Temporalidades Sobrepostas, Memórias Entrelaçadas: As sobrevidas das imagens em *La Ciudad de los Fotógrafos*

Overlapping Temporalities, Intertwined Memories: The afterlives of images in La Ciudad de los Fotógrafos

Bruna Triana

Universidade Federal de Goiás

Goiânia, GO, Brasil

Orcid: https://orcid.org/0000-0002-6439-5457

bruna_triana@ufg.br

Recebido em: 30 de junho de 2024
Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

O artigo aborda a relação entre fotografia, memória social e resistência política no contexto da ditadura chilena, tendo como base o documentário *La ciudad de los fotógrafos*, de Sebastián Moreno (2006). O filme parte da formação da Associação Gremial de Fotógrafos Independentes (AFI), nos anos 1980, problematizada no artigo, destacando as práticas de seus integrantes, seus objetivos e formas de atuação na denúncia e resistência à ditadura. Em seguida, analiso como as fotografias, centrais na narrativa, desvelam as sobrevidas do passado no presente na sobreposição entre a "cidade-fotografada" e a cidade contemporânea. Por fim, discuto a fotografia como propulsora na construção da memória social e na ressignificação das narrativas históricas, possibilitando releituras do passado e disputas pelo presente. O artigo interpela algumas das dimensões dos intricados processos de construção da memória, e argumenta que as fotografias não são apenas um recurso para recordar o passado, mas uma presença contínua desse tempo. Assim, a fotografia adquire agência na construção da memória urbana, na contestação de narrativas oficiais e na desmonumentalização da história.

Palavras-chave: Fotografia. Memória. La ciudad de los fotógrafos. Cidade. Ditadura chilena.

Abstract

The article addresses the relationship between photography, social memory and political resistance in the context of the Chilean dictatorship, based on the documentary *La ciudad de los fotógrafos*, by Sebastián Moreno (2006). The film begins with the formation of the Independent Photographers' Association (AFI), in the 1980s, which is problematized in the article, highlighting the practices of its members, their goals and ways of acting in denouncing and resisting the dictatorship. Subsequently, I analyse how the photographs, central to the narrative, reveal the afterlives of the past in the present through the overlap between the "photographed city" and the contemporary city. Finally, I discuss photography as a driven force in the construction of social memory and in the reframing of historical narratives, enabling reinterpretations of the past and disputes over the present. The article questions some of the dimensions regarding the intricate processes of memory construction, and argues that photographs are not only a resource for remembering the past, but a continuous presence of that time. Thus, photography acquires agency in the construction of urban memory, in the contestation of official narratives and in the demonumentalization of history.

Keywords: Photography. Memory. La ciudad de los fotógrafos. City. Chilean dictatorship.

Introdução

O filme *La ciudad de los fotógrafos* (2006), do documentarista chileno Sebastián Moreno, parte de a seguinte questão: "Onde está a cidade que meu pai fotografou"? Embora a pergunta implique, à primeira vista, uma autorreferencialidade subjetiva, a busca pessoal do diretor pelos lugares vividos e experimentados através das fotografias de sua infância traça percursos coletivos e políticos *pela* cidade e *através* das imagens.

La ciudad de los fotógrafos narra a história de um grupo de fotógrafos/as da Associação Gremial de Fotógrafos Independentes[1] (AFI), criada em 1981. Esse coletivo fez da imagem meio de luta urbana e ferramenta de denúncia contra a ditadura civil-militar de Augusto Pinochet (1915-2006).

O documentário é montado a partir de imagens de arquivos institucionais e pessoais, entrevistas e testemunhos, além de filmagens pelos espaços da cidade que foram significativos tanto para o coletivo quanto para o desenrolar da luta contra a ditadura chilena (1973-1990). A sobreposição fílmica das fotografias do passado sobre a cidade do presente adiciona várias camadas de reflexão sobre as vicissitudes na construção da memória social do país. Assim, a pergunta pessoal do cineasta passa da condição de ponto de partida para um dispositivo que lhe permite articular diferentes vozes, colocando em evidência o trabalho dos/as fotógrafos/as e a trajetória de algumas fotografias na composição das histórias do passado e do presente.

Este artigo, mais do que uma análise fílmica, tem como objetivo refletir *a partir* e *com* o documentário de Moreno, seguindo alguns dos questionamentos abordados na narrativa, bem como as memórias e experiências que *La ciudad de los fotógrafos* enseja. Qual o papel das fotografias na produção e transmissão da história e da memória? Quais práticas fotográficas e mnemônicas são exploradas pelo filme? De que maneira o contexto das imagens e seus sentidos são reconstruídos no presente? A partir desses questionamentos, a análise se concentra em como o documentário reconstrói um olhar crítico sobre um passado que ainda está em disputa e sobre o presente.

Em um primeiro momento, eu reflito tanto sobre a formação e os objetivos da AFI, quanto sobre as práticas e formas de atuação de alguns de seus integrantes durante o período ditatorial. Em seguida, analiso como a busca pela "cidade-fotografada", apresentada no filme, revela sobreposição de temporalidades e espaços, mostrando as dinâmicas entre o passado fotografado e o presente rememorado. Por fim, abordo questões relacionadas à memória, ao testemunho e à vida social das imagens, examinando como a fotografia não é apenas um recurso para recordar um tempo

[1] A AFI (1981-1990) foi criada em contraposição à União de Repórteres Gráficos, que mantinha vínculos com a imprensa oficial da ditadura e, com efeito, impedia que fotografias "não oficiais" ou consideradas "subversivas" chegassem aos meios de comunicação. A AFI contou com a participação de muitos fotojornalistas e tinha como objetivo difundir e proteger repórteres diante da repressão. Entre os/as fotógrafos que fizeram parte da Associação e foram entrevistados/as no filme, estão: José Moreno, Jorge Ianisewsky, Luis Navarro, Inés Paulino, Paz Errázuriz, Álvaro Hoppe, Claudio Pérez, Kena Lorenzini, Óscar Navarro, Percy Lam, Marcelo Montecino. Sobre a AFI, cf.: https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3499.html. Acesso em: 29/05/2024.

passado, mas também uma presença contínua desse tempo e, portanto, um agente ativo na construção e ressignificação das narrativas históricas e sociais.

1. Fotografia como arma

> Eu me declaro um fotógrafo dos perdedores e dos mortos. Me coube essa parte da vida. Me coube porque estava no lugar que correspondia estar. Defender aos que não tinham voz, aos que não tinham liberdade, aqueles que estavam sendo tiranizados, aqueles que estavam sendo torturados e martirizados. Coube a mim, e não me arrependo. Creio que é a tarefa mais nobre que um ser humano pode fazer: defender aqueles que caíram (Luis Navarro, em *La ciudad de los fotógrafos*, 2006).

Logo após a introdução do tema e contexto do filme pelo diretor, *La ciudad de los fotógrafos* acompanha Luis Navarro, que compartilha sua experiência ao fotografar os corpos *aparecidos*, os sepultamentos e o sofrimento das famílias de desaparecidos políticos durante a ditadura chilena. Para ele, esse trabalho de tornar o ausente presente foi a sua contribuição à resistência contra a ditadura; portanto, sua ação política estava ligada à sua prática fotográfica. De modo similar, os/as demais fotógrafos/as da AFI entrevistados também situam a fotografia como um instrumento de combate ao regime autoritário. O coletivo reconhecia o valor de seu trabalho e acreditava na sua função social. Suas experiências em bairros, ruas e redações, aliadas à consciência e ao engajamento artístico-político dessa geração, moldaram e informaram suas percepções, seus olhares e suas práticas.

Outro fotógrafo, Jorge Ianiszewski, conta sobre a criação da AFI: “Eu acho que, de início, nós queríamos uma credencial. Não tanto para expor, mas para poder trabalhar. E poder, de repente, sair nas ruas, por exemplo, a fotografar manifestações, que já começavam, mesmo que de forma incipiente, nesses anos, estamos falando do ano de 1981” (Imagem 1). A busca por uma credencial de imprensa, visando garantir segurança em seus trabalhos, estava intrinsecamente ligada à afirmação dessa posição, a de ser fotógrafo/a, ou melhor, a de *fazer-se* fotógrafo/a: “Muitos de nós, acredito, nos pusemos esse nome graças à AFI. Ou seja, atrever-se a chamar-se fotógrafos”, observa Paz Errázuriz. Claudio Pérez e Paz Errázuriz destacam, ainda, que a AFI funcionava como ponto de encontro, onde podiam conversar e compartilhar experiências da condição de fotógrafos/as. O coletivo costumava sair em grupo, por segurança e proteção mútua. Ao longo da ditadura chilena, alguns de seus membros foram presos e sequestrados, e o coletivo organizou protestos para exigir a soltura de colegas, além de oferecer apoio diante dos ataques sofridos, como conta Luis Navarro.

Imagem 1



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

Nesse sentido, José Moreno destaca que o objetivo primordial era acabar com a ditadura: "Parece pretensioso [afirmar isso], mas fomos nos dando conta da importância e do valor que a fotografia tinha como documento. Afinal, por alguma razão, nos perseguiam tanto". Vale notar a ênfase de José Moreno na fotografia como documento, uma dimensão que o filme explora e complexifica, revelando outras camadas que habitam as imagens. De todo modo, conscientes de seu trabalho enquanto fotojornalistas, seguindo a tradição humanista do ofício (cf. Rouillé, 2009; Zerwes, 2016, 2018), os/as fotógrafos da AFI sublinham o quanto acreditavam em sua prática e nas imagens como instrumentos da denúncia da violência e da injustiça.

Se o coletivo reconhecia a importância da fotografia como arma, tropo frequente na fala dos/as entrevistados/as, os testemunhos no filme também destacam como os/as manifestantes contavam com os/as fotógrafos/as, tanto para registrar quanto para divulgar as performances, atos e protestos. Assim, a fotografia emerge como um dispositivo de resistência que produzia e transmitia o que estava acontecendo e, como afirma Oscar Navarro, desvelava o que muitas pessoas, mesmo dentro do Chile, preferiam ignorar e que não queriam ver. O entendimento da fotografia como documento – com valor documental – e como registro do real – um traço de algo que aconteceu – está alinhada com as regras e convenções do fotojornalismo (Triana, 2020). Contudo, ao considerar a fotografia, sua prática e seu meio enquanto formas e ferramentas de luta contra a ditadura, os testemunhos percebem outros sentidos: a potência da imagem para além do referente, seu impacto afetivo, a capacidade de ação e a vitalidade da imagem.

Além disso, é possível afirmar que eles/elas fotografaram com o pensamento voltado para o futuro, não só porque vislumbravam um horizonte de expectativas que consistia no fim do regime autoritário, mas também porque o coletivo seguiu trabalhando e fotografando mesmo quando enfrentavam a censura[2]. E se a censura evidenciava, por um lado, o poder das fotografias em perturbar a "normalidade" que a ditadura tentava impor e em denunciar, tanto dentro quanto fora do Chile, a tortura, os desaparecimentos e as violações diárias dos direitos humanos; por outro, ao persistirem fotografando e ao saírem com as imagens em seus próprios corpos pelas ruas da cidade, o coletivo estava criando um arquivo político, preservando as imagens para o futuro e demonstrando que a fotografia não era apenas uma imagem estática, mas também uma forma de ação. As táticas para enfrentar a censura incluíam desde publicar, nas revistas, os textos com os quadros das fotos em branco, mas com legendas (Imagem 2), até a realização de um ato-exposição. Nesse ato, os/as fotógrafos imprimiram suas imagens e as penduraram em seus corpos, caminhando pela cidade com as fotos censuradas. Dessa forma, as imagens censuradas *circularam* pela cidade através dos *corpos* dos/as fotógrafos, constituindo uma ação e uma prática de memória e resistência.

Imagem 2



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

Nesse contexto, é possível dizer que tais fotógrafos/as tomaram partido, no sentido brechtiano do termo, de maneira a situar a sua atividade artística "na mesma medida de sua posição política: ali onde é questão de mostrar (questão de forma) para remostrar (questão de conteúdo, questão de combate). Ali onde se trata de tomar partido" (Didi-Huberman, 2017b: 104). Considerando a fotografia, seus contextos e

[2] Em 1984, as fotografias foram censuradas em todas os meios de comunicação opositores ao regime ditatorial, a exemplo das revistas Apsi e Análisis.

usos, tomar partido nem sempre configura tarefa fácil, ainda que, em certos casos, seja imprescindível. Como dizia Bertold Brecht (*apud* Didi-Huberman, 2017b: 104), "nesses tempos de opções decisivas, a arte também deve optar". Diante do fascismo, da ditadura, da violência, qual outra posição poderia ser tomada?

O terror e a violência tomavam o ambiente da cidade – e do país. Para Nelly Richard (2011: 38), a ditadura instaurou "una cultura del miedo y de la violencia que impregna todo el tejido comunitario, obligando los cuerpos y la ciudad a regirse por la prohibición, la exclusión, la persecución y el castigo". Contudo, o filme também pontua outro aspecto da atuação do coletivo, além da solidariedade e do comprometimento político: como e para quê fotografar o sofrimento dos outros? Para seguir a interrogação de Susan Sontag (2003), como não cair na banalização do horror ao representá-lo artisticamente? Se as fotografias constituíam armas de resistência à violência do Estado, os/as fotógrafos começaram a perceber, ao longo do tempo e em suas próprias práticas, como passaram a experimentar a violência de uma forma normalizadora. Oscar Navarro aponta: "Um dia, percebemos que estávamos perdendo a capacidade de assombro, *cachai*?".

É interessante observar como o filme aborda esse paradoxo e o sofrimento associado a ele. Afinal, enquanto buscavam denunciar e lutar *contra* a violência, os/as fotógrafos estavam, também, buscando *a* violência. Claudio Pérez afirma que parecia que tinham "a violência metida em si". Sabiam reagir, se posicionar e fotografar os gritos, os tiros, as explosões, mas se nada disso acontecia, a impressão era a de que não havia nada digno de ser fotografado. Ou seja, "é como se ela [a violência] tivesse se transformado em uma parte importante da vida deles. De observadores críticos da violência, eles acabaram como que contaminados por ela" (Selligman-Silva, 2009: 323). Kena Lorenzini relata um momento em que viu seus colegas fotografando um rapaz deitado no chão, ferido, sangrando e sem um dos olhos; ela, no entanto, ficou paralisada: "Naquele momento, eu resolvi parar, pois não queria me sentir um abutre; sinto muito, mas foi o que pensei naquele momento. [...] A democracia vai chegar e me encontrará transformada em um abutre. O que eu farei na democracia se só souber desejar sangue, sangue e sangue?".

O assassinato brutal do jovem fotógrafo Rodrigo Rojas pelas forças militares também marcou o coletivo[3]. O trauma carrega consigo a dor da sobrevivência e a culpa:

[3] Em julho de 1986, Rodrigo Rojas, com 19 anos, foi fotografar o funeral do estudante Ronald Wood, também com 19 anos, que fora assassinado durante um ato. Ele e Carmen Quintana foram espancados por

poderia ter ocorrido com qualquer um/a, o coletivo o encorajou a fotografar e, ao mesmo tempo, não o protegeu. Uma das formas do filme lidar com esse trauma é através do reencontro entre fotógrafos/as, imagem, memória e os espaços da cidade (Imagens 3 e 4). Nesse contexto, a imagem se torna uma forma de ação, manifestando-se no beco onde Rodrigo foi assassinado. Lá, o coletivo se reúne para fixar imagens do jovem fotógrafo no muro, marcando e se apropriando da cidade com uma espécie de imagem-homenagem-lembrança, ou então de um contra-uso da memória.

Imagens 3 e 4




Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

2. Santiago: a "cidade-fotografada"

O documentário inicia com uma cacofonia de sons: o ronco de aviões, explosões de bombas, tiros e os gritos uníssonos de "Se va a caer!". Então, emerge a imagem em preto e branco de um menino sorridente – e esses sons cessam. A partir desse momento, somos conduzidos pelas ações de um senhor, José Moreno, enquanto ele monta uma câmera fotográfica, manuseia fotografias e improvisa uma câmera usando uma caixa de chá. Os planos próximos e detalhados dessas atividades são entremeados com fotos de infância – interposição que se repetirá ao longo do filme – e a narração em *off* do cineasta, Sebastián Moreno, filho de José, que relata como seu pai fez parte de uma geração de fotógrafos que se formou nas ruas e em torno dos protestos contra a ditadura. Apesar de José Moreno nunca ter discutido isso diretamente com o filho, Sebastián estava ciente dos acontecimentos na cidade por meio das imagens capturadas por seu pai e colegas.

militares, incendiados e abandonados na periferia de Santiago. Rojas não resistiu e morreu. Cf.: www.theguardian.com/world/_2019/mar/21/chile-soldiers-activists-attack-rodrigo-rojas-carmen-quintana. Acesso em: 29/05/2024.

Santiago, narrada como “a cidade dos fotógrafos”, é aos poucos revelada através de suas esquinas e cruzamentos. Ao chegarem no laboratório fotográfico da Universidade do Chile, local onde José Moreno trabalhou por 30 anos, ele abre uma gaveta, retira uma fotografia e comenta: “Aqui está a história não-oficial deste arquivo, na verdade. Parte das atividades da AFI, fizemos neste laboratório. Esta foto é de Luis Navarro, tirada em Lonquén. Uma das primeiras fotografias de denúncia feitas no tempo da ditadura”[4].

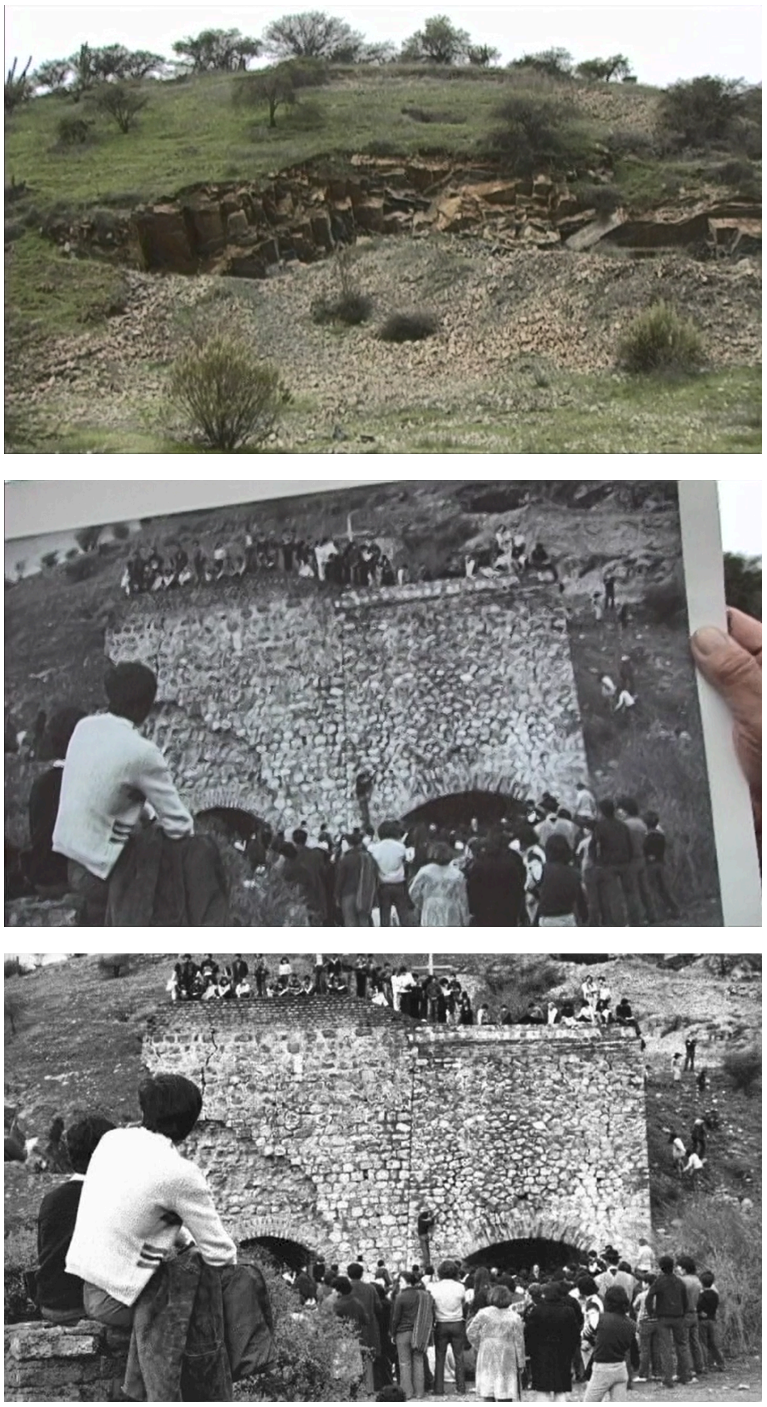
A montagem entrelaça diferentes temporalidades – fotografias e vídeos de arquivos, sons de protestos, entrevistas-testemunhos e a paisagem urbana tanto presente quanto passada. Essa sobreposição de tempos transcende a cronologia linear, fundindo a cidade contemporânea (seus edifícios e passeios, suas ruas e praças) com a cidade do passado, caracterizada pelas manifestações massivas, pelos conflitos e pela violência estatal, contrapondo aproximações e distanciamentos entre elas. O filme, em paralelo com a fotografia e a memória, desafia o *continuum* temporal, justapondo e cruzando temporalidades diversas: o passado das fotografias, os sons dos protestos, os corpos e testemunhos dos/as fotógrafos/as e de familiares das vítimas da ditadura e o presente da narração, que condensa a diegese fílmica e a voz *off* do narrador. Essa montagem articula uma série de conexões entre a diversidade de materiais que compõe o documentário, ressaltando os diferentes momentos históricos desses materiais e, assim, abrindo espaço para uma reflexão pessoal e subjetiva do cineasta sobre a construção coletiva da memória.

Um dos recursos utilizados nesse cruzamento é o retorno aos locais das fotografias, acompanhados pelos/as próprios/as fotógrafos/as, o que cria uma sobreposição entre imagem e cidade, evidenciando os efeitos do tempo na arquitetura, na paisagem e na própria memória. Logo após José Moreno mencionar a fotografia de Luis Navarro, o documentário corta para a imagem de Navarro no local exato em que a fotografia foi capturada. A câmera segue Navarro enquanto ele observa a paisagem e comenta: “Como tudo muda”. Em seguida, ele confirma: “Sim, é aqui”, enquanto olha pelo visor de sua câmera. Um corte seco nos mostra apenas um morro e, logo em

[4] Em 1978, foram encontrados os restos de quinze corpos humanos nos Hornos de Lonquén, na Região Metropolitana de Santiago. Este foi um marco importante, como comenta, no filme, Luis Navarro: “No momento em que se descobre isso, se instala no Chile uma consciência do horror. [...] Antes de tudo, se comprova que haviam *desaparecidos*. Essa é a importância que tem Lonquén”. Cf. https://memoria.bienes.cl/sitios/sitio-hornos-de-lonquen/. Acesso em: 29/05/2024.

seguida, Navarro posiciona sua fotografia na frente da câmera. O som do foco e do obturador é ouvido e a foto preenche o enquadramento (Imagens 5, 6 e 7).

Imagens 5, 6 e 7



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

De Lonquén, voltamos a Santiago, em plano aberto, em uma esquina, onde se podem observar as pessoas caminhando apressadas. A cena é sobreposta com sons de sirenes, gritos, palmas, discursos. Esses sons seguem enquanto, na tela, passam imagens fotográficas diversas, de forma lenta, acompanhadas de imagens de vídeo dos protestos.

Na cidade atual, Álvaro Hoppe caminha pelas ruas e diz: “Esta esquina é bem importante, pois aqui nos juntávamos. As manifestações eram às 12h e às 13h. Tudo estava tranquilo, como agora, e de repente começava ‘Pão, trabalho, justiça e liberdade’. Se começo a gritar isso aqui agora, vão me achar louco”.

Imagem 8



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

Ao acompanhar os/as fotógrafos/as por esses lugares, o filme parece buscar, também, os vestígios das lutas que ali sucederam, os fantasmas que ainda habitam esses locais e os ecos dos gritos que ainda ressoam – e que ouvimos na trilha sonora (Imagem 8). Dessa forma, como observa Cora Hidalgo (2022), a cidade dos fotógrafos se revela, também, como a cidade da memória:

> En la película, el transcurso del relato va revelando distintos espacios que sostienen el presente del narrador [...]. En determinados momentos, este espacio de funde con imágenes que llegan del pasado, fotografías, grabaciones y también con las que nacen del sonido y las que son recreadas por los relatos orales de los personajes entrevistados. Entonces, el espacio cobra nueva vida, los personajes parecen mantenerse conectados con el aquí espacial, pero no con el ahora temporal (Hidalgo, 2022: 223).

Oscar Navarro comenta no documentário: “Nesta praça, fiz mais do que algumas fotos. Nesta praça, me enfrentei com a ditadura. Nesta praça, vi um menino com um olho vazado. Enfrentei-me com a violência mais absoluta e vi um povo levantado”. Enquanto o filme retrata uma praça que parece estar indiferente a esse passado, com pessoas seguindo apressadas em suas rotinas cotidianas, o que o documentário revela gradualmente é a maneira como se entrelaçam práticas e vidas do passado e do presente na cidade: locais de manifestações, passagens e memórias. Para Tania Contreras (2012: 4), “frente al silencio y la censura, las fotografías logran develar la urgencia de una

ciudad azotada por la violencia y la represión, esa ciudad que sin esos fotógrafos, tal como señala Sebastián Moreno [...], no hubiéramos conocido".

Isso ecoa na indagação apresentada por Sebastián Moreno, mencionada no início deste artigo: "Onde está a cidade que meu pai fotografou? Que aspectos ele testemunhou nela que hoje já não existem? O que se perdeu?". Maurice Halbwachs (1990) já destacava a relevância do espaço para a construção da memória coletiva. A permanência e a duração material da cidade permitem que as referências espaciais atuem como suportes e catalisadores da memória. De tal modo, a sobreposição temporal e espacial no filme revela as múltiplas camadas de histórias que residem nas ruínas, tanto materiais quanto simbólicas, da cidade e da memória – seja ela nacional, coletiva ou social. Essas dimensões fazem reverberar as questões sobre o que é escolhido para ser lembrado na cidade, quais identidades são construídas a partir do passado, e quais partes desse passado são selecionadas, ou excluídas, dessas dimensões.

Nesse sentido, é crucial ponderar como os arranjos urbanos espaciais e materiais da memória se inserem em projetos políticos, disputados e levados a cabo por diferentes agentes e discursos. As trajetórias delineadas pelo filme através do centro da cidade de Santiago – a Praça de Armas, o Passeio Ahumada, o Palácio de la Moneda, a Universidade do Chile, a Catedral de Santiago – e as questões postuladas por Sebastian Moreno lançam luz sobre a construção de identidades e memórias tanto nacionais como cotidianas. O documentário, produzido em 2006, coincide com a presidência de Michelle Bachelet (2006-2010) e o início do projeto para o Museu da Memória e dos Direitos Humanos[5] – ao mesmo tempo em que marca a morte do ditador Pinochet. O contexto de produção e lançamento, portanto, representa uma espécie de virada na construção da memória nacional. Segundo María Chiara Bianchini (2006), a transição para a democracia no Chile foi caracterizada por uma política de memória frágil, pautada mais pelo esquecimento, pelas alianças e pela governabilidade. A procura pela cidade-fotografada, nesse sentido, pretende justamente trabalhar algumas das narrativas subjacentes nesses lugares e imagens, problematizando essa transição institucional problemática. A Santiago, que assume a condição de "cidade dos fotógrafos", emerge como uma cidade despertada pela recordação a partir dos arquivos, das imagens e das montagens.

[5] Em maio de 2007, Michelle Bachelet, Presidente da República, anunciou a criação do Museu da Memória e dos Direitos Humanos. O prédio, localizado em Santiago, foi concluído e entregue em 2009. Sobre o Museu, seus arquivos e exposições, cf.: https://mmdh.cl/museo/historia. Acesso em: 29/05/2024.

Segundo Michel De Certeau (1998), a história de uma cidade tem seu início no "rés do chão", nos passos que moldam espaços e tecem lugares; afinal, é o ato de caminhar que produz e dá vida à cidade. Durante os anos da ditadura chilena, Santiago passou por transformações profundas: suas praças se tornaram campos de batalha, seus prédios, locais de tortura. Os/as fotógrafos/as da AFI percorreram as ruas e, entre bombas e gritos, capturaram imagens da cidade cindida de Santiago. Suas práticas fotográficas, delineadas ao longo do documentário, implicaram em uma apropriação e uma produção da cidade. Seus "olhares pedestres" deram forma a uma narrativa visual da cidade por meio da fotografia, observando especialmente as táticas dos mais "fracos" e o embate com a estratégia dos "fortes", além das práticas de resistência dos/as subalternos/as.

Com "olhar pedestre", faço referência às formas de olhar – e fotografar – as circulações, lutas e resistências dos mais "fracos", como descrito pelo historiador francês, que, sem ter domínio do tempo e do espaço, combinam táticas, expedientes e oportunidades para deslocar e expandir seus interstícios. Desse modo, "onde a historiografia narra [...] as estratégias de poderes instituídos", as histórias contadas pelas fotografias logram oferecer "um possível de táticas disponíveis no futuro" (Certeau, 1998: 85). Podemos dizer que a montagem do filme compõe uma narrativa que, seguindo os rastros e fragmentos dispersos, articula lacunas e desperta histórias perdidas e lembradas, lugares vividos e presentes, inclusive pela ausência. Trata-se da sobreposição do passado no presente: as praças e ruas como locais de manifestações, os prédios institucionais e comerciais que foram palco de sequestro, tortura, assassinatos, o que desapareceu, o que se buscou esquecer, o que sobrevive em lembranças cotidianas e imagens.

A cidade já não era, no tempo das filmagens, um campo de batalha; era a "cidade-fotografada", revisitadas nas caminhadas no presente. É ela que revela os gritos que não cabem nos monumentos, as histórias que não cabem ou que excedem os arquivos. Com efeito, a memória não se limita à construção e fixação em lugares oficiais de memória, mas se desenvolve no cotidiano da cidade, com suas permanências, negociações, mudanças e convivências[6]. Assim, a cidade delineada pelas fotografias narra histórias de luta e resistência contra a ditadura chilena. Ao acompanhar essa

[6] No contexto de virada para as políticas contemporâneas de memória, foram realizadas as "Rotas da Memória", mapas com lugares de memória em Santiago e no Chile. Cf.: https://interactivos.museodelamemoria.cl/memoriales/ e https://memoria.bienes.cl/rutas/rutas-de-la-memoria-region-metropolitana/. Acesso em 29/05/2024.

cidade, encontrada, produzida e questionada nas imagens do filme, podemos considerá-la como um ponto focal a partir do qual diversos elementos podem ser contemplados: desde as ruas e os edifícios até as relações sociais e suas tensões, passando pelos vestígios e ruínas de um passado que continua atual. Essas imagens, capturando gestos, corpos e movimentos, ao serem despertadas dos arquivos, articuladas e montadas em conjunto, revelam sobrevivências e memórias de tempos e táticas que permanecem latentes no presente. A cidade-fotografada traz consigo geografias de ações passadas que ainda ecoam contemporaneamente, tanto nas estratégias dos poderes instituídos, quanto nas táticas dos/as subalternizados/as (Márquez *et all*, 2020; Roca, 2019).

Nessa medida, *La ciudad de los fotógrafos* parece instigar uma reflexão sobre como as cidades constroem e preservam suas memórias. Como podemos conceber uma cidade e uma memória que não só capturem as diversas narrativas do passado, mas também abordem de forma crítica as cicatrizes e traumas da ditadura no presente, sem sucumbir à barbárie que os permeia? Como podemos permitir que outros passados componham a dimensão material e espacial urbana? Como podemos transmitir outras versões do passado, acolher fantasmas e torná-los nossos contemporâneos na construção sempre contínua da cidade?

3. As vidas e os tempos das imagens

Sebastian Moreno, no começo do filme, comenta que quando viu, ainda na infância, a fotografia de Luis Navarro de Lonquén, imaginou um castelo. Só depois, mais velho, soube que se tratava de uma mina cheia de mortos, de pessoas assassinadas pela ditadura (imagem 7). Em outro momento, o cineasta comenta: “eu tinha 13 anos quando mataram o padre Andre Jarlan. Meu pai não me falou nada. Houve uma grande procissão. Não estive lá, mas ao ver essa fotografia era como se tivesse estado” (imagem 8). Se, de um lado, as imagens do coletivo atravessam sua infância, marcando uma busca subjetiva do diretor pelo passado, por outro, elas são trabalhadas no filme como elos de articulação tanto para pensar a fotografia como experiência quanto como modo de conhecer.

Além de refletir sobre a fotografia como arma de combate e ferramenta de denúncia por parte do coletivo da AFI, o documentário explora as diversas maneiras pelas quais as imagens foram e são mantidas vivas, como elas são modos de fazer, ver e

narrar a história. Para Georges Didi-Huberman, a imagem não é um mero evento, nem está suspensa da história: ela é um choque, um entrelaçamento complexo de temporalidades que se tensionam mutuamente. Para entendê-la, então, é necessário "alargar, abrir a história a novos modelos de temporalidade: modelos capazes de fazer justiça aos anacronismos da própria memória" (Didi-Huberman, 2017a: 110). Articular e montar imagens provoca um conhecimento peculiar sobre o mundo: "a montagem instaura, na verdade, uma tomada de posição – de cada imagem diante das outras, de todas as imagens diante da história –, e esta, por sua vez, situa a própria coleção iconográfica na perspectiva de um trabalho inédito da imaginação política" (Didi-Huberman, 2017b: 111).

Parte desse conhecimento provocado *pelas* e *a partir das* imagens reside na montagem e na potência imaginativa, política e histórica que ela carrega. É na montagem que esses restos, fragmentos e rastros que sobrevivem – presente nos arquivos, nas imagens e na cidade – se combinam para compor a experiência fílmica e fotográfica (Triana e Gómez, 2016; Triana, 2020). Em *La ciudad de los fotógrafos*, essa experiência constrói uma perspectiva singular e uma forma de olhar que tensiona a memória social da ditadura por meio da história de um coletivo e de suas fotografias. Esse processo possibilita conhecer, rememorar e atualizar a memória da resistência e da ditadura chilena *pelas* imagens. Elas são trazidas para o primeiro plano da história, questionando, inquietando, afetando os/as espectadores. Trata-se de um exercício e experimento de imaginação – política e epistemológica – que, por meio da montagem, aposta na capacidade de articulação entre as imagens e a(s) história(s) (Triana, 2023).

Em Lonquén, Sebastian Moreno conversa com Helena Maureira, esposa e mãe de cinco vítimas assassinadas, cujos corpos foram desaparecidos e, posteriormente, encontrados na mina. A câmera percorre cuidadosamente a casa dela, um memorial repleto de fotos, flores, velas. Helena relata a dificuldade de mandar fazer as fotografias, especialmente os retratos a óleo, que eram muito caros. Contudo, ela afirma que precisava dessas imagens: conviver com elas é compreender e coexistir com o que restou de seus mortos-desaparecidos, suas imagens são uma forma de presença (Imagens 9, 10 e 11). Como Helena diz, as fotografias devolvem o olhar, permitindo que os mortos continuem a existir através delas.

Imagens 9, 10 e 11



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

A foto-elicitação, o manuseio das imagens pelos/as entrevistados/as e as emoções nos olhares e gestos ao recordar *com* e *através* das fotografias demonstram um desejo de lembrar – e não só um dever de memória (cf. Levi, 2004; Oliveira, 2013; Ricouer, 2007; Sarlo, 2007). Nesse sentido, as fotografias são ativas, evocando a lembrança, mas ao mesmo tempo ressignificando o estado de coisas atual. As recordações transbordam o quadro – fotográfico e fílmico. Como aponta Elizabeth Edwards (2006: 31), as imagens "not only hold time and space, but extend time and

space through sets of multiple relationships, their piled-up significances, an aggregate of relationships". Enquanto artefatos materiais que são tocados, vestidos, dependurados e manuseados, o filme revela que as imagens são formas de agência, sobretudo no modo como prescrevem as relações e a narração da história (Edwards, 2006: 34). As imagens são, assim, verdadeiras interlocutoras: falam *com* os entrevistados e *com* os espectadores, interpelam a própria história, interrompendo sua linearidade temporal e, com efeito, engendram narrativas fragmentadas e incompletas.

A discussão sobre o *boom* da memória, especialmente na América Latina (cf. Sarlo, 2007), é fundamental no contexto do documentário. A conjuntura de produção do filme parte de novas questões para refletir e propor demandas por memória, justiça e verdade. Diferentemente da tradição documental latino-americana dos anos 1970-80, como *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975-1979), o filme *La ciudad de los fotógrafos*, bem como *Nostalgía de la Luz* (Patricio Guzmán, 2010), adota um posicionamento mais intimista e subjetivo para examinar e complexificar o imperativo da memória e refletir sobre como e desde onde é necessário recordar.

> En este sentido, es interesante ver cómo el film rescata esta parte de la historia que se relaciona con los derechos humanos, la represión policial y la lucha contra la dictadura, pero no describe las situaciones vinculadas con el contexto socioeconómico de entonces (con la crisis económica de 1982, el crecimiento de la pobreza, la desocupación), así como tampoco avanza sobre el apoyo de las clases altas a la política de Pinochet (Bravi, 2012: s.p.).

A crítica à falta de uma perspectiva econômico-política é importante, porém, essa mudança de enfoque nos documentários permite uma abordagem que destaca a importância das experiências e das narrativas pessoais na construção da memória social. Ao fazer isso, o filme não apenas retoma eventos históricos, mas também revela as camadas subjetivas que compõem a narrativa histórica. Isso oferece um intricado ponto de vista sobre as políticas de memória, essencial para compreender os impactos duradouros da ditadura e a contínua luta por justiça e verdade na América Latina. Nesse sentido, *La ciudad de los fotógrafos* elabora o imperativo da memória a partir de uma perspectiva que procura, pela autorreflexão, conservar a heterogeneidade do passado, de forma a iluminar possibilidades de vida no presente. Afinal, de que maneira podemos trazer de volta à vida as imagens de arquivo, de desaparecidos e mortos pela ditadura? Como contar as histórias minoritárias dos subalternos sem objetificá-los, assujeitá-los, sem reproduzir o horror e a violência da transmissão da memória da barbárie?[7]

[7] Seguindo a conhecida equação benjaminiana, Homi Bhabha (2009) argumenta que a ética da memória está comprometida em explodir o tempo homogêneo. A memória estabelece uma relação confrontativa

Em sua jornada de busca pela cidade-fotografada, de escutar os ecos das vozes emudecidas nas praças e esquinas, de montar com testemunhos e fotografias, o filme desvela algumas das práticas, presentes e passadas, de fazer *aparecer* os desaparecidos. Ao longo do documentário, percebemos como familiares usavam a fotografia como traje[8], pendurando as imagens sobre seus corpos. Vestir a fotografia é um ato tangível e simbólico ao mesmo tempo, na medida em que a imagem é vertida em pele que os vivos carregam em e sobre si. A prática de trajar a imagem de mortos e desaparecidos, levá-las literalmente no peito, era recorrente entre os familiares, seja nos protestos, nas performances ou nos rituais religiosos (imagens 12 e 13). Com isso, faziam as imagens caminharem junto a si pela cidade. Vestir a fotografia causa estranhamento, porque se deslocam as imagens de seus contextos e lugares habituais, como o porta-retratos ou o álbum, despertando-as da condição de arquivos íntimos, e as fazendo circular entre diferentes contextos e sentidos. Assim, de imagem pessoal e de circulação restrita à família passam à condição de imagem pública, de circulação social, artefato que demanda justiça. Vestir as imagens constitui uma forma expressiva que mostra como a fotografia está imbricada com outros sentidos e como a memória é incorporada e se materializa na imagem (Edwards, 2005).

Imagens 12 e 13



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

Em seu testemunho, Ana González conta:

> Para mim, foi muito, muito difícil encontrar uma fotografia para colocar no peito. Eram quatro. [...] Não conseguia encontrar uma porque nunca tivemos uma máquina fotográfica em casa. Por casualidade, tenho uma foto familiar. Porque passou uma vez um fotógrafo em casa e perguntou "Senhora, quer tirar uma foto?" [...] Eu creio que naquele dia não tínhamos nada nem para comer. Mas tivemos a ideia, o *alumbramento*, não sei, a magia de lhe dizer: "Claro, passe". E é a única foto que

com o passado, no presente. O filme pode ser entendido, assim, como um espaço intersticial que forja conexões através de um exercício de imaginação política e epistemológica, apostando que as memórias e histórias despertadas nesse processo constituem um lugar tênue, áspero e fragmentado, mas indispensável.

[8] São majoritariamente mulheres que carregam suas vítimas junto ao corpo, colocando questões sobre gênero e ditadura, bem como sobre a predominância das relações familiares nas políticas de memória na América Latina. Sobre isso, cf. Jelin (2002).

> existe. Então, não ter a foto da família é como não formar parte da história da humanidade (Ana González, *La ciudad de los fotógrafos*, 2006).

Ao tocar na questão de *quem* possuía fotos de família, um tema ligado à classe social, Ana aponta para o fato de que muitas fotos de *detenidos-desaparecidos* são retratos. Em geral, eram fotos para registros de trabalho ou retratos "especiais", muitas vezes tiradas em estúdio, com as melhores roupas, conscientes de que aquele retrato era valoroso pelo custo e pelo afeto, mas sem saber que aquele seria o único retrato de suas vidas.

A partir da reflexão de Ana, de que não possuir uma fotografia "é como não formar parte da história da humanidade", o fotógrafo Claudio Pérez conta de seu projeto de recuperar fotos de cada *detenido-desaparecido* chileno. Para ele, não ter ao menos uma imagem dessas pessoas nos arquivos é torná-las duplamente desaparecidas; é esquecê-las e retirar-lhes o único corpo que lhes restou: a imagem. Ele diz: "percorri todos os arquivos e me dei conta de que não existiam fotos de todos os *detenidos-desaparecidos*. Havia 1197, e nos arquivos de todos esses organismos havia 600 ou 700 fotos. No podia ser que estivessem duplamente desaparecidos! Então, havia como que um dever de devolvê-los de volta à vida".

O projeto Muro da Memória, realizado por Claudio Pérez e Rodrigo Gómez, é um lugar de memória, em Santiago que resulta dessa busca por imagens de cada *detenido-desaparecido*[9]. Durante essa peregrinação, Pérez comenta como foram encontrando a vida íntima e cotidiana dessas pessoas (Imagens 14 e 15). Muitas fotografias que os familiares possuíam retratavam momentos ordinários: tocando piano, andando de bicicleta, na praia, em um desfile. Esse projeto, portanto, recupera uma dimensão diferente da história dos *detenidos-desaparecidos*, focando suas relações afetivas e sociais, e em histórias desconhecidas que não tinham espaço em projetos de memória oficial sobre a luta política da época.

Imagens 14 e 15

[9] O Muro foi inaugurado em 2001 e contém mais de 950 fotografias de *detenidos-desaparecidos* da ditadura cívico militar chilena. Localizado no Parque de Los Reyes, em Santiago, o memorial Puente Bulnes conta com o Muro da Memória e a praça Joan Alsina. Conferir: https://memoria.bienes.cl/sitios/puente-bulnes/. Acessado em 29/05/2024.



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

A fotografia ultrapassa a intenção inicial dos/as fotógrafos do coletivo, que era principalmente a de denunciar as atrocidades do regime militar, e passa a fazer parte intrínseca da história e da memória social do país. Projetos como o Muro da Memória, o memorial mantido por Helena Maureira em sua casa e os arquivos da AFI evidenciam as diversas táticas de fazer *aparecer* os desaparecidos, criando meios para que habitem tanto os espaços domésticos quanto urbanos, e demonstram como a imagem é incorporada e ressignificada *na* e *pela* história subalterna.

A história do passado responde a prerrogativas do presente. A maneira como o passado é narrado e reconstruído, bem como as perguntas que são feitas a ele, refletem os interesses, as disputas e as preocupações do momento presente (Jelin, 2002, 2017; Trouillot, 2016). Durante o período imediatamente posterior ao fim da ditadura e ao longo do processo de transição, a narrativa predominante era a de "resolver" a problemática dos Direitos Humanos, "intentando refundar, bajo las consignas del consenso y la reconciliación, la idea de identidad nacional" (Contreras, 2012: 10). Já no contexto de *La ciudad de los fotógrafos*, em 2006, emergia uma política de memória distinta, voltada para a verdade e para a nação. As imagens, montadas no filme,

conferem rosto, vida, movimento e fisionomia aos vencidos da história, silenciados, apagados e invisibilizados da história oficial da ditadura, mas que também não se encaixam propriamente nas histórias oficiais da transição e da democracia chilena (Bianchini, 2006).

> Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente nunca cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente e contemporânea que seja –, ao mesmo tempo, o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória (Didi-Hubermam, 2017a: 16).

A história que ocorre ao nível da imagem é, por si, incompleta – como toda narrativa da história. Montadas e articuladas, as imagens no filme propõem um encadeamento reflexivo que indicam que a fotografia funciona como um dispositivo que lança luzes sobre a sobreposição entre passado e presente. A cidade-fotografada do passado se revela na cidade vivida do presente. Assim, o filme não apenas provoca a memória, mas também articula uma visão crítica e reflexiva sobre como essas imagens continuam a influenciar e moldar a percepção contemporânea da cidade e sua história. Trata-se, no limite, de desmontar e remontar sons, testemunhos, imagens e trajetórias que entrelaçam memórias e experiências.

Considerações finais

Edwards (2012), ao estudar dinâmicas históricas que se desenrolam no nível da imagem, sugere que a fotografia seja considerada ponto de partida para questionar o próprio conceito de história. Mais do que simplesmente documentar ou ilustrar, a fotografia interpela a noção de história como uma cronologia linear, uma sucessão unidimensional e passiva de eventos. Se seguirmos a perspectiva de história proposta por Walter Benjamin (1994), poderíamos argumentar que a fotografia está mais relacionada à história como um conjunto de memórias que se sobrepõem e transbordam, como memória-ação, do que a uma sequência ininterrupta e coesa de acontecimentos.

La ciudad de los fotógrafos revela o artifício dos marcadores temporais cronológicos (passado, presente e futuro) e mostra como o passado lança luz sobre as promessas não cumpridas do presente. Afinal, "la democracia no pudo cumplir la promesa de campaña del plebiscito de 1988 – 'la alegría ya viene' – ni logró restaurar la ruptura de los lazos sociales provocada por el terror instaurado durante la dictadura" (Bravi, 2012: s.p.). No entanto, o filme também aponta para a forma como esse passado constrange o presente, na forma de suas sobrevidas, que persistem, de um lado, como

cicatrizes e traumas, e, de outro, como táticas de enfrentamento contra os poderes instituídos – como nas manifestações massivas de 2019 (Badilla e Aguilera, 2021; Roca *et all*, 2023).

A partir de um documentário que registra as diversas manifestações dessas sobrevidas, este artigo buscou analisar as maneiras como a fotografia e as práticas fotográficas da AFI produzem espaços e memórias da cidade. O filme utiliza desses elementos para construir uma experiência política, revelando as vidas retratadas nas fotografias e as cidades que habitam Santiago. Assim, *La ciudad de los fotógrafos* evidencia como é possível aprender e compreender *com, a partir* e *através* da imagem. Mais do que uma análise detalhada do filme, minha intenção foi problematizar algumas das dimensões que ele apresenta sobre os intricados processos de construção da memória, a partir das subjetividades e dos afetos que as imagens engendram. Nesse sentido, *La ciudad de los fotógrafos* parece um experimento para tentar contar e dar conta – parcialmente – desse passado, dessa história não-oficial que acontece(u) ao nível da imagem e na cidade.

La ciudad de los fotógrafos nos traz imagens ao "rés do chão": as ruas, barricadas, os transeuntes, estudantes, trabalhadores e mulheres, revelando um cotidiano marcado tanto pela violência e morte, quanto pela luta e resistência. São imagens de assombro e *alumbramento* que não só ultrapassam os limites de museus e arquivos, como clamam pela desmonumentalização da história. Essas imagens apresentam disputas ainda atuais em torno do passado, do presente e, com efeito, do futuro. Afinal, como afirma Anne McClintock (2010: 477), "a história é uma série de fabulações sem as quais não podemos passar. É uma prática inventiva, mas não serve a qualquer invenção. Pois é o futuro, e não o passado, que está em jogo na disputa sobre quais memórias sobreviverão".

Imagens 16, 17, 18 e 19



Fonte: *La ciudad de los fotógrafos* (2006), Sebastián Moreno.

O desfile dos/as fotógrafos/as pela Santiago-atual, em paralelo ao ato-exposição que fizeram nos anos 1980, quando suas imagens foram censuradas no Chile, é uma ação de idas-e-vindas que explode o *continuum* da história, sobrepondo temporalidades e entrecruzando memórias[10], destacando a relevância das formas de luta no Chile

[10] Com a expressão "temporalidades sobrepostas, memórias entrelaçadas", que serve de título para este artigo, mimetizo o famoso primeiro capítulo de Edward Said (1994), intitulado "Overlapping Territories, Intertwined Histories", da obra *Culture and Imperialism*. Essa associação não diz respeito, necessariamente, a questões substantivas, mas como uma associação de ideias. Ao discutir o impacto do imperialismo em diversas culturas e geografias, Said sugere que, frequentemente, elementos que aparentam dispersos e independentes, na verdade, podem estar intrinsecamente conectados e influenciam-se mutuamente ao longo da história. Quando abordo a fotografia como articulação que

contemporâneo. Porque é preciso pensar que nem só de monumentos se tece a memória de um país, e nem só de lugares de memória se constrói uma cidade. A indagação do diretor Sebastián Moreno com a qual iniciei este artigo – "Onde está a cidade que meu pai fotografou?" – encontra resposta nessa constante atualização, que evidencia a necessidade de buscar e estar atento às ruínas, tanto materiais quanto simbólicas, que persistem, mesmo que a cidade-atual e as memórias institucionais tentem ocultá-las ou relegá-las ao esquecimento. Como o próprio diretor ressalta ao final do documentário: "ao recordar minha infância, muitas coisas ficam em branco. Quando isso acontece, volto a olhar as fotografias. As coisas voltam a aparecer. Recobro as paisagens, os odores, os momentos; volto a encontrar a cidade que meu pai fotografou".

permite o trânsito e a sobreposição de diferentes temporalidades, assim como o entrelaçamento de memórias, sugiro que, no contexto da prática fotografia, as fronteiras físicas e temporais não são tão rígidas, permitindo uma maior fluidez e interconexão de histórias, memórias e experiências *através* e *a partir das* imagens.

Referências

BADILLA, Manuela; AGUILERA, Carolina. The 2019–2020 Chilean anti-neoliberal uprising: A catalyst for decolonial de-monumentalization. *Memory Studies*, v. 14, n. 6, p. 1226-1240, 2021. DOI: 10.1177/17506980211054305.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Brasiliense, 1994.

BHABHA, Homi. On global memory: Reflections on barbaric transmission. In: Anderson, J. (ed.). *Crossing cultures: Conflict, migration, and convergence*. Carlton: Miegunyah Press, 2009. p. 46-56.

BIANCHINI, María Chiara. Memoria histórica, democracia y desarrollo en Chile 1973-2003. In: Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: Viejas y nuevas alianzas entre América Latina y España. 2006, Santander, España. *Anais*, 2006. p.1517-1526.

BRAVI, Carolina. La ciudad como espacio de construcción de la memoria en el film chileno La ciudad de los fotógrafos. *Cine Documental*, n. 5, 2012. Disponível em: https://revista.cinedocumental.com.ar/5/articulos_03.html. Acesso em: 29/05/2024.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis, Vozes, 1998.

CONTRERAS, Tania Medalla. "No tener la foto de la familia es como no formar parte de la historia de la humanidad." En torno a "La ciudad de los fotógrafos", de Sebastián Moreno. In: III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudos de Cine y Audiovisual, 2012, Córdoba. *Anais*, 2012. p.1-12.

DIDI-HUBERMAN, George. *Diante do tempo*. Belo Horizonte, UFMG, 2017a.

_____. *Quando as imagens tomam posição*. Belo Horizonte, UFMG, 2017b.

EDWARDS, Elizabeth. *The Camera as Historian*. Durham, Duke University Press, 2012.

_____. Photographs and the sound of history. *Visual Anthropology Review*, v. 21, n. 1 e 2, p. 27-46, 2006.

HALBWACHS, Maurice. Espacio y memoria colectiva. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, ano III, n. 9, p. 11-40, 1990.

HIDALGO, Cora Requena. La ciudad de los fotógrafos: espacio, imagen y memoria. *Fotocinema*, n. 25, p. 211-233, 2022.

JELIN, Elizabeth. *La lucha por el pasado: como construimos la memoria social*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2017.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Siglo XXI, 2002.

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes*. São Paulo, Paz e Terra, 2004.

MÁRQUEZ, Francisca; COLIMIL, Marcelo; JARA, Daniela; LANDEROS, Víctor; MARTÍNEZ, Catalina. Paisaje de la Protesta en Plaza Dignidad de Santiago, Chile. *Revista Chilena De Antropología*, v. 42, p. 112-145, 2020. DOI: 10.5354/0719-1472.2020.60487

McCLINTOCK, Anne. *Couro Imperial: raça, gênero e sexualidade no embate colonial*. Campinas, Editora da Unicamp, 2010.

OLIVEIRA, Lucas Amaral de. *Primo Levi e os rumores da memória: limites e desafios na construção do testemunho*. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013. DOI:10.11606/D.8.2013.tde-17122013-122149. Acesso em: 2024-05-31.

RICHARD, Nelly. *Lo político y lo crítico en el arte*. Valencia, Institut Valencià d'Art Modern (IVAM), 2011.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

ROCA, Andrea. *Fogo e asfalto: insubmissões, persecuções e fantasmagorias*. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. DOI:10.11606/T.8.2019.tde-25112019-174327. Acesso em: 2024-05-30.

ROCA, Andrea; MÁRQUEZ, Francisca; BUSTAMANTE, Javiera. Por una antropologia del paisaje de la protesta: ruinación, iconoclasia y antropofagia en plaza dignidad. *Mana*, v. 29, n. 1, p. e2023005, 2023.

ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo, Senac, 2009.

SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. New York, Vintage Books, 1994.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado*. São Paulo, Cia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Fotografia como arte do trauma e imagem-ação: jogo de espectros na fotografia de desaparecidos das ditaduras da América Latina. *Temas em Psicologia*, v. 17, n. 2, p. 311-328, 2009.

SONTAG, Susan. *Diante da dor dos outros*. São Paulo, Cia das Letras, 2003.

TRIANA, Bruna. Restos de passados, fragmentos de histórias: memória, temporalidade e cidade nas fotografias de Ricardo Rangel (1950-1975). *Anuário Antropológico*, v. 48, n.2, p. 1-24, 2023. DOI: https://doi.org/10.4000/aa.11104.

_____. Ensaios em preto e branco: arquivo, memória e cidade nas fotografias de Ricardo Rangel. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. DOI: https://doi.org/10.11606/T.8.2020.tde-07052020-225703.

_____; GÓMEZ, Diana. A análise fílmica na antropologia: tópicos para uma proposta teórico-metodológica. In: Barbosa, Andrea et all (Orgs.) *A Experiência da Imagem na Etnografia*. São Paulo, Terceiro Nome, 2016, p. 109-125.

TROUILLOT, Michel-Rolph. *Silenciando o passado*. Curitiba, huya, 2016.

ZERWES, Erika. A fotografia humanista e a construção de uma historiografia sobre a fotografia latino-americana. *História: Debates e Tendências*, v. 16, n. 2, p. 314-327, jul./dez. 2016.

_____. As famílias dos homens: os trânsitos do humanismo na fotografia internacional e brasileira. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 44, n. 1, p. 149-161, jan-abr./2018.