



Estudos Ibero-Americanos

ISSN: 0101-4064

eia@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio
Grande do Sul
Brasil

Mauad, Ana Maria

Imagens que faltam, imagens que sobram: práticas visuais e cotidiano em regimes de
exceção 1960-1980

Estudos Ibero-Americanos, vol. 43, núm. 2, mayo-agosto, 2017, pp. 397-413

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=134651133013>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

Imagens que faltam, imagens que sobram: práticas visuais e cotidiano em regimes de exceção 1960-1980

Missing images and remaining images: visual practices and daily life during dictatorial regimes 1960-1980

Imágenes que faltan, imágenes que sobran: practicas visuales y cotidiano en los regímenes de excepción 1960-1980

Ana Maria Mauad*

Resumo: Através de experiência pessoal compartilhada inicia-se uma reflexão que tem como questão central a dimensão política das lembranças cotidianas registradas em imagens durante dos regimes de exceção na América do Sul. A abordagem orienta-se pela história das imagens e das práticas de ver analisando o percurso das fotografias familiares e seus instantâneos domésticos ao migrarem para o espaço público visual da imprensa e dos mundos da arte. Discute-se o papel da fotografia na elaboração da imaginação civil contemporânea.

Palavras-chave: Álbum de família; Fotografia pública; Cotidiano; Memória.

Summary: From shared experience begins a reflection that concerns the political dimension of daily memories registered in images during the dictatorship in South America. It is oriented by history of images and the study of the practices of looking to analyze the way taken by family daily snapshots when they migrate from home to the visual public space of press and art worlds. It is also discussed the whole played by photography in the elaboration of contemporary civil imagination.

Keywords: Family album; Public photography; Daily life; Memory.

Resumen: Por medio de experiencia personal compartida iniciase una reflexión que tiene como cuestión central la dimensión política de los recuerdos cotidianos registrados en imágenes durante los regímenes de excepción en América del Sur. El abordaje apoya en la historia de las imágenes y de las practicas de ver analizando el itinerario de las fotografías familiares y sus instantáneas doméstica al migraren hacia el espacio publico visual de la prensa y de los mundos del arte. Discutiese el rol de la fotografía en la elaboración de la imaginación civil contemporánea.

Palabras clave: Álbum familiar; Fotografía publica; Cotidiano; Memoria

* Professora Titular do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense e pesquisadora do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF.

Essa reflexão parte de uma experiência própria e pessoal: o estranhamento provocado ao assistir trechos de um filme super-8 produzido em 1968, em que observo imagens da minha família, inclusive eu, aos oito anos, passeando e divertindo-se, no Rio de Janeiro. O estranhamento reside no fato das imagens datarem de 1968, momento em que as passeatas e a repressão ditatorial crescem exponencialmente. Ano em que AI5 foi publicado e o regime de exceção consolidado, enquanto isso, crianças com a sua babá negra devidamente uniformizada de branco, brincam, fazem careta, revelam-se descontraídas no seu cotidiano. Imagens confinadas, crianças confinadas, protegidas do perigo político.

A experiência fotográfica compartilhada assumiu a dimensão de um problema historiográfico, que nos levou a perseguir a história dessas imagens, os produtores, as vivências que envolveram a sua produção, colocá-las em perspectiva com outras imagens confinadas que compõem a “iconosfera” doméstica de uma família burguesa em plena ditadura militar, orientam os percursos desse estudo. Na busca evidenciam-se imagens que sobram, por replicarem cenas, poses e vivências que instituem uma memória enclausurada aos limites confiáveis de uma Kodak ou de uma câmera Super-8.

Enquanto isso, as outras imagens que faltam a esse registro familiar instituem a memória pública dos processos de reação e de resistência aos regimes de exceção. O reverso da imagem privada são as fotografias públicas, sobretudo, da imprensa, que definem o espaço público visual. Publicadas, essas fotografias atuam como a reserva de memória da ação política e abrem caminho para se escrever a história com imagens.

Imagens que sobram pela ausência de outras, as figurações do passado transmutam fotografias de família em avatares de desaparecidos. Objetiva-se, portanto, compreender na experiência fotográfica familiar, dos anos 1960 e 1970, aspectos do confinamento que as famílias reservaram às suas memórias em confronto com o espaço público visual produzido pelo fotojornalismo e nos mundos da arte, e seu impacto na produção da memória das ditaduras. Um contraponto à bolha em que flutua as lembranças fotografáveis das famílias produzidas durante os regimes de exceção. Avalia-se os usos públicos da fotografia de família, sobretudo, aquelas que integraram as manifestações políticas e as que migram para os mundos da arte em exposições fotográficas sobre as ditaduras colocando o Brasil em perspectiva sul-americana.

Imagens que faltam: o confinamento das imagens de família

A provocação que levou às reflexões que resultou neste estudo foi feita por um filme, produzido em Super-8, no ano de 1968.¹ Trata-se de uma produção doméstica em que se observa a reunião de sequências filmicas registradas em momentos distintos, mas com pouca distância temporal entre si. O conjunto de sequências perfaz o total de nove minutos e alguns segundos e, em todas elas, eu me encontro com oito anos de idade, ora junto às minhas três irmãs, minha mãe, nossa babá, meu pai, entre outros familiares de ambos os lados da família.²

Na primeira sequência (00:00-2:16), casa da família apresenta-se como cenários para as quatro irmãs, suas brincadeiras no jardim, almoço no quintal caretas e performances para a câmera, outros membros da família atravessam a filmagem. Estamos no Jardim Botânico, bairro da zona sul do Rio de Janeiro, situado entre a Lagoa Rodrigo de Freitas e a maciço da Tijuca, com destaque para o pico do Corcovado, em que desde 1939 situa-se a estátua do Cristo Redentor. Vivíamos no ‘sovaco do Cristo’, balançado pelas sucessivas explosões para a construção do túnel Rebouças, que ligaria a Zona Sul à Zona Norte do Rio, obra realizada no governo de Negrão de Lima (1964-1968), na época em que o Rio era a capital do Estado da Guanabara (KNAUSS, MOTTA e MAUAD, 2016).

A sequência dois (2:17-3:17) revela uma das boas lembranças de infância: o passeio de carro na estrada de Furnas, com direito a milho verde comprado na moça com panelão fumegante. A sequência inclui a compra do milho, a caminhada pela ponte da estrada, mãe e as filhas comendo milho. A câmera, com certeza operada por meu pai, arrisca um ‘travelling’ em que se apresenta um São Conrado sem edificações, estendendo-se verdejante pela praia. Situado entre o Leblon e a Barra da Tijuca, o acesso a São Conrado, trecho de praia entre os Morros Dois Irmãos e a Pedra da

¹ Acesso ao vídeo em www.labhoi.uff.br.

² A narrativa dessa parte apoia-se na perspectiva da egohistória, em que experiências pessoais projetadas na experiência histórica provocam o estranhamento entre memória e história. A tensão provocada, pelo confronto entre a evidência do vivido (mediada pelo documento filmico) e a abordagem historiográfica, delineia uma atitude historiadora em relação à própria experiência de vida. Essa atitude historiadora implica em debruçar-se sobre o passado não só como evidência (de algo que aconteceu), mas lançar um olhar de 360° e delinear o que estava fora do quadro de certas imagens e lembranças pessoais, ao mesmo tempo em que se indaga as condições históricas que essas experiências foram engendradas e traduzidas por meio de imagens.

Gávea, se fazia pelo alto da Gávea, via Rocinha, bairro popular conhecido desde os anos 1930 pela produção da roça – frutas, legumes e verduras comercializadas nas feiras livres da zona sul. Ou então pela Floresta da Tijuca, na estrada de Furnas, local onde se filmou a segunda sequência.

Na terceira sequência, uma das mais curtinhas, voltamos à casa do Jardim Botânico, em cenas de ‘plano americano’, mais próximas e intimistas. Nelas vemos uma menina de dois anos tomando sorvete de palito, sentada na cadeira e protegida por um grande guardanapo de pano, uma atividade supervisionada pela mãe. A sequência do sorvete de palito, com roupas de verão, associa-se ao clima de calor da cidade do Rio de Janeiro. Esse ambiente de verão, prolonga-se pela quarta sequência (4:33 branco 4:44-6:40) em que se registra a visita à mansão do patriarca da família materna, situada à rua São Sebastião, na Urca, uma das primeiras ruas do bairro, que remontava a sua estruturação para a Exposição Nacional de 1908. A casa situada no centro do terreno suspenso, com rampa de acesso para automóveis, permitia a tomada de vistas da Baía de Guanabara que se descortinava das muradas dos jardins suspensos por um muro de mais de dez metros. A casa se prolongava pela encosta do morro do Pão de Açúcar, com mirantes em que a vista se tornava ainda mais ampla com direito a identificar a praia do Flamengo e o Aterro que havia sido urbanizado, na gestão do então governador do recém-criado Estado da Guanabara, Carlos Lacerda (1960-1964). O percurso das meninas, acompanhadas da tia, da mãe e da babá, entre o jardins e o mirante do alto compõe a narrativa dessa sequência. A câmera acompanha o percurso como parte do grupo, a troca de olhares entre os participantes e o dispositivo, indicam uma cena montada para ser filmada.

De volta à casa no Jardim Botânico, a quinta sequência (6:41-7:12), retoma o ritmo da vida familiar: a irmã mais nova com a babá no quintal, corta para uma tomada em “contra plongee”,³ em que se identifica a mãe no terraço da casa confeitando bolo, que retorna o olhar para a câmera. A troca de olhares entre os personagens filmados e a câmera define uma espécie de padrão de tomada das sequências em que se valoriza o ato mesmo de ser filmado buscando valorizar a ação por meio da identificação da mirada.

Essa estratégia está presente nas duas sequências finais tomadas em lugares distintos dos bairros do Leblon e Ipanema, na Zona Sul do Rio. Na sequência seis (7:13-8:26), o Fusca estaciona ao lado da calçada

que dá para o mar, dele descem um grupo de crianças, entre meninos e meninas, acompanhadas de um casal. As crianças brincam na areia e o casal abraçado acompanha o movimento, até que se dão um beijo, que é repetido mais três vezes, com certeza, por solicitação do ‘filmmaker’ da cena. A sequência encerra-se com a entrada da mãe no carro, quando esta acena para a câmera, claramente, identificando a sua presença. O bairro do Leblon foi a locação da sexta cena, em que o acesso à praia se faz por poucos degraus, a faixa de areia não é muito grande, mas comporta as traves de madeira para o futebol, a avenida Delfim Moreira, já havia sido duplicada, mas ainda sem o canteiro central de estacionamento, entre os prédios da orla, se identifica o Cine Miramar, uma das confortáveis salas de cinema, com sólidas cadeiras estofadas e um potente ar condicionado que protegia o público do verão carioca nas sessões da tarde. Essa última cena, liga-se à sequência final, em um único momento de encadeamento entre todas as sequências, pois percebemos pela roupa e adereços de cada um que se trata de um mesmo dia em que as filmagens se sucederam.

A sequência final (8:26-9:06) se passa no parque Jardim de Alah, ponto de ligação entre os bairros de Ipanema e Leblon, criado durante a prefeitura de Carlos Sampaio, para canalizar as águas que ligavam o mar à Lagoa Rodrigo de Freitas. Nela, o casal caminha abraçado rumo à câmera e vemos as crianças brincando nos balanços do parque. No final dos anos 1960, já com um projeto paisagístico concluído, o parque era um espaço civilizado, que ganhou terreno às favelas da Praia do Pinto e Praia das Dragas, removidas durante o Governo de Carlos Lacerda (1960-1964), respectivamente do bairro do Leblon e da orla da Lagoa Rodrigo de Freitas.

Essas sete sequências integravam um conjunto maior de fragmentos filmados pelo dono da câmera Super-8, um amigo italiano próximo da família que a havia ganhado de sua mãe em uma das suas visitas, e dedicava-se a registrar a vida familiar. Como as famílias viviam próximas, as cenas filmadas poderiam ter sido feitas pelo dono da câmera, ou pelo meu pai, que a tomaria de empréstimo por alguns dias. Interessante notar que nas imagens filmadas da minha família, aos poucos se observa uma familiaridade com o dispositivo, denotada pela performance corporal dos seus ‘atores’. Assim, se nos primeiros registros nos posicionamos diante da câmera como se esperássemos o ‘click’ da fotografia, nos registros finais, a troca de olhares com a câmera em pleno movimento dos corpos, já apontava a familiaridade com esse novo dispositivo de traduzir o cotidiano familiar em imagens.

³ Ângulo em que se filma de baixo para cima

O lançamento das câmeras Super-8, pela empresa KODAK, em 1965, veio acompanhada de uma campanha publicitária em todo o mundo, em que se valorizava a instantaneidade da tomada, a facilidade do uso e a simplificação dos processos de revelação (BOSI, 2016, p. 43).



Publicidade Kodak, 1968, <https://br.pinterest.com>
acesso em 12 out. 2016.



Publicidade Kodak, 1965, <https://br.pinterest.com>
acesso em 12 out. 2016.

A publicidade das câmeras Super-8 KODAK, evidenciavam procedência da tecnologia Instamatic,

proveniente das câmeras fotográficas, para o registro das imagens em movimento. Essa estratégia de caracterizar uma linhagem de dispositivos em torno de uma mesma prática – a fotografia familiar – possibilitaria atrair os fieis consumidores da quase centenária fotografia KODAK para uma nova modalidade de registro. A facilitação do uso ficaria evidente na própria economia visual da publicidade que se limitaria a poucas palavras: “Abra, carregue e filme”.

No Brasil, a comercialização das câmeras Super-8 KODAK, iniciou-se em 1968, fortemente taxado pelos impostos de importação, o que limitou o uso desse aparato às famílias com maior poder aquisitivo (BOSI, 2016, p. 45) ou, como no caso do nosso vizinho, com contatos no exterior. Embora, tenha passado a atrair um grupo de aficionados na filmagem em Super-8, essa modalidade de registro não se afirmou no Brasil como uma prática tão disseminada quanto a fotografia (idem, p. 47).

As fotografias da minha família do final da década de 1960 e início da década de 1970, foram todas feitas por uma KODAK Instamatic, que pertencia ao meu pai. Esse equipamento, lançado em meados dos anos 1960, no Brasil ganharia adeptos, justamente, por estar associado à estrutura da KODAK Co., que incluiria a comercialização de câmeras, venda de filmes e controle dos laboratórios de revelação e ampliação dos filmes, que nessa época ainda demoravam cerca de uma semana para serem devolvidos. Os rolos de filme podia ser de 12, 24 e 36 poses, colorido ou P&B, o custo do filme de 36 poses limitava a compra a dois rolos por cada temporada de férias e a um rolo para registrar aniversários.

Ambas as publicidades estão endereçadas às famílias de classe média alta com orçamento de ao menos vinte vezes mais, que o salário mínimo do ano de 1968, cujo valor era de NCR\$ 129,60. Além disso, associavam a produção de fotografias do registro memorável, que poderia variar de acordo com o perfil da família, mas se utilizavam de um repertório que incluía: viagens de férias, passeios, cenas cotidianas posadas, festas de aniversário e comemorações, marcadas pela alegria. Julia Hirsch, reflete sobre as ausências nas fotografias familiares, indicando que o contraponto da abundância de fotos de bebês fofos e casais felizes, é a interdição de imagens sobre a falência, o insucesso, a separação dos casais, familiares renegados, dos fora da lei, caberia nesse tipo de registro fotográfico aquilo que nos glorifica e melhor nos representa em termos de sucesso (HIRSCH, 1981, p. 98). A morte, a perda e a tristeza, sentimentos que não pertenciam ao tempo encapsulado da vivência familiar fotografável, mantinham-se fora do quadro fotografado.



Publicidade de produtos KODAK em 1968 e 1969, <https://br.pinterest.com> acesso em 12 out. 2016.

As quatro fotos da sequência compõem o extra quadro do filme produzido em 1968, pela mesma família. Observa-se na presença dos instantâneos não posados, como foto de aniversário, que guarda as marcas do negativo e a inscrição a caneta, para ser escolhida, entre as que deveria ser guardadas, junto a instantâneos posados, como a fotografia das férias na Bahia. Como também a atualização do retrato familiar, na composição mãe e as quatro filhas e na ‘tradicional’ fotografia da escola, registrada por um fotógrafo profissional.



Férias de verão, Arembepe, Bahia, 1970.



Festa de aniversário, Bairro do Jardim Botânico, Rio de Janeiro, 1968.



Mãe e filhas, Bairro do Jardim Botânico, Rio de Janeiro, 1970.



Escola Pública Thales de Mello Carvalho, Bairro do Jardim Botânico, Rio de Janeiro, 1969.

Os estudos sobre fotografia popular produzida na segunda metade do século XX, entre as quais se incluem os ‘instantâneos familiares’, concentram-se, sobretudo, do campo da antropologia e da sociologia. Nessa disciplina, destaca-se a clássica obra coordenada por Pierre Bourdieu, *Unartmoyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie* (1965), na qual os autores se debruçam sobre a relação entre a produção fotográfica familiar e cotidiana e a conformação de um *habitus* de classe.

O foco dos estudos desenvolvidos pelo grupo coordenado por Bourdieu recaía, não sobre fotografia como uma noção abstrata, mas na prática social cujo resultado eram fotografias produzidas em diferentes circuitos sociais e com usos e funções bem variados. Nesse sentido, a relação que cada grupo social estabelece com a fotografia estaria diretamente relacionada com a sua visão de mundo e com práticas sociais concretas que fornecem sentido às suas vivências cotidianas, ao ponto de se tornarem fotografáveis. O caráter quase incidental da fotografia, uma atividade sem grandes tradições ou exigências, a colocaria entre o trivial e o sublime, pelo prosaico dos temas que convoca e pelo valor evocativo da experiência que registra.

O caráter precursor da obra organizada por Bourdieu diz respeito ao fato de tomar uma atividade considerada menor no campo das artes e ofícios, e reconhecer-lhe o valor de uma prática social que revela aspectos dos grupos e classes que não poderiam ser conhecidos de outra forma. O princípio adotado na obra compreende a fotografia como resultado de trabalho de produção de sentido social que implica em um compartilhamento de valores, hábitos, regras estéticas e princípios éticos. Se a intenção do ato fotográfico é a de fixar, solenizar e eternizar a experiência social, não pode ficar refém do acaso da fantasia individual, mas por mediação dos valores culturais o grupo subordina essa prática a uma regra coletiva, de modo que a fotografia mais insignificante, expressa tanto as intenções implícitas do fotógrafo, quanto o sistema de percepção, pensamento e de apreciação comum a todo o circuito social que produz e consome a imagem.

Embora sem estabelecer um diálogo mais estreito com o mundo acadêmico francês, desenvolve-se no campo da antropologia americana, um conjunto de estudos associados à fotografia instantânea, que em inglês, se traduz em uma só palavra: *snapshot*. Nessa linha de reflexão, cunha-se a expressão “cultura Kodak” e adota-se a perspectiva de um modo doméstico de comunicação associado às camadas médias urbanas americanas, em que fotografias e filmes domésticos

atribuiriam significado às experiências pessoais no cotidiano familiar (CHALFEN, 1987)

A definição de um modo doméstico de comunicação pictórica, nos estudos sobre fotografia popular nos Estados Unidos, compreende que “*snapshots, home movies, and home video as forms of home mode communication. The ‘home mode’ is described as a pattern of interpersonal and small group communication centered around the home*” (CHALFEN, 1987, p. 8). Nessa linha de compreensão da prática fotográfica, trata-se de um processo social de produção de mensagens, elaborado em contextos específicos, apoiado em um estruturado sistema de transmissão composto pela experiência fotográfica amadora.

O antropólogo americano Richard Chalfen (1987, p. 10) cunhou dois conceitos para dar conta da experiência fotográfica da segunda metade do século XX: “cultura Kodak” e “povo Polaroid”. Ambos termos foram elaborados em função de padrões de comportamentos compartilhados socialmente, em que o instantâneo fotográfico e o filme doméstico são compreendidos como artefatos inscritos na cultura visual e urbana americana como meios pelos quais a experiência de ter um filho ou sair de férias associavam-se à compra de uma nova câmera.

A “cultura Kodak” se compõe pelas formas de fotografar e se deixar fotografar, pelas câmeras fotográficas disponíveis para o fotógrafo não profissional e os recursos de visualização, entre os quais, álbuns e projetores. Entretanto, essa noção tem a vocação para delinear o campo simbólico em que a mensagem fotográfica inscreve uma ação comunicativa – aquela elaborada no espaço doméstico da casa. A perspectiva de uma “cultura Kodak” nos possibilitaria compreender como as pessoas se organizavam socialmente para produzir versões personalizadas das suas próprias experiências de vida, quanto essas mesmas pessoas apreenderam a compreender as fotografias pessoais e compartilhar os seus significados de suas mensagens de forma significativa (CHALFEN, 1987, p. 10).

O domínio do “povo Polaroid” (*Polaroid people*) seria o mundo simbólico composto por personagens e lugares da fotografia doméstica. Chalfen explica que o termo foi proposto para convocar uma compreensão topográfica das coleções fotográficas constituídas por um repertório de pessoas, lugares e coisas que aparecem reiteradamente nas fotografias. Trata-se, na perspectiva do autor, de buscar os atributos padronizados desse mundo simbólico, que se assemelha ao que vivemos, mas encontra-se guardado em caixas de sapatos, álbuns

de família e filmes domésticos. Trata-se, portanto, de mapear comunidades de sentido que existem a partir da experiência de fotografar e ter sido fotografado.

Os desdobramentos das duas noções são elucidativos para compreendermos a extensão desse modo doméstico de comunicação, para além das fronteiras dos Estados Unidos. Isso porque, os meios de sua propagação encontram-se na publicidade pedagógica e nos manuais que ensinam a operar a câmera, ao mesmo tempo em que prescrevem a construção social do olhar e uma forma de narrar visualmente a experiência social. A máxima *You press the Button and we do therest*, que tornou o automatismo Kodak a forma instantânea do olhar, no início do século XX, seria complementada por uma outra, a da *Kodak Storytelling*. O automatismo do olhar, complementado pelo repertório de eventos, pessoas e lugares memoráveis, consolidaria, a partir da década de 1960, por meio da ampliação da cultura Kodak, a grande narrativa do *American Way of life*.



Publicidade Kodak, 1980, <https://br.pinterest.com>
acesso em 12 out. 2016.

As reflexões de Chalfen orientam-se pela perspectiva conceitual proposta por Sol Worth (1980), ao considerar o deslocamento da antropologia visual

para a antropologia da comunicação visual. Nesse sentido, a fotografia não seria simplesmente uma evidência do que se viveu, mas sobretudo, uma interpretação visual do vivido transmitida por uma forma comunicativa, um processo social de produção de sentido. Essa perspectiva valorizaria a fotografia como mensagem que para ser compreendida deveria considerar sobretudo a retórica do enunciado visual – articulação dos temas, lugares e pessoas às poses, performances e recursos da linguagem fotográfica –, mas também, seu entorno social.⁴

Interessante considerar que os estudos sobre a fotografia familiar, ou como Chalfen denomina, o modo doméstico de comunicação envolve um aprendizado e um conjunto de condições culturais para a sua produção, além do fator de disseminação como padrão de representação e código de comportamento. Nos anos 1980, nos EUA, esse debate foi tributário da aproximação da Antropologia com a Sociolinguística. No Brasil, caminho adotado pela historiografia foi a aproximação entre a história cultural/mentalidades, tributária da antropologia cultural, com os estudos de semiótica e produção de sentido.⁵

Entretanto, há que se ponderar que os desdobramentos de uma sobrevalorização dos processos comunicativos em detrimento das condições materiais que os sustentam, levou a uma crítica, ao longo dos anos 1990 e 2000, em que se associou às condições da cultura material e à materialidade das práticas visuais ao universo da cultura visual. Ou seja, há que se considerar que a fotografia não se reduz a ser somente produtora de mensagens e discursos, identificando em seus circuitos sociais, o seu valor de objeto, suporte de relações sociais que não só aderem à superfície fotográfica, mas são engendradas como experiência histórica por diversos tipos de práticas fotográficas.

Observa-se que a disseminação da ‘cultura Kodak’ acaba por criar padrões de representação do universo familiar comuns ao mundo ocidental. O programa que se adotaria para produzir as representações familiares, no Brasil de 1968, por gente comum, pertencentes à burguesia carioca, sem engajamento político e aliadas a um perfil ideológico que não pactuava com a tortura, mas celebrou a ordem e assumiu o otimismo como projeto, seria semelhante às famílias que tiveram seus filhos desaparecidos, ou ainda, a outras famílias em outros regimes de exceção da América do Sul. Protocolos de

⁴ Sobre os textos associados à linha de análise estadunidense cf. COE & GATES, 1977; OLSHANDER, 1978; JENKINS, 1976.

⁵ Sobre a abordagem brasileira cf. MAUAD, 1990.

representação visual que encapsulariam a vida familiar em uma redoma de vivências excepcionais, plenas de felicidade e dominadas pela tranquilidade de crianças rindo ao sol. Lembranças que flutuam como bolhas de sabão alienadas do seu entorno.



Parque Manuel Belgrano, Santa Fe, Argentina 1973.



Barrio Morón, Conurbanobonaerense, 1976.

As fotografias familiares quando solicitadas para apresentar esse mundo passado em imagens, vêm acompanhadas de lembranças e breves relatos que agregam valor vivencial. Entretanto, o trabalho de memória associa-se ao tempo em que esse exercício de busca das imagens se localiza e à competência do sujeito da rememoração. Assim, calibra-se a relação entre história e memória na forma como a contextualização

da fotografia se desenrola, a exemplo, o relato que acompanha a foto de 1976, em que um conjunto de informações contextuais permitem dimensionar a historicidade da experiência fotográfica na Argentina dos anos 1970:

“esta es la foto de familia que conseguí. Fui a buscarla a la casa de mi mamá.

La sacó un vecino de mis abuelos, que vivían en la localidad de Morón (conurbanobonaerense). es del año 1976 o a lo sumo de 1977. Estoy segura que fue entre esos años porque mi abuelo paterno -Emilio Gonzalez, el canoso- falleció a inicios de 1978. Y debe ser el verano porque estamos con ropa de verano. La casa que se ve al fondo no es la de mis abuelos, sino la de los vecinos de enfrente (de otros vecinos, no del que sacó la foto). De grande me dicuenta que esa familia tenía un frente de casa muy austero (reboque grueso) pero tenían aire acondicionado, algo no popularizado para los años 70 en argentina, y ellos lo tenían. Estamos todos, mis padres, mis cuatroabuelos, mi hermana y yo (además de una vecinita colada). En general, íbamos los domingos a la casa de mis abuelos paternos (los que rodean a mis padres) así que esa foto se habrá hecho un domingo. Estamos en la vereda de la casa de mis abuelos (que no se ve) apoyados en el auto de mi papá (que era taxi).

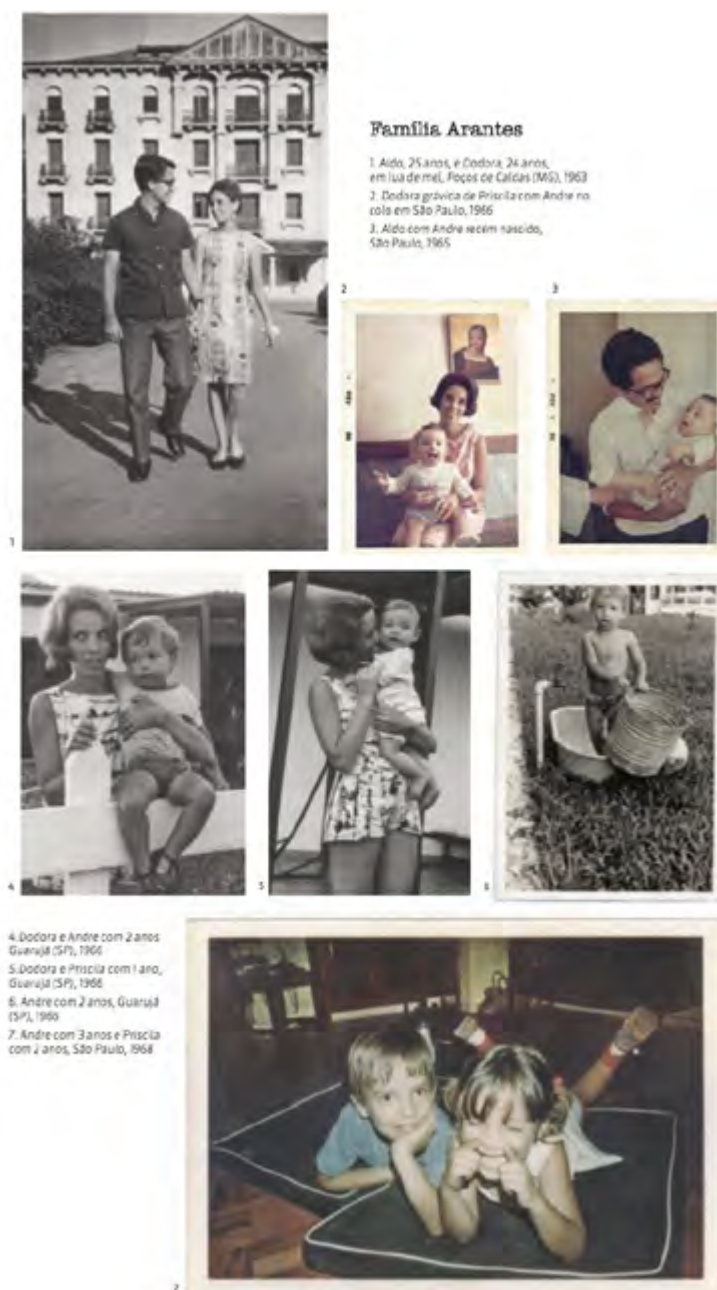
Siempre me gustó esa foto de familia. Es, creo, la única que tenemos así todos juntos. Supongo que fue sacada en la calle por un cuestión de luz. creo que en esa época no era tan común tener flash incorporado en las cámaras. Como te dije en el mail anterior, en mi familia tuvimos una cámara buena recién en 1984. En 1973, a mi hermana (cuando cumplió 10 años) le regalaron una ‘kodakfiesta’ pero esta foto que te envió claramente no está sacada con ese tipo de cámara por el tipo de foto (revelado)” (relato de Paula Gonzalez, historiadora e professora universitária argentina, por email em outubro de 2016).

A imagem seguinte, também, produzida na Argentina, sozinha revela aspectos compartilhados pelas mensagens fotográficas familiares elaboradas no contexto de uma cultura visual mundializada pelos efeitos “Kodak”. Entretanto, quando acompanhadas da legenda que as contextualiza e as projeta no devir histórico, assumem uma nova missão, a de denúncia.



“Em 1969, Gustavo Germano (à esq.) e seus três irmãos posaram para este retrato de família na Argentina. Vários anos depois, eles acabariam sendo vítimas da chamada ‘Guerra Suja’ do país, na qual cerca de 30 mil pessoas foram sequestradas, torturadas ou mortas pelos governantes militares do país, que tomaram o poder em um golpe em 1976. Muitos dos que foram capturados passaram a ser conhecidos como ‘desaparecidos’ e seus restos mortais nunca foram encontrados” fotografia e legenda que integram o projeto “Ausências e Presenças”, exposto em São Paulo,

em 2013, cf. http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/02/130228_galeria_fotos_desaparecidos_bg.shtml, acesso em 5 nov. 2016.



A sequência foi retirada do livro *Infância roubada: crianças atingidas pela ditadura no Brasil* (2014), publicado pela Comissão da Verdade, Assembleia Legislativa de São Paulo, a sequência refere-se a família Arantes, Aldo e Maria Auxiliadora (p. 9).

As imagens que faltam a esse encontro de família assombram o passado e fraturam a redoma que protege as lembranças do grupo familiar. Do lado de fora da bolha, em algum lugar próximo à foto do passeio de domingo, ou passível de ser vislumbrado no ‘travelling’ do filme de super-8, em que se registra, a praia do Flamengo, a sede da UNE, ou mais adiante, na Av. Presidente Vargas, as marchas de protesto contra a ditadura militar, fora o governo golpista.

Oito anos depois do primeiro filme que abre essa reflexão, em 1976, no presídio carioca Talavera Bruce, situado em Bangu, a militante do movimento ALN (Aliança Libertadora Nacional) Jesse Jane, recebe a visita de uma amiga que porta clandestina, uma câmera Super-8, e consegue registrar Jesse e sua filha de poucos meses, em cenas de amamentação, banho ao ar livre e sorrisos. A sequência filmada tornou-se nas mãos da mãe de Jesse, então exilada, uma peça de denúncia e protesto no mundo todo. A redoma criada pelo modo doméstico de comunicação não resiste às pressões do mundo da política e fratura-se. A imagem doméstica torna-se uma imagem pública.⁶

Ariela Azoulay, ao reconhecer a potência da experiência fotográfica em gerar aquilo que denomina de imaginação civil (AZOULAY, 2012), nos provoca a pensar os meios pelos quais essa imaginação se plasma. A fotografia, na reflexão de Azoulay, deve ser compreendida como um evento coletivo em que a visão, o discurso e a ação interligam-se às lutas sociais e são inseparáveis do confronto da violência

de estado pela sociedade civil. A migração de imagens domésticas para os espaços públicos das manifestações políticas e dos mundos da arte, apresenta-se com um dos percursos para enfrentarmos o desafio conceitual que Azoulay nos propõe.

Futuro que assombra o passado

“Como se a foto fosse visitada pelo espectro de um futuro aterrador” teria sido a expressão de Andreas Huyssen diante da obra do artista argentino Marcelo Brodsky.⁷



Colégio Nacional, Buenos Aires, 1967, s/a
<http://jaquealarte.files.wordpress.com/2013/05/marcelo-brodsky-1996.jpg?w=460>, acesso em 5 nov. 2016.



<https://xumucuis.wordpress.com/2012/10/06/exposicao-buena-memoria-do-fotografo-argentino-marcelo-brodsky-laboratorio-das-artes-onze-janelas/>, acesso em 5 nov. 2016.

Convite para a exposição de Marcelo Brodsky em 1997,

⁶ Cf. a sequência acompanhada do depoimento de Jesse Jane em: <https://vimeo.com/9707469>, acesso em: 5 nov. 2016.

⁷ Cf. FORTUNY, Nathalia. *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa, 2014, p. 84

A obra que recebeu o nome de “Buena Memória”, exibida pela primeira vez, em 1997, no colégio Nacional de Buenos Aires, e depois transformada em livro (2006), Marcelo, ele mesmo um exilado político da ditadura argentina. Ao retornar de seu exílio da Espanha, Brodsky realiza uma intervenção em uma fotografia de seu grupo escolar datada de 1967, através dessa ação, ele amplia a fotografia em grandes dimensões e inscreve na imagem grafismos de diversas cores e anotações relacionadas a cada um dos personagens da fotografia. A mostra/livro complementa-se com fotos atuais dos personagens da fotografia ampliada, fotos dos personagens vendo a fotografia exibida e imagens do álbum de família pessoal de Marcelo em que ele convive com o seu irmão desaparecido. As fotografias acompanhadas das narrativas biográficas que assinam o seu futuro causaram o efeito espectral observado por Huyssen.⁸

O trânsito de imagens familiares para o espaço visual público tornou-se uma estratégia política plasmada no trabalho de memória de cada geração. Pais, mães, tios, tias, avós e avôs assumiram o espaço público para reclamar o paradeiro de seus entes queridos, filhos, filhas, irmãos e irmãs invadiram o mundo das artes para expressar a sua dor e necessidade da reparação. Em ambos os movimentos, o pessoal torna-se político e a fratura na redoma familiar é inevitável.

Como formas de reconhecer o primeiro movimento de inscrição no espaço público das fotos dos desaparecidos, destaca-se a importância do fotojornalismo e suas táticas para tornar visível a demanda social. Duas imagens podem ser convocadas para observarmos esse movimento.



Congresso Nacional, Brasília, Milton Guran, 1978.

⁸ Para uma análise aprofundada da obra de Marcelo Brodsky entre outras obras tratam das memórias fotográficas nos mundos da arte, cf. FORTUNY, Nathalia. *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa, 2014.

Na época em que tirou a foto, Milton Guran era fotógrafo *freelance* e atuava em Brasília, cobrindo o processo de redemocratização, juntamente, com uma geração de fotógrafos que seriam os responsáveis pelo movimento das agências independentes nos anos 1980.⁹ Em entrevista, o então fotojornalista rememora a forma como a imagem foi produzida:

Essa foto das mães de militantes desaparecidos, em minha opinião, é terrível segurando cartazes, no salão verde do congresso nacional exigindo anistia e apuração dos crimes a repressão. E ... aconteceu muito rápido, elas entraram no congresso com apoio de alguns deputados de esquerda, deputados de oposição ao regime, talvez seja melhor até dizer assim, elas abriram aqueles cartazes e a televisão, evidentemente, ampliando seus limites de cobertura permitida, jogaram a fonte de luz na cara delas e começaram a filmar. E aí eu cliquei com aquela luz muito dura, dramática mesmo, e a foto ela carrega mesmo a dramaticidade desse momento. É uma foto que me toca muito... (MAUAD, 2009, p. 3).

A dramaticidade da foto ressaltada pela iluminação direta, sem nuances e em enquadramento “contra-plongée”, que valoriza o tema fazendo com que os personagens e o cartaz se elevem no quadro da foto em plano central. No cartaz duas pequenas imagens se inserem na cena, trazendo a presença do ausente para o centro da questão. Fotos que em formato 3x4 ampliadas acompanhadas dos nomes, buscam reintegrar ao espaço social a identidade roubada pela cassação, pelo exílio e pelo desaparecimento na prisão. O exercício historiográfico de recompor as memórias da prática fotográfica para evidenciar a ação dos sujeitos na dinâmica social, problematiza o passado com as questões que o seu futuro coloca. Nessa tensão anacrônica a fotografia se torna, ela mesma, num ‘lugar de consciência’.¹⁰

Nessa linha de reflexão, o trabalho da pesquisadora argentina Cora Gamarnik, nos apresenta outra importante fotografia, a primeira tirada das “Madres de la Plaza de Mayo”, acompanhada da entrevista que realizou com o fotógrafo e a liderança do movimento Nora Cortiñas.

⁹ Sobre o movimento das agências e a afirmação da fotografia no Brasil dos anos 1980 cf. MAUAD, LOUZADA e SOUZA JR. (2014)

¹⁰ O desenvolvimento do conceito de ‘lugares de consciência’ integra o projeto de pesquisa desenvolvido por QUADRAT, Samantha: “O ensino de temas sensíveis e lugares de consciência nas Américas”, Bolsa de Produtividade, CNPq, 2016-2018.



Manifestantes na Plaza de Mayo, 28 de abril de 1983,
Daniel García, apud GAMARNIK, 2014, p. 9.

Em sua entrevista com a pesquisadora, Daniel relata que, “era quinta-feira. Lembro-me que foi a única vez que vi inundada. Pode ser que os mesmos milicos tivessem tapado os bueiros para que a praça se inundasse e as manifestantes desistissem de aparecer” (GAMARNIK, 2014, p. 9).

A dramaticidade dessa foto associa-se tanto nos recursos fotográficos adotados pelo fotógrafo na realização do registro, quanto na presença de fotos ampliadas como estandartes que se destacam pelo tamanho. O fotógrafo para evidenciar a inundação da praça toma distância e destaca, num primeiro plano que se estende até o meio do quadro, o lago que se tornou a praça. A adversidade das condições climáticas ressaltada na composição da fotografia, reforça os atributos de perseverança e vontade identificados à imagem, como chama atenção Gamarnik em sua análise. Entretanto, a tenacidade do movimento não se limita a permanência na praça pública inundada, ela se estende a busca incansável pela imagem representada nos cartazes, cujo tamanho as destaca das próprias manifestantes, evidenciado pela distancia da tomada da foto.

A ditadura argentina evitou a difusão de notícias sobre os desaparecidos, como afirma Gamarnik, negando reiteradamente a prática de sequestro e desaparecimento de prisioneiros. Estabelece-se no contexto de busca de notícias e da verdade em torno do paradeiro dos militantes, uma relação estreita entre os fotojornalistas engajados e o movimento das “Madres”.

Relação essa que, não só renderia fotografias de valor histórico incontestável, mas sobretudo, garantiria ao movimento uma dupla visibilidade. Por um lado, tornou visível a demanda – onde estão os desaparecidos, eles existem como tal –, e por outro lado, apresentou ao mundo o próprio movimento das Madres tornando-o visível politicamente, em que pese toda a dificuldade de divulgar essas imagens dentro da própria imprensa argentina (GAMARNIK, 2014, p. 4).

Portanto, a presença de imagens gigantes como estandartes na cruzada pelos desaparecidos, portava também um duplo sentido: de dar corpo de imagem à ausência e de apresentar a presença que as autoridades querem negar à existência. As fotos 3×4 de seu filho que uma mãe carrega na carteira, fotografias tiradas na escola, casamentos, batizados, festas de aniversários, todas essas imagens marcaram presença na praça pública. Esse trânsito de imagens do privado para o público se insere em uma estratégia política desenvolvida pelo movimento, como explica Cora Gamarnik:

La fotografía tornaba visible la desaparición y permitía reconstruir la identidad de la persona desaparecida, darle un rostro, recuperarlo en su densidad personal, familiar e histórica [...] La fotografía de los desaparecidos desde entonces, en sus múltiples usos y soportes, se constituyó en una de las principales formas de representación de la desaparición (GAMARNIK, 2014, p. 6).

Nos mundos da arte potencializa-se a fratura no encapsulamento das lembranças promovido pelo modo doméstico de comunicação pictórica. Nas fendas provocadas pela dor e perda escorrem fotografias que faltaram ao álbum de família ou estavam ausentes da biografiados descendentes, mas que se tornaram a base de sustentação dos trabalhos de memória promovidos pela prática artística.¹¹

No continente sul-americano os regimes autoritários cobriram os últimos 40 anos do século XX, não sem reação mais ou menos intensa. Entretanto, a forma de lidar fotograficamente com essa experiência nos mundos das artes difere entre os países. Nesse domínio, não se observa um certo padrão que o fotojornalismo engajado imprimiu, ao menos, no Brasil, na Argentina, no Uruguai e no Chile.¹²

No Brasil, um breve mapeamento das exposições fotográficas sobre a temática da ditadura e do regime autoritário indica o predomínio das imagens produzidas no âmbito da imprensa e dos aparatos de repressão. De um conjunto de exposições registradas em pesquisa online, destacam-se três propostas em que se evidenciou a migração de imagens de família para o espaço público expositivo.

Uma delas, intitula-se “Marcas da memória – História oral da anistia em Pernambuco aos 50 anos do golpe militar de 1964”, um projeto do fotógrafo italiano Diego Di Niglio, que por meio do trabalho de documentação fotográfica, registrou objetos antigos – jamais recuperados pelos detidos durante o regime – e reconstruiu cenas vividas ou imaginadas no passado. O retorno do líder estudantil Fernando Santa Cruz ao lar, por exemplo (algo que nunca ocorreu), foi transformado em autorretrato – o contorno do próprio Diego cruzando a porta entreaberta, com relógio sobre a mesa. “Ele foi levado quando o filho tinha pouco mais de um ano, a idade que o meu filho tem agora. É muito impactante”, reflete o fotógrafo italiano.¹³

A outra exposição, realizada no Memorial da Resistência em São Paulo trata-se do desdobramento para o Brasil, do projeto “Ausências”, iniciado pelo fotógrafo Gustavo Germano, o garotinho loiro da foto de família da primeira parte do artigo. A primeira versão do projeto “Ausências” foi realizada na Argentina em outubro de 2007, tomando como marco os 30 anos depois do golpe militar de 1976, que deu início à última ditadura daquele país. Partindo das fotos de álbuns familiares, Gustavo Germano acompanhou e fotografou familiares e amigos de mortos e desaparecidos políticos nos mesmos locais em que haviam sido fotografados anteriormente. Em 2012, Gustavo Germano produziu a versão brasileira de Ausências, viajando do Ceará ao Rio Grande do Sul, contando sempre com a cooperação dos familiares e amigos de desaparecidos políticos para recriarem seus álbuns de família.



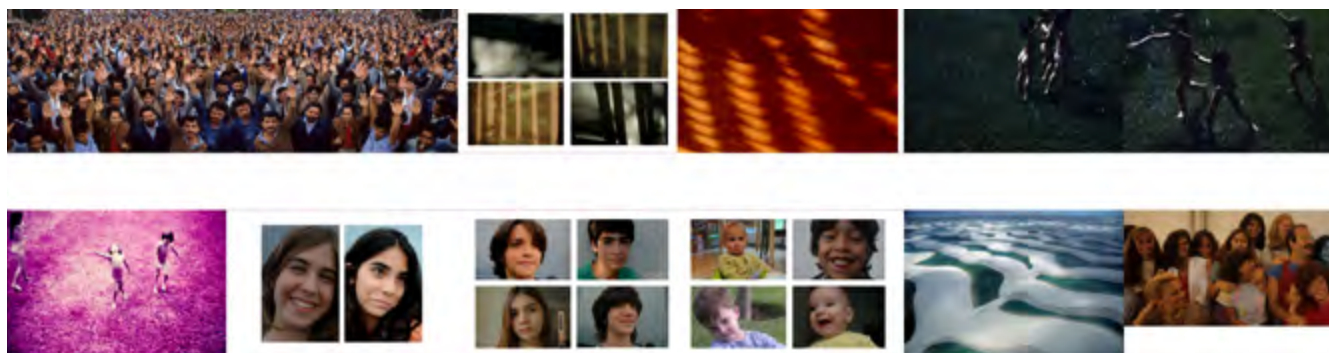
A sequência completa das projeções com os duplos passado/presente podem ser acessadas em cf. http://www.bbc.com/portuguese/noticias/2013/02/130228_galeria_fotos_desaparecidos_bg.shtml, acesso em 5 nov. 2016.

Em 2010, a fotógrafa Nair Benedicto organizou no Centro Cultural São Paulo a exposição “Labirinto – Na Parede da Memória”, que no ano seguinte seria montada no Rio, como parte do FOTORIO 2011, no primeiro andar do Centro Cultural Correios. Segundo o texto que acompanha a abertura da exposição:

¹¹ Nota sobre o livro *Infâncias roubadas* que não se inscreve nesse registro, mas desenvolve uma abordagem significativa sobre a biografia dos desaparecidos no Brasil tomando como base o relato dos filhos, alguns deles se dedicaram ao trabalho de memória por meio do mundo das artes.

¹² Sobre fotografia de imprensa engajada na América Latina cf. MONTEIRO, 2016; MRAZ e MAUAD, 2015; GAMARNIK, 2013; MAUAD, 2008; LEIVA, 2008; BROQUETAS, 2015; RODEGHERO, GUAZZELLI e DIENSTMANN, 2013

¹³ Mais informações acesse: http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2015/09/06/internas_viver,596430/fotografo-reconstrui-memorias-de-pernambucanos-afetados-pela-ditadura-militar.shtml



Conjunto de arranjos visuais que integraram a exposição – “Labirintos: Na Parede da Memória”, no Centro Cultural dos Correios, durante o FotoRio 2011, reproduzida na obra de Nair Benedicto, pelo Memorial da Resistência em São Paulo, no prelo.

“Brincando com as palavras, com muitas fotos e letras de músicas, ‘Na Parede de Memória’ é uma reflexão sobre os acontecimentos no período da ditadura militar no Brasil”. Essa reflexão, se tornará livro a ser publicado pelo Memorial da Resistência de São Paulo. O título alude ao verso da música de Belchior, que se tornou famosa na voz da saudosa Elis Regina, “*na parede da memória, a sua lembrança é o quadro que dói mais*”. Uma metáfora poderosa que orientou a montagem da exposição, onde entremeavam-se trechos de músicas populares do período, fotos pessoais da própria fotógrafa, seus filhos, grupos de amigos, associadas às fotografias em formato retrato de anônimos desaparecidos, acrescida de fotografias produzidas por Nair nas manifestações em seu trabalho como fotojornalista e documentarista.

Nair Benedicto foi presa em 1969, junto ao seu companheiro Jacques Breyton, e solta em 1970, mantida em prisão domiciliar. O livro que resultou da exposição conclui-se com breve narrativa, que também integrou a exposição, que serve de legenda a última foto da sequência acima, em que o grupo familiar em cor é visitado por uma personagem em p&b:

In Memoriam de Fabíola de Souza Camargo, que nos anos 70 tornou-se uma das grande amigas de

minha filha Danielle, sendo uma presença constante em nossa família. Fabíola era filha de um dos conhecidos delegados do DOPS nos anos mais duros da repressão. Só falamos da minha prisão nos anos 80, quando Fabíola morando e estudando na França, tomou conhecimento do livro *Tortura nunca mais*. Fabíola suicidou-se em 15/06/1986, com um tiro na cabeça, aos 20 anos de idade (BENEDICTO, p. 261).

Os paralelos entre as práticas artísticas nos países do Cone Sul que passaram por regimes de exceção mereceriam um investimento mais alentado. Entretanto, para os objetivos dessa reflexão, em que investimos na migração das fotografias familiares para o espaço visual público, como forma de trabalho de memória, merece destaque a reflexão de Natalia Fortuny (2014), por abordar justamente esse trânsito nos trabalhos realizados por artistas visuais argentinos, sobretudo, os pertencentes à geração dos filhos dos desaparecidos.

Para lidar com as diferentes manifestações e com artefatos visuais artísticos, baseados no recurso da fotografia, e que propõem um diálogo com o passado ditatorial recente, Fortuny propõe o conceito de “memórias fotográficas”, que se orientam por três peculiaridades indissociáveis:

Su calidad de memorias sociales de un pasado común – en juego entre las vivencias y memorias individuales – su formato visual fotográfico –, con todas las potencialidades temporales, estéticas y políticas que este lenguaje comporta – y su elaboración artística – ya que su producción se distingue por la creación y puesta en marcha de recursos visuales singulares en cada obra (FORTUNY, 2014, p. 14).

A abordagem da autora se apoia em séries visuais que envolvem desde a presença das marcas do regime autoritário no espaço urbano até o álbum de família, passando pelas instalações e aparatos da repressão. Interessa-nos, sobretudo, as séries que investem na produção de uma biografia para as imagens impossíveis, ou seja, imagens que seriam possíveis se a ditadura não tivesse existido. O exercício contra factual, reiteradamente, negado pelos historiadores como uma impossibilidade histórica cobra vida no tempo anacrônico da montagem, por exemplo, de Lucilia Quieto, na série “Arqueologia da Ausência”.

Essa série produzida por Lucilia, em 1999, como trabalho de final de curso na escola de fotografia, perseguia um objetivo: completar seu álbum de fotografias com a foto de seu pai desaparecido durante a ditadura. A estratégia adotada pela artista reunia imagens de seu pai desaparecido, devidamente digitalizadas e projetada em um fundo branco. Nessa cena projetada a artista se posicionava junto a seu pai e produzida um novo registro fotográfico, a foto que tanto queria (FORTUNY, 2014, p. 86). Uma imagem que anacrônica em que a figura do pai se reunia à sua filha, pela primeira vez, mas sem evidenciar a passagem do tempo que organizam as diferentes gerações, reconhece ausência como matéria significativa.

A repercussão das montagens de Quieto gerou um jogo coletivo de buscar a imagem impossível, uma imagem reparadora, em que o luto vivido pela perda, não se veste de negro e nega a ausência, todo o contrário, pois investe no lúdico num jogo de *mise-en-abîme*, em que a evidência é colocada em evidência. Na percepção de Fortuny, o recurso à montagem revela a tensão entre o tempo histórico e o tempo da memória:

El montaje no se esconde sino que se presenta, precisamente para hacer evidente el encuentro fallido [...] Algo está mal en la imagen, algo falta, sobra o tambalea, como una foto movida. La reunión de imágenes no prioriza el pasado ni el presente sino una nueva ocurrencia temporal [...] un tercer tiempo ficcionado que no está claro. Este tiempo puede describirse como un tiempo anacrónico, ya que el anacronismo, permite pensar en aquella supervivencia o latencia que en la imagen interrumpe la linealidad temporal del relato histórico, montando y superponiendo a la vez dos o más tiempos heterogéneos (FORTUNY, 2014, p. 89).

Nos mundos da arte, as imagens familiares ganham um novo estatuto, diferente daquele que assumem quando se inscrevem nas tomadas do fotojornalismo, essa nova vida da imagem resulta da sua ascensão à uma nova condição de existência. Não se trata mais de uma evidência do registro de uma ação ou manifestação política, mas torna-se evidência da sua própria existência como imagem que falta no álbum familiar. Uma imagem dialética (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 122), que volta ao passado para o recriar, mas em uma nova condição a de imagem presente e de fato possível para uma nova missão, a de reparação, como esclarece Fortuny:



Sequência produzida com as montagens de superposição de imagens por Lucilia Quieto, <http://casanovaarqueologia.blogspot.com.br/>, acesso em 5 nov. 2016.

Al usar las fotos familiares para reconstruir la foto que falta en el álbum, los artistas evidencian con nuevas imágenes el hueco de la ausencia. Aquí la imagen se vuelve reconstrucción de una foto y un pasado imposibles de rehacer (donde los padres verían crecer a sus hijos y registrarían esos momentos para el álbum). Constituido por dos tiempos imposiblemente coexistentes, el montaje ficcional y anacrónico funciona a la vez como exposición y a veces como sutura simbólica de una tremenda falta (FORTUNY, 2014, p. 101).

Como foi lembrado por Nair Benedicto em sua homenagem, nem sempre, a ruptura da bolha familiar se transborda em ato criativo. Entretanto, a tensão entre os tempos, a mistura de vivências entre as gerações presentes nessas expressões visuais, em que imagens se liberam do invólucro familiar e cobram uma nova condição social, desafia a consciência histórica e convida a perceber que “a arte pode sustentar a política por meio da construção do olhar e das práticas de ver” (KNAUSS, 2013, p. 64).

Considerações finais

Um balanço da análise apresentada nos permite algumas conclusões, mesmo que provisórias, sobre os percursos das imagens fotográficas, sobretudo as familiares, que se politizam ao ganhar o espaço público nos regimes de exceção.

Observamos que cada grupo social estabelece com a fotografia uma relação orientada por práticas sociais concretas que conferem sentido às vivências fotografáveis no espaço doméstico. Essas práticas inscrevem-se na cultura visual de cada época e orientam-se pelos dispositivos e prescrições compartilhadas segundo as mediações culturais específicas. No caso da fotografia, sua produção envolve um saber-fazer que implica a operação de uma câmera fotográfica que, dependendo dos recursos de operação requer uma atribuição específica que, ao longo do tempo, diferenciou o fotógrafo profissional do amador. A economia visual circunscreve o acesso aos meios técnicos de produção fotográfica orientando os circuitos da fotografia pública e privada.

Vilém Flusser (2000) adverte que o programa está inscrito no dispositivo técnico que, transformaria a câmera fotográfica numa caixa preta, e os produtores de fotografia em operadores de um programa que

traduziria vivências em cenas. Essa advertência de Flusser, embora relevante para compreendermos a homogeneização dos padrões de representação fotográfica da vida doméstica, na ‘cultura Kodak’, pode ser problematizada pela apropriação política da imagem fotográfica, como vimos no fotojornalismo, no mundo das artes, nos trabalhos de memória pelos movimentos sociais, mas também na prática historiadora.

O espectro que assombra as fotografias passadas pela ausência dos desaparecidos nos regimes de exceção, se configura por uma miríade de ações que gestaram o futuro das imagens. Cabe ao pensamento crítico, transformar expectativa de um futuro para as imagens em esperança, ao reconhecer na imaginação civil (AZOULAY, 2012), plasmada pelo trânsito das imagens uma peça importante de resistência e reação ao poder arbitrário.

Assim compreendemos os laços entre os trabalhos de memória dos filhos e filhas de desaparecidos, como parte do evento fotográfico que elabora a imaginação civil contemporânea. O reencontro com as imagens de família apresentadas nessa reflexão nos permite reconhecer dois movimentos importantes: por um lado, as imagens de família quando migram do álbum familiar para o cartaz de protesto, para a instalação artística ou ainda para a história pública revelam-se como reserva de esperança pelo reconhecimento de pertencimento ao grupo social de origem e potencializam a imaginação civil. Por outro lado, quando tomadas como problema historiográfico calibram a relação entre memória e história abrindo espaço para a reflexão crítica.

Referências

- AZOULAY, Ariela. *Civil imagination: a political ontology of photography*. London: Verso, 2012.
- BENEDICTO, Nair. *Na parede da memória: ensaio fotográfico*. São Paulo: Memorial da Resistência. (no prelo)
- BOSI, Máira Magalhães. *Filmes de família e construção de lugares de memória: estudo de um material super-8 rodado em fortaleza e de sua retomada em Supermemórias*. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2016.
- BOURDIEU, Pierre. *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Les Editions de Minuit, 1965.
- BROQUETAS, Magdalena. *Fotógrafos de la apertura*: Camarates. Uruguay, 1983-1985, Montevideo: Centro de Fotografía de Montevideo, 2015.
- CHALFEN, Richard. *Snapshots: versions of life*. Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987.
- COE, Brian; GATES, Paul. *The Snapshot Photograph – the rise of popular photography, 1888-1939*. London: Ash and Grant, 1977.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Lo que vemos lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, 2010.

FLUSSER, Vilém. *Towards a philosophy of photography*. Londres: Reaktion Books, 2000.

FORTUNY, Natalia. *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa, 2014.

GAMARNIK, Cora. Imágenes contra la ditadura: la historia de la primera muestra de periodismo gráfico argentino. In: BLEJMAR, J.; FORTUNY, N.; GARCÍA, L. I. (Ed.). *Instantáneas de la memoria: fotografía y ditadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería, 2013.

GAMARNIK, Cora. La construcción de la imagen de las Madres de Plaza de Mayo a través de la fotografía de prensa. *Revista Afuera: Estudios de Crítica Cultural*, abr. 2014. www.revistaafuera.com. Acesso em: 02 nov. 2016. ISSN 1850-6267.

HIRSCH, Julia. *Family Photographs: Content, Meaning and Effect*. Oxford: Oxford University Press, 1981.

JENKINS, Reese V. *Images and enterprise: technology and the American photography industry, 1839-1925*. Baltimore, 1976.

KNAUSS, Paulo; MOTTA, Marly; MAUAD, Ana Maria. *Nos tempos da Guanabara, 1960-1975: uma história visual*. Rio de Janeiro: Edições Janeiro, 2015.

KNAUSS, Paulo. Arte e política: imagem e cultura visual. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (Org.). *História e arte: encontros disciplinares*. São Paulo: Intermeios, 2013.

LEIVA QUIJADA, Gonzalo. *Multitudes en sombras*. AFI, Asociación de Fotógrafos Independientes. Santiago: OchoLibros Editores, 2008.

MAUAD, A. M.; LOUZADA, S.; SOUZA JR. Anos 1980: a afirmação de uma fotografia brasileira. In: QUADRAT, Samantha (Org.).

Não foi tempo perdido: os anos 80 em debate. Rio de Janeiro: Faperj/Sette Letras, 2014.

MAUAD, A. M. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Niterói: LABHOI-UFF, 1990. Disponível em: <http://www.labhoi.uff.br/biblio/type/108>.

MAUAD, Ana M. O olhar engajado: fotografia contemporânea e as dimensões políticas da cultura visual. *ArtCultura* (UFU), v. 10, p. 31-48, 2008.

MAUAD, Ana Maria. Milton Guran, a fotografia em três tempos. *Revista Studium*, n. 28, inverno 2009. ISSN 1519-4388. <http://www.studium.iar.unicamp.br/28/01.html>

MONTEIRO, Charles; PROENÇA, Caio de Carvalho. O fotojornalismo em revista: o trabalho do fotógrafo e do editor de fotografia na *Veja* (1977). *Maracanã*, v. 12, p. 190-209, 2016.

MRAZ, John; MAUAD, Ana Maria (Org.). *Fotografia e História em América Latina*. Montevideo: Centro de Fotografia, 2015.

OLSHANDER, Mark. *The instant image*. New York: Stein and Day, 1978.

RODEGHERO, Carla S.; GUAZZELLI, Dante G.; DIENSTMANN, Gabriel. *Não calo, grito: memória visual da ditadura civil-militar no Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2013.

WORTH, Sol. Margaret Mead and the shift from visual anthropology to the anthropology of visual communication. *Studies in Visual Communication*, v. 6, n. 1, p. 18, 1980. <https://doi.org/10.1111/j.2326-8492.1980.tb00114.x>

Recebido: 11 de novembro de 2016
Aprovado: 05 de janeiro de 2017

Autor/Author:

ANA MARIA MAUAD anamauad@id.uff.br

• Professora Titular do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense e pesquisadora do Laboratório de História Oral e Imagem da UFF. Autora de *Poses e Flagrantes, ensaios sobre história e fotografias* (EdUFF, 2008), juntamente com Marly Mota e Paulo Knauss, *Nos tempos da Guanabara, 1960-1975: uma história visual* (Edições Janeiro, 2015) e com John Mraz, *Fotografia e História em América Latina* (CdF, 2015). O artigo insere-se no projeto de pesquisa, "Fotografia Pública, usos, funções e circuitos sociais", bolsa de produtividade CNPq, 2015-2019, Cientista do Nosso Estado FAPERJ, 2013-2016, contou com a pesquisa de imagens de Katharina Essus.

• Full Professor of the History Department of the Universidade Federal Fluminense and researcher of the Laboratório de História Oral e Imagem da UFF. Author of *Poses e Flagrantes, ensaios sobre história e fotografias* (EdUFF, 2008), with Marly Mota and Paulo Knauss, *Nos tempos da Guanabara, 1960-1975: uma história visual* (Edições Janeiro, 2015) and with John Mraz, *Fotografia e História em América Latina* (CdF, 2015). The present work is part of the project "Fotografia Pública, usos, funções e circuitos sociais", productivity scholarship by CNPq, 2015-2019, Scientist of Nosso Estado FAPERJ, 2013-2016, counting with the research of Katharina Essus.