



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

BRUNO CAVALCANTE PEREIRA

**A MEMÓRIA NAS MONTAGENS DAS FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIA:
uma análise da narrativa visual em *My brother's war*, de Jessica Hines**

Recife
2018

BRUNO CAVALCANTE PEREIRA

**A MEMÓRIA NAS MONTAGENS DAS FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIA:
uma análise da narrativa visual em *My brother's war*, de Jessica Hines**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação

Orientador: Prof.º Dr. José Afonso da Silva Junior

Recife

2018

Catálogo na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

P436m Pereira, Bruno Cavalcante

A memória nas montagens das fotografias de família: uma análise da narrativa visual em *My brother's war*, de Jessica Hines / Bruno Cavalcante Pereira. – Recife, 2018.

81f.: il.

Orientador: José Afonso da Silva Junior.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2018.

Inclui referências e apêndice.

1. Memória. 2. Montagem. 3. Fotografia. 4. Narrativa visual. I. Silva Junior, José Afonso da (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2019-122)

BRUNO CAVALCANTE PEREIRA

**A MEMÓRIA NAS MONTAGENS DAS FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIA:
uma análise da narrativa visual em *My brother's war*, de Jessica Hines**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Aprovada em: 29/05/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof.º Dr. José Afonso da Silva Junior (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof.ª Dr.ª Nina Velasco e Cruz (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof.º Dr. Eduardo Queiroga (Examinador externo)
Universidade Federal de Pernambuco

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, pelo amor, compreensão e incentivo.

Ao meu pai (*in memoriam*), onde ele estiver sei que estará orgulhoso de mim.

Ao professor e orientador, José Afonso da Silva Junior, pelo apoio e orientação.

À banca de qualificação, professora Nina Velasco e Eduardo Queiroga, pelas críticas, sugestões e comentários sobre minha pesquisa e que me puseram nos trilhos.

Aos amigos e colegas do PPGCOM, por facilitarem meus caminhos numa terra distante da minha.

À Mayara Wasty, pela amizade, torcida e cumplicidade de sempre.

À Manu, meu amor e parceira, que me ajuda a construir a cada dia um caminho feliz e seguro.

RESUMO

Esta pesquisa pretende abordar sobre trabalhos artísticos que têm reciclado fotografias, documentos e diversos outros utensílios vernaculares, deslocando-os do ambiente doméstico à esfera pública com o objetivo de ressignificar o presente a partir da revisitação do passado. Essas expressões artísticas estão inseridas no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial abordando as histórias de familiares de gerações subsequentes que tiveram seus parentes envolvidos em conflitos bélicos, construindo outras memórias, muitas das vezes conflitantes com as memórias oficiais. A obra de arte fotográfica *My brother's war* (2010), da artista-fotógrafa americana, Jessica Hines, posiciona o debate sobre a elaboração de narrativas visuais de um conflito não presenciado, a partir dos limites entre fotografias de guerra e das fotografias vernaculares, no território da arte contemporânea. Daí, esta análise interpretativa e qualitativa desenrola-se para responder *como* a narrativa visual permite a construção de uma memória com base no tensionamento entre os gêneros álbum de família e fotolivro. Para nossos fins, abordaremos a montagem e a imaginação, sob a ótica de Georges Didi-Huberman (2013, 2016), enquanto conceitos operativos para o desenvolvimento do livro da obra em estudo. O *corpus* da pesquisa é constituído por 114 fotografias e oito textos narrativos-descritivos que serão discutidos com apoio da revisão bibliográfica e da entrevista realizada com a fotógrafa. Do levantamento teórico, passando pela interpretação estrutural da obra e pelas falas da entrevistada, foi possível considerar que a arte pode revelar linguagens impuras/heterogêneas que estão presentes desde a construção das cenas fotográficas à tensão entre os gêneros de apresentação do material. Esse trabalho abre-se margens para novas investigações, em um aprofundamento de questões referentes à relação entre tempo e memória aplicadas em outras obras fotográficas de temáticas semelhantes.

Palavras-chave: Memória. Montagem. Fotografia. Narrativa visual.

ABSTRACT

This research intends to approach about artistic works that have recycled photographs, documents and several other vernacular utensils, moving them from the domestic environment to the public sphere in order to re-signify the present from the revisiting of the past. These artistic expressions are embedded in the context of post-World War II by addressing the histories of relatives of subsequent generations who have their relatives involved in warlike conflicts, building other memories, often conflicting with official memories. Jessica Hines's photographic work, *My Brother's War* (2010), positions the debate on the elaboration of visual narratives of an unseen conflict, from the boundaries between war photographs and vernacular photographs, in the territory of contemporary art. Hence, this interpretive and qualitative analysis unfolds to answer how the visual narrative allows the construction of a memory based on the tension between the genres family album and booklet. For our purposes, we will approach the assembly and the imagination, under the view of Georges Didi-Huberman (2013, 2016), as operative concepts for the development of the book of the work under study. The research corpus consists of 114 photographs and eight narrative-descriptive texts that will be discussed with the support of the bibliographical review and the interview with the photographer. From the theoretical survey, through the structural interpretation of the work and the interviewees' speeches, it was possible to consider that art can reveal impure / heterogeneous languages that are present from the construction of the photographic scenes to the tension between the genres of presentation of the material. This work opens up margins for new investigations, in a deepening of questions related to the relation between time and memory applied in other photographic works of similar themes.

Keywords: Memory. Montage. Photography. Visual narrative.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Prefácio de "My brother's war". Página dupla	10
Figura 2 –	Visão da sobrecapa, da capa dura e das folhas de guarda	15
Figura 3 –	Fotocomposição com tríptico. Página única do capítulo 3	17
Figura 4 –	Cena montada. Página dupla do capítulo 5	23
Figura 5 –	Boîte (Caixa) Série C, montada por Lliazd em 1958	29
Figura 6 –	Visões da capa, do verso e um carte-de-visite do álbum da família real. John Mayall, 1960	34
Figura 7 –	Exemplos de anúncios da Kodak voltados às mulheres	35
Figura 8 –	Página do Álbum de recortes da imprensa, Hannah Höch, 1933	38
Figura 9 –	Inventário dos avós judeus no Muro das Lamentações, Claudia Jacobovitz, 2015	39
Figura 10 –	Montagem. Página dupla. Daniel Blaufuks, 2006	39
Figura 11 –	Cena montada. Página única do capítulo 1	47
Figura 12 –	Cena montada. Página única do capítulo 5	49
Figura 13 –	Cena montada. Página única do capítulo 7	49
Figura 14 –	Página em branco. Página dupla do capítulo 3	56
Figura 15 –	Cena montada em P&B. Página dupla do capítulo 1	59
Figura 16 –	Cena montada policromática. Página dupla do capítulo 4	59
Figura 17 –	Cena montada. Página única do capítulo 4	61
Figura 18 –	Cena montada. Página dupla do capítulo 7	62
Figura 19 –	Texto introdutório do capítulo 02	64
Figura 20 –	Quadríptico em página única da porta de Gary do capítulo 3	65
Figura 21 –	Cena montada. Página dupla do capítulo 5	65
Figura 22 –	Quadríptico em página única do capítulo 3	68

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	9
2	A MARCA DE UMA AUSÊNCIA	14
2.1	As fotografias vernaculares e as de guerra na abordagem da memória familiar	18
2.2	Organizando os retalhos fotográficos: arquivo, inventário e coleção	24
2.3	O álbum de família	32
3	MONTAGEM E A IMAGINAÇÃO NA PÓS-MEMÓRIA NA FOTOGRAFIA	37
3.1	A problemática da memória espacializada	40
3.2	O fragmento e as mestiçagens visuais	44
3.3	A montagem e a imaginação na pós-memória	47
4	A NARRATIVA DO LUTO AFETIVO	52
4.1	Páginas em branco	56
4.2	Uso das cores	59
4.3	Divisão em capítulos	61
4.4	Apoio dos textos	64
4.5	O ambiente externo como “painel operatório”	68
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	70
	REFERÊNCIAS	76
	APÊNDICE A – ENTREVISTA	78

1 INTRODUÇÃO

Atualmente, muitos dos trabalhos fotográficos e artísticos têm remexido outras fotografias, documentos oficiais e diversos outros objetos vernaculares, deslocando-os do privado à esfera pública com a pretensão de ressignificar o próprio presente em detrimento da ideia da busca por respostas para o que aconteceu no passado¹. O passado deve ser entendido como referencial de novas construções visuais, mas sem desejar retroceder e recuperá-lo nas imagens. Corrobora com essa visão Geoffrey Batchen (2002) ao afirmar que “qualquer estudo de fotografias vernaculares deve, obviamente, rastrear a presença do passado, mas como um apagamento (uma presença ausente inteiramente fissurada de diferenças e contradições) dando causa ao objeto no presente” (BATCHEN, 2002, p. 79²).

Em nossa pesquisa, essas expressões visuais têm como cenário o pós-Segunda Guerra Mundial; mais especificamente, as versões de artistas que tiveram familiares envolvidos em conflitos bélicos, construindo eles outras narrativas, muitas das vezes conflitantes com as oficiais do Estado. As imagens fotográficas passam a caminhar entre a poética e a política trazendo à luz as consequências do trauma familiar, os questionamentos a respeito das decisões da gerência estatal em investidas militares e o apagamento de pessoas, sobretudo dos veteranos de guerras, que não correspondessem ao protótipo do herói.

A antropóloga alemã Aleida Assmann (2011) complementa que a memória “(...) não *precede*, mas sim *suced*e o esquecimento, pois não é uma técnica ou medida preventiva. Ela é, no melhor caso, uma terapia para traumas, uma coleção cuidadosa de restos espalhados, um balanço das perdas” (ASSMANN, p. 386, 2011). Em consonância com essa concepção da autora, podemos citar trabalhos como as exposições Berlin<>Rio: trajetos e memórias (2016), de Andreas Valentin e *Memorabilia* (2015) de Cláudia Jacobovitz e o fotolivro *Ausländer* (2015), de Priscilla Buhr. Cada a um a seu modo, os trabalhos concorrem para uma abordagem do trauma

¹ Podemos citar o fotógrafo uruguaio Leonel Wilkins destacando a imagem “*Mi prima y yo*” para o projeto sobre memória e o bairro Prado, em Montevideu. Ainda, a fotógrafa brasileira Lu Berlese no fotolivro “Relicário” (2015) faz uma reavaliação a partir dos objetos e da casa de sua avó.

² “Any study of vernacular photographs must of course trace the presence of the past, but as an erasure (an absent presence fissured through and through by differences and contradictions) motivating the object in the present”.

familiar ao revisitarem arquivos e álbuns de família, problematizando e rerepresentando as dimensões temporais das lembranças a partir da construção da memória de seus mediadores.

É neste contexto que está inserido a obra fotográfica *My brother's war* (2010) (FIG. 01) da fotógrafa americana, Jessica Hines. Mas, qual o motivo da escolha desse produto perante a elaboração de muitos outros de temática semelhante? O trabalho de Jessica Hines está implicado nos estudos deste pesquisador quando ainda na graduação interessou analisar a produção artística fotográfica³ de guerras contemporâneas, a trajetória dos fotógrafos e a manifestação dessa estética que prioriza os componentes da subjetividade do produtor.

Figura 1 – Prefácio de *My brother's war*. Página dupla



Fonte: HINES, 2010

O fato de Jessica Hines documentar a passagem de seu irmão pela Guerra do Vietnã, sem ela ter sido testemunha despertou-nos o interesse de compreender como se produzem narrativas visuais de um conflito não presenciado. Para nós, é importante correlacionar imagens de guerra às buscas imaginativas da fotógrafa americana nas fotografias, pois ambos assuntos estão diretamente conectados um ao outro. As imagens de Hines são ao mesmo tempo registros de guerras e da vida privada, caracterizando sua obra enquanto uma construção retesada nos limites entre

³ Especificamente, trabalhamos com as imagens dos fotógrafos brasileiros Maurício Lima e André Liohn e do irlandês Richard Mosse. Em 2015, apresentamos o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) intitulado “Olhares para a produção visual simbólica de conflitos atuais: a Arte Contemporânea e o Imaginário na configuração de fotografias de guerras”.

o gênero das fotografias de guerra e das fotografias vernaculares, no território da arte contemporânea. E é justamente esse *entre* caminho que nos interessa discutir.

Uma vez que as imagens de *My brother's war* (2010) estão disponíveis no site⁴ da fotógrafa, por que a escolha de trabalhar com um objeto físico? Primeiro, porque nem todas as imagens fotográficas do fotolivro estão na página na Internet e, segundo, porque acreditamos que a materialidade da obra influencia diretamente na leitura analítica que estamos propondo para a obra, a seguir.

Diante desse quadro, nosso problema de pesquisa se desenhou da seguinte forma: *como* a narrativa visual permite a construção de uma memória com base no tensionamento entre os gêneros álbum de família e fotolivro? Para responder a essa questão iremos considerar os códigos que eles acionam para a formação de um material mestiço que se faz existir a partir das migrações, das reapropriações e dos deslocamentos entre fotografias doméstica e a artística.

Como dissemos acima, *My brother's war* não é o relato de quem esteve na guerra, mas de quem ficou e recebeu as notícias do conflito. Do Vietnã, Gary Hines escrevia cartas e mandava fotografias para seus pais. Nas mensagens escritas, ele descrevia helicópteros e falava da vida no quartel, mas raramente discutia os perigos. Ou seja, ele escondia o que sentia por estar ali e também em suas fotografias nada estava relacionado diretamente ao *front*. A partir desse material combinado com outros objetos pessoais, Jessica monta “cenas fotográficas” promovendo a interação e a reutilização de linguagens materiais diferentes. Essa reciclagem não forma um todo homogêneo, mas sim um produto impuro que mantém as características fundantes de suas partes constituintes, falamos então de um produto fotográfico “mestiço”. Neste expediente, Icleia Borsa Cattani (2007) reitera que “A unicidade dá lugar às migrações de materiais, técnicas, suportes, imagens de uma obra à outra, gerando poéticas marcadas pela transitoriedade e pela diferença; o único dá lugar, assim, à coexistência de múltiplos sentidos” (CATTANI, 2007, p. 22)

Uma vez que não temos o ponto de vista de uma testemunha de guerra, mas a mediação de uma familiar da geração subsequente, abordaremos então a pós-memória, conceito de Marianne Hirsch (2008), ou seja, uma obra que constrói uma

⁴ Imagens disponíveis em: <<http://jessicahines.com/my-brothers-war--all-chapters>> Acesso em 03 mar 2018.

memória que vincula o passado do antecede com o presente dos herdeiros de eventos traumáticos. Esse pensamento se coaduna com a concepção de memórias mediadas que seriam, segundo José van Dijck (2004) “(...) atos criativos de produção e de coleta cultural, através dos quais as pessoas entendem suas próprias vidas e sua conexão com a vida dos outros. (...)” (DIJCK, 2004, p. 262⁵). Daí, entende-se que a narrativa visual em *My brother's war* é a apresentação de uma memória que só tem sua razão de existência quando construída numa narrativa partindo da interação entre um “eu” da fotógrafa e um outro familiar (irmão, os pais e demais familiares dela) através da obra.

Os procedimentos artísticos da apropriação, reciclagem e da montagem são o fio condutor para o desenvolvimento de nossa de pesquisa. De forma resumida, essas técnicas convergem para abordagem sobre a reunião de fragmentos heterogêneos, de tempos diferentes e distantes entre si que ao se associarem estabelecem imagens outras, as quais canalizam para a memória outros sentidos e experiências opostos quando dos objetos antes separados. Neste expediente, a narrativa visual da pós-memória na obra de Jessica Hines é a elaboração resultante dessas estratégias da arte contemporânea, desde a reunião dos objetos na cena fotográfica à apresentação do material visual no formato final que é o fotolivro.

O *corpus* de análise dessa pesquisa é constituído por 26 das 114 fotografias que serão discutidas juntamente com os textos narrativos-descritivos, que carregam certa carga autobiográfica, e com a entrevista realizada por e-mail com a fotógrafa Jessica Hines, com o intuito de compreender o processo de construção da narrativa visual de *My brother's war*. Para isso, no segundo capítulo apresentaremos o trabalho de Hines a partir da revisão bibliográfica sobre memória, fotografia vernacular e de guerra. Além disso, apresentaremos nossas argumentações e conceituações sobre arquivo, inventário, coleção e álbum de família para deles retirar os códigos que auxiliam na elaboração da obra em análise.

Em seguida, no capítulo 3, apresentaremos o problema em torno do espaço como constituidor de uma memória baseada em instantes e os pontos pré-estabelecidos favorecendo o sentido linear e cronológico do tempo; depois,

⁵“They are creative acts of cultural production and collection through which people make sense of their own lives and their connection to the lives of others. (...)”

procuraremos fazer entender a reunião dos objetos nas cenas montadas por meio das ideias de “fragmentos de memória” e das “mestiçagens visuais” (CATTANI, 2007). Por fim ainda nesta seção, abordaremos os conceitos estruturantes de *My brother's war*, a saber: apropriação” (LOPES, 2017), “reciclagem” (KLUCINSKAS; MOSER, 2007), “montagem” e “imaginação”, ambos sob a ótica de Didi-Huberman (2013, 2016). Esses conceitos, além de serem eles mesmos os próprios procedimentos da arte que falamos acima, ajudam a contradizer a ideia da memória espacializada em favor da coexistência de tempos heterogêneos nas imagens fotográficas.

No quarto capítulo, trataremos da tensão entre fotolivro e álbum de família bem como faremos uma análise da narrativa visual do objeto a partir de 05 (cinco) categorias listadas: 1) páginas em branco, 2) uso das cores, 3) divisão em capítulos, 4) apoio dos textos, e, por último, 5) ambiente externo como “painel operatório”.

A partir dessa categorização da narrativa da memória, da tensão entre gêneros de apresentação do material (fotolivro e álbum de família) e da noção de apropriação, reciclagem e montagem chegaremos ao que objetivamos com a pergunta de nosso problema de pesquisa: discutir por meio de *My brother's war* as narrativas contemporâneas da arte com base nas sobreposições de linguagens para um discurso poético e político da fotografia.

No último capítulo, serão apresentadas as considerações finais aferidas a partir da articulação entre a leitura do levantamento teórico, as imagens fotográficas, os textos narrativos-descritivos e a entrevista analisada, a fim de mostrar a narrativa visual de *My brother's war* como um exemplo de pós-memória construída através da apropriação, reciclagem e da montagem.

2 A MARCA DE UMA AUSÊNCIA

*“... é do resplendor de uma imagem
que ressoam os ecos do passado,
é na solidão da memória
que o afeto se perpetua...”⁶*

(Lu Berlese)

Com o intuito de discorrer acerca da obra artística em tela, tivemos que reunir métodos que isolados atendem a especificidades diferentes da aplicação que ganharam nesta pesquisa. Estando ciente das torções necessárias, não se pretendeu ilhar um objeto a partir de uma costura metodológica, mas sim concentrar nossa análise nas particularidades desse objeto por meio de um arranjo de coordenadas próprias. Para construir nosso empreendimento, interessou-nos extrair as noções gerais do “Trabalho da memória” de Annette Kuhn (2007), a saber: a figura da artista enquanto informante das suas próprias imagens de família, o desenvolvimento de protocolos de análise que emanem do próprio objeto e a aproximação induzida entre observador e fotógrafa com o intuito de verificar a hipótese de pesquisa. Partindo desses procedimentos operativos, busca-se um estudo interpretativo de *My brother's war*, numa abordagem qualitativa, que segue os seguintes métodos: a revisão teórica, entrevista e análise comparativa entre fotolivros que trabalham com técnicas semelhantes.

Estabelecemos quatro procedimentos de análise: detalhamento da obra com o intuito de demonstrar como a artista mobiliza objetos vernaculares em torno da memória familiar na construção da narrativa visual; ‘apropriação’, ‘reciclagem’, ‘imaginação’ e ‘montagem’ enquanto conceitos problematizadores da pós-memória; a fala⁷ da fotógrafa como estratégia para compreender o processo criativo e o caráter performático da obra de arte fotográfica; e, listamos categorias para discorreremos

⁶ Cf. BERLESE, 2015.

⁷ A Jessica Hines, foi entregue um roteiro com 06 (seis) perguntas, aplicado entre os dias 29 de outubro e 19 de novembro de 2017, por e-mail. Objetivamos com esse método alimentar a compreensão das imagens levando em consideração o processo criativo sob o olhar da própria artista.

sobre a narrativa visual: i) páginas em branco, ii) uso das cores, iii) divisão em capítulos, iv) apoio dos textos e v) o ambiente externo como “painel operatório”.

A edição do fotolivro aqui em estudo foi publicada pela Blurb, em 04 de fevereiro de 2010, em 02 (dois) formatos⁸: a) capa dura com papel em linho acompanhada de sobrecapa e orelhas em policromia) e b) capa dura com *imagewrap*, ou seja, o *design* é impresso na própria capa. Detalharemos as especificidades materiais da primeira opção, pois nossas análises partem dela. A obra (FIG 02) possui dimensões 30×30 cm, tamanho quadrado grande, encadernação de lombada quadrada, sem costura, com miolo colado nela. O objeto pesa 1,474kg, tem 138 páginas (sem indicação numérica) e laminação (capa e miolo) brilhosa. No que se refere ao tipo de papel, temos o seguinte: para a sobrecapa fora utilizado *newpage sterling premium cover*, cobertura *matte*, peso de base 65, GSM 176, brilho 94, *gloss* 30; a capa é padrão: *arrestox*, preto de pano B; o tipo da folhas de guarda⁹ é *Pearl Antique #80*, cinza; e os cadernos (folhas internas) são todas de cor branca e feitos de papel *Premium Fosco* 148 g/m².

Figura 2 – Visão da sobrecapa, da capa dura e das folhas de guarda



Fonte: HINES, 2010

⁸ Além da diferença externa da capa, os dois formatos têm preços diferentes: o segundo é US \$ 13,84 dólares mais caro que o primeiro. Internamente, ambos possuem a mesma configuração material.

⁹ São a primeira e a última páginas de um livro ou fotolivro. Elas são mais grossas que as folhas dos cadernos, conferindo proteção a estes últimos.

Ao todo, o trabalho de Jessica Hines contém 114 fotografias (sem legendas) e 08 (oito) textos distribuídos e divididos da seguinte forma: apresentação (uma fotografia policromática), dedicatória e agradecimentos (uma fotografia colorida e um texto), prefácio (duas imagens sendo uma colorida e outra em preto e branco, P&B, intercaladas por um texto) e mais 07 (sete) capítulos antecidos por títulos e textos narrativos-descritivos. Os títulos que nomeiam cada seção são os seguintes: *For Gary* (Para Gary, a dedicatória), *Preface: My brother's war* (Prefácio), *The remembrance* (A lembrança, capítulo 01), *The visit* (A visita, capítulo 02), *The imaginings* (As imaginações, capítulo 03), *The Beninning. The Mystery* (O começo. O mistério, capítulo 04), *The Reflection* (A Reflexão, capítulo 05), *The Reunion* (A Reunião, capítulo 06) e *I pray for your spirit* (Rezo pelo seu espírito, capítulo 07).

As fotografias são organizadas a partir de um sequenciamento não-linear tendo seu ritmo quebrado por páginas em branco¹⁰, 28 no total, o que implica diretamente na narrativa de *My brother's war*. Das 114 imagens impressas, 18 são em P&B e 96, coloridas. Dentre as imagens policromáticas 29 são combinadas em conjuntos da seguinte forma: 06 (seis) dípticos, ou seja, 12 fotografias arranjadas em pares, 03 (três) trípticos, isto é 09 (nove) fotografias arranjadas em tríades e 02 (dois) quadrípticos ou 08 (oito) imagens associadas em dois conjuntos de 04 (quatro) fotografias. Essas ocorrências se dão nos capítulos 3 (três), 04 (quatro) e 05 (cinco).

A respeito das fotografias produzidas, é preciso especificar as diferenças existentes entre elas a fim de que não caíamos em generalizações e acharmos que toda as composição sejam formadas por um modo único de construção. As 114 fotografias foram por nós divididas da seguinte forma: a) fotocomposição (a reunião de objetos numa “cena fotográfica” a partir dos objetos da caixa herdada e outros pertences da fotógrafa) com um total de 103 imagens; b) fotografias sem intermediação dos objetos, 10 (dez) ao todo; e, c) reimpressão (impressão digital de fotografias enviadas por Gary), apenas 01 (uma) ocorrência. Ainda identificamos, após coleta de informações com Jessica Hines, o cruzamento entre a primeira e a terceira categorias, pois as fotocomposições do capítulo 01 (17 imagens) acrescidas de 01 (uma) imagem do prefácio foram captadas em filme analógico para depois serem reimpressas digitalmente, totalizando assim 18 cenas fotográficas.

¹⁰ Essa característica é fundamental na obra e, por isso, será explorada no terceiro capítulo desta dissertação.

Detalhadamente, as imagens fotográficas distribuídas ao longo do fotolivro são: apresentação e a dedicatória/agradecimentos somam 02 (duas) fotocomposições; o prefácio com 02 (duas) fotocomposições sendo uma delas em P&B; todas as 17 imagens do capítulo 01 são composições; no capítulo 02 são 11 no total, sendo 03 (três) fotocomposições, 07 (sete) fotografias e 01 (uma) reimpressão; no capítulo 03 são 32 imagens, sendo 21 fotocomposições a partir do agrupamento de “molduras”: 09 (nove) delas em 03 (três) trípticos, 08 (oito) em 02 (dois) quadrípticos e 04 (quatro) em 02 (dois) dípticos. As 09 (nove) restantes são “molduras” únicas; já no capítulo 04, somam-se 15 fotocomposições, sendo 06 (seis) delas agrupadas em 03 (três) dípticos. As 09 (nove) remanescentes são molduras únicas; o capítulo 05 é formado por 14 imagens ao todo, sendo 02 (duas) em 01 (um) díptico, 11 fotocomposições em molduras únicas e 01 (uma) fotografia; e, os capítulos 06 (seis) e 07 (sete) são compostos de fotocomposições de moldura única, somando 09 (nove) e 12, respectivamente. Abaixo, na FIG. 03, ilustramos um exemplo de fotocomposição com um tríptico.

Figura 3 – Fotocomposição com tríptico. Página única do capítulo 3



Fonte: HINES, 2010

A verificação dessa categorização e o levantamento quantitativo aponta para um dado qualitativo em nossa análise: a montagem enquanto elemento operativo da criação artística de Jessica Hines. São 99 cenas fotográficas montadas distribuídas em todos os capítulos da obra com incidência maior no terceiro capítulo com 30

imagens e a menor no segundo capítulo com 02 (duas), quando desconsideramos as 04 (quatro) fotocomposições que antecedem os capítulos (prefácio e dedicatória/agradecimentos). Embora as fotografias sem intermediação dos objetos e a reimpressão sejam diferentes da primeira categoria, elas também se comportam como ‘fotografias-composições’ no todo da narrativa visual, sendo o fotolivro uma ‘metamontagem’, aliás, ele retrabalha as memórias familiares através de montagens. Essa ideia será melhor desenvolvida nos próximos capítulos dessa pesquisa.

Neste primeiro capítulo, nos interessa discutir dois pontos: a tensão entre fotografia vernacular e fotografia de guerra diante dos atravessamentos da arte contemporânea; e, os levantamentos conceituais e/ou históricos do arquivo, inventário, coleção e do álbum de família enquanto estratégias de criação artística para a elaboração de uma obra de arte que se alimenta desses códigos materiais.

2.1 As fotografias vernaculares e as de guerra na abordagem da memória familiar

A cobertura norte-americana do conflito vietnamita caracterizou-se por veicular fotografias impactantes na mídia impressa e na TV (cadáveres e cenas muito próximas dos confrontos armados) com o intuito de provocar a emoção do público e assentar a crença de que os fotojornalistas iam ao *front* e capturavam os acontecimentos como de fato aconteciam, na tentativa de afastar da classe profissional a desconfiança do uso de recursos como a encenação, a pose e a manipulação¹¹. É o tipo de imagem que Jorge Pedro de Sousa (2002) denominou de ‘foto-choque’ cuja intenção é apelar à objetividade e a analogia da realidade. Ela não deveria ser outra coisa que não o espelho da guerra. Segundo o autor “Finalmente, é de chamar a atenção para o facto de que, segundo Barthes, quanto mais uma fotografia é traumática, mais difícil é a conotação - o choque reduz a polissemia. É o que acontece nas foto-choque” (SOUSA, 2002, p. 101).

Porém, as imagens da realidade bruta e cruel da Guerra do Vietnã não foram bem recebidas pela sociedade dos EUA que desaprovou a intervenção militar e

¹¹ Exemplos disso foram o que ocorreu com o escocês Alexander Gardner, que durante a Guerra Civil Americana (Guerra da Secessão), utilizou o mesmo cadáver para produzir duas fotografias diferentes; e as dúvidas que até hoje pairam quanto à veracidade da fotografia mais famosa de Robert Capa, a “morte de um soldado republicano”, captada no decurso da Guerra Civil Espanhola.

pressionou para que as tropas fossem retiradas do território invadido devido ao número cada vez crescente de mortes de soldados americanos. Sob forte oposição, o presidente Richard Nixon, em 1973, assinou os Acordos de Paz de Paris e determinou a saída das tropas do conflito. O impacto foi tão grande nos cidadãos que acabou gerando uma indisposição para apoiarem e participarem de outras guerras no exterior. Mal-estar que ficou conhecido como a Síndrome do Vietnã¹².

Na contramão das fotografias oficiais destinadas à imprensa, chegavam à casa da família Hines as cartas e as fotografias enviadas por Gary durante o tempo que ele serviu no Vietnã. A grande maioria das imagens mostrava o dia a dia no acampamento e na base aérea ou ainda de lugares por onde passou enquanto esteve participando do conflito bélico, caracterizando uma prática amadora de uso doméstico e de cunho íntimo, cuja captação das imagens fora supostamente feita por Gary e seus colegas do exército. Esse tipo de imagem é conhecido como fotografia vernacular, cujas características principais são o descomprometimento técnico (composição e enquadramento), o registro da vida cotidiana (viagens, cerimônias religiosas, festejos em casa, situações corriqueiras, atividades realizada num determinado horário do dia) e a identidade do fotógrafo que a registrou é irrelevante.

Segundo Batchen (2002) as fotografias vernaculares estão às margens da história da arte da fotografia devido à morfologia particular delas que não cumpre o curso progressivo e coerente dos estilos e das inovações técnicas exigidas pelos mestres e historiadores da fotografia. Estes últimos assim procedem para não terem que lidar diretamente com a possibilidade de revelar o artifício superficial de seu julgamento histórico e da noção de arte em que se baseiam (BATCHEN, 2002). Reagindo a estes estatutos restritivos, Jessica Hines propõe recriar imagens a partir de uma fotografia vernacular (a imagem da imagem) retirando-a de seu estatuto de vernacularidade. Ao passar por este procedimento, a fotografia reencenada não obedece mais a história dos vernaculares, transfere sua centralidade à criação artística contemporânea, dando as novas imagens outros significados, narrativas e sentidos que interessam a artista que monta aquela cena, propositalmente.

¹² Por efeito disso, o governo evitaria ao máximo entrar em conflitos bélicos a fim de não se envolver e evitar mais efeitos traumatizantes na população. Pelo que se viu no desdobramento da história, em 1991 com a Guerra do Golfo, o presidente, George H. W. Bush, lançou o país em novos combates bélicos objetivando apagar a mácula vietnamita para que os EUA continuassem invadindo e promovendo guerras em territórios alheios ao solo americano.

Jessica Hines dialoga também com trabalhos de fotógrafos e artistas de guerras que, na passagem do final do século XX para o século XXI, abdicaram dos cânones da reportagem (o instante decisivo e o furo jornalístico) e/ou do fotodocumentarismo (que aborda a realidade alheia de seus produtores) com o intuito de se abrirem às poéticas, às metáforas, às idealizações e às reinterpretações dos conflitos bélicos. O fotolivro *My brother's war* trabalha a partir da inversão do ponto de vista da apresentação das guerras: os acontecimentos são vistos através do *front*, mas de quem nem lá esteve, os registros não são captações imediatas, mas sim mediadas por um segundo olhar, não há instantaneidade, as imagens recriam os fatos a partir do *delay* e do rompimento com a ideia do tempo cronológico.

À época da ida de Gary Hines à Guerra do Vietnã, Jessica aniversariava seu oitavo ano e omitiram dela os fatos acerca da convocação de seu irmão. No retorno dele, os dois mantiveram pouco contato, pois durante o tempo que ele serviu ao Exército americano, Jessica foi encaminhada para morar com diversas famílias, devido à falta condições financeiras e à idade avançada de seus pais, eles eram bem mais velhos que os genitores de crianças de idade semelhante à de Jessica. Já Gary se mudou de St. Louis, cidade natal da família Hines, para Littleton, no Colorado, em virtude das pressões da sociedade que não acolhia os veteranos em seu regresso para casa. Para se ter uma ideia, a reinserção de ex-combatentes da Guerra do Vietnã foi diametralmente oposta daquela dos veteranos dos conflitos pós-11 de setembro de 2001, por exemplo. Os soldados americanos que participaram e os que morreram nas guerras no Afeganistão e no Iraque foram considerados heróis, graças à construção estatal e midiática, diferentemente da marginalização sofrida na década de 1970.

A rejeição ao conflito, a pouca convivência com seus familiares durante e após à atuação de Gary e, sobretudo, o estigma do suicídio contribuíram para que Jessica crescesse sem muitas informações sobre seu irmão. A fonte inicial das histórias e de pesquisa da artista foi uma caixa herdada logo após a morte de seus pais que continham fotografias e cartas enviadas por seu irmão enquanto ele estivera no Vietnã. Nela incluíam-se ainda a certidão de óbito e outros objetos de recordação como a *dog tag* (plaqueta de identificação militar), a qual ilustra a capa do fotolivro. Decorridos 25 anos da morte de seu irmão, Jessica Hines descobriu entre os pertences um bloco de notas que revelou nomes e endereços de seus amigos de

guerra, cuja pesquisa e localização de muitos deles ajudaram-na a obter informações para compreender boa parte daquilo que se apresentava nas imagens enviadas através dos correios por Gary.

Essa espécie de relicário que Jessica Hines tinha em mãos nos remeteu à figura da “caixa de sapatos” abordada por Dijck (2004) em seus estudos sobre objetos de memórias. Esse materiais têm importância para entendermos a conexão entre as recordações e as lembranças individuais e coletivas no contexto das fotografias de família, quando da vinda deles à tona. Segundo o autor a caixa de sapatos é como “artefatos e atos culturais silenciados, ensinando-nos mais sobre a maneira como implantamos tecnologias midiáticas para nos situarmos em culturas contemporâneas e passadas e como armazenamos e reformulamos imagens do eu, da família e da comunidade no curso da vida” (DIJCK, 2004, p. 275¹³). Em nossa pesquisa, chamamos esses objetos da caixa de “fragmentos de memória” cuja abordagem será detalhada no próximo capítulo.

As fotografias e as cartas guardadas constituem-se como guia para o processo de produção das imagens de Jessica Hines. A exemplo disso, a fotógrafa viajou até o Vietnã, entre 2007 e 2008, com o intuito de tentar refazer as “pegadas” do seu irmão fotografando e refotografando possíveis lugares que ele estivera, baseando-se nas pistas encontradas nesse material que ela tinha em mãos. Além disso, as imagens elaboradas pela artista incluíam a incorporação de outros objetos familiares e pessoais (desenhos, brinquedos, utensílios e peças de decoração do lar).

É possível perceber o quanto consciente era a escolha de Jessica Hines pelos objetos que entrariam nas da cenas fotográficas dando-lhes novas experiências de fruição, sentidos e significados. Ela disse:

Eu escolhia os objetos que pertenciam a Gary às vezes porque sentia que eles eram importantes para a história como o dicionário inglês/vietnamita, o memorando emitido pelo exército, as fotografias de coisas importantes como helicópteros acidentados, soldados sendo deixados na linha de frente e objetos que Gary me enviou quando eu era criança. Todos pareciam significativos e imbuídos de uma força vital. (HINES, 2017, n.p.¹⁴)

¹³ “stilled cultural acts and artefacts, teaching us more about the way we deploy media technologies to situate ourselves in contemporary and past cultures, and how we store and reshape our images of self, family and community in the course of living.”

¹⁴ Entrevista concedida por HINES, Jessica. Entrevista I. [out-nov. 2017]. Entrevistador: Bruno Cavalcante Pereira. Por e-mail, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice I desta dissertação.

A reconstrução desse passado familiar está baseada nas poucas lembranças e recordações desde a época de criança até fase adulta quando da finalização do fotolivro. Transcorrido o tempo da descoberta da caixa com os pertences de seu irmão somados a mais 10 anos quando da publicação da obra, suas memórias visuais apresentam mais lacunas e faltas do que a reconstituição fiel dos fatos ocorridos. É justamente nas brechas e nos intervalos temporais que a obra cria memórias no momento mesmo da atualização desses acontecimentos no presente, ou seja, uma memória construída por meio de ausências, o que aparece nas imagens é a não-família, a falta dela é que possibilitou fazer o fotolivro.

A memória aqui não é pensada como o resultado das certezas do atos pretéritos recalçados, é sim a potência do inconsciente, da incerteza, do ficcional e do intencional. As imagens fotográficas são estruturadas na imprecisão, na indefinição e nas generalidades pouco esclarecedoras sobre guerras e suas vítimas. O fotolivro não é uma busca pelas origens dos envolvidos na Guerra do Vietnã. A seleção e as escolhas da Jessica Hines cumprem mais uma função terapêutica para reparos da dor, do trauma, do luto do que uma análise do passado histórico.

Além disso, as fotografias parecem aludir a um universo lúdico de uma criança vasculhando e encontrando objetos guardados longe do seu alcance ou brincando de caça ao tesouro, tendo as fotografias e cartas o roteiro da mina. Ao incorporar outros elementos aparentemente estranhos aos episódios atinentes a Gary e à Guerra do Vietnã, como os desenhos de batalha feitos por seu pai quando criança à época da Primeira Guerra Mundial, Jessica Hines expõe como os conflitos bélicos e suas impressões imaginativas materializadas em imagens estão enraizadas culturalmente nas famílias norte-americanas. Quando Jessica mostra os acontecimentos sobre seu irmão, ela também expõe o que ocorreu com outros soldados mortos em batalha ou em situação semelhante a de Gary e as circunstâncias traumáticas que podem envolver seus parentes.

A fim de ilustrar esse viés político da arte contemporânea, tratemos das fotografias do quinto capítulo da obra, 'A Reflexão'. A seção aborda a temática do Monumento dos Veteranos do Vietnã, localizado em Washington, D.C., espaço onde supostamente reverencia a participação de soldados mortos no conflito. De Ronald Reagan a Donald Trump o discurso em torno da memória é o mesmo: apagar as

atrocidades cometidas e os erros da investida militar do país por meio da narrativa da causa nobre.

O monumento tem 58.286 nomes inscritos de americanos mortos no conflito como se a invasão tivesse vitimado apenas os eles, excluindo assim os nomes de milhões de vietnamitas e milhares de laosianos e cambojanos que morreram no combate. Embora seja um memorial que particularize a memória dos americanos, nele não estão grafados os nomes dos combatentes que por motivo de suicídio, de lesões ou da exposição a substâncias químicas nocivas vieram a perder suas vidas. Eles, então, foram apagados da memória da guerra. A partir disso, Jessica Hines se utiliza da prática artística como reivindicação e protesto pela memória dos ex-combatentes esquecidos da memória oficial dos EUA. Ao visitar o monumento em 2008, Jessica constrói ali mesmo algumas das fotocomposições que metaforicamente tentam inserir o nome de Gary naquele muro. (FIG. 04).

Figura 4 – Cena montada. Página dupla do capítulo 5



Fonte: HINES, 2010

Esse artifícios políticos da arte contemporânea vem desde o fim da Segunda Guerra Mundial quando não interessava mais aos artistas os aspectos formais do programa modernista das vanguardas europeias¹⁵. Especificamente, tratamos de uma produção que têm como ponto de partida a história de antecessores que estiveram envolvidos em conflitos bélicos. Desta forma, esses autores se apropriam de fatos não

¹⁵ Podemos citar o fotógrafo alemão Otto Steinert (1915-1978) como também os artistas americanos Robert Rauschenberg (1925-2008) e Andy Warhol (1928-1987), estes dois últimos são representantes da *Pop Art*.

vividos e não experienciados por eles a fim de construírem suas obras de arte. Eles terminam sendo herdeiros e fabricantes das memórias familiares a partir dos efeitos psíquicos e afetivos e das consequências traumáticas relacionadas às guerras.

Essa produção da geração pós-conflito foi denominada, por Marianne Hirsch (2008), como pós-memória. A segunda geração (ou ainda, pós-geração) tensiona o passado e o presente, visibilidades e apagamentos, continuidades e fraturas com o intuito de constituir um trabalho de resignificação das narrativas mnemônicas de família, rerepresentando o vínculo entre memória coletiva e memória traumática do artista.

A conexão da pós-memória com o passado não é, portanto, mediada pela recordação, mas pelo investimento imaginativo, projeção e criação. Crescer com essas memórias herdadas, dominadas por narrativas que precederam o nascimento ou a consciência de alguém, é arriscar que as próprias histórias e experiências sejam deslocadas, até mesmo evacuadas, por aquelas de uma geração anterior. Ela deve ser moldada, ainda que indiretamente, por eventos traumáticos que ainda desafiam a reconstrução narrativa e excedem a compreensão. Esses eventos aconteceram no passado, mas seus efeitos continuam no presente. Esta é, creio eu, a experiência da pós-memória e do processo de sua geração. (HIRSCH, 2008, p. 107¹⁶).

O fotolivro *My brother's war* é um exemplo de pós-memória na medida em que as cenas fotográficas medeiam a memória traumática de Jessica Hines, uma não-testemunha da Guerra do Vietnã que constrói memórias imaginativas sobre os fatos relacionados ao conflito e ao seu irmão. Ao retrabalhar o tabu do suicídio de um ex-combatente acometido pelo Transtorno do estresse pós-traumático, a fotógrafa desvela um sistema de crenças sociais que enquadram tipos de soldados: os celebrizados e os esquecidos da memória cultural e coletiva dos EUA.

2.2 Organizando os retalhos fotográficos: arquivo, inventário e coleção

No decorrer de nossa pesquisa foi necessário estudar sobre arquivo, inventário e coleção para entendermos sobre o processo criativo e o desenvolvimento da obra de arte analisada. De antemão, fomos atrás dessas ideias por acreditarmos que a

¹⁶ "Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation. To grow up with such overwhelming inherited memories, to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness, is to risk having one's own stories and experiences displaced, even evacuated, by those of a previous generation. It is to be shaped, however indirectly, by traumatic events that still defy narrative reconstruction and exceed comprehension. These events happened in the past, but their effects continue into the present. This is, I believe, the experience of postmemory and the process of its generation".

potência de elaboração de *My brother's war* está nos deslocamentos e rompimentos que ele faz a partir das apropriações desses conceitos enquanto matéria de arte contemporânea. Esses termos serão abordados como princípios e procedimentos cuja tensão entre eles fomenta o nosso entendimento sobre o trabalho de Jessica Hines, enquanto pós-memória. Na ordem, começaremos por arquivo e finalizaremos com a identificação da coleção.

Entendemos aqui o arquivo¹⁷ como um suporte midiático de acondicionamento de memória construído e desenvolvido no *continuum* do tempo. Para esse fim, cada tipo de arquivo recruta um mecanismo próprio: o texto impresso em papel penhora uma entrada às recordações e às lembranças diferente daquela das fotografias e dos filmes. É difícil não imaginar que a capacidade arquivante não esteja associada diretamente à mídia que o funde, ou seja, o arquivo passa a ser entendido como o próprio suporte. Sem dúvidas, a contemporaneidade presencia uma baú digital capaz de guardar conteúdos a perder de vista em comparação com as estantes de livros das bibliotecas, os gaveteiros das repartições públicas, dentre outros. Respeitando-se os alcances e os limites de cada sociedade a qual esteve inserido, o arquivo possibilitaria então a visita a tempos passados. Ao abrir as gavetas, o pretérito viria à tona conjugando-se às experiências no momento de sua fruição no presente por parte do observador.

A geração de artistas do pós-Segunda Guerra Mundial¹⁸ (1960¹⁹ aos dias atuais), embora alguns trabalhos em particular tenham despontado entre 1920 e 1925, contribuiu para aprofundar conceitos, estruturas e relações que envolvem o arquivo e a memória, como é o caso do artista peruano Fernando Bryce, da americana Susan Hiller e da alemã Hanne Darboven. De modo geral, artistas visuais, como a americana Sherrie Levine, a sérvia Vesna Pavlović e o ucraniano Roman Pyatkovka, assumem a postura semelhante ao arqueólogo de Walter Benjamin (1987) ao remexerem baús,

¹⁷ A palavra arquivo apresenta duas origens, a primeira vem do latim *archivum* que significa lugar onde se guardam documentos, já a segunda advém do grego *arkheion* que expressa “origem”, “início”, como também “domicílio”, “endereço”, “palácio”, “casa dos magistrados/arcontes”, os guardiões do arquivo. Na verdade a primeira etimologia decorre da segunda.

¹⁸ Esses artistas se enquadram na “arte pós-moderna” ou chamada ainda, como aplicamos neste trabalho, de “arte contemporânea”.

¹⁹ Tomamos como marco referencial a “arte conceitual”, afigurada por artistas como Joseph Kosuth, Barbara Kruger, Joseph Beuys, dentre outros. É válido salientar que os representantes desse movimento resgatam a ideia dos *ready-mades* de Marcel Duchamp, que datam de sua primeira apresentação em 1913 com a obra “Roda de bicicleta”, esse objeto aparece montado em cima de um banco. Falaremos de Duchamp mais a frente.

estantes, armários privados ou públicos a fim de retrabalharem o passado e de comporem novas imagens, assim como deve ser a empreitada da enxada ao agitar a terra escura ao trazer à tona os vestígios antes soterrados. Adiciona o filósofo alemão ao afirmar que “(...) se ilude, privando-se do melhor, quem só faz o inventário dos achados e não sabe assinalar no terreno de hoje o lugar no qual é conservado o velho” (BENJAMIN, 1987, p.239).

Assim como deve fazer o escavador, Jessica Hines dá nova função ao passado no presente por meio da compreensão da história e do contexto que cada objeto guardado no arquivo traz consigo. Fotografar os objetos no lugar dos acontecimentos é ao mesmo tempo devolvê-los à terra agitada, lançar a enxada mais uma vez à procura de mais marcas do passado e ressignificá-los no momento atual da artista. Jessica Hines diz: “Eu reuni as fotografias em um álbum e o levei a uma reunião dos companheiros de Gary à época da guerra. Aqueles homens foram capazes de me explicar sobre aquelas fotografias” (HINES, 2017, n.p.²⁰). Levar essas imagens a outros veteranos não significa apenas uma busca por mais informações que identifiquem vestígios de Gary. Ir à reunião é entender que o processo criativo e a construção da pós-memória se dão no movimento dessas buscas em si e não na identificação do que significa cada objeto.

O exercício de reciclagem do arquivo na arte contemporânea atende a intenções, interesses e ordem diversas. *My brother's war* particularmente faz pensar o arquivo não pelo que seu conteúdo em si, mas o que falta a ele; e é aí que a dimensão temporal se instala nas cenas fotográficas. Estas irão buscar desinstitucionalizar a história e dessacralizar a memória não para buscar respostas sobre o que aconteceu com Gary e/ou refutar simplesmente o já contado/narrado, mas sim para repensar e construir permanentemente o presente de seus produtores. É um duplo trabalho voltado para o si: do reciclador e das próprias imagens.

Neste expediente, as fotografias irão performatizar novos sentidos, sentimentos e experiências a partir de tantas outras imagens inconscientes ou não sendo retrabalhadas a partir desse processo de reciclagem. É nesse contexto que inserimos

²⁰ Entrevista concedida por HINES, Jessica. Entrevista I. [out-nov. 2017]. Entrevistador: Bruno Cavalcante Pereira. Por e-mail, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice I desta dissertação.

o paradigma do arquivo²¹ de Anna Maria Guasch (2011) cujos princípios mobilizam concomitantemente os regimes político e estético da imagem fotográfica. Esse arquétipo discursivo opera segundo princípios estruturais e formais que aludem a taxonomias, tipologias e a uma gramática específica do arquivo que não se limitam a operações burocráticas, senão impulsionam sistemas mnemônicos a fim de enfatizar o trabalho do presente sobre o passado, rompendo com a estrutura linear do tempo cronológico.

A história perpassada por essas fotografias nada perdem, elas são reinterpretadas e ordenam outros princípios e ideias no próprio ato da formulação e da feitura delas. É em volta disso que as imagens recicladas ganham forma e discurso através do trabalho artístico contemporâneo. Complementa Guasch (2011) que “para além da busca pela origem da história humanística tradicional, o arquivo é convertido então numa estrutura descentrada, uma multiplicidade de conjuntos de dados capaz de gerar significados sem evitar as contradições, inconsistências e até as banalidades” (GUASCH, 2011, p. 45²²).

Os primeiros usos da relação entre fotografia e arquivo podem ser notados nos trabalhos do fotógrafo francês Eugène Atget (1857-1927). A sua época, a produção do francês Atget era desenvolvida através de uma topografia urbana (fachadas, ruas vazias, escadarias, monumentos, etc.) para atender a uma clientela formada por arquitetos, ilustradores e decoradores de Paris, destarte, acabou desenvolvendo e ordenando as fotografias em catálogos que propunham uma classificação da realidade. Obedecendo a uma estética surrealista, os arquivos de Atget ordenavam um mundo fragmentado e serializado, perdia-se decisivamente a ligação entre a

²¹ Esse modelo é uma reação a outros dois modelos apontados pela autora: o primeiro é o da “linguagem dos ismos” das vanguardas históricas do século XX (Fauvismo, Cubismo analítico, Neoplasticismo e o Construtivismo) cuja característica comungante é o ‘efeito de choque’ visando a romper com os padrões estéticos do século XIX, influenciados pelo pensamento positivista como as correntes do Realismo e Naturalismo, por exemplo. O segundo é o ‘efeito de reversibilidade’ do objeto artístico advindo do ilogismo dadaísta e sobretudo pelo domínio do inconsciente surrealista como nas colagens e fotomontagens, estas últimas podem ser vista nas imagens do fotógrafo francês Raoul Ubac. Portanto para a pesquisadora espanhola, embora esses três paradigmas tenham vivido simultaneamente, os dois primeiros investem num questionamento criativo que se distancie das regras vigentes do século passado (destruição do objeto áurico), enquanto o terceiro se diferenciaria devido a manifestação de uma disposição administrativa: sequência mecânica, organização e coerência estrutural.

²² “Más que ser la búsqueda del origen propio del relato humanístico tradicional, el archivo se convierte entonces en una estructura descentrada, una multiplicidad de series de datos capaces de generar significados sin eludir contradicciones, inconsistencias e incluso banalidades.”

unicidade e o objeto: os valores arquivísticos reiteravam a multiplicidade das imagens fotográficas.

Outros artistas, entre 1920 e 1925, ainda que separadamente irão apresentar em seus trabalhos um alinhamento incipiente com o paradigma do arquivo. São os casos dos alemães Hannah Höch e Raoul Hausman, dos soviéticos Gustav Klutis, Alexander Rodchenko e Kazimir Malevich e do francês Marcel Duchamp. Eles já demonstrariam se ocupar do 'sistema-arquivo'²³ o qual representaria uma preocupação com narrativa, com a composição e a sequência lógica, com a associação²⁴ entre as imagens e não mais um trabalho de acumulação de imagens para armazenamento em catálogos como ocorreu em Atget.

Notadamente, *La Boîte-en-valise* (ou *Box in a Suitcase*) de Marcel Duchamp está marcada pela dialética do *ready-made* por ação estratégica da apropriação da manufatura em detrimento do objeto manual da arte. O artefato industrial é retirado de seu contexto original de uso para ser lançado em outros significados e sentidos a depender dos critérios do artista. A maleta²⁵ de Duchamp (FIG. 05) tinha seu interior dividido em pequenas peças desmontáveis de reproduções das principais obras (93 no total) do próprio artista, compreendidas entre os anos de 1910 e 1937 como os desenhos, gravuras, pinturas, miniaturas de suas esculturas e dos *ready-made*, todos reduzidos a vidro, cerâmica, celuloide ou fotografias; além dos manuscritos e das notas escritas desde 1911. O museu portátil, como ficou conhecida a caixa, distanciava-se das colagens/montagens das vanguardas ao configurar-se enquanto um protótipo do arquivo remetendo ao formato de um livro ou álbum.

²³ Cf. GUASCH, 2011.

²⁴ Combinação essa que pode ocorrer na mesma página e/ou entre duas páginas e no conjunto do arquivo, correspondendo a um princípio de montagem fotográfica.

²⁵ Foram feitas 300 tiragens iguais com exceção das vinte primeiras pois correspondiam a edições de luxo.

Figura 5 – *Boîte* (Caixa) Série C, montada por Lliazd em 1958



Fonte: Blog Alexia entre arte²⁶

À vista disso, os *ready-mades* inseriam-se e estabeleciam a concepção do arquivo dentro de um sistema de produção e de circulação que já apontava para a construção de um álbum de imagens. A reunião de objetos-imagens heterogêneos aludem a lógicas, associações e às operações que teriam cada elemento separadamente.

Segundo Leandro Pimentel Abreu (2014):

Ao abdicar do recorte e partir para as composições que podem ser feitas com as imagens sem juntá-las no mesmo plano, abre-se a possibilidade de relação da imagem com o mundo fora do limite da margem, presente nas colagens/montagens modernas. Decompondo ao máximo a montagem/colagem, chega-se ao gesto do *readymade*, movimento menos explícito da ação de montar que torna possível a imagem se manifestar. Configura-se nele a própria síntese da montagem. Ao abolir outros elementos da mesma natureza material, o *readymade* se apresenta como uma montagem híbrida. Ele promove uma composição de forças que se viabilizam a partir daquele objeto deslocado de sua função (ABREU, 2014, p. 145)

Trabalharemos agora outras duas terminologias que não se distanciam radicalmente do arquivo, mas que dele derivam e apresentam especificidades que nos auxiliam a compreender a reciclagem de tempos em uma obra de arte, falamos do inventário e da coleção. Define-se inventário, segundo o *Dicionário de terminologia arquivística*, como “instrumento de pesquisa em que a descrição exaustiva ou parcial de um fundo ou de uma ou mais de suas subdivisões toma por unidade a série, respeitada ou não a ordem da classificação” (BELLOTTO; CAMARGO, 1996, p. 45).

²⁶ Disponível em: <<http://alexiaentrearte.blogspot.com.br/2014/12/boite-box-museu-portatil- Duchamp.html>> Acesso em 03 JAN 2018.

Percebe-se dessa acepção que há uma compreensão limitadora do ato de inventariar, claro que este ato é antes de tudo um trabalho minucioso de rastrear, selecionar, registrar, nomear, numerar, classificar e apresentar objetos, contudo o inventário amplia-se na operação da reutilização de objetos; a manufatura termina por dialogar com outra de mesma ou de diferentes naturezas.

Amplia-se então a ideia de inventário a partir da proposta de Abreu (2014) que considera-o enquanto a “abertura para uma costura entre os objetos, entre pensamentos, entre racionalidades distintas, que florescem na variação da distância entre os diferentes elementos reunidos (...) recurso de invenção que faz da montagem uma tática cotidiana e, por conseguinte, uma ação política” (ABREU, 2014, p. 14). O inventário busca a comunicação entre os objetos ainda que entre eles existam conflitos mas que a reunião deles gera associações engendrando novo significado ao conjunto. No contexto da fotografia, o autor entende inventário como “a formação de uma série a partir de uma coleção preestabelecida de imagens fotográficas que são selecionadas e postas em relação, para posteriormente serem exibidas” (IBID, p. 15)

Podemos encontrar as primeiras associações entre inventário e fotografia no trabalho do alemão August Sander²⁷ (1876-1964). Se nas imagens de Eugène Atget o homem praticamente é excluído das fotografias, em Sander a fisionomia, a classe social e as diferentes profissões do indivíduo são valorizadas: há uma organização e elaboração sobre a espécie humana, um inventário de tipos. Já entre 1960 e 1998, vários artistas visuais irão se dedicar a produzir inventários trazendo a ligação entre poética²⁸ e política que terminarão por influenciar trabalhos de artistas contemporâneos. Dessa geração podemos citar nomes como Bernd Becher (1931-2007) e Hilla Becher (1934-2015), Gerhard Richter (1932-), Christian Boltanski (1944-

²⁷ August Sander foi um fotógrafo alemão ligado à Nova Objetividade que defendia a conjunção entre arte e documento nas fotografias, imagens essas que valorizam a precisão objeto que está diante câmera, a produção instrumentalizada de seu aparato técnico em detrimento da imagem manual (como a pintura) e a valorização da arte mecânica no cerne dos desdobramentos do modernismo no século XX.

²⁸ Usamos a palavra poética para fora do senso comum ou da doxa. Decidimos nos filiar a linha de pensamento de Paul Valéry que resgata o radical grego que origina o termo: a *poiesis* aristotélica a qual, por sua vez, deriva do verbo *poien* que significa fazer ou produzir algo (chamar para a existência), ou seja, a *poiesis* serei um exercício criador via de regra. Essa acepção não estaria ligada apenas a poesia, mas se amplia a quaisquer outras atividades artísticas feito a fotografia. Segundo Nicola Abbagnano (2015) na contemporaneidade “predomina o conceito de arte como construção. Foi explicitamente defendida por Valéry, que, com base nele, afirmou a excelência da arquitetura sobre todas as outras artes. ‘Aquele que constrói ou cria’, escreveu Valéry (...)” (ABBAGNANO, 2015, p. 429).

), Annette Messenger (1943-), Naomi Tereza Salmon (1965-), Hans-Peter Feldmann (1941-) e Robert Rauschenberg (1925-2008).

Conforme Suely Rolnik (2009) “os inventários que pretendem ativar tais poéticas deveriam pensar-se de modo a criar contundência crítica no enfrentamento das questões do presente, de modo a adensar as forças de criação que nele se afirmam” (ROLNIK, 2009, p.104-105). Esse é o caso de *My brother's war* cujo processo inventariante não expõe apenas Jessica ou seu irmão na Guerra, mas sim ao mesmo tempo amplia-se para todas as famílias, para os demais conflitos bélicos numa exposição de que o trauma e a dor expostos abordados na obra podem ser sentidos e experienciados por uma memória coletiva. A política e a poética no trabalho de Hines estão na disposição de denunciar as consequências que uma guerra pode causar no núcleo familiar e na sociedade como um todo.

Mais uma vez convocamos Bellotto e Camargo (1996) para conceituar coleção como a “reunião artificial de documentos que, não mantendo relação orgânica entre si, apresentam alguma característica comum” (BELLOTTO; CAMARGO, 1996, p.17). Essa aplicação genérica às coleções serve-nos como ponto de partida mesmo que apresentando uma deficiência de alcance para os diversos trabalhos fotográficos heterogêneos, artísticos e contemporâneos. Não está apenas na propriedade instrumental e organizacional dos objetos a natureza de uma coleção. Antes, coleções criam esferas compreensivas, não por uma harmonia forçosa entre as partes que as integram, mas por causa das provocações, perturbações e questionamentos que uma reunião de peças pode acarretar à ação interpretante tanto de quem faz coleções quanto de quem as veem.

Segundo o entendimento de Benjamin (2006), o ato de “coleccionar é uma forma de recordação prática e de todas as manifestações profanas da ‘proximidade’, a mais resumida. Portanto, o ato mais diminuto de reflexão política faz, de certa maneira, época no antiquário” (BENJAMIN, 2006, p. 239). Os objetos perdem sua funcionalidade quando da inserção deles na coleção, em seguida, quase que automaticamente, são retrabalhadas por efeito da contiguidade entre eles. Aos nossos interesses, a coleção é uma montagem da memória dada nos atos de recolher, juntar e apresentar objetos, ressignificando realidades e produzindo outras visibilidades que tensionam a informação da história individual e coletiva.

Porém, o trabalho administrativo da coleção não condiciona a memória, ou melhor, o passado não é posto em ordem, não é classificado, a série fotográfica não organiza/determina o tempo. A comunicação estabelecida entre os objetos “desenterrados” de seus arquivos familiares e em seguida apresentados numa coleção sustenta-se na desorganização e na suspensão de temporalidades em trânsito contínuo. Sobre o tema das coleções, Ronaldo Entler (2014) acrescenta que “mesmo quando são reunidas sistematicamente, as imagens não constituem por si só uma narrativa que se resolve, não possuem uma “gramática” que lhes dê coesão, e não permitem pontos claros que são motivadas muito mais pela inquietação da busca do que pela certeza do encontro” (ENTLER, 2014, p.141).

Não encaixaremos o trabalho de Jessica Hines enquanto arquivo ou inventário ou coleção pois causaria uma confusão ao tentar enquadrá-lo numa categoria fechada quando ele, na verdade, transita por esses diferentes estados de apresentação dos objetos retrabalhados na imagem. Assim, *My brother's war* se constitui na heterogeneidade desses três tipos de ação criativa, fomentando um pensamento lógico a fim de estruturar uma obra de arte que trata das narrativas de pós-memória a partir da reciclagem de um material de família antes guardado.

2.3 O álbum de família

O álbum de fotografias resulta uma ficção que além de garantir a existência do seu produtor também legitima o grupo que lhe pertence. Nos termos de Paula Mendes (2012) o álbum de família é “um objecto que permite traçar narrativas (mesmo que parciais), quer pessoais quer familiares onde o homem comum se transforma em sujeito reflexivo, tanto quando produz o álbum como quando revê o mesmo, transportando momentos passados em narrativas presentes” (MENDES, 2012, p. 19). A narrativa do álbum está entre o individual e o coletivo, retirando os sujeitos do seu lugar de mero espectadores das imagens e os transformando em agentes que operam e, ao mesmo tempo, sofrem os efeitos produzidos pela série de fotografias.

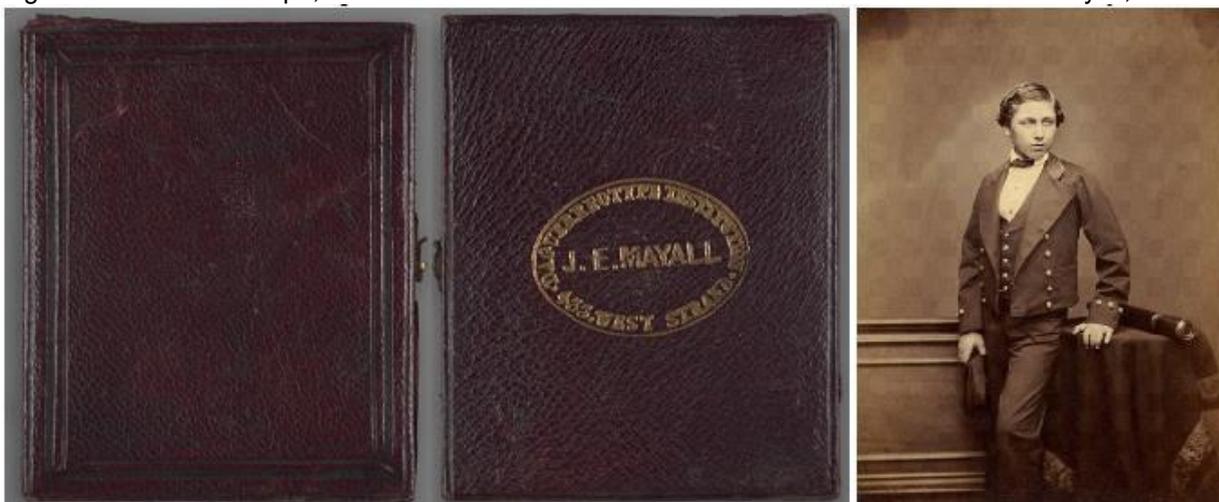
O álbum pode conter outros objetos para além das fotografias como pedaços de tecidos, feixes de cabelos, recortes de jornais que adquirem importância semelhante às imagens ao incorporarem à materialidade do livro, empregando-lhes novos sentidos por se comportarem como estruturas narrativas que contam a história

da família. Além disso, a organização, a disposição e a sequência de apresentação desses elementos diz muito sobre o álbum em si. Alguns deles possuem fotografias páginas encadeadas numericamente já outros dispõem imagens intercaladas entre páginas em branco (vazias).

O surgimento do álbum de família está ligado à invenção da fotografia, pois com a evolução das técnicas de revelação e impressão, necessitava-se de um suporte que acondicionasse de forma segura as imagens obtidas. Meados do século XVIII com a classe burguesa em ascensão alteravam-se os padrões de representação da imagem da sociedade europeia: a pintura renascentista (retratos caros de acesso apenas à nobreza) dá espaço às “pinturas em miniatura”, estas correspondiam a desenhos mais baratos dos rostos das pessoas que as de tamanho normal. Essas peças miniaturizadas passariam a ser armazenadas e expostas em pequenas caixas (e outros acessórios) cuja popularidade atingiu principalmente a França.

Em 1854, os *carte-de-visite*, invenção do francês André-Adolphe Disdéri, representou uma das primeiras formas de produção em massa da imagem expressando a individualidade do sujeito, entretanto essa prática ainda estava restrita à alta sociedade. Esses cartões eram registros de corpo inteiro, em dimensões de 9,5×6cm e produzidas em estúdio. O álbum de família (FIG. 06) tem como marco inicial a reunião de cartões de visita em uma espécie de livreto decorado quando da produção de fotografias da família real britânica publicado em 1860 por John Mayall.

Figura 6 – Visões da capa, do verso e um carte-de-visite do álbum da família real. John Mayall, 1960



Fonte: Site The Getty Museum²⁹

Embora somente a parcela abastada da sociedade europeia, em países como a Alemanha, Inglaterra, França e Itália, pudesse posar para os fotógrafos da época, o consumo dos cartões atingia as classes mais populares. A exemplo do álbum da família real, Mayall chegou a vender 60 mil exemplares. Deste ponto em diante, o aprimoramento tecnológico garantiu a popularização das máquinas fotográficas tornando a produção e o consumo das imagens mais acessível. Todavia, o que marca definitivamente a proliferação das fotografias no seio popular e familiar é a facilidade técnica no manejo das máquinas: não seria mais preciso ter conhecimento técnico do aparelho para registrar as imagens, qualquer pessoa poderia controlar o clique fotográfico. Esse momento ficou assinalado no final do século XIX quando a câmera portátil da Kodak, invenção de George Eastman, chegou ao mercado promovendo a “revolução da imagem de si mesmo³⁰”. Os álbuns de família seriam deslocados das caixas luxuosas e das páginas duras para os aparatos de material mais barato, frágil e de divisórias de plástico.

O álbum de família ganha forma e conteúdo através do trabalho da “guardiã da memória familiar”, que para Myriam de Barros (1989), é “(...) um papel que lhe confere o direito e também a obrigação de cuidar da memória familiar (BARROS, 1989, p. 38). Cabe a ela a responsabilidade pela seleção, organização e conservação que orientará a mensagem das fotografias. Cada álbum tem uma operação particular ainda que

²⁹ Disponível em: <<http://www.getty.edu/art/collection/artists/2022/john-jabez-edwin-mayall-english-1813-1901/>> Acesso em 09 JAN 2018.

³⁰ Cf. SILVA, 2008.

obedeça a procedimentos e taxonomias semelhantes como as temáticas específicas (aniversários, casamentos, batizados) e o tipo de material do suporte (livro, DVD, redes sociais na internet), por exemplo.

Tanto a guardiã quanto as imagens da família estão inseridas nas mesmas circunstâncias culturais e sociais. Esse papel de tutoria é tradicionalmente atribuído às mulheres porque a ela foi dado o encargo de protetora do lar, daí como o álbum guarda, por vezes, a particularidade e a intimidade, a mulher ficou imbuída de produzir, montar e apresentar essas narrativas. Tanto é que o mercado viu o potencial de consumo nisso e lançou propagandas relacionando a mulher, o lar e câmera fotográfica. Exemplo disso foram os anúncios da câmera *Brownie*, da Kodak: *Kodak suggests ... a give and take Christmas!* ou *At home with the Kodak...Make Kodak your family historian* (FIG. 07).

Figura 7 – Exemplos de anúncios da Kodak voltados às mulheres



Fonte: site Family Oral History³¹ e site Duke University³²

Essa leitura da exposição da narrativa visual sexuada da guardiã, a organização da memória familiar nas páginas, a seleção e a organização de imagens

³¹ Disponível em: <http://familyoralhistory.us/news/view/kodak_from_remember_the_day_in_pictures> Acesso em 10 JAN 2018.

³² Disponível em: <<https://documentarystudies.duke.edu/exhibits/everyday-affair-selling-kodak-image-america-1888%E2%80%931989>> Acesso em 10 JAN 2018.

de objetos no álbum família são as características que nos interessou pesquisar com o escopo de compreender como elas podem estar presentes e atuando em *My brother's war*. Para nós, na tensão entre o fotolivro e álbum de família, verifica-se uma transformação do entendimento a respeito da guardiã memórias. Se para Barros (1989) a narrativa e a história do álbum de família carregam as marcas de seu dono numa orientação à subjetividade e à assinatura do eu, a reciclagem dos objetos vernaculares aponta para uma memória não-individual, não-particularizada de Jessica Hines.

A reciclagem, e a conseqüente elaboração de novas imagens, significa desautorar o produtor substituindo sua assinatura por marcas/impressões de um “mediador do processo”, que segundo Abreu (2014) “Talvez exerça o mesmo papel de um simples técnico da polícia que vem recolher os indícios de um crime. (...) Seu papel é simplesmente produzir índices de uma existência, apontando para um futuro aberto para outras invenções possíveis” (ABREU, 2014, p. 42). A pós-memória que Jessica elabora é impulsionada por elementos já dados na caixa de sapatos, a fotógrafa não os cria, mas sim os reposicionam no mundo, media a relação dos objetos com o mundo e entre eles mesmos.

Como também o livro de Hines não se apresenta como uma recriação/reconstituição de um álbum de família, ele é na verdade um não-álbum de família. É justamente a ausência dele que possibilitou a elaboração da obra. A partir desse ponto interessa-nos avançar sobre os mecanismos que fazem esses objetos se articularem na construção da narrativa visual de *My brother's war*.

3 MONTAGEM E A IMAGINAÇÃO NA PÓS-MEMÓRIA NA FOTOGRAFIA

“Pela sua capacidade de resguardar-nos até de nós mesmos, e construir uma imagem aceitável de nossos próprios seres, a memória é, na realidade, uma aventura de nossa imaginação. Bracejando no vazio esplêndido da vida, desde a infância condenados à morte e à solidão, inventamos hoje o que fomos ontem com o mesmo ardor com que, amanhã, haveremos de forjar o que estamos sendo agora. (...) A nossa verdade é tecida de ficções. Na identidade a nós atribuída, a mentira emerge como a proa de um navio rompendo o nevoeiro³³”.

(Lêdo Ivo)

Para esse capítulo reservamos as reflexões sobre apropriação (LOPES, 2017), reciclagem (KLUCINSKAS; MOSER, 2007), imaginação (DIDI-HUBERMAN, 2013) e montagem (DIDI-HUBERMAN, 2013, 2016), princípios estruturantes das fotografias produzidas por Jessica Hines. É por meio dessas ideias que afirmamos a possibilidade da construção narrativa da pós-memória em *My brother's war*, pois a reunião dos objetos ganha sentido quando essas operações são acionadas. Nas artes visuais, essa prática é exercida desde 1920, tendo como influência os *mediascrapbooks*³⁴ de Hannah Höch. Exponente das técnicas de *collage* e da fotomontagem dadaístas, a artista alemã elaborou álbuns, dentre os quais ficou mais conhecido o *Sammelalbum* (Álbum de recortes da imprensa) (FIG. 07), em 1933, cujo procedimento pretendia estabelecer relações entre os fragmentos ilustrativos da sociedade alemã, recolhidos durante o período de 1918 a 1933, à época da República Weimar.

³³ Cf. IVO, 2007.

³⁴ Espécie de álbum-arquivo de recortes.

Figura 8 – Página do Álbum de recortes da imprensa, Hannah Höch, 1933



Fonte: Tumblr de Austin Kleon³⁵

Os *media scrapbooks* de Höch já respondiam à sistematização e à orientação do entendimento sobre memória individual e coletiva ao promover estratégias temporais a partir, *exempli gratia*, da disposição das imagens em páginas duplas possibilitando ressonâncias e atravessamentos do fluxo contínuo e anacrônico do tempo. Guasch (2011) comenta que o Álbum de recortes da artista alemã opera “(...) a partir da descontinuidade de texturas, superfícies e materiais, afasta-se das técnicas e estratégias formais de colagem e fotomontagem, baseadas na disjunção e formas extremas de fragmentação da linguagem, e formula uma relação muito particular com o arquivo (...)” (GUASCH, 2011, p.36³⁶).

Assim como os recortes de jornais de Höch, os objetos da caixa de sapatos que Jessica trabalha atravessam o caminho da vernacularidade à arte contemporânea, dentro de uma perspectiva de releitura, de apropriação. Segundo Almirinda Lopes (2017) o procedimento da apropriação de objetos seriais e utilitários do cotidiano perdem sua função de origem e adquirem um estatuto outro, o da arte (LOPES, 2017, p. 29). Exemplificam isso a exposição fotográfica *Memorabilia (2015)* de Claudia Jacobovitz (FIG. 09) como também o fotolivro *Sob Céus Estranhos (2007)* (FIG. 10), do português Daniel Blaufuks³⁷. Guardadas suas devidas particularidades, essas obras vão retirar fotografias e outros objetos de seus contextos iniciais para empregá-

³⁵ Disponível em: <<http://tumblr.austinkleon.com/post/160527066496>> Acesso em 11 JAN 2018.

³⁶ “(...) a partir d ela discontinuidad de texturas, superficies y materiales, se aleja de las técnicas y estrategias formales del collage y el fotomontagem, baseadas en la disyunción, y de las formas extremas de fragmentación del lenguaje, y formula una muy particular relación con el archivo (...)”.

³⁷ Montagem a partir de vestígios de refugiados da Segunda Guerra Mundial, em Lisboa.

los em outra significação e sentido a partir de uma foto da foto. Esse último veremos em mais detalhes no próximo capítulo.

Figura 9 – Inventário dos avós judeus no Muro das Lamentações, Claudia Jacobovitz, 2015



Fonte: Flickr de Claudia Jacobovitz³⁸

Figura 10 – Montagem. Página dupla. Daniel Blaufuks, 2006



Fonte: Blog Fascínio da Fotografia³⁹

³⁸ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/jacobovitz/with/27150322290/>> Acesso em 11 JAN 2018.

³⁹ Disponível em: <<https://fasciniodafotografia.wordpress.com/category/livros-de-fotografia/>> Acesso em 11 JAN 2018.

Esses trabalhos fotográficos que apontamos até aqui estão inseridos numa cultura material que problematiza o lugar das coleções de objetos que passam a ser reabilitados ao invés de serem criados. Isso não compromete a mensagem porque o material da obra de arte já se encontrava disponível, dentro do que os autores Jean Klucinkas e Walter Moser (2007) irão abordar sobre uma “cultura da reciclagem”.

Quer tomemos os termos mais recentes para designar procedimentos recicladores no seu sentido mais largo – revival, remake, sampling, copy-art – ou, ainda, os termos mais antigos – pastiche, paródia, plágio, reescritura, recriação, reconversão –, é forçoso constatar que a produção cultural contemporânea, em grande proporção, está associada a esse gênero de procedimentos. Daí a afirmar que, globalmente, vivemos numa cultura recicladora, há um caminho que não estamos prontos para percorrer, muito menos com o julgamento negativo que geralmente esse tipo de afirmação conota. (KLUCINSKAS; MOSER, 2007, p.29)

A importância da montagem e da imaginação em nossa discussão se dá na dinâmica associativa entre elas dentro da imagem, pois as fotografias em *My brother's war* não são simplesmente reproduções diretas dos objetos do mundo externo, mas sim práticas que articulam códigos visuais os quais tiram os objetos de seus lugares ordinários e costumeiros emprestando-lhes novos significados que só existem a partir da tensão estabelecida quando da reunião entre eles.

Desta feita, interessa-nos neste capítulo refletir como imaginação e montagem atuam na composição dos “mestiços fotográficos” para no próximo capítulo expandir essas concepções à análise estrutural propriamente dita de *My brother's war*. Essas duas concepções nos ajuda a compreender como uma obra de arte fotográfica mantém pulsando as tensões entre passado traumático (que os fragmentos carregam) e um presente conciliador. Portanto, é a partir das ações delas que o anacronismo acontece, construindo uma memória estruturada na heterogeneidade dos tempos.

Para nosso fim, começaremos discutindo a problemática da memória entendida a partir da perspectiva do espaço com o intuito de romper com esta, em seguida relacionaremos os objetos da cena fotográfica ao “fragmentos de memória”, e por fim, iremos explanar sobre a montagem e a imaginação em *My brother's war*.

3.1 A problemática da memória espacializada

A maioria das abordagens nas áreas das Ciências Humanas e Sociais relaciona memória ao espaço, tendo-a enquanto lugar de estocagem de objetos, documentos,

informações e materiais, incluindo ainda nesse contexto as mídias digitais, quando transmutam esses elementos para combinações binárias e os condicionam em redes sociais e/ou nuvens⁴⁰. Pretendemos desenvolver e entrelaçar dois entendimentos sobre a influência espacial na memória: enquanto suporte material e como instância controladora de temporalidades.

A memória espacializada encontra acolhimento na mnemotécnica romana criada a partir da lenda mítica do poeta Simônides de Keos (aprox. 557-467 a.C.) narrada por Cícero⁴¹. O episódio conta que Scopas, pugilista romano, oferece um banquete para comemorar sua vitória e premiação em uma luta importante. Além dos comes e bebes, o esportista contrata Simônides a fim de que o poeta componha e recite uma ode em homenagem a ele durante a solenidade. Porém, o resultado não agradou nem ao anfitrião e nem aos mecenas presentes porque o poema, embora exaltasse o contratante, continha vários versos destinados aos dois dióscuros Castor e Polideuco, heróis gêmeos da mitologia grega, deixando assim, na interpretação deles, os dotes atléticos de Scopas em segundo plano. Como resposta, o boxeador disse ao poeta que pagaria apenas a metade e que a outra parte ele fosse buscar com os deuses filhos de Leda e Zeus, já que os exaltava com tanta intensidade e arrebatamento. Em seguida, um servo traz ao poeta grego a mensagem de que duas pessoas perguntavam por ele fora da casa e o convida-o a ir ao encontro desses indivíduos. Na parte exterior do recinto, Simônides não encontra ninguém e inesperadamente a casa desmorona soterrando todos que lá estavam. Os cadáveres estavam mutilados o que dificultava a identificação de cada um deles; foi quando o poeta pode ajudar porque tinha memorizado exatamente onde cada um deles estava sentado durante o banquete.

⁴⁰ A *cloud computing* (“*computação em nuvem*”) é um estrutura de armazenamento e de memória entre computadores e servidores quando associados através da Internet. Os dados e informações estocados podem ser acessados de quaisquer lugares do mundo substituindo as máquinas físicas e a instalação de programas de acesso, por vezes específicos, por um sistema único acessível por qualquer plataforma, desde que possua os recursos de acesso à Internet (dispositivos de rede local sem fios, como o Wi-fi, ou as redes de conectividade móvel, como 3g, 4g e 5g, por exemplo).

⁴¹ A história fundadora da arte da memória, e aqui entenda-se arte (*ars*) em seu emprego arcaico enquanto “técnica”, tem tradição nos estudos da oratória romana. Além de Cícero em “*De Oratore*”, o autor desconhecido do “*Ad Herennium*” e Quintiliano no seu “*Tratado sobre a Oratória*” utilizaram a lenda de Simônides com o fito de teorizar, sistematizar e profissionalizar a retórica como o lugar preestabelecido da lembrança e da memória.

Da oratória romana às atuais tecnologias de última geração, o protagonismo assumido na memória é o do suporte⁴², não à toa pegamos de empréstimo o termo 'baú' para sinalizar as implicações contidas nessa alegoria: a evidência do ambiente de acumulação de dados e informações e a aversão ao esquecimento. Se as lembranças são traduzidas em informações armazenadas num local seguro e objetivo é para proteger o sujeito dele mesmo a fim de que nada se perca, tudo se acumule. E esse encadeamento lógico agrega ainda a universalidade e a impessoalidade com base na sistematização das imagens em signos que se tornam semelhantes, disponíveis e indistintas a partir do acesso ao conteúdo do baú.

Além disso, da materialidade à imaterialidade dos suportes, a sistematização da estocagem de lembranças não somente lança holofotes sobre o espaço como também eclipsam o caráter temporal da memória. As palavras de Assmann (2011) validam nossa argumentação ao considerar que “a mnemotécnica eliminava a dimensão do tempo, ou seja, o tempo em si não era uma agente estruturador no processo, que por isso mesmo se apresentava como um procedimento puramente espacial” (ASSMANN, 2011, p.32). Desta forma, os esquemas sensório-motores de percepção através dos artefatos da memória estariam reféns de métodos determinados, repetitivos, sequenciais e diretos baseados no espaço matemático abstrato da geometria euclidiana e no espaço hodológico (rotas, caminhos e obstáculos).

Essa tendência instrumental e utilitária do suporte material de memória aplicada às imagens fotográficas está respaldada na homogeneidade e na capacidade de se dividir indefinitivamente. Conforme o filósofo francês Henri Bergson (2010) “o espaço é de fato o símbolo da fixidez e da divisibilidade ao infinito (...) O espaço não é o suporte sobre o qual o movimento real se põe; é o movimento real, ao contrário, que o põe abaixo de si” (BERGSON, 2010, p. 255). Posto assim, percebe-se quanto inerte a matéria é, em outras palavras, o suporte de memória é fixo e inalterável porque o espaço também o é, pois em suas inúmeras divisões possíveis não há o trabalho do

⁴² Também consideramos como suporte o aparelho mental, o que de fato constituía o emprego da oratória romana, ainda que o termo em si leve-nos a apenas considerá-lo enquanto materialidade externa ao homem. Além do mais, queremos deixar registrado que utilizamos como sinônimos de suporte as seguintes palavras: aparelho, artefato, ferramenta e aparato; essa bravata se faz necessária para sinalizar distâncias do termo 'dispositivo' discutido por Michael Foucault tão presente em suas reflexões como podemos encontrar, dentre outras, na obra “Microfísica do poder”. A possível substituição por esse termo poderia trazer confusão conceitual.

devir: todos os fragmentos espaciais são sempre os mesmos, diferem em quantidade, mas são sempre iguais uns aos outros.

Decorre desta associação a incômoda ideia camuflada na memória espacializada: o armazenamento da representação do tempo cronológico. O arquivo é um suporte, uma mídia, de acumulação de imagens. Uma relação entre imagens pressupõe, é claro, uma estrutura espacializante, contudo os acontecimentos tratados a partir delas, sua experiência e sua existência, são imbricados de temporalizações (do passado, do presente e do futuro) contínuas, indivisíveis e heterogêneas. Os fragmentos do tempo diferem-se entre si em seu aspecto qualitativo: o tempo em fluxo contínuo e não quantitativamente como os instantes e os pontos pré-estabelecidos no espaço.

Especificamente em *My brother's war* a técnica da montagem, a qual abordaremos na próxima subseção, remete à história anacrônica, a uma tradição e a uma cultura cujas apresentações midiáticas expõem lacunas e incompletudes que fazem das cenas fotográficas um ato performativo da reconstrução temporal da memória individual e coletiva. Sendo assim, a ideia do espaço determinável é insuficiente para trazer um mundo em que os objetos se relacionem à memória. Nessa tarefa, auxilia-nos Fausto Colombo (1991) ao refutar a memória espacializada quando afirma que “em relação ao habitual conhecimento experiencial do mundo, menos linear e funcional, porém articulado e analógico, os sistemas mnemônicos parecem trabalhar em condições de substancial ‘miopia’ cognoscitiva, ou seja, de compreensão de soluções operacionais limitadas” (COLOMBO, 1991, p. 39).

Retirar o tempo do domínio do espaço é superar a implicação que este impõe àquele: a falsa crença de que o fluxo temporal é um todo de instantes homogêneos espaciais. Se assim fosse, o passado, o presente e o futuro seriam pontos fixos e imóveis que contraditoriamente formariam a mobilidade do ser no tempo justamente por estarem associados à somatória dos pontos iguais na trajetória: se o tempo passa é devido à progressão espacial. Assiste-nos Bergson (2010) nessas colocações ao considerar que “é impossível construir *a priori* o movimento com imobilidades, e disso jamais alguém duvidou. (...) o movimento sendo dado como um fato, há um absurdo de certo modo retrospectivo em conceber que um número infinito de pontos tenha sido percorrido” (BERGSON, 2010, p. 224).

O que esta visão implica-nos? Essa dominância do espaço sobre o tempo acarretaria em reduzir as imagens de *My brother's war* à justaposição de partes sucessivas que não se influenciam e nem se interpenetram entre si: o passado de Gary Hines não se exerceria no presente de Jessica Hines e vice-versa. O passado e o presente seriam pontos estanques e, colocados nesses termos, as imagens da fotógrafa estariam postas em um todo confuso: uma memória fincada na contradição da imobilidade do instante que operaria o fluxo de tempos indivisíveis e heterogêneos. As imagens de Hines reiterariam assim o tempo espacializado enquanto propulsor da realidade do mundo exterior, cujas partes separadas, uniformes e divisíveis representariam mundos próprios que nada guardariam um do outro. Um grande mal entendido perpetuado no tempo.

3.2 O fragmento e as mestiçagens visuais

Consideramos os objetos selecionados (documentos, fotografias, desenhos, soldadinho de chumbo, dentre outros) por Jessica Hines como “fragmentos” composicionais das imagens em *My brother's war*. Desconsiderando que eles fazem parte de uma coleção familiar e fora das molduras fotográficas, eles cumprem utilidades ordinárias do mundo exterior praticamente sem interferência um do outro: uma *dog tag* se atribui um papel diferente das lentes de aumento, por exemplo. Assim sendo, esses objetos quando agrupados e, em seguida, transfigurados para uma cena fotográfica, abrem-se para interpretações e experiências diferentes daquelas possíveis para essas peças isoladas ou reunidas na caixa herdada por Jessica Hines.

As composições artísticas resultantes dessa transformação apresentam fundamentalmente duas características: a mudança sensorial e a equivalência entre os objetos. Ao retrabalhar esses componentes, Jessica oportuniza ao leitor uma imersão controlada em relação à experiência que ela mesma tivera quando do contato pela primeira vez com eles, nas revisitações e ao longo da produção de sua obra. O peso, o cheiro de coisa guardada, a ação do tempo através da oxidação, tudo é transferido para o visual: o fragmento é imagem. Consequentemente sem essas diferenças físicas e materiais, os fragmentos se equivalem entre si, diferenciando-se sim de acordo com a disposição dos elementos formais (luz, enquadramento, plano) escolhidos pela artista.

Além da disposição formal e estética, cada peça estruturante de *My brother's war* é acima de tudo um “fragmento de memória”, que remete a uma temporalidade específica, pressupõe um conhecimento característico e um contexto biográfico determinado. Porém, essas singularidades não são perdidas quando esses fragmentos são arrumados na cena fotográfica, o contato entre eles tensiona passado e presente, provocando um deslocamento de experiências e sentidos.

Percebe-se que para a fotógrafa não interessou esse ou aquele objeto em específico, isoladamente, quero dizer. O fragmento se realiza enquanto memória na relação com outro fragmento, ou seja, ele é a um só tempo estrutural e relacional. Os fragmentos não devem ser entendidos como peças de um quebra-cabeça, pois estaríamos afirmando indiretamente que eles formariam uma unidade, ou ainda, que a reunião das partes remeteria a uma recuperação da memória. Corroborar Joël Candau (2014) ao afirmar que “As memórias contemporâneas seriam mosaicos sem unidade, feitas de fragmentos das grandes memórias organizadoras que foram despedaçadas, de pedaços compostos, restos divergentes, traços heterogêneos, testemunhos opostos, vestígios incoerentes” (CANDAU, 2014, p. 188).

Na obra de Jessica Hines, a configuração da cena montada é pensada como uma zona de dispersão cuja reunião dos fragmentos não se dá por justaposição formando um todo homogêneo, mas sim pela tensão do *quase* encontro, ou melhor, pelo convívio de formas que permanecem separadas e identificáveis que irão formar, através desse contato de atração e repulsão, novas imagens. Desse jeito, os fragmentos não formam híbridos, mas mestiços constituídos a partir da coabitação de impurezas, de heterogêneos que nunca se fundem. Essa ideia de mestiçagem retiramos de Iclea Borsa Cattani (2007) que a considera no jogo de “múltiplos cruzamentos produtores de novos signos que mantêm em seu interior tensões irresolvidas, sempre em vir a ser, marcas de pulsões internas e de aberturas ao devir” (CATTANI, 2007, p. 29).

A mestiçagem entre fragmentos evita a homogeneização de tempos permanecendo abertas as cicatrizes de um passado afetivo e traumático em coexistência com um presente nostálgico cujas temporalidades ali dispersas na imagem são, ao mesmo tempo, distintas e indiscerníveis. Ao olharmos as molduras fotográficas de Jessica Hines já não nos situamos num tempo específico deste ou daquele objeto, estamos imersos diante de todas as temporalidades simultaneamente,

cuja interpretação das imagens não se resolve na identificação temporal que mostra cada fragmento.

Em razão disso, esse jogo temporal constitui a pós-memória que aqui pesquisamos, devido à exploração de uma perspectiva anacrônica à medida que se distancia de uma abordagem sequencial e cronológica. As imagens não religam o passado ao presente, elas rompem com a noção de linearidade que, por sua vez, reelaboram em *My brother's war* uma memória dispersa atravessada pelo sentimento frustrado de que foi construída pela costura de tempos, quando na melhor das hipóteses se apresentam como um acúmulo de temporalidades soltas e frouxas. Desta forma, as imagens de Jessica Hines se retroalimentam da soma da insuficiência de um passado que nunca será atingido com um presente jamais saciado.

Vejamos abaixo o que nos disse Jessica Hines sobre os objetos das cenas fotográficas:

Alguns dos objetos fotografados pertenciam a Gary e eu os encontrei dentro da caixa que nossa mãe guardava. Outras coisas ou eram objetos que Gary me enviou do Vietnã ou pertenciam a mim, como o copo e a colher. O vidro se refere a algo que aconteceu após a morte dele. Um dia fui à casa da minha mãe para limpar sua casa enquanto ela não estava. Quando minha mãe retornou e percebeu que eu tinha lavado um copo que tinha sido guardado – acho que dentro de um saco plástico –, ela entrou em pânico. Gary tinha usado o copo pela última vez e suas impressões digitais foram deixadas nele. Mamãe estava tentando se preservar alguma coisa de Gary. Até hoje me sinto péssima por lavado o copo e ter causado outra perda a minha mãe. (HINES, 2017, n.p.)⁴³

Os fragmentos de Jessica Hines são metafóricos. A fotógrafa americana demonstra sentir culpa por ter apagado as marcas do passado inscritas naquele objeto. Ela então recorre à reunião de fragmentos para reaver imaginativamente as perdas, trazendo de volta um copo de vidro junto de outros objetos (colher, fotografia) para reinscrever simbolicamente as impressões digitais de seu irmão: a imagem refletida na colher, que se encontra imersa no copo, acena para o que se perdeu. A cena fotográfica, então, cria a ilusão de reparar um erro, de que através dos fragmentos fora possível está diante do vestígios desfeitos de Gary. (FIG. 11).

⁴³ Entrevista concedida por HINES, Jessica. Entrevista I. [out-nov. 2017]. Entrevistador: Bruno Cavalcante Pereira. Por e-mail, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice I desta dissertação.

Figura 11 – Cena montada. Página única do capítulo 1



Fonte: HINES, 2010

Ironicamente, o trabalho de Jessica Hines é o inverso da ação preservadora de sua mãe: se antes as impressões digitais de Gary estavam sacralizadas naquele copo de vidro guardado no ambiente doméstico, agora nas fotocomposições a fotógrafa secularizam-nas; e, as imagens formadas por meio daquele copo lavado ressignificam a própria ideia de marcas do tempo: o passado não se torna evidente devido a uma inscrição sobre o material, ele é aparente, ilusório e removível movimentando nosso interesse em preencher lacunas da memória sempre fragmental.

Dedicamo-nos nesta subseção a discutir o que entendemos por fragmentos e como essa concepção contribui para elaborar a pós-memória através de objetos feito imagens. Precisaremos refletir agora como se articulam esses fragmentos quando reunidos nas cenas fotográficas. Estamos falando especificamente da imaginação e da montagem enquanto mecanismos ontológicos de composição estética que possibilitam tensionar tempos e construir as narrativas mnemônicas visuais, pois se Jessica Hines retrabalha a experiência de um conflito bélico não testemunhado, ou melhor, se memórias mediadas por fotografias de um tempo não vivido tornou-se possível no âmbito da arte contemporânea é devido à atuação dessa dupla conceituação, em *My brother's war*.

3.3 A montagem e a imaginação na pós-memória

A reunião dos fragmentos determina como as imagens elaboradas irão apresentar a narrativa da pós-memória. Para a construção das cenas fotográficas, a associação entre os objetos ganha sentido a partir de duas instâncias que são

simultaneamente conceitos e procedimentos operativos: a montagem e a imaginação. Como já dissemos anteriormente, os arranjos combinatórios empreendem sentidos e experiências próprias, outras e opostas daquelas que cada fragmento isoladamente mostra. Mas, como se exprimem essas diferenças?

O *delay* de 35 anos para que a produção de Jessica Hines ganhasse sua materialidade diz muito sobre o que discutiremos sobre montagem. Segundo Georges Didi-Huberman (2013) “As imagens conferem uma figura, não apenas às coisas e aos espaços, mas também aos tempos: *as imagens configuram os tempos da memória e, ao mesmo tempo, do desejo. (...) as imagens sabem prever os tempos através do exercício de montagem*” (Didi-Huberman, 2013, p. 35). *My brother's war* é uma obra que só existe em função da montagem dos tempos encontrados no vazio, nas falhas e nas brechas do passado os quais se reconfiguram numa narrativa visual de família, no presente. Por isso que a pós-memória de Jessica Hines nunca será uma recuperação do passado, nunca uma resposta para o que aconteceu pois retrabalhar memórias por meio de fraturas é produzir sentidos através das ausências.

Conforme Didi-Huberman (2016) a montagem “é uma exposição de anacronismos naquilo mesmo que ela procede como uma explosão da cronologia. A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p.6). Neste expediente, a montagem confere às imagens uma dinâmica que não é do alcance da linearidade, mas sim da ruptura. Os arranjos fragmentais se alimentam das frestas e dos “saltos” temporais como ocorre nas fotografias de Jessica Hines quando das incursões da artista desde a sua infância à vida adulta. As cenas montadas mantêm a tensão dos tempos heterogêneos dos objetos provocando desvios e deslocamentos que não obedecem à concepção do tempo cronológico.

Contudo, a montagem que discutimos aqui atende a uma lógica e a uma incontingência estética. É pertinente esta ponderação para não acharmos que o caráter acronológico e irregular dos fragmentos acarrete em combinações aleatórias, difusas e acidentais; ao contrário, os objetos-imagens das cenas fotográficas obedecem a certos protocolos planejados (iluminação, ambientação, seleção de objetos da cena) para gerar efeitos deliberados como podemos verificar nas fotocomposições produzidas para o capítulo 05 (A Reflexão) (FIG. 12) no Monumento

aos Veteranos, em Washington, D.C ou o ritual religioso que se constrói no capítulo 07 (Rezo pelo seu espírito) (FIG. 13).

Figura 12 – Cena montada. Página única do capítulo 5



Fonte: HINES, 2010

Figura 13 – Cena montada. Página única do capítulo 7



Fonte: HINES, 2010

A imaginação aqui não é empregada no sentido de fábula ou fantasia mas sim como atividade mental que organiza o entendimento sobre as histórias de família que

sobrevivem naqueles objetos. No que falta de coesão entre eles, a imaginação atua para dar-lhes sentido. Segundo Didi-Huberman (2013) “a imaginação é, antes de mais – antropologicamente – aquilo que nos torna capazes de lançar uma ponte entre as ordens de realidade mais afastadas, mais heterogêneas” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 22).

Sobre a seleção e reunião dos objetos, Jessica disse:

Eu selecionei as fotografias usadas no meu trabalho por várias razões que dependiam do momento espontâneo. Minhas escolhas foram frequentemente baseadas em meus sentimentos e intuição. No que diz respeito às cartas, selecionei-as às vezes porque ele (Gary) mencionou uma batalha ou algo importante que aconteceu na guerra ou às vezes porque suas palavras me fizeram sentir como se estivesse lá também no Vietnã. (HINES, 2010, n.p.)⁴⁴

Jessica Hines pretende recompor as pegadas de seu irmão a partir de lacunas da história familiar, cujos procedimentos da imaginação e da montagem irão possibilitar os atravessamentos e as comunicações entre passado e presente, buscando uma coesão para o percurso narrativo das imagens ao longo do livro. Em outras palavras, só é possível contar o que se conta nas cenas fotográficas devido a estes dois dispositivos de criação artística. Sem muitas informações sobre os fatos, sem o depoimento de parentes próximos, restou à artista relacionar seus sentimentos e intuição aos objetos herdados.

O momento espontâneo, desenhado no presente da artista, submete-se aos eventos da Guerra do Vietnã. As escolhas dos objetos – as cartas de Gary como Jessica cita – não atendem a uma prática funcional apenas no processo criativo. Elas transportam a fotógrafa ao conflito: estar presente no passado. Para as fotografias serem montadas é preciso estar imaginativamente no tempo dos acontecimentos. A montagem expõe assim a relação entre fragmentos, fotografia e ambiente. Toda a elaboração das imagens poderia ter sido construída sobre uma “mesa operatória⁴⁵”, mas nos parece que o movimento é inerente à obra: a fotógrafa se pôs em deslocamento e as montagens fotográficas, por sua vez, também em trânsito.

As lacunas das lembranças não são preenchidas, mas sim constantemente provocadas a produzir sentidos a partir das suas próprias aberturas. São nessas

⁴⁴ Entrevista concedida por HINES, Jessica. Entrevista I. [out-nov. 2017]. Entrevistador: Bruno Cavalcante Pereira. Por e-mail, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice I desta dissertação.

⁴⁵ Cf. DIDI-HUBERMAN, 2013.

fissuras que a montagem produz uma realidade inerente às fotografias. Abreu (2014) complementa que “A montagem passa a ser destacada como aquilo que possibilita que a imagem se expresse e, a partir daí, a imagem fotográfica pode ser definida como dinâmica, contextual e contingente” (ABREU, 2014, p.140). Ao montar novas imagens, Jessica Hines lança para dentro de seus mestiços fotográficos uma realidade própria e independente dos fatos reais narrados sobre a Guerra do Vietnã.

Com isso, as montagens em *My brother's war* não são compreendidas numa perspectiva histórica e causalista criando respostas para os acontecimentos no Vietnã. As montagens determinam uma lógica própria cujas cenas fotográficas exploram mais o mecanismo de funcionamento das combinações dos fragmentos do que a comunicação entre o que acontece fora e dentro das fotografias, ou seja, rompe-se com a ideia contiguidade da imagem com o mundo externo. De outra forma, não se pode pensar o que a montagem levanta sobre a história, mas sim como aprimeira organiza e produz a segunda.

Assim, para engendrar a pós-memória será preciso desmontar a história do Vietnã, ou seja, destitui-la da unidade, separar seus fatos amarrados pelas tramas e narrativas oficiais. Desarticular a história é tornar visível sua deficiente maneira de ser fonte para a construção da memória individual e coletiva. A desmontagem da história coloca-se em relação com os traumas e dores da família originando uma montagem discursiva que ativa novos mecanismos de produção de sentidos e de experiências nas imagens.

4 A NARRATIVA DO LUTO AFETIVO

“Devo anotar, entre parênteses, que o tipo de esquecimento que apaga os sonhos é muito especial e muito adequado aos meus fins, pois se baseia na dúvida sobre a existência real do que deveríamos estar recordando; suponho que, na maioria dos casos, se não em todos, só consideramos esquecido algo que na realidade não aconteceu. Esquecemo-nos de nada. O esquecimento é uma sensação pura⁴⁶”.

(César Aira)

Para compreender as particularidades da narrativa visual de *My brother's war* percorremos por princípios (apropriação, reciclagem, imaginação e montagem) e procedimentos materiais (arquivo, inventário e coleção) com os quais o trabalho de Jessica Hines dialoga e se alimenta quando os retira de seus usos ordinários para o domínio da arte contemporânea. Ao conhecer a história e o processo de produção do fotolivro percebemos ser ele um objeto que caminha entre a exibição do vernacular devido à apresentação de objetos domésticos e a expressão artística, dada a elaboração deliberada de uma obra de arte que ressignifica esses mesmos objetos.

Daí, recorremos ao entendimento da lógica do álbum de família por acreditarmos que a existência do trabalho da artista americana está justamente na tensão entre álbum e fotolivro. Manusear a obra é ter a experiência de estar diante de um objeto heterogêneo, pois ali coabitam os dois gêneros que se aproximam e se repelem ao mesmo tempo. *My brother's war* é um fotolivro porque obedece a protocolos estruturais de um projeto gráfico pensado como tal: história a ser contada, materiais, técnicas de captação das fotografias, tamanho, encadernação, peso, edição, sequenciamento de imagens e textos; todavia não deixa de responder metaforicamente à dinâmica de um álbum porque ele simula a existência da família

⁴⁶ Cf. AIRA, 2013.

através da construção de imagens a partir de outras imagens e objetos da vida privada que correlacionam os pais, o irmão e a própria fotografia. Esse jogo dual aprofunda mais ainda a abordagem do trauma familiar por expor as lacunas permanentes na memória em consequência da falta de álbuns, ou melhor, da impossibilidade da continuidade de narrativas da família Hines que a guerra solapou, e que agora através de um produto artístico tenta-se reparar.

A tensão entre fotolivro e álbum de família determina principalmente a narrativa visual da memória de Jessica, da sua família e do coletivo americano. Não somente o tema sobre o trauma e o luto de herdeiros dos fatos, derivados da Guerra do Vietnã, caracterizam a obra como história familiar do passado a ser lembrada e recontada. Essa é a questão central da obra, é claro, porém nosso investimento em detalhar a estrutura interna e externa do livro de *My brother's war* é uma narrativa ordenada pelo processo de montagem, principalmente. Neste expediente, a montagem deverá ser compreendida em seu sentido mais amplo, não à toa dissemos que a obra é uma 'metamontagem', pois é a técnica em si constitui sua existência. Melhor dizendo, a montagem dita a construção da obra dentro das fotografias, nas estruturas físicas e, sobretudo, na narrativa visual.

As lembranças e as recordações afetivas somente se desenvolvem no livro porque elas são submetidas primeiramente aos processos de elaboração, de organização e de enquadramento advindos das técnicas de montagem adotadas para em seguida se juntarem aos temas domésticos (família, morte, valor dos objetos do lar) e ao papel social da obra (guerra, memória, imagens expressivas do povo americano). Melhor dizendo, o recurso dos fragmentos e a arrumação estética deles nas montagens marcam o sentido da memória individual e coletiva materializado na narrativa visual da obra.

Sob a ótica do filósofo francês Paul Ricoeur (1996), narrativa seria entendida nesta pesquisa como:

[...] toda a arte de contar, narrar, que encontra, nas permutas da vida cotidiana, na História das histórias e nas ficções narrativas, as estruturas apropriadas do linguajar. É, pois, ao nível da narrativa que se exerce primeiro o trabalho de lembrança. E a crítica ainda agora evocada parece-me consistir no cuidado em contar a outrem as histórias do passado, em contá-las também do ponto de vista do outro - outro, meu amigo ou meu adversário. Este rearranjo do passado, consistindo em contá-lo a outro e do ponto de vista do outro, assume uma importância decisiva, quando se trata dos acontecimentos fundadores da História e da memória comuns. (RICOEUR, 1996, p.4)

Como dissemos no primeiro capítulo, o passado retrabalhado no fotolivro não retrata o trauma da família Hines somente, a obra amplia-se para tantos casos semelhantes ocorridos à época da Guerra do Vietnã e também atualiza-se para outras histórias de famílias envolvidas em conflitos bélicos que vieram em seguida. Desta maneira, faz sentido reforçar a figura de Jessica Hines como mediadora de processos, pois não é uma narrativa construída tomando por base o “eu” da fotógrafa mas sim o sujeito outro. Evidentemente nas arrumações objetais há marcas do ponto de vista de Hines sobre o trauma de sua família, mas esses mesmos arranjos são operações do sujeito outro que narra um outro sujeito, aliás a montagem apela para um sentimento e um pensamento plural que eclipsam a narração de um passado biográfico. As cenas fotográficas de *My brother's war*, à vista disso, não se configuram enquanto elaborações da vida cotidiana de Gary ou de Jessica, não revelam expressões identitárias, são elas na verdade narrativas propulsoras de um pensamento geral da pós-geração da Guerra do Vietnã.

Na esteira de Ricoeur (1996), a narrativa aqui é pensada enquanto estratégia discursiva a qual manifesta a conexão entre os registros afetivos de um sujeito coletivo e as inscrições simbólicas que as imagens podem revelar sobre o trauma. Expõe-se assim o valor de uma ficção em trânsito, ou seja, elaborada e atualizada no presente mas que a um só tempo se encaminha para o futuro. Já que nada se recupera do passado, já que não estão nas cenas fotográficas as causas históricas da Guerra, as imagens só podem ser então uma eclosão estética do porvir: abrir reflexões ainda que inconclusas e indeterminadas a partir dos rastros que o conflito deixou nas famílias quer sejam norte-americanas ou não.

Por conseguinte, a narrativa visual se constitui em função do tempo assim como explicamos ocorrer com as montagens. *My brother's war* não se concebe como narrativa cronológica, senão enquanto uma narrativa anacrônica. Folhear de uma página a outra pode até criar a ilusão do tempo corrido, contudo a narrativa por montagem de tempos heterogêneos se oferece por rupturas cuja apresentação da memória se dar por saltos e não pelo encadeamento ininterrupto do tempo que se desvela de uma imagem à outra. A cada salto, imaginação e montagem não atuam como agentes que costuram e reintegram as fissuras numa alusão à coesão da narrativa do fotolivro, pelo contrário, o mundo das cenas fotográficas é mantido dentro

das disparidades, das incompletudes e das transformações que o tempo permanentemente oferece.

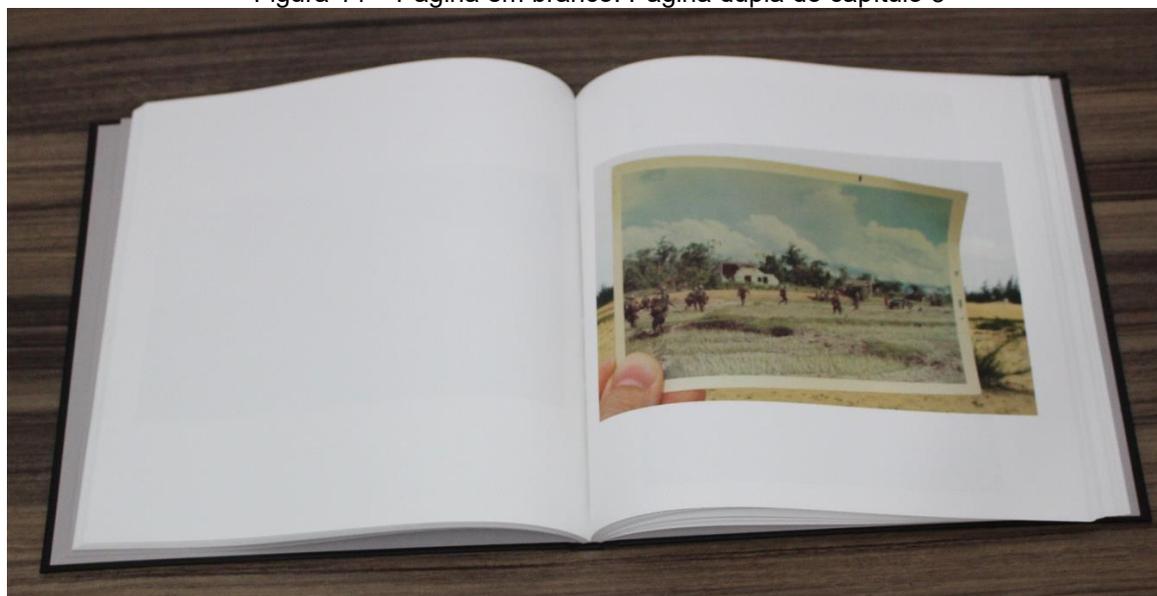
De página em página vários mundos se abrem a leituras e a interpretações diversas que nem resumem e nem esgotam a obra. Como mediadora de processos e guardiã de memórias, Jessica Hines orienta um pensamento produzido nas montagens (como veremos na subseção da divisão dos capítulos, a seguir) mas a história só ganha sentido no contato com o espectador. Estamos querendo dizer com isso que as cenas fotográficas só têm poder de ativação na ocorrência interativa entre o fotolivro e o leitor. Não é possível falar em memória, trauma, luto e afeto sem esse encontro, sem a relação íntima entre o tempo da experiência de quem vê e os tempos da narrativa pertencentes a quem é olhado.

Visto isso propomos uma leitura da narrativa visual de *My brother's war* a partir do nosso contato e experiência com a obra, tomando por base 05 (cinco) categorias elencadas: 1) as páginas em branco, 2) o uso das cores, 3) a divisão em capítulos, 4) o apoio dos textos, e, por último, 5) o ambiente externo como “painel operatório”. A escolha desses tipos deveu-se primeiro ao fato deles formarem os aspectos estruturantes da obra, segundo materializam as concepções da montagem, e por último, devido à abordagem temporal implicada neles. Será por meio deles que demonstraremos as singularidades dessa produção mestiça a qual constrói uma memória familiar retesada entre o álbum e o fotolivro.

Antecipamos que essa divisão é didática e nos serve com o intuito de facilitar a exposição das ideias porque entendemos que categorias elencadas estão imbricadas uma na outra. Também, a ordem que escolhemos para discuti-las não seguiu nenhum critério específico apenas obedecem a maneira como refletimos a partir da obra.

4.1 Páginas em branco

Figura 14 – Página em branco. Página dupla do capítulo 3



Fonte: HINES, 2010

Identificamos na obra, 28 páginas em branco (FIG. 14) distribuídas da seguinte maneira: 01 (uma) no prefácio, 06 (seis) no primeiro capítulo, 08 (oito) no segundo, 07 (sete) no terceiro, 01 (uma) no quarto, 01 (uma) no quinto, 02 (duas) no sexto e, por fim, mais (02) duas no sétimo capítulo. Percebe-se que há maior incidência no segundo capítulo, em seguida o terceiro e o primeiro capítulo, somando 21 folhas, ou seja, a maioria destas ocorre na primeira fração da obra, 22 páginas se levarmos em conta a mesma ocorrência no prefácio. Em consequência, as páginas em branco influenciam diretamente no ritmo da narrativa visual, mudando significativamente entre a primeira (1º ao 3º capítulo) e segunda fração (4º ao 7º capítulo). Na primeira parte as quebras entre imagens e textos são constantes, ou seja, a sequência é caracterizada por interrupções; já na segunda parte apenas 06 casos verificados que representam uma virada interpretativa da história que está sendo contada, ganhando mais celeridade.

As páginas em branco estão dispostas da seguinte forma ao longo da obra: 01 (uma) no prefácio entre o texto e uma fotocomposição; no primeiro capítulo, as seis aparecem sendo 01 (uma) entre o texto introdutório e 01 (uma) fotocomposição e as demais intercaladas entre duas cenas fotográficas; no segundo capítulo, os 08 (oito) casos são: 01 (uma) entre o texto de abertura e uma fotografia, 01 (uma) entre uma

fotografia e uma fotocomposição e 06 (seis) entre fotografias; no terceiro capítulo, as 07 (sete) são: 01 (uma) entre o texto e uma fotocomposição e as outras estão intercaladas entre duas cenas fotográficas; no quarto capítulo, a única ocorrência dá-se entre duas fotocomposições; no quinto capítulo, o único caso ocorre entre uma fotocomposição e uma fotografia; no sexto capítulo, 01 (uma) página em branco entre o texto e uma fotocomposição; e, no sétimo capítulo 02 (duas), sendo 01 (uma) entre duas cenas fotográficas e a outra logo após uma fotocomposição encerrando o capítulo e direcionando o leitor para uma página descritiva da biografia da autora. E, todas as páginas em branco ocorrem no verso de páginas e únicas.

As páginas em branco não seguem uma alternância uniforme e regular em todos os capítulos, elas podem aparecer numa sequência de 1 (uma) página em branco – 1 (uma) fotocomposição – página em branco ou 7 (sete) fotocomposições em série – página em branco – 3 (três) fotocomposições em série – página em branco como verificadas no primeiro capítulo; ou ainda como num trecho do segundo capítulo: 1 (uma) página em branco – fotografia – página em branco – fotografia – página em branco – fotocomposição. Deduzimos que cada seção do fotolivro tem sua lógica de funcionamento para com as páginas em branco.

Mais que assinaladas enquanto recurso estético e estilístico, as páginas em branco firmam uma leitura da narrativa mnemônica e do processo de produção de *My brother's war* por funcionarem como complementares à significação e ao sentido das páginas ilustradas. Elas concedem às imagens e aos textos um valor de suspensão, simbolizando as lembranças vagas e silenciadas, apagamento e esquecimento. Se a passagem das páginas sugeriria ao leitor que a medida em que ele avançasse iria desvelar os traumas da família Hines acerca do Vietnã, as páginas em branco causam-lhe interrupções nesse investimento. Elas requerem um olhar atento assim como fazemos para as cenas fotográficas.

As pausas agem como elementos da memória, pois o branco das páginas estão, na realidade, presentificando a ausência permanente que ao nosso olhar põe-se simultaneamente reflexiva e contemplativa. As “paradas” entre imagens e entre imagens e textos sugerem o questionamento do que faltou naquela página. Sempre posicionadas no verso das páginas, as ausências surgem inesperadamente e pelo fato de suas aparições não serem regulares, não há como prevê-las assim como não tem como vaticinar o que será lembrado e esquecido do passado. O branco também

é imagem, também é tempo, talvez seja ele o mais anacrônico das temporalidades em *My brother's war*, pois cabe a imaginação fazer operações de montagem mental a fim de encontrar respostas para o que seria possível caber naqueles espaços sempre abertos.

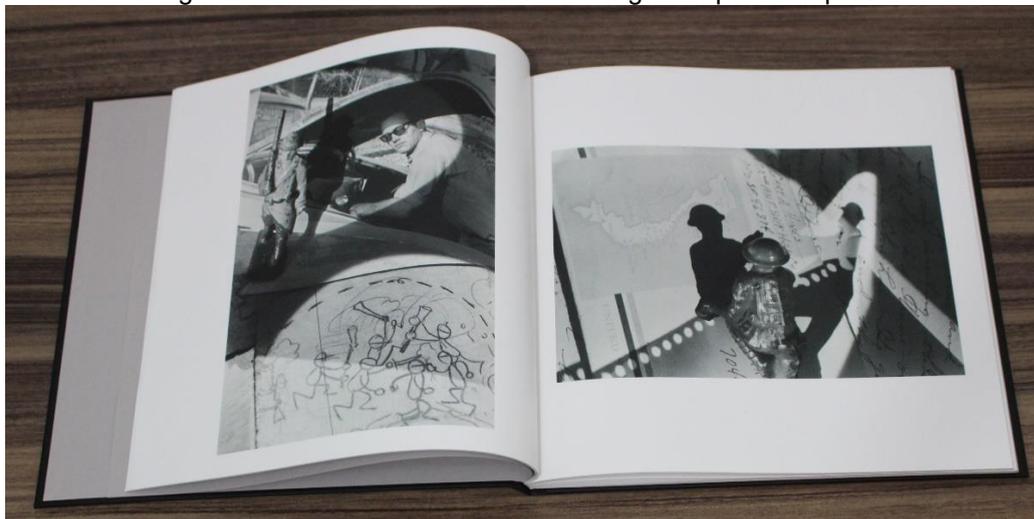
As páginas em branco expõem a continência do alcance do trabalho de montagem feito por Jessica Hines. Mesmo a artista indo a reuniões de veteranos da Guerra, percorrendo lugares, pesquisando fontes, o passado sempre permanecerá com incógnitas e é isso que as imagens revelam: os fragmentos de memória não são capazes de alcançar certos pontos da história da família durante o conflito, há estados do passado que a ficção só pode se expressar no branco e no vazio das páginas. Sob as frestas, essas laudas demonstram que certas manifestações do trauma, por motivos alheios, não podem ser retrabalhados nas cenas fotográficas cabendo a estas o silêncio intrigante materializado no presente de sua produção.

Observamos que na obra aparecem 05 (cinco) páginas em branco dispostas entre fotocomposições e textos (prefácio e capítulos): as quatro primeiras aparecem na primeira fração da obra (prefácio e do capítulo um ao terceiro) e apenas uma na segunda (sexto capítulo). Relembremos os títulos desses capítulos na ordem: A Lembrança, A Visita, As imaginações e A Reunião. Jessica Hines marca nos três primeiros capítulos que após as narrações – sobre o impulso de fotografar, a viagem a Chu Lai no Vietnã e as declarações de autorreferência que as imagens fotográficas possuem – o que vem depois é silêncio: a combinação texto introdutório – página em branco – fotocomposição (ou fotografia) logo denuncia uma memória que não escapa, desde o momento que se coloca a construir-se, dos apagamentos e esquecimento.

As 22 presenças das páginas em branco na primeira fração da obra nos diz muito sobre a relação de Jessica Hines com o seu passado: os “clarões” surgem apagando a imagem ou texto que passou e anunciam a imagem que virá. Essas páginas brancas advertem o quanto laborioso é lembrar, visitar e imaginar o tempo pretérito numa fase do processo artístico perante a escassez de informações. Já a segunda parte com 06 (seis) ocorrências demonstra a preeminência das cenas montadas como validação das montagens e como recurso de construção da memória cujos esquecimentos e apagamentos sofressem uma drástica redução na vida e na narrativa da fotógrafa.

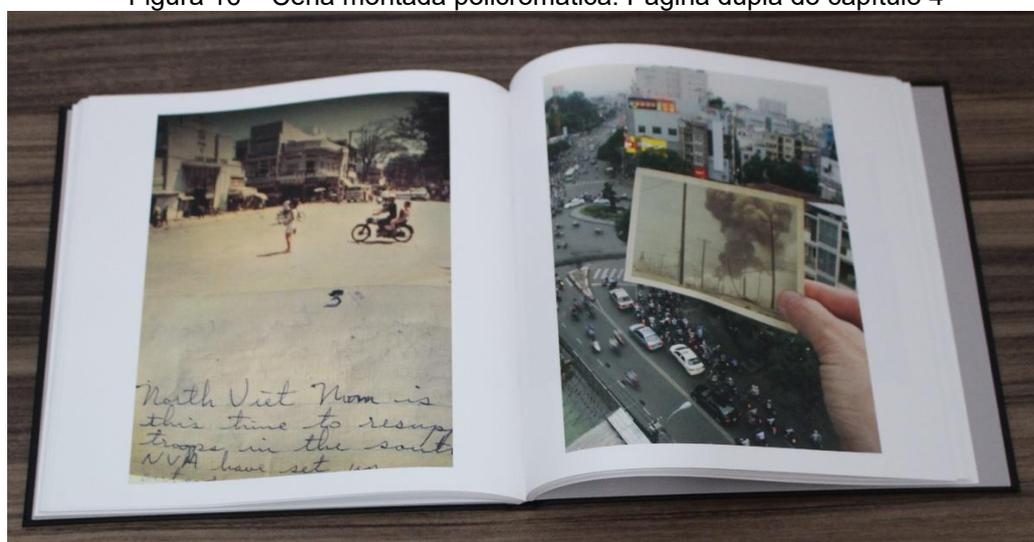
4.2 Uso das cores

Figura 15 – Cena montada em P&B. Página dupla do capítulo 1



Fonte: HINES, 2010

Figura 16 – Cena montada policromática. Página dupla do capítulo 4



Fonte: HINES, 2010

Como já apontamos no primeiro capítulo, há predominância das imagens fotográfica em cores que as em P&B: 96 contra 18. No primeiro capítulo da obra, Jessica Hines escreve que optou por trabalhar com o preto e branco e na entrevista ela complementa essa informação: “quando comecei o projeto, o capítulo 1, usei um filme em preto e branco e, em seguida, digitalizei os negativos e os imprimi digitalmente. Eu pensei que terminaria o projeto como um filme, mas, é claro, ele

continuou por mais dez anos” (HINES, 2010⁴⁷). A diferença considerável entre fotografias em P&B (FIG. 15) e policromáticas (FIG. 16) se justifica para além da incerteza do resultado final que essas imagens ganhariam à época da elaboração do projeto inicial.

O preto e branco são utilizados exclusivamente nas cenas fotográficas formadas numa mesa operatória onde a iluminação e os elementos que circundam a montagem são controlados pela fotógrafa. Como o P&B só aparecem no prefácio e no primeiro capítulo, é possível destacar a forma como Jessica tateia o passado, ainda sem muita certeza do resultado final de seu projeto. Na verdade, o preto e branco funcionam como um prenúncio da obra. Primeiro, embora se saiba que as fotografias, as cartas e os objetos do lar são “reais”, as cenas montadas anunciam sua leitura através da não-realidade, ou melhor, de uma memória construída fora do mundo exterior, voltada e existente apenas nas imagens. Somente no mundo interno à imagem fotográfica Jessica Hines poderia imaginativamente re-narrar os acontecimentos vistos do *front*.

Segundo, o preto e branco evidenciam a distância temporal entre o tempo presente da fotógrafa e o tempo dos fatos do conflito bélico: o passado simbolizado enquanto tempo remoto que ressurgir da “caixa de sapatos⁴⁸”. A partir disso, o P&B acrescentam uma carga dramática que norteará a narrativa de *My brother's war* fortalecendo a ideia do encontro de Jessica Hines com os traumas, a dor e com o luto através do seu trabalho de montagem dos fragmentos de memória, cujas imagens resultantes funcionam como um paliativo, pois já se sabe que elas configuram uma tentativa frustrada de possuir o passado.

Por último, o P&B sugere a dessacralização do defunto, algo que sai do secreto e do privado/familiar, retirando-o do seu lugar de culto e lançando-o para o público através das imagens retrabalhadas. Porém, o preto e branco não simbolizam o que permanece morto mas que as lembranças sempre estiveram vivas, ou seja, esse tratamento do P&B anuncia o que se predispõe a narrativa visual da obra: uma experiência estética que faz das composições fotográficas uma reciclagem da vida.

⁴⁷ Entrevista concedida por HINES, Jessica. Entrevista I. [out-nov. 2017]. Entrevistador: Bruno Cavalcante Pereira. Por e-mail, 2017. A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice I desta dissertação.

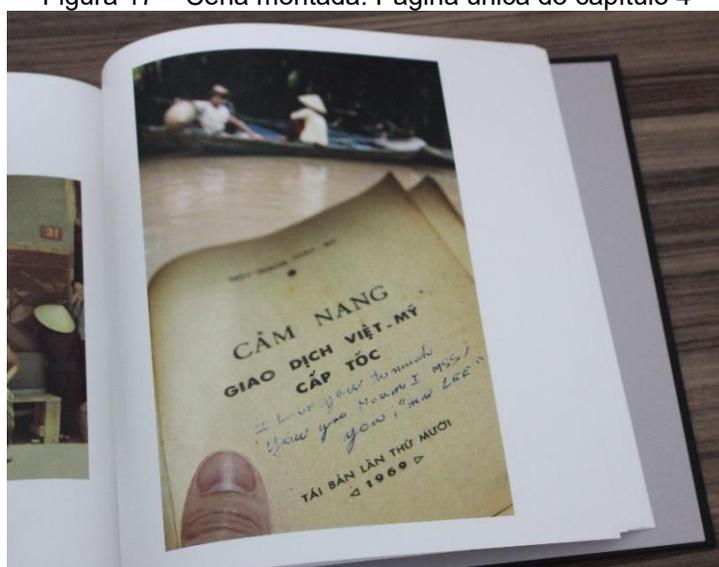
⁴⁸ Cf. DIJCK, 2004.

A predominância do colorido sugere não só a decisão pelo desenvolvimento de um produto fotográfico em detrimento do fílmico, a policromia expressa a atualização do passado no presente e a conseqüente confluência entre tempos heterogêneos, pois as imagens a cores exibem os fragmentos de memória postos em movimento (ida ao Vietnã, ao Monumento em Washington, D.C, à reunião dos veteranos) ressaltando a montagem enquanto propulsora de deslocamentos imaginativos e de anacronismos.

Se as imagens em P&B expressam o confronto de Jessica Hines com o passado e as incertezas do que a reunião daqueles objetos trariam como produto artístico, as coloridas demarcam o testemunho em trânsito e os limites próprios da sua expressão. De A visita à Rezo pelo seu espírito, as cores irão nortear um olhar para as conseqüências e os resultados da Guerra na vida da artista e de sua família, que só poderão ser exteriorizadas a partir das articulações do tempo no local de seus acontecimentos, ainda que imaginativamente. Por exemplo, só faz sentido entender o apagamento do nome de Gary no Monumento em Washington, D.C, se as montagens forem ao seu encontro. Lá, a cores, acontece o anacronismo manifestando o amadurecimento do projeto e a consciência de que o trauma familiar necessitaria extrapolar a mesa operatória.

4.3 Divisão em capítulos

Figura 17 – Cena montada. Página única do capítulo 4



Fonte: HINES, 2010

Figura 18 – Cena montada. Página dupla do capítulo 7



Fonte: HINES, 2010

A divisão em capítulos é uma característica estruturante que responde pela organização da narrativa visual em *My brother's war*. A obra de Jessica Hines tem a necessidade de concatenar o pensamento a respeito da memória, a partir da própria desordem das lembranças e recordações, das cartas e fotografias de Gary e dos demais objetos anteriormente discutidos. Os capítulos denominam, classificam e organizam as cenas fotográficas dando-lhes uma certa lógica de leitura, porém não impõem uma forma e uma sequência rigorosas de apreciação do livro mesmo que, aparentemente, condicionem uma ordem com começo, meio e fim.

Apressadamente poderíamos conjecturar que a divisão em capítulos seria entendida como encadeamento cronológico, correspondente aos anos de pesquisa e de produção das imagens fotográficas de Jessica Hines – e o é em certa medida – porém essa segmentação não significa um passado posto em ordem pois a montagem dos capítulos, o encaixe deles melhor dizendo, trai a possibilidade de qualquer linearidade⁴⁹. Percebemos essa quebra a partir das funções que cumprem o quarto (O começo. O mistério) e o sétimo capítulo (Rezo pelo seu espírito).

No capítulo 04 (quatro), Jessica Hines escreve ao final do texto introdutório: “Neste capítulo, estão as ‘memórias’ fotográficas que criei para mim mesma na tentativa de entender o que aconteceu com meu irmão – como a história começou e como terminou nesse mistério” (HINES, 2010, n.p.⁵⁰). Em resumo, a partir das cenas

⁴⁹ A primeira fração da obra, realizada entre 2004 e 2008, suporia estar à espera de sua complementariedade: outra fração dando continuidade ao período entre 2009 e 2010.

⁵⁰ “In this chapter, are the photographic ‘memories’ I have created for myself in my attempt to understand what happened to my brother -- how the story began and how it ended in this mystery”.

fotográficas, Hines vai relacionar os fatos atinentes ao seu irmão com o possível relacionamento amoroso dele com uma vietnamita durante a guerra; um caso que se tornou mistério para a fotógrafa porque ela não conseguiu revelar a identidade dessa mulher, embora tenha encontrado um dicionário vietnamita/inglês, o qual possuía em algumas páginas o primeiro nome da nativa e mensagens de amor dela para Gary. (FIG. 17)

No capítulo 07 (sete), a fotógrafa registra o seguinte:

No dicionário vietnamita/inglês de Gary, encontrei várias passagens escritas em vietnamita por sua namorada que traduzi livremente como "eu rezo por seu espírito", daí o título deste capítulo. Como as passagens não estão apenas escritas de cabeça para baixo no glossário, mas também da mesma maneira em duas páginas consecutivas, acredito que ela possa tê-las escrito para que Gary as encontre mais tarde. Em uma pesquisa mais recente, descobri outra passagem escrita para Gary por sua namorada. Uma vez que as palavras são escritas em vietnamita, eu tive que encontrar um tradutor para entender o significado. Esta escrita específica refere-se a uma prática vietnamita para o espírito dos mortos. Um "instrumento mágico divino", na forma de um coração, é usado para receber respostas às orações e para rezar orar pelos espíritos dos mortos. Eu só posso imaginar quais foram suas razões para escrever isso no dicionário dele. Ela estava ciente do estado de espírito dele? Ela estava ciente de traumas testemunhados? São questões de fé e de imaginação que provavelmente continuarão sendo um mistério. (HINES, 2010, n.p.)⁵¹

Como se percebe esse capítulo simboliza uma velação do corpo do irmão que Jessica Hines não teve oportunidade de fazê-la à época da morte dele. (FIG. 18). A fotógrafa construiu um ritual através de cenas fotográficas que simulam um altar doméstico a partir da combinação de materiais religiosos (como o incenso) e pessoais (fotografias, colher e o dicionário). Essa fusão entre o sagrado e o secular teve por base, mais uma vez, o "mistério" que cerca o relacionamento amoroso entre Gary e uma mulher vietnamita abordado no capítulo quatro da obra.

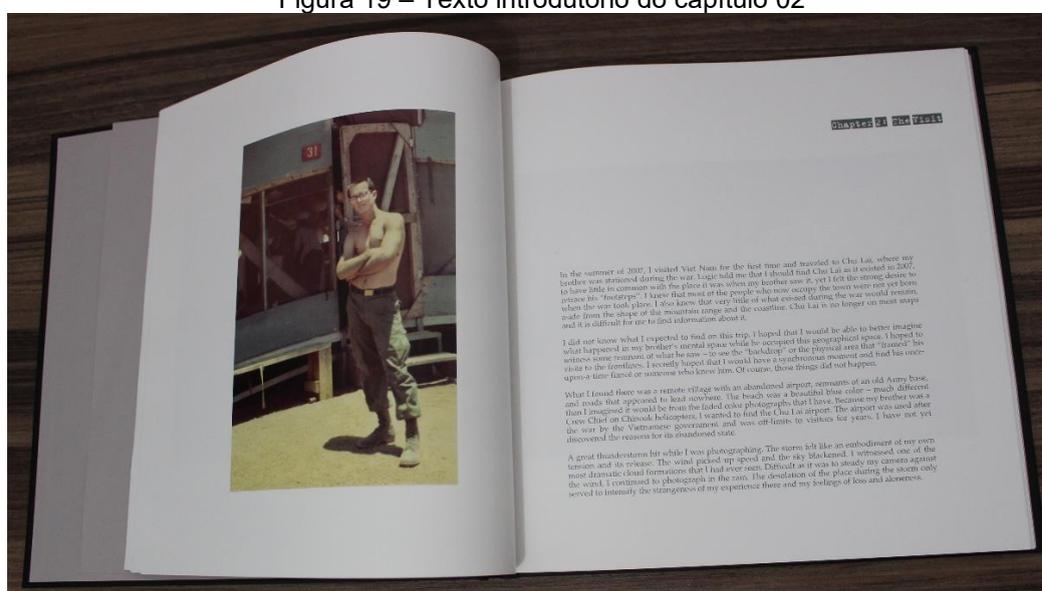
⁵¹ "In Gary's Vietnamese/English dictionary, I found several passages written in Vietnamese by his girlfriend that loosely translate as 'I pray for your spirit', hence the title of this chapter. Because the passages are not only written upside down in the book, but also written the same way on two consecutive pages, I believe that she may have written them for Gary to find later. In a more recent development, I discovered yet another passage written to Gary by his girlfriend. Because the words are written in Vietnamese, I had to find a translator to understand the meaning. This particular writing refers to a Vietnamese practice for the spirit of the dead. A 'magical divining tool' in the shape of a heart, is used for receiving answers to prayers and to pray for the spirits of the dead. I can only imagine what her reasons were for writing this into his book. Was she aware of his state of mind? Was she aware of witnessed traumas? Left to matters of faith and imagination, this will likely remain a mystery".

Esses dois capítulos atuam como “cortes” de uma possível progressão, um recurso da montagem na narrativa em *My brother's war*. Cada seção parte para caminhos diferentes a fim de simbolizar estados afetivos e memoriais específicos de sua autora, mas convergem com o intuito de desviar da linearidade temporal das imagens impressas. Em torno do enigma da mulher vietnamita está o ponto de reversão da divisão dos capítulos, desenvolvendo uma narrativa cíclica manifestando-se para si mesma. Qualquer ponto é o início ou o começo, que se desenrola num contínuo sem hierarquias entre as seções. A impossibilidade de achar essa mulher guia nosso olhar sempre para um tempo inconcluso, em movimento constante entre passado traumático e o presente da ação artística.

Desta forma, os capítulos são partes de montagens que estão em consonância com as montagens que ocorrem dentro das imagens e entre elas, exibidas por cada seção. Os capítulos são também como os fragmentos de memória: isolados apresentam um sentido diferente daquele gerado na articulação deles. A organização dos capítulos, assim, contribui para uma narrativa multidirecional que nasce e permanece no mistério.

4.4 Apoio dos textos

Figura 19 – Texto introdutório do capítulo 02



Fonte: HINES, 2010

Figura 20 – Quadríptico em página única da porta de Gary do capítulo 3



Fonte: HINES, 2010

Figura 21 – Cena montada. Página dupla do capítulo 5



Fonte: HINES, 2010

Verifica-se que a montagem entre imagens e textos (FIG. 19) corresponde à produção de sentido e de experiências diversas daquelas que ocorrem dentro das imagens fotográficas, influenciando diretamente na narrativa mnemônica de *My brother's war*. Esses dois sistemas atravessam-se simultaneamente preservando-se suas singularidades como num binômio mestiço: o primeiro, já sabemos, constrói sentidos por meio das cenas montadas, fotografias sem intervenção dos objetos e

reimpressão, já o segundo funciona como se fosse a “fala” de Jessica Hines, inserindo comentários e relatos pessoais sobre ela mesma e sua família como também descreve, a cada capítulo, as ações que ela precisou pôr em prática a fim de realizar suas imagens artísticas.

Os títulos e os textos que introduzem cada capítulo posicionam Jessica Hines como uma “relatora” da história familiar, termo este que pegamos de empréstimo de Armando Silva (2008) sobre álbum de família, cuja função é “(...) é construir em palavras uma história que já está contada em fotografias. Muitas vezes, o relato coincide com a história, mas nem sempre é assim, uma vez que existem pormenores da narrativa que não estão registrado nas fotos e são novos nas palavras de quem o relata” (SILVA, 2008, p. 129). Dois exemplos podem ilustrar essa prática em *My brother's war*, retiramos um caso do capítulo 03 (FIG. 20) e o outro capítulo 05 (FIG. 21).

No quadríptico acima somos capazes de compreender o que as imagens nos querem revelar: a ida de Jessica Hines pela primeira vez no endereço de Gary em St. Louis, uma vez que já compreendemos que as descobertas sobre seu irmão já se deram por meio de documentos como a certidão de óbito. Ela escreve:

Percebendo que o endereço do apartamento onde Gary morreu estava impresso no atestado de óbito, visitei o prédio de apartamentos em St. Louis. Eu nunca estive lá. Primeiro fiz fotografias da janela do meu carro alugado e acabei reunindo coragem para sair e andar em frente ao prédio. Nervosa, eu não queria que ninguém saísse e me perguntasse o que eu estava fazendo lá. Eu andei pela calçada até a porta do prédio e de volta, tomando nota da cena diante de mim. Eu queria ver como era a paisagem diária e queria documentar minha experiência naquele dia. (HINES, 2010, n.p.)⁵²

Percebemos que o relato pouco acrescenta ao que já está na cena montada, a história nas imagens corresponde ao texto. O que de “novo” se apresenta são as descrições dos sentimentos da fotógrafa por estar diante do prédio onde seu irmão morou e que ela nunca esteve antes. Mas, ainda assim diante do conjunto do capítulo,

⁵² “Realizing that the address of the apartment where Gary died was printed on the death certificate, I visited the apartment building in St. Louis. I had never been there. I first made photographs from the window of my rental car and eventually gathered the courage to get out and walk around in front of the building. Nervous, I didn't want anyone to come out and ask me what I was doing there. I walked down the sidewalk to the door of the apartment building and back again, taking note of the scene before me. I wanted to see what his daily landscape looked like and I wished to document my experience there that day”.

essa referência não se constitui enquanto marco diferencial para adentrarmos na cena.

Já no capítulo 05, Jessica demonstra a necessidade de detalhar o que representa aquele muro nas famílias de soldados que não têm seus nomes lá inscritos. Ela relata o seguinte:

O que está faltando na parede são os nomes daqueles que morreram por motivos relacionados à guerra: de suicídio, de ferimentos e de exposição a substâncias químicas nocivas. Em minha pesquisa para encontrar estatísticas precisas sobre os veteranos do Vietnã que cometeram suicídio, achei apenas informações conflitantes. Então, eu duvido que eu chegue à verdade sobre este assunto ao final. Os suicídios são vistos como estigma e, às vezes, as famílias relutam em relatarem essas informações nos atestados de óbito. Mortes relacionadas à exposição química não são uma estatística fácil de recuperar. Acho que as respostas parecem depender de quem está perguntando. Tem sido dito que mais pessoas que serviram na guerra americana no Vietnã cometeram suicídio do que realmente foram mortas em combate. Nós raramente ouvimos qualquer coisa sobre os horrores inimagináveis que o povo vietnamita inocente suportou durante esta guerra. (IBID, n.p.)⁵³

É através de seu relato é que chegamos a informação sobre o apagamento de soldados acometidos por doenças associadas aos acontecimentos no Vietnã que o Estado americano fez questão de ignorar; do contrário não entenderíamos ao certo a problemática que envolve as cenas montadas no local da “homenagem”. Desta maneira, essa indicação adicional exige que olhemos mais atentamente as imagens e entenda o que se objetiva com o relato: aprofundar o debate político das cenas fotográficas.

Assim como a divisão dos capítulos, os textos introdutórios organizam um significado, oferecem uma lógica textual e orientam uma leitura mas não condicionam e nem limitam outras interpretações possíveis. Na verdade, os textos combinados com as páginas em branco e com as imagens impressas operam novas imagens, complementares às cenas e demais fotografias da obra. Eles são ao mesmo tempo

⁵³ “What are missing from the wall are the names of those who died war-related deaths: from suicide, from injuries, and from exposure to harmful chemical substances. In my research to find accurate statistics for Viet Nam veterans who have committed suicide, I find only conflicting information. So I doubt I have the final truth about this subject. Suicides come with a stigma and sometimes families are reluctant to report this information on death certificates. Deaths related to chemical exposure are not an easy statistic to recover. I find that answers seem to depend upon whom one is asking. It has been said that more people who served in the American war in Viet Nam committed suicide than were actually killed in combat. We rarely hear anything about the unimaginable horrors that the innocent Vietnamese people endured during this war”.

dizíveis e visíveis, relatam em palavras o que se propõem a contar e abrem caminhos para que a imaginação do leitor possa formar outras imagens que em interação com as do fotolivro criem uma experiência singular.

Porém essa montagem entre as linguagens textual e visual não causam-lhes dependência: o sentido da imagem é intrínseca a ela e o do texto ocorrendo o mesmo. Pois a potência da narrativa de *My brother's war* não está na contiguidade, na referencialidade que essa combinação pode causar. As imagens são o corpo das derivas da memória que se associam não às palavras mas às imagens advindas do relatos escritos.

4.5 O ambiente externo como “painel operatório”

Figura 22 – Quadríptico em página única do capítulo 3



Fonte: HINES, 2010

Da mesma forma que nos referimos às montagens construídas nas mesas operatórias, como ocorrem nos capítulos 01 e 07, nas demais seções da obra as andanças de Jessica Hines pelo Vietnã, por *Ocean City* ou Washington, D.C, corroboram com o acréscimo de elementos alheios à caixa de sapatos. O ambiente externo funcionará como um painel para as combinações e incorporações de outras materiais e componentes para as cenas fotográficas de *My brother's war*.

Esse “painel operatório” fornece um passado virtual que só mesmo no contato com aquele determinado ambiente pode gerar uma montagem artística. Percorrer lugares específicos suscita a exploração de temporalidades, colidindo as expectativas de encontrar o que já foi com as atualizações do que se tornou (o Vietnã de ontem/ o Vietnã de hoje, por exemplo). Diferente da mesa, o painel apresenta um movimento involuntário e em constante transformação, determinando como Jessica Hines encontra, seleciona, controla e incorpora tudo aquilo que é possível e coerente para garantir eficácia à narrativa visual, das cenas fotográficas e da obra como um todo.

Todavia esse painel é para além de uma técnica de criação artística, ele é também memória, ou melhor, fonte de memórias, pois antes mesmo de Jessica estar nesses lugares, antes mesmo das montagens serem feitas nesses outros espaços, eles já eram formas visuais e temporais nas construções imaginativas da fotógrafa. Traço disso encontramos em seu relato, no capítulo 02 (dois) da obra: “Esperava poder imaginar melhor o que aconteceu no espaço mental do meu irmão enquanto ele ocupava esse espaço geográfico. Esperava testemunhar algum resquício do que ele viu - para ver o “pano de fundo” ou a área física que “enquadrou” seu mundo mental (...)” (IBID, n.p.⁵⁴).

No quadríptico acima (FIG.22), Jessica reconstrói um episódio de uma batalha cujos objetos (carta, *tag* militar, brinquedos) e um animal diplópode (vulgarmente conhecido por piolho de cobra ou embuá) estão espacialmente distantes e cronologicamente separados que se comunicam em um caminho enlameado. Embora não saibamos exatamente que local seja esse, a montagem só se estabelece, ou seja, só ganha sentido nesse lugar onde todos os fragmentos de memória, que mantinham-se distantes um dos outros, interagem diretamente nesses quatro painéis operatórios.

⁵⁴ “I hoped that I would be able to better imagine what happened in my brother's mental space while he occupied this geographical space. I hoped to witness some remnant of what he saw - to see the ‘backdrop’ or the physical area that ‘framed’ his mental world (...)”

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a análise das fotografias e da entrevista realizada é possível tecer algumas considerações referentes à obra que se deu por meio da apropriação (LOPES, 2017), reciclagem (KLUCINSKAS; MOSER, 2007), “montagem” (DIDI-HUBERMAN, 2003, 2006) e da “imaginação” (DIDI-HUBERMAN, 2003). Diante do fenômeno que adotamos como corpo do problema, a obra artística *My brother's war*, objetivamos detalhar o livro com o intuito de compreender, a partir da tensão entre os gêneros do fotolivro e do álbum de família, a articulação das noções-chave (vernacularidade, memória, trauma, afeto, dor, luto, fotografias de guerra, fotografias de família, poética e política visuais, arquivo, inventário e coleção) que constrói uma narrativa que evidencia a potência da fotografia no cenário artísticocontemporâneo.

Uma obra artística elaborada no *entre* formatos traz, ao nosso ver, um caráter de indefinição ao livro que é justamente a força de *My brother's war*. A princípio, obtivemos uma composição heterogênea materializada em livro que se alimenta de códigos e lógicas operativas do arquivo, inventário, coleção e do álbum de família para expressar uma narrativa de memórias que não se constitui pela identificação desses “retalhos” mas pela costura engedrada através deles. Foi preciso situar e explicar o que seriam arquivo, inventário, coleção e o álbum de família para que pudéssemos afastar seus princípios e características fundantes daquilo que é construído em *My brother's war*, isso para que não caíssemos em dois erros: o primeiro de encaixar o livro de Jessica Hines em algum desses gêneros e o outro de possível ineditismo. A falta de demarcações precisas, conseqüentemente, promove um pensamento lógico atravessado por todas essas estruturas normativas que além de não atrelar a obra de Hines a nenhuma delas, contribui para constituir uma narrativa vinculada a um processo artístico alicerçado na heterogeneidade.

Os objetos retrabalhados por Jessica Hines performatizam o trauma, a dor, o luto e o afeto familiar que dão condições para a elaboração das ‘cenas fotográficas’ como também à produção de novas fotografias baseadas no roteiro que a fotógrafa estabeleceu através das cartas e fotografias enviadas por Gary enquanto ele esteve no Vietnã, com incidência majoritária no segundo capítulo (“A visita”). Conforme Candau (2014) “É a força da memória das tragédias: está sempre pronta a assombrar os indivíduos e os grupos que se consideram seus guardiões” (CANDAU, 2014, p.

156). A partir disso, a reciclagem atende a dois propósitos, um processo criativo e outro terapêutico. A ‘caixa de sapatos⁵⁵’ ao ser aberta expõe primeiramente a funcionalidade e a especificidade dos objetos os quais desafiam a construção de sentidos quando da reapropriação e da reutilização desses ‘fragmentos de memórias’.

Cada fragmento carrega consigo um tempo específico o qual não perde suas especificidades no momento em que é submetido à reciclagem; assim como os objetos, as temporalidades são postas em interação caracterizando o fragmento como estrutural e relacional ao mesmo tempo. Essa conexão, todavia, não forma um conjunto homogêneo mas sim um mestiço, cujas formas objetais diferentes se comunicam sem se fundirem, estabelecendo um convívio de heterogêneos dentro da cena fotográfica. Sobre mestiçagens visuais, Cattani (2007) complementa que “Não se trata de algo heterogêneo a alguma coisa, mas do heterogêneo em si mesmo, como qualidade intrínseca, regulando as relações dos elementos de um conjunto” (CATTANI, 2007, p. 28). É por meio da reciclagem que as imagens mestiças de *My brother’s war* irão se servir do livro para exibir novas ordens e configurações determinante à narrativa; é assim que se apresenta a memória, como uma decorrência intencional da interação entre as peças reaproveitadas do passado familiar.

A segunda finalidade, como dissemos, é terapêutica cuja seleção, escolha e combinação de objetos não aludem a um levantamento do passado, mas sim a uma análise do que esse mesmo tempo reverbera no presente, no fluxo contínuo de tempos fora da dinâmica da memória espacializada e de seus instantes fixos e pré-determinados. A narrativa se constrói como exposição das perdas e das faltas: a velação e o sepultamento não acompanhados, o apartamento do irmão não visitado, a provável cunhada que não conheceu, a impossibilidade de acompanhar o transtorno do irmão no seu retorno da guerra, as cartas não lidas à época do envio. É no deslocamento do reuso dos fragmentos que Jessica Hines faz das imagens uma energia reparadora: o passado como já sabemos não é recuperado, mas sim na melhor das hipóteses, as imagens formadas são como remendos, pois não reintegram totalidades sempre ficam falhas, frestas e aberturas ainda que pequenas e superficialmente imperceptíveis.

⁵⁵ DIJCK, 2004.

Esses reparos, essas “gambiarras”, a reciclagem em si só é capaz de elaborar as narrativas objeto-temporais em *My brother's war* devido ao processo de montagem. Tendo por pressuposto a memória sendo sempre ficcional, avaliamos a construção dela a partir da montagem de tempos heterogêneos, auxiliada pelas ações imaginativas da artista. Decorrência desse fenômeno composicional é que se dá o relato da segunda geração, da não testemunha da Guerra do Vietnã, ou seja, da produção da pós-memória (HIRSCH, 2008). Refletir a memória sob o olhar da segunda mediação (a foto da foto, por exemplo) implica perceber o jogo temporal que daí se estabelece. As imagens de Jessica Hines performatizam uma construção de sentido voltada à experiência ‘no’ e ‘para’ o presente, negando a cronologia, e, abrindo-se ao anacronismo. Por isso, a pós-memória não é uma tentativa de relatar ‘sobre’ mas ‘a partir’ do passado, uma reinterpretação montada e reflexiva das consequências da guerra na vida de parentes que se propõem a expor o trauma familiar.

Reconhecemos a limitação de alcance que aplicamos a conceituação sobre montagem. Mesmo debatendo por meio dos estudos do historiador de arte, Georges Didi-Huberman, retiramos os aprofundamentos que o autor faz, por exemplo ao trazer aproximações conceituais com o pensador alemão Walter Benjamin. Afastamos, então, essa ligação primeiro por discordar da vizinhança estabelecida entre os termos e depois por acreditar que desvirtuaríamos do propósito desta pesquisa ao investir numa discussão sobre esses autores e o conceito. Logo, era suficiente extrair de Didi-Huberman as ideias acerca da montagem enquanto performance. Excluímos uma tradição do cinema a qual pensa a temática como também evitamos estabelecer possíveis comparações com as ideias do cineasta russo Serguei Eisentein com a mesma justificativa aplicada em Benjamin. Nosso trajeto teórico-metodológico pretendia explorar a relação entre montagem e reciclagem dos fragmentos numa obra problematizadora cuja prática artística executada encena/performatiza para a câmera os elementos de um passado atualizado e sugerido no presente; e a este fim atendia ao enlace estabelecido pelo historiador francês entre anacronismo, memória e montagem.

Em decorrência disso, nossa pesquisa apresenta outras restrições e limitações de alcance. Trabalhar com memória, montagem e narrativa visual não se constituiu aqui como investigação histórica e epistemológica aplicada ao nosso objeto. Nossa

concentração esteve em identificar esses fenômenos dentro do *corpus* e a partir deste discorrer uma análise crítica que não se tira generalizações, todavia se presta à reflexão sobre a potência dialética da fotografia enquanto obra de arte. Para isso investimos na apresentação e na descrição da materialidade do livro *My brother's war* por entendermos que a partir disso chegaríamos na revelação da força narrativa que aquelas disposição das imagens fotográficas no livro guardam si mesmas. Essa era a chave de discussão para que o leitor pudesse entrar na obra e compreender a identificação das “cenas fotográficas”, das fotografias e da reimpressão ali contidas, também dos “fragmentos de memória”, ou mais ainda, entender os acionamentos que as características físicas do objeto-livro poderiam operar para a memória individual e coletiva.

Ao retratar um conflito bélico e suas implicações no ambiente familiar, a obra de Jessica Hines se abre para o diálogo entre fotografia de guerra e fotografia vernacular. As imagens da artista americana deixam de seguir os protocolos do fotojornalismo e do fotodocumentarismo com o intuito de se afastar da investigação das origens e da história da Guerra do Vietnã, problematizando as vertentes políticas e poéticas quando do deslocamento da vernacularidade para o campo artístico contemporâneo, ou melhor, explorar através da sobreposição entre o vernacular, o documental e a notícia a fim de reforçar uma discussão mais ampla: o estatuto da arte nas narrativas fotográficas contemporâneas. Porém, Hines não faz fotografias vernaculares; ela, na verdade, reencena as imagens transformando-as em outras novas fotografias. Essas imagens recriadas irão retrabalhar o caráter amador e despretensioso da vernacularidade com o intuito de lançar as fotografias domésticas em debates atuais da arte, como o desfalecimento entre a exposição entre o público e o privado (a dessacralização do defunto e a perda do seu lugar de culto), a denúncia da marginalização, e a conseqüente estereotipação, de pessoas como é o caso dos veteranos da Guerra do Vietnã que sujeitos a lesões ou a substâncias nocivas ou suicidas como foi o caso de Gary Hines, tiveram preterida a inscrição de seus nomes no Monumento dos Veteranos do Vietnã, localizado em Washington, D.C.

As imagens que retratam esse muro, no capítulo 05 (“A reflexão”), demonstram claramente o potencial artístico que a fotografia exerce nos dias de hoje. Não abrimos antes a discussão, mas agora é válido salientar que a reunião dos objetos nas cenas fotográficas dessa seção, por exemplo, não são o resultado puramente de

uma montagem; antes são intervenções que expõem uma política de reivindicação sobre a memória. A interferência artística realizada por Jessica Hines no espaço urbano tem a pretensão de ser definitiva, por isso é uma ação que faz encenar objetos pois ali “devem ficar” por meio da fotografia: o que falta (o nome e a memória de seu irmã) a imagem remenda.

Prosseguindo ainda na importância do livro como estratégia para se desenvolver uma narrativa, propusemos uma leitura estrutural tendo elencado 05 (cinco) categorias: 1) as páginas em branco, 2) o uso das cores, 3) a divisão em capítulos, 4) o apoio dos textos, e, por último, 5) o ambiente externo como “painel operatório”. Não podemos deixar de considerar que esses tipos também fazem parte de um projeto e um conceito de formatação da obra que possivelmente não intencionariam as análises que deles extraímos, mesmo assim eles nos auxiliaram para discutir a aplicação das concepções sobre montagem e imaginação agindo na construção da memória. Admitimos também que eles não dão conta do trabalho de Jessica Hines como um todo, até pretencioso de nossa parte, mas nos ajudaram a entender como a experiência diante da materialidade de um objeto de arte responde a um recorte teórico-metodológico específico. Vejamos o que acabamos de assumir no uso das páginas em branco, talvez a categoria mais controversa dentre elas. Dizemos isso por sabermos que a ocorrência de páginas em branco é comum na estruturação de um fotolivro (ou livro de artista) servindo para que uma imagem da página subsequente não seja ofuscada e perca força expressiva em relação a outra imagem. Embora isso reconhecido, acreditamos nos aspectos analíticos que as páginas em branco oferecem num estudo sobre montagem, memória e narrativas visuais.

Abordamos a narrativa visual em *My brother's war* como estratégia discursiva voltada à alteridade elaborada por uma ‘mediadora do processo’ e não por um sujeito que se ocupa com a autoria, com sua subjetividade. A narrativa por montagem, que falamos neste trabalho, deixa marcas da fotógrafa americana, afinal é um relato que perpassa por sua história particular, mas ela invoca um trauma geral, sobrepunando a narração de um passado biográfico. Jessica Hines, então, tem o papel de fazer encaixes e arrumações com os objetos encontrando para eles a simbolização da memória de um sujeito coletivo, por isso é ela uma mediadora de processos⁵⁶.

⁵⁶ ABREU, 2014.

Portanto, a pesquisa focou na produção e na interpretação estrutural de uma obra de arte contemporânea com o intuito de trabalhar a partir da perspectiva das linguagens impuras/heterogêneas que estavam presentes desde a tensão entre os gêneros de apresentação do material até construção das imagens. Esse trabalho cria margens para novas investigações, num aprofundamento de questões referentes à relação entre tempo e memória quando pensamos nas aplicação das ideias aqui desenvolvidas em outras obras fotográficas que tenham a montagem como princípio estruturante assim como foi em *My brother's war*.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 429.
- ABREU, Leandro Pimentel. **O inventário como tática**: a fotografia e a poética das coleções. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2014.
- AIRA, César. **A costureira e o vento**. In: Como me tornei freira. Rio de Janeiro: Rocco, 2013.
- ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória e família. **Revista Estudos Históricos**, v. 2, n. 3, 1989, p. 29-42.
- BATCHEN, Geoffrey. **Each wild idea: writing, photography, history**. MIT Press, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Escavando e recordando**. In: Rua de mão única. Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 239-240.
- _____. **O colecionador**. In: As passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.
- BELLOTTO, Heloísa Liberalli; CAMARGO, Ana Maria de Almeida. **Dicionário de terminologia arquivística**. São Paulo: Associação de Arquivistas Brasileiros, 1996.
- BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. WMF M. Fontes, 2011.
- BERLESE, Lu. **Relicário**. Edição da autora, 2015.
- CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- CATTANI, Icleia Borsa. **Mestiçagens na arte contemporânea: conceito e desdobramento**. In: CATTANI, Icleia Borsa (org.). Mestiçagens na arte contemporânea. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p.21-34.
- COLOMBO, Fausto. **Os arquivos imperfeitos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1991.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Disparates**. In: Atlas ou a Gaia Ciência inquieta: o olho da História, 3. Lisboa: KKYM, 2013, p. 11-70.
- _____. **Remontar, Remontagem (do tempo)**. Salvador: Caderno de Leituras da Chão da feira, n. 47, 2016.

DIJCK, José van. Mediated memories: personal cultural memory as object of cultural analysis. **Continuum: Journal of Media & Cultural Studies**, n. 2, v. 18, 2004, p. 261-277.

ENTLER, Ronaldo. **Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios**. In: SAMAIN, Etienne. (org.). Como pensam as imagens. São Paulo: Editora Unicamp, 2014, p.133-150.

GUASCH, Anna Maria. **Arte y archivo, 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades**. Madrid: Ediciones Akal, 2011.

HINES, Jessica. **My Brother's War**. São Francisco: Blurb, 2010.

HIRSCH, Marianne. The generation of postmemory. **Poetics today**, v. 29, n. 1, p. 103-128, 2008.

KUHN, Annette. Photography and cultural memory: A methodological exploration. **Visual Studies**, v. 22, n. 3, 2007, p. 283-292.

IVO, Lêdo. **A morte do Brasil**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2007.

LOPES, Almerinda. A fotografia contemporânea: da apropriação e manipulação visual à ressignificação semântica da memória. **Revista Farol**, v. 2, n. 18, p. 23-34, 2017.

MENDES, Paula Joana Magalhães de Jesus. **O Álbum (i) Material: O impacto da fotografia digital na produção do álbum de família**. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação), Universidade Nova de Lisboa, 2012.

RICOEUR, Paul. O perdão pode curar? Tradução: José Rosa. **Revista Viragem**, n. 21, 1996. Disponível em: <http://www.lusosofia.net/textos/paul_ricoeur_o_perdao_pode_curar.pdf> Acesso em: 20 dez 2017.

ROLNIK, Suely. Furor de arquivo. **Arte & Ensaios**, n. 19, 2009, p. 97-105.

SILVA, Armando. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. São Paulo: Editora Senac, 2008.

SOUZA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**, 2002. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>> Acesso em: 10 mai 2018.

APÊNDICE A – ENTREVISTA

1. What motivated you to do the essay "My brother's war"? Has anyone in the family asked or influenced you?

No. No one from the family ever influenced my decision to create the project. I decided to do this without anyone's knowledge.

After Gary's death, I do remember that my mother spoke of what happened and the two of us must have talked about this but I have few memories of it. I don't recall speaking about it with anyone else until more recently when making this work and trying to uncover information. I contacted anyone whom I thought might have answers. Most of my family is long deceased and those who remain have not been in contact nor have they spoken of this subject. It was too painful. Mine was a dysfunctional family.

2. How was his relationship with Gary before and after his going to war? Has anything changed between you (or even your family) when Gary returned from the war?

My relationship with Gary before going to war was always good – but growing up, I did not see him often. It might have been once every two years period. My parents were much older than those of most of children my age. I was an unexpected baby and they could not care for me so I was sent to live with other families. When Gary left for war, my parents had no one to help and they couldn't care for me. I had to be sent away. It was a difficult situation. Beginning at age four, I was sent to live with numerous families who were virtual strangers to me and I missed my family terribly even though life with them was difficult. Traumatized, I refused to speak for some time upon arrival at one home. To communicate, I shook my head "yes" or "no". I stayed with the families for months at a time but was sent back home again, on and off, until age seven when I was sent to live with a family in Memphis, Tennessee where I remained for nearly seven years. I was able to visit my parents once in summer for about two weeks and again at Christmas for a week. I saw my family very little over the years. This hurt my

father particularly and I have a memory of watching out the car's back window as I was being whisked away, seeing him walking back to the house crying.

When Gary returned from war, I was still living with relatives in another state, hundred of miles away. So I didn't see him even then. I feel sad thinking of what strangers we became to one another because of all of this, because of this war.

I remember when I was home visiting my parents one summer after Gary had returned from Viet Nam and he called first on the phone. He told me that I would not recognize him anymore. He said that his appearance had changed and that his hair was long. At that time, men wearing long hair were quite unusual and shocking. I remember watching at the front door for his arrival and seeing him walk down the sidewalk toward me, his hair below chest length, dressed in the revolutionary clothing of the time.

As time passed, Gary became more stressed. He was considered to be 50% disabled by the U.S. government and had a difficult time concentrating due to Post Traumatic Stress Disorder. But the government only gave him \$23 US dollars per month – a ridiculous sum even then. He was anxious and depressed all the time and increasingly so with time. Money was hard to come by. We were all poor. Finding a good job was not easy and Gary found his – as a letter carrier for the U.S. mail – in Colorado. But with more time, his depression and desperation increased. Little money, no love, war anxiety, no hope. It was too much for him to bear.

3. How did you get the photographs and letters sent by Gary at the time of the Vietnam War?

Gary sent the letters and photographs to my parents mostly but he also wrote to me when I lived in Memphis with my foster family/relatives. They arrived via U.S. airmail. Phone calls at that time were impossible.

Visiting my parents in the summer, I remember how anxious they were to receive letters from him. My father waited for the mailman to come everyday and we could tell he was due to arrive when the dogs began to bark. The mail was delivered on foot, door to door, and my father knew the mailman well who was probably also excited to deliver letters to my parents sent from Viet Nam.

But after having been written, the letters took weeks to arrive. If Gary mentioned any kind of danger, my parents had no way of knowing if he was still alright.

4. Have you had the help of family and friends to understand photos' Gary sent?

No. No one in the family talked about or seemed to try to understand what was in his photographs. I put together an album of them and took them to a reunion of Gary's comrades from the war. Those men were able to explain to me what these photographs were about.

5. How did you select the photos and letters for the "My Brothers' War" essay? Can you record the total of photographs and letters sent by Gary at the time of the war?

I selected the photograph used in my work for various reasons that depended upon the spontaneous moment. My choices were most often based on feelings and intuition. With regard to the letters, I selected them sometimes because he mentioned a battle or something significant happening in the war, or sometimes because his words made me feel as though I were there in Viet Nam, too.

I count 92 letters sent home.

6. Most photographic compositions besides Gary's photographs and letters include household objects, drawings, toys (soup spoon, aquarium, glasses, soldier's lead, candles, incense, for example). Did these objects belong to your parents, to Gary or do they belong to you?

Some of the objects pictured belonged to Gary and I found them inside the box that our mother saved. Other things were items that Gary sent to me from Viet Nam, or belong to me – such as the drinking glass and spoon. The glass refers to something that happened after his death. One day, I went to my mother's house to clean for her while she was not home. When my mother came home and realized that I had washed a drinking glass that she had put aside – I think it may have been placed inside a plastic bag – she went into a panic. Gary had last used the drinking glass and his fingerprints were left upon it. Mom was trying to hold on to some aspect of Gary. To this day, I feel terrible for having washed them away and caused my mother yet another loss.

7. Have you used a digital or analog camera to capture the images?

When I first began the project, Chapter 1, I used black and white film and then scanned the negatives and printed them digitally. I thought that I would finish the project as film but of course, it continued for another ten years. When I visited Viet Nam, I took with me digital cameras, as film was cumbersome and digital allowed me to see the work immediately.

8. How did you choose the objects in your photos?

Sometimes I chose objects that belonged to Gary because I felt they were significant to the story – such as the English/Vietnamese dictionary or the army issued memo pad, photographs of significant things like crashed helicopters, soldiers being dropped off on the front lines, items that Gary sent to me as a child. They all seemed significant and imbued with mana.