

## **Memória, tempo e alteridade: apagamento e visibilidade nas fotografias em *My brother's war* de Jessica Hines**

*Bruno Cavalcante Pereira*<sup>1</sup>

### **Resumo**

O presente artigo propõe-se debater a fotografia, inserida numa estética da reparação, como artefato de visibilidade de memórias esquecidas e não-oficiais no fotolivro “*My brother's war*” (2010) da fotógrafa americana Jessica Hines. A partir das imagens e da reflexão da própria fotografia procurou-se entender a composição da narrativa mnemônica, na busca pelas representações da alteridade e da identidade da artista nas imagens. Esses apontamentos, portanto, alargam meditações futuras e questionamentos da fotografia enquanto lugar de construção da memória ficcional do produtor.

### **Palavras-chave:**

memória; fotografia; visibilidade; tempo; passado.

### **Abstract**

This paper proposes to discuss the photography, inserted in a repair aesthetics as artifact visibility of forgotten and unofficial memories in "My Brother's War" (2010) of American photographer Jessica Hines. From the images and the reflection of the photograph itself, we tried to understand the composition of the mnemonic narrative, in search for the representations of the alterity and the identity of the artist in the images. These notes, therefore, extend future meditations and questioning about photography as a place of construction of the fictional memory of the producer.

### **Keywords:**

memory; photography; visibility; time; past.

## **1. Introdução**

Assim como os discursos oficiais, as memórias patrocinadas pelos Estados democráticos totalitários e ditatoriais selecionam aquilo que deve ser cultuado e celebrizado, relegando ao esquecimento tudo aquilo que não conforta uma representação da unidade. Museus, cemitérios, monumentos, arquivos, produções fotográficas e audiovisuais, são materialidades que servem como artefatos para forjar memórias tanto a favor quanto contra o poder hegemônico.

---

<sup>1</sup> Mestrando em Comunicação Social pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), e-mail: [bruno\\_8505@hotmail.com](mailto:bruno_8505@hotmail.com)

A produção artística contemporânea tem se apresentado como uma alternativa ao ‘reinado do esquecimento’ (TODOROV, 2013), o qual o consumo e a superabundância de informações comprometem a memória, quando pratica a oposição às representações imperantes, ao dar visibilidade aos invisíveis, aos não-homenageados. No tempo presente, lembranças do passado e ocorrências em fluxos se comunicam por meio da arte (da estética da reparação) como mecanismo político do direito à memória.

O presente trabalho tem como ponto de partida a análise de duas fotografias<sup>2</sup> do capítulo 05 (cinco) intitulado “A Reflexão” do fotolivro “*My brother’s war*” (2010), da fotógrafa americana Jessica Hines. Ele aborda a invisibilidade de veteranos da invasão americana no Vietnã que não correspondem ao modelo de herói propagado pelos EUA, como foi o caso do irmão da artista, Gary Hines, que se suicidou dez anos depois de sua participação na investida militar.

A partir desse mote, discute-se a relação entre política, memória e arte na fotografia, bem como as representatividades da alteridade e da identidade através dos atravessamentos de um tempo passado presentificado. Para Candau (2014) a memória nos modela e nós a modelamos. “Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida, uma história, um mito, uma narrativa”. (CANDAU, 2014, p. 16).

## 2. Memória e Temporalidades transcorridas e em fluxos

O presente como tempo das práticas e das ações transitório-intermediárias do indivíduo compreendido entre dois estados de duração, aquele que passou e o que virá, parece não satisfazer a própria condição dos homens de se relacionarem com outros e com os dispositivos materiais que circundam acentuatadamente a modernidade. Vivê-lo é tornar as experiências dialogantes com experiências do passado (entender o que “foi” para determinar o que se “é”) e com expectativas do que “será”, no futuro.

Essa visão realista da divisão tríplice do tempo parece não se encaixar mais num mundo em constantes mutações como na contemporaneidade, numa sociedade em rede, difusa e globalizada. Segundo Cesar (2014) “o presente não é mais a transição entre

---

<sup>2</sup> Disponível em <<http://jessicahines.com/my-brothers-war-chapter-5-the-reflection>> Acesso em 10 nov 2016.

passado e um futuro que lhe dá sentido, mas é o intervalo dilatado da experiência ou o agora cumprido, sincrônico e eternamente atual das mídias eletrônicas ou do imediato do consumo” (CESAR, 2014, p. 15-16). As mídias – considerando também seu suporte material – estão completamente arraigadas na cultura e no consumo da vida humana cuja interação homem-máquina rearranja ‘novas’ conformações/experiências temporais.

A passagem de tempos, o tempo que não para de transformar “é” em “foi”, não impede o trabalho de reconstituição da memória, no presente. A memória cria a ilusão, de acordo com Candau (2013), de produzir uma nova imagem do passado no presente a fim de ser um antídoto a inexorável marcha do tempo. “Pela retrospectão o homem aprende a suportar a duração: juntando os pedaços do que numa nova imagem que poderá talvez ajudá-lo a encarar a vida presente” (CANDAU, 2013, p.15).

Desta forma, o passado presentificado se abre para diferentes formas de acessibilidade a fatos transcorridos e que ocorrem, misturados como em um único estado temporal. O indivíduo nas vezes de um *bricoleur* rememora e organiza acontecimentos de ordens diversas (consciente ou inconscientemente) tomando por base seu repertório de imagens e sua identidade; e então, atendendo a desejos subjetivos, o indivíduo busca na memória o resgate daquilo que interessa a ele. Para Candau (2013, p. 19) “memória e identidade se inter cruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução”.

Porém esse processo de interação entre homem e temporalidades, entre memória e identidade – e todas as dinâmicas que surgem entre eles – não ocorre na íntegra, ou seja, nem todas as lembranças veem à tona pela memória, pois essa atividade não requer fidelidade ao histórico, mas sim ordenamento, lógica e unidade a uma narrativa que dê sentido para um indivíduo, de acordo com o grupo de pertencimento o qual ele está inserido. Uma vez construída de fatos rememorados, essa narração com começo-meio-fim não se relaciona à memória enquanto representação de ocorrências reais. Igualmente, Todorov (2013) corrobora com esse pensamento, pois para ele memória é uma seleção de ‘eventos’, que poderão ser conservados, marginalizados ou esquecidos.

Considerar um passado presentificado e uma memória ficcional é afirmar ainda que a narrativa que se fabrica a partir desses pilares não reflete a restituição fiel do passado. Não é possível quantificar a totalidade de ocorrências passadas, contudo é crível modular fragmentos e vestígios temporais. Candau (2013) dirá que regularmente

a memória configura-se “incapaz de restituir fielmente a duração. De fato, a consciência do passado não é a consciência da duração (...) não temos a memória de sua dinâmica temporal (...) é extremamente varável em função da densidade dos acontecimentos” (CANDAUI, 2013, p.87-88).

Pois bem, a memória tanto não é restituir passados quanto também não é o contrário de esquecimento. Nela agem ao mesmo tempo dois processos, a supressão e a conservação de lembranças, alerta Todorov (2013), como dois polos (um positivo e outro negativo), que se completam, já que a plenitude de recuperações e de obliterações se faz impossível. Guardando o indivíduo dentro de si essa operação paradoxal, conflitante na essência, *por que* recuperar [através da] memória? E antes, *o que* recuperar dela?

A motivação para trazer à superfície recordações passadas pode ser de diversas ordens e sobre ela agirá variados elementos externos estruturados na coletividade. Halbwachs (2006) indica que as lembranças tem uma presença dual: aquelas particulares do ser e as dos outros. Elas caminham juntas na constituição da memória. “Essas lembranças existem para ‘todo mundo’ nesta medida e é porque podemos nos apoiar na memória dos outros que somos capazes de recordá-las a qualquer momento e quando o desejamos” (HALBWACHS, 2006, p.67).

Com efeito, do diálogo entre o particular e o coletivo, núcleos mutuamente influenciáveis, formular-se-ão os mecanismos ativadores no indivíduo para que ele ative a elaboração de representações da vida por meio dos fragmentos memoriados. Em outras palavras, quer-se dizer que a mnemotécnica, enquanto exercício de estimulação, e a conseqüente representação material da memória, não encontram causa apenas no comportamento isolado do homem e nem na ação determinista do meio em relação a ele, entretanto se constroem narrativas memório-ficcionais a partir da tensão estabelecida entre eles.

Conforme Todorov (2013), a recuperação do passado é indispensável, por que “não significa que o passado deva reger o presente, mas, o contrário, este fará do passado o uso que preferir” (TODOROV, 2013, p.27). Nesse campo imperativo que o autor coloca ‘passado’ e ‘presente’, atuam acionamentos que marcam o “*o quê*” recuperar da memória. Traumas, perdas, alegrias, por exemplo, podem funcionar como fomentadores de práticas mnemônicas para o indivíduo. Embora consideremos de fina

espessura a diferença entre motivar e acionar memórias, entendemos que elas estabelecem entre si uma relação de causa e efeito: primeiro há o motivo depois a ação de pô-lo em prática. Por último, são estágios simbióticos.

Dentro do campo do “*por que recuperar ?*”, estamos afiliados ao pensamento – por demais engajado politicamente – de Todorov (2013) que coloca a reconstrução do passado enquanto ato de oposição ao poder, como luta contra o ‘reinado do esquecimento’. Estados democráticos, regimes totalitários e ditaduras ameaçam a memória (coletiva e individual) por empregarem a política da história e da memória oficiais, marginalizam aqueles que não interessam, destroem arquivos, manipulam registros fotográficos e audiovisuais e fortalecem o discurso propagandístico. Para o autor, o consumo acelerado e a superabundância de informações contribuem para a celebração do esquecido: “a memória estaria ameaçada, não pela supressão de informação, e sim por sua abundância. Portanto, com menor brutalidade porém com mais eficácia – ao invés de fortalecer nossa resistência, seríamos meros agentes que contribuem a reforçar o esquecimento (...)” (TODOROV, 2013, p.17)

O que se apontou acima são mecanismos simbólicos de controle da memória, do exercício do poder de modo a fazer sentir na sociedade as influências do aparelho estatal. Bourdieu (2012) define o poder simbólico como “construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem *gnoseológica*: o sentido imediato do mundo (...) ‘uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências’” (BOURDIEU, 2012, p.9).

Uma realidade conformista, única e universal que não julga os erros do Estado que soleniza heróis nacionais e cultua estereótipos. Uma memória que tenderá a perpetuar essa “realidade”, a qual foge do espaço público. Vinyes (2009) chama de “boa memória”, aquela que é oficial e apresentada como legítima. Para o teórico, desde o surgimento do Estado democrático há um “sistema de administração de bens morais e simbólicos, fatos e datas, atos de Estado e recursos administrativos e de difusão de entretenimento, que aparentemente – e apenas aparentemente – estão destinados a garantir a inibição institucional de conflitos da memória” (VINYES, 2009, p.25).

É a partir desse cenário que devem surgir, fazer escapar, os deslocamentos que não coadunam com a verticalidade do poder, com a homogeneização de memória. Segundo Todorov (2013) “(...) temos que conservar viva a memória do passado: não

para pedir uma reparação pelo dano sofrido, mas de estar alerta para novas situações e ainda análogas.” (TODOROV, 2013, p.61). A fim de criar distâncias, aponta-se a Arte enquanto alternativa à memória hegemônica. E, a partir dela *como* então recuperar a memória?

### **3. A estética entre temporalidades transcorridas e em fluxos**

A arte se apresenta, para nós, como conceito e ferramenta operacional de construção das narrativas mnemônicas com o intuito de fazer/ser contraponto a visualidade e visibilidade de símbolos imperantes. Exemplo destes é o monumento aos Judeus Assassinados da Europa, em Berlim, que é identificado enquanto lugar de culto oficial de memórias das sociedades, por representarem aquilo que foi selecionado pelo Estado para ser lembrado e celebrizado. Enquanto os projetos artísticos de intervenções urbanas “Rotas Cruzadas”, de Gabriela Vaz, em Porto (2000-2001) e “Lisboa, Capital do Nada”, de Mario Caeiro, em Marvila (2001), demonstram alternativas à memória coletiva e não-oficial.

Com efeito, as expressões mnemônicas criam um efeito de pertencimento, de significância e de enraizamento de poderes a qual a sociedade é domesticada, para dos monumentos, museus e arquivos oficiais. Estes dispositivos são símbolos, os quais Bourdieu (2012) diz que “são instrumentos por excelência da ‘integração social’: enquanto instrumentos de conhecimento e de comunicação (...), eles tornam possível o *consensus* acerca do sentido do mundo social que contribui fundamentalmente para a reprodução da ordem social (...)” (BOURDIEU, 2012, p.10). A realidade então é configurada como peça artística de não-reflexão e de não-identificação; integrar através da arte é ainda marginalizar o que não está em sintonia com a História.

Na contemporaneidade, diversos artistas irão questionar os ditames estéticos que regem o modo de produzir. De nossa atenção, esculturas, filmes, fotografias, as artes em geral, são materialidades que podem instrumentalizar políticas a fim de gerar conflitos, tirar da obscuridade e questionar o controle da memória. Para Todorov (2013) a arte ocidental, amparada nas vanguardas europeias do século XIX, tinha no futuro o valor artístico, a referência para a criação, por associá-lo a ele a ideia de novidade. A “estética pós-moderna”, para o autor, se coloca do lado oposto por exibir conexões entre presente e passado e a tradição (TODOROV, 2013). O ‘novo’ não mais como algo que surge no

flerte com o porvir, mas com as experiências e experimentações que se podem estabelecer na comunicação entre tempos transcorridos e tempos em fluxos.

Conforme Richard (2010) as marcas simbólicas da arte e da literatura, da reflexão estética e do pensamento crítico podem ser capazes de adentrar entre frechas e falhas tanto da representação quanto do discurso social; são capazes de inserir um irregular “fora-de-plano” no regime de saberes totalizadores da unidade, da síntese e da recapitulação (da memória).

É na fissura das próprias representações hegemônicas que germina um campo de visibilidades de resistência, é o lugar cuja instalação promove novos jogos de ideias, metáforas, debates e questionamentos. Embora a comercialização de imagens seja tão forte, escravizando olhares e condicionando modelos de visualidades, as artes, a mídia, a arte-mídia são capazes de potencializar novas ordens, novos discursos, novas imagens na fluidez do tempo na sociedade.

Assim como memória é uma narrativa ficcional, a tensão entre arte e política também é, por consequência, se associamos esses três elementos é porque em nenhum deles – isolados ou em interação com quaisquer das outras duas atividades – se produz verdades e/ou realidades, mas sim fugas para outros lugares de representação. Para Cesar (2014) a arte é um lugar de consensos e atritos: “um entre-dois, um entre-outros múltiplos. Nessa zona intersticial e flutuante, emergem figuras complexas da alteridade e estranhamento, temporalidades e espacialidades plurais, fortuitas e contraditórias.” (CESAR, 2014, p.26).

Porém, Rancière (2005) pondera que “a arte não produz conhecimentos ou representações para a política. Ela produz ficções ou dissensos, agenciamentos de relações de regimes heterogêneos do sensível” (RANCIÈRE, 2005, p. 8). Além de ficar claro que entre arte e política não há uma relação de causalidade, pode depreender também que da comunicação entre elas se estabelecem híbridos cuja ordem de funcionamento [a própria estética do dissenso] é concebida para si mesma.

Como artefato da memória, a arte é uma fuga como dissemos, porém um escape para dentro, localizado no *entre* discursos, não se opõe ao dominante pela saída dele, mas pelo o que se escapa das entradas, assim se instala o dissenso. Ainda, em um mundo globalizado cuja imediatividade rege a vida em sociedade, os aparelhos

midiáticos ocupam o lugar de agentes mobilizadores de discursos hegemônicos, o que acarreta em consequências negativas para a memória.

Mais uma vez, o percurso até aqui indica que a arte e sua atividade possibilitam rearranjos para *dentro* dos dispositivos midiáticos. É por meio dos discursos empregados por eles – e da falta de invisibilidade que promovem pelo agendamento de outras visibilidades – que a arte se põe a se opor ao tráfego imperante das imagens pela mídia. Igualmente, Richard (2010) contribui ao dizer que cabem à arte crítica, ao pensamento artístico e à crítica cultural “a tarefa de explorar a opacidade tumultuada dessas simbolizações de memórias chamadas para desassociar a visualidade satisfeita de brilho dos bens que não permitem contratempos à disposição de sua instantaneidade midiática” (RICHARD, 2010, p.189).

#### **4. O Memorial que esquece: a fotografia de Jessica Hines como estética da reparação**

A história do fotolivro “*My brother’s war*”, de 2010, da fotógrafa americana, Jessica Hines está relacionada à participação de seu único e mais velho irmão, Gary Hines, na invasão dos EUA no Vietnã, esta se deu em 1965 quando o Estado americano buscava sustentar o governo do Vietnã do Sul. Especificamente, Gary serviu durante dois anos quando foi afastado da investida militar por ter sido diagnosticado com Transtorno de Estresse Pós-Traumático. Dez anos mais tarde, ele tirou a sua própria vida.

À época da ida de Gary Hines, Jessica tinha sete anos de idade e não teve muita informação sobre o que aconteceu com seu irmão. No retorno dele, os dois irmãos mantiveram pouco contato, pois ela tinha sido enviada para morar em um orfanato de parentes e Gary se mudou de St. Louis, cidade natal da família Hines, para Littleton, Colorado, devido às pressões da sociedade que desaprovaram a participação dos EUA na Guerra e não acolhiam os veteranos em seus retornos para casa.

A desaprovação do conflito e o estigma do suicídio contribuíram para que Jessica crescesse sem muitas informações sobre seu irmão. Após 35 anos, ela resolveu reconstruir a história dele por meio de fotografias. A artista tinha como norte as fotografias analógicas e cartas enviadas por ele, à época, a seus pais. Esses objetos são

os únicos mediadores no processo de recuperação de lembranças do passado, já que a maioria dos familiares é falecida ou estão fora de contato.

Aqui, neste trabalho especificamente, trataremos do quinto capítulo (de dez no total) sob o título “A Reflexão” com nove fotografias que estão disponíveis no site da artista. As imagens abordam a temática do Monumento dos Veteranos do Vietnã, Washington, D.C., local onde supostamente reverencia com honra à participação de soldados mortos no conflito. De Regan a Obama 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, com 250 pés, tem grifado 58.286 mortos como se a invasão tivesse vitimado apenas os americanos, excluindo assim os nomes de milhões de vietnamitas ou os de milhares de laosianos e cambojanos que morreram no combate. Do lado dos americanos ficaram de fora os nomes daqueles que por motivo de suicídio, de lesões ou da exposição a substâncias químicas nocivas foram apagados da homenagem.

É precisamente esse episódio que a fotógrafa Jessica Hines aborda na seção “A Reflexão”. Como o exército norte-americano perdeu os registros de Gary, o tabu sobre o suicídio do irmão e o estigma do veterano da Guerra, Jessica busca por meio das imagens dar visibilidade ao caso de seu irmão e reivindicar para ele, e para sua família, a representação da memória que vai além da escrita do nome dele no monumento, a fotógrafa também se contrapõe ao modelo do herói americano de conflitos bélicos, aquele que sempre vence mesmo quando perde.

Para compor essa seção do livro, Jessica esteve no Memorial munida de fotografias de seu irmão da época da invasão e outros objetos como caderneta (possivelmente de Gary), alvo de tiros, álbum de fotografias da família que são reunidos em cenas fotográficas, ganhando um novo sentido na imagem. A representação visual de uma folha de tiro ao alvo, por exemplo, sai do seu contexto original para expandir a outras interpretações para a fotógrafa e para o espectador. A descontextualização de objetos vernaculares, fora de seus cenários habituais, assim como *ready-made* de Duchamp, readquire uma roupagem artística e conceitual. Segundo Cesar (2014) “a obra de arte é assim uma ‘reunião de contrários’ e o ‘testemunho de um modo de ser sensível e heterogêneo’” (CESAR, 2014, p. 69).

A memória conforme Todorov (2013) tem um caráter utilitário ao fazer desempenhar o passado no presente como garantia de recuperação dela, todos têm o dever de lembrar e de testemunhar (TODOROV, 2013). Porém, o uso da memória não deve ser aqui entendido como o resgate de tempos passados, na verdade, esses se convertem em indícios, porque a grande maioria dos fatos não foram experienciados por Jessica; é reivindicado por ela o assalto de uma vida não vivida e pô-la em fotografias é querer legitimar uma ficção enquanto identidade e história pessoal. Daí, percebe-se a ligação entre memória e imaginário.

Diversos autores conceituam imaginário de formas diferentes, porém aqui esta concepção é trabalhada sob a ótica do sociólogo francês Gilbert Durand, para quem o sonho, o mito, o lúdico, o fantástico, a imaginação, o onírico entre outros são as manifestações características dos arranjos do imaginário. A partir disso, Durand (2011) estabelece como o imaginário humano constrói símbolos que se traduzem em imagens. O sistema de cores e a disposição de corpos materiais na cena imagética, *exempli gratia*, obedecem a preceitos sociais e culturalmente legitimados e que têm seus códigos visuais identificados. Deste turno, o simbólico explorado aqui não se coloca como usurpador da tradição positivista, mas uma busca pelo “entre lugar”, sem substituições ou superações: o transparente e o turvo, o escuro e o claro, a lucidez e a insanidade podem coabitar o mesmo espaço sem se anularem.

Embora o autor não tenha trabalhado especificamente com fotografias, a sua visão sobre a imagem como estruturante do imaginário nos auxilia em dois pontos: identificar o lugar do sujeito na produção imagética, e, conseqüente a isso, as roupagens que a própria imagem passa a adquirir. A imagem não é resultante apenas, como diz Durand (2011), da percepção imediata do mundo e da articulação de ideias e de conceitos, ela é também a disposição do irracional do sonho, da neurose ou da criação poética (DURAND, 2011, p.35). É assim que o imaginário se expande e cria formas abstratas e diversificadas, mesmo que de maneira inconsciente do fotógrafo, fazendo sentir sua presença na imagem fotográfica. Então, o simbólico e o imaginário passam a ser as expressões do rastro do produtor na fotografia.

À vista disso, pode-se estabelecer uma ligação direta com o “documentário imaginário” (LOMBARDI, 2007), pois ele considera que a composição fotográfica é

resultado da combinação entre os elementos intrínsecos da consciência – a técnica – e da inconsciência (sonhos, devaneios, traumas) do produtor.

Neste aspecto, o repertório de lembranças, imagens anteriores e subjetividades impressas em fotografias exemplificam o que Lombardi (2007) convencionou chamar de “documentário imaginário”. Segundo a autora a relação estabelecida entre fotógrafo e produção deve se basear em “trocas entre as *pulsões* subjetivas e objetivas, que conduzem do psiquismo ao meio ambiente, do meio ambiente ao psiquismo, extraindo desse movimento novas maneiras de registrar o mundo.” (LOMBARDI, 2007, p.72).

“*My brother’s war*”, nosso exemplo de Documentário Imaginário, é ainda uma construção da imagem da própria fotógrafa através das imagens re-fabricadas do irmão; inicialmente um conhecido estranho, Gary Hines – ou melhor, a sua representação – revela Jessica, à medida que ele ganha visibilidade a fotógrafa também adquire, de ordens diferentes, não opostas e sim justapostas: o ‘perturbado psíquico’ que merece ser herói e a irmã que protesta pelo direito à memória que lhe foi sequestrada. Essa ligação ficcional entre eles nas fotografias pode ser entendida como Cesar (2014) denominou de ‘dispositivo fusional’, pois “para reverter sua economia, não para apoderar-se do corpo e do espírito do outro, mas multiplicar as singularidades, encarnar suas fugas, dispersá-las pelo mundo. Transformar o corpo único no júbilo das infinitas encarnações espargidas” (CESAR, 2014, p.35).

**Figura 1**



**Fonte: Site de Jessica Hines**

O tempo das fotografias é o tempo da fotógrafa, é o mesmo que traz o passado presentificado, o se vê nelas é o transcorrido atravessado nos fluxos correntes e vice-versa, o momento da “teatralização” dos objetos em cenas fotográficas é também o momento da fotógrafa-narradora-intérprete, em suma, as fotografias são construídas a partir da relação da produtora com a alteridade no tempo e no instante de fala dela. Candau (2013) diz que o ato narrativo “se estrutura em torno de indicadores temporais centrados sobre o narrador, quer se trate de contar o tempo a partir do momento no qual os fatos são produzidos ou tomar como referência os acontecimentos advindos da ‘experiência pessoal’” (CANDAU. 2013 p.92).

Quando Jessica mostra o que houve com o irmão, ela também expõe o que aconteceu com outros soldados os quais morreram no Vietnã, ainda descortina o sentimento nacional americano por parte daqueles que foram vítimas (direta ou indiretamente) da invasão americana. Mostrar Gary é dar visibilidade a tantos outros assim como ele e famílias que lhe foram negadas a homenagem, a memória.

E, além da aproximação metonímica com outros veteranos e outras famílias, as imagens se voltam para contar sobre a própria Jessica Hines. Conforme Cesar (2014) “existir não é outra coisa que ser exposto: sair da identidade de um si mesmo e de sua pura posição, expondo-se ao fora, à exterioridade, à alteridade e à alteração” (CESAR, 2014, p. 47). A identidade se relaciona com a memória nesse jogo de tramas ficcionais que se amarram em torno do conflito bélico e o da própria fotógrafa.

Por meio das fotografias em estudo encontram-se os contatos entre o sujeito produtor e as alteridades e a arte fotográfica se faz campo de tensão ideológica entre esses agentes. Segundo Cesar (2014, p.41) “a arte é indissociável de uma dimensão comum, que envolve desde projeções de alteridade às figuras sonhadas de totalidade. Um ‘nós’ que implica e interroga desde a relação a dois até a mais vasta comunidade”. Com efeito, a arte fotográfica possibilita a dilatação das representações da fotografia-documento, liberta-se da objetividade e da aparência do real, e aqui, legitima o referente sem a ele está subjugada, se conjugam fotógrafo e fotografado, não pelo contato direto entre corpos, mas pela simulação de algo que já está posto a ficcionalizar.

**Figura 2**



**Fonte: Site de Jessica Hines**

O olhar sobre essas imagens do “A Reflexão” invoca à estética da reparação. A disposição de fotografias analógicas e outros artefatos, que lembram um passado, readquire uma nova composição na nova imagem: as fotografias encenam um documento corpóreo de Gary. Os objetos em cena são metaforicamente o próprio irmão de Jessica. Nessas linhas, a expressão artística da reparação não é superficialmente compor um documento que ateste a existência dele (e dos outros veteranos esquecidos), mas uma mobilização pública à reflexão de memórias plurais.

A fotografia nada pode fazer enquanto documento, ela nada comprova. Como um quebra-cabeça que tem peças faltando, as imagens de Jessica instigam a busca por equiparações, porém, insistimos mais uma vez, que não no plano das recompensas materiais, mas no campo simbólico e no imaginário nacional. Sontag (2014, p.26) exprime que uma fotografia é “tanto uma pseudopresença quanto uma prova de ausência. (...) O sentido do inatingível que pode ser evocado por fotos alimenta, de forma direta, sentimentos eróticos nas pessoas para quem a deseabilidade é intensificada pela distância”.

A arte fotográfica coloca em rotação a) a relação entre arte e mídia, b) os campos de poder na arte e c) torna público o objeto artístico no campo midiático para legitimá-lo. Em um ciclo perene as imagens, os objetos representados, a subjetividade/imaginário da fotógrafa, os dispositivos de veiculação são elementos fundantes da memória [ficcional] que se conhecem e se desconhecem ao mesmo tempo

cuja afirmação dos fatos transcorridos e que transcorrem se alimentam no embate entre a certeza e a dúvida.

## 5. Considerações Finais

A recorrente prática do apagamento de histórias de pessoas é comum entre Estados democráticos ou não quando objetivam deixar invisível àqueles que não correspondem positivamente à história e à memória oficial do país. O debate sobre o capítulo cinco do fotolivro “*My brother’s war*” trouxe a reflexão sobre como a arte e a fotografia podem juntas forjar um espaço de visibilidade a veteranos de guerra os quais não correspondem ao protótipo de herói americano. Reivindicar o direito à memória por meio da estética da reparação é mobilizar a reflexão de memórias plurais para além da composição de um documento fotográfico que ateste a existência dos esquecidos.

Buscar a representação da memória do irmão nas fotografias é também um encontro pessoal da fotógrafa consigo mesma. A identidade dela se revela no simulacro da existência dela, do irmão e da relação deles mediada por cartas e fotografias da época da participação de Gary na invasão americana ao Vietnã. Daí, as representações artísticas de Jessica refletem os encontros e desencontros com esse irmão, uma identidade que se forma e se deforma ao mesmo tempo não por querer ela substituir nas fotografias a ausência do irmão, mas porque elas dimensionam a compreensão do Outro em um tempo e um espaço não experienciado por ela. Segundo Cesar (2014) a alteridade se alinha “no lugar do outro – e não pelo outro – passa a ser, assim, uma das chaves para compreender a comunicabilidade do juízo estético” (CESAR, 2014, p.64).

O tempo que corre a trama visual em “A reflexão” (capítulo 05 do *photobook*, objeto nosso de pesquisa) é o passado presentificado, o mesmo que tem o fluxo presente entremeado por lembranças e invenções do passado. As imagens operam significados temporais a partir do tempo presente da narração da própria fotógrafa, ou seja, a encenação das lembranças pessoais 35 anos depois do acontecido demonstra que a memória não se relaciona em instrumentalizar integralmente o passado, mas dar a ele no presente o significado próprio da subjetividade/imaginário da fotógrafa. Para Candau (2014, p. 101) “Quando opera a memória, o acontecimento remorado está sempre em relação com o presente do narrador, quer dizer, com o tempo de instância da palavra (....)”.

Assim, por meio desse estudo inicial foi possível relacionar arte, política e memória a fim de compreender como a fotografia põe em debate histórias pessoais e temporalidades para dar visibilidade a fatos que a memória oficial procurar esconder. A partir desses apontamentos se alargam outras reflexões futuras e questionamentos da fotografia enquanto lugar de construção da memória ficcional do produtor.

## 6. Referências bibliográficas

- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- CANDAU, J. **Memória e identidade**. São Paulo: Editora Contexto, 2014.
- CESAR, M.F. **Nós, o outro, o distante**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2014.
- DURAND, G. **O Imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.
- HALBWACHS, M.. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- LOMBARDI, K. H. **Documentário imaginário**: novas potencialidades da fotografia documental contemporânea. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- RANCIÈRE, J. **Políticas da arte**. Trad. Mônica Costa Neto. São Paulo: Sesc Belenzinho. Disponível em <  
<https://perforpraticas.files.wordpress.com/2011/09/ranciere-jacques-apolc3adtica-da-arte.pdf> > Acesso em 01 ago 2016.
- RICHARD, N. **Crítica de la memoria (1990-2010)**. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- TODOROV, T. **Los abusos de la memoria**. Barcelona: Paidós, 2013.
- VINYES, R. (org.). **El Estado y la memoria**. Gobiernos y ciudadanos frente a los traumas de la historia. Buenos Aires: Del Nuevo Extremo, 2009.