

JOANA SANCHES JUSTO

**OLHARES QUE CONTAM HISTÓRIAS:
A fotografia como memórias e narrativas da família.**

**ASSIS
2008**

JOANA SANCHES JUSTO

**OLHARES QUE CONTAM HISTÓRIAS:
A fotografia como memórias e narrativas da família.**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para obtenção do título de Mestre em Psicologia (Área de Conhecimento: Psicologia e Sociedade)
Orientador: Prof. Dr. Jorge Luís Ferreira Abrão
Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Elisabeth da Silva Gelli

**ASSIS
2008**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Justo, Joana Sanches

J96o Olhares que contam histórias: a fotografia como memórias e
narrativas da família / Joana Sanches Justo. Assis, 2008
139 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de
Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Psicologia social. 2. Fotografias de família. 3. Imagens fo-
tográficas. 4. Arte – Psicologia. 5. Memória. I. Título.

CDD 153.35
701.15

RETRATO DE FAMÍLIA

*Este retrato de família
está um tanto empoeirado.
Já não se vê no rosto do pai
quanto dinheiro ele ganhou.*

*Nas mãos dos tios não se percebem
as viagens que ambos fizeram.
A avó ficou lisa, amarela,
sem memórias da monarquia.*

*Os meninos, como estão mudados.
usou os melhores sonhos.
E João não é mais mentiroso.*

*O jardim tornou-se fantástico.
As flores são placas cinzentas.
E a areia, sob pés extintos,
é um oceano de névoa.*

*No semicírculo de cadeiras
nota-se certo movimento.
As crianças trocam de lugar,
mas sem barulho: é um retrato.*

*Vinte anos é um grande tempo.
Modela qualquer imagem.
Se uma figura vai murchando,
outra, sorrindo, se propõe.*

*Esses estranhos assentados,
meus parentes? Não acredito.
São visitas se divertindo
numa sala que se abre pouco.*

*Ficaram traços da família
perdidos nos jeitos dos corpos.
Bastante para sugerir
que um corpo é cheio de surpresas.*

*A moldura deste retrato
em vão prende suas personagens.
Estão ali voluntariamente,
saberiam - se preciso - voar.*

*Poderiam sutilar-se
no claro-escuro do salão,
ir morar no fundo de móveis
ou no bolso de velhos coletes*

*A casa tem muitas gavetas
e papéis, escadas compridas.
Quem sabe a malícia das coisas,
quando a matéria se aborrece?*

*O retrato não me responde,
ele me fita e se contempla
nos meus olhos empoeirados.
E no cristal se multiplicam*

*os parentes mortos e vivos.
Já não distingo os que se foram
dos que restaram. Percebo apenas
a estranha idéia de família*

viajando através da carne.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

AGRADECIMENTOS



Parafraseando um músico poeta, sem seus olhos nada existe: queimo o filme, rasgo a foto, fico cego-invisível.



Aos olhares atenciosos, críticos, esperançosos e acalorados daqueles que perpassaram esta longa - e interminável - jornada.

Aos meus orientadores Elisabeth Gelli e Jorge Abrão pelos olhares-margem, que contêm e dão vazão às águas do rio.



Aos caros amigos da banca, Isaac Camargo e Maria Lúcia de Oliveira, pelos olhares-espelhos que me permitiram entrar em contato com meu próprio desejo. Seus olhares foram decisivos no andamento da pesquisa.

Aos professores Ana Maria Domingues e Paulo César Boni, pela disponibilidade dos seus pontos de vista.



Ao curso de Mestrado em Psicologia da UNESP de Assis, pelo incentivo à realização da pesquisa e às funcionárias da Seção de Pós-Graduação pelo auxílio nas questões institucionais.



Ao grupo da UNATI – UEL, especialmente à Sandra Perdigão e aos voluntários, que me abriram as portas para um olhar aproximado.

À Capes pela oportunidade da bolsa e do estágio de docência.

Àqueles que ajudaram a consolidar idéias e descobrir caminhos, olhares-presentes nas delongas dos nossos desabafos e, em particular, aqueles que nos acompanham constantemente, observando





e criando novas rugas a cada titubeio e vibrando nos sucessos.



A estes olhares que não se traduzem em palavras porque são límpidas janelas da alma: o olhar crítico do meu pai, Justo; o olhar constante da minha mãe, Carmem; o olhar companheiro do



Gabriel; o olhar distante, mas presente, do meu irmão Peiw; os olhares luminosos dos meus avós, Victória e Florêncio, como a chama da vela em prece; os olhares confidentes dos



amigos Júlia B., Mônica, Thayane, Robson, Suzan, Lili, Mariele, Júlia A., David e Geoff.

Enfim, a
a construir o meu



todos que ajudaram
próprio olhar.

RESUMO

Fotografias estão constantemente ao nosso redor: nos jornais, revistas, outdoors, galerias de arte, nos envolvendo também de forma mais íntima através dos álbuns de família. Coletar imagens de momentos importantes tais como nascimentos, casamentos, aniversários e viagens é costume de quase toda família, mas por que registrar e guardar estas lembranças? A fim de explorar detalhadamente a relação dos membros da família com seus acervos fotográficos, rastreando os sentidos dos álbuns, realizamos uma investigação tendo como participantes duas famílias: Aragão e Silva. Cada família possuía três voluntários que foram entrevistados individualmente, tendo como foco as narrativas instigadas por fotografias previamente selecionadas de momentos importantes para a família. A conduta básica do entrevistador pautou-se por intervenções mínimas, deixando os entrevistados discorrerem sobre as imagens. Como principais resultados observamos que, apesar das diferenças quanto ao relacionamento com o álbum da família, as fotos guardadas permitem a revisitação de experiências, a re-significação de acontecimentos e a criação de narrativas. No contato com interlocutores possibilita-se a produção de sentido de forma que o sujeito se reconhece como parte de uma história construída coletivamente. Dessa forma, o álbum de família é um importante acervo documental iconográfico e patrimônio do grupo familiar. Funciona não somente como arquivo de registros da memória, mas, sobretudo, como imagens disparadoras de afetos, sentimentos e recordações instigadores de narrativas capazes de ampliar a compreensão do passado e do presente.

Palavras-chave: fotografia, álbuns de família, narrativa, memória, produção de sentido.

ABSTRACT

Looks that count histories: Photographs as memories and narratives of the family.

Photographs are constantly around us in newspapers, magazines, advertising bill boards, art galleries and specially through the family albums. Collecting pictures of special occasions like births, weddings, birthdays, and trips are a custom of almost any family. Why register and file these souvenirs? In order to explore in detail the relation of the family with their photo album and trace the significance of the photo album for the family, a recent study between two families, Aragão and Silva was carried out. This study involved six volunteers, three in each family who were interviewed individually on their personal memories of each pre-selected picture shown of their own family pictures. The behavior of the interviewer was based on minimum interventions, leaving the participants free to discourse about the images. As a result it was observed that regardless of the differences in relationship of the photo album, the pictures allowed the participants to revisit experiences, re-signify events and create vivid memory narratives. The significance of recollective memory is made through contact with others and one recognizes himself as part of a history constructed collectively. In this way, the family album is an important iconographic documented legacy for the family and therefore, not only a file of registered souvenirs but over all as images of affection, feelings and memories that instigate narratives capable of extending/amplifying the past and the present.

Key words: photographs, family albums, narrative, memory and production of significance

SUMÁRIO

Resumo.....	04
Abstract.....	05
1. Apresentação.....	08
2. Introdução.....	10
3. Revisão da Literatura.....	13
3.1. O diálogo fotográfico.....	13
3.2. Imagens: aparência, poder, reflexão e fascínio.....	17
3.3. Recorte Fotográfico.....	27
3.4. A fotografia como convite à narrativa.....	30
3.5. O enlace da narrativa com a memória.....	34
2.5.1 A memória inventada.....	36
3.6. Depois do enlace, a produção do sentido.....	40
3.7. Resgate da história familiar.....	43
4. Objetivos.....	56
5. Procedimentos Metodológicos.....	57
5.1. Recursos e Instrumentos.....	58
5.2. Participantes.....	60
5.3. Como realizamos as análises.....	61
6. O que nos contaram.....	65
6.1. Família Aragão.....	65
6.1.1 Hildegard.....	65
6.1.2 Murilo e Luciano.....	81
6.2. Família Silva.....	95
6.2.1 Antônia.....	95

6.2.2 Graça.....	106
6.2.3 Giselle.....	112
7. Discussão.....	119
8. Considerações Finais.....	134
9. Referências Bibliográficas.....	137

1. APRESENTAÇÃO

A fotografia, atualmente, é uma forma de expressão usada tanto por especialistas quanto amadores e destinada a vários fins, como manifestação artística, fonte documental, registros pessoais e outros. Um olhar aprofundado sobre o ato de fotografar explicita que as imagens possuem íntima relação com seu autor e com o momento histórico em que foi produzida.

Desta relação surge uma forma de expressão muitas vezes imperceptível àqueles que a observam rapidamente: a linguagem visual. Ainda que esta linguagem passe despercebida por muitos, é comum o seu uso em diferentes mídias que nos cercam no dia-a-dia, como propagandas, filmes, ilustrações. Estes podem ser exemplos que chegam às pessoas através do mundo e da sociedade, contudo, existe um exemplo muito mais próximo, íntimo e familiar: os álbuns fotográficos.

Esta linguagem é comumente usada por cidadãos ordinários que, mesmo sem um domínio refinado desta ferramenta comunicativa, dela se utilizam ao organizarem suas fotos em álbuns que contam inúmeras histórias da saga pessoal e familiar, cristalizando memórias, salvando lembranças de perderem-se com o passar do tempo.

Entretanto, o dilema de utilizar esta linguagem na Psicologia é algo sobre o qual a autora deste texto vem refletindo desde que escolheu, durante a adolescência, cursar Psicologia. A graduação foi uma tentativa difícil de encontrar, às vezes na Psicanálise, outras vezes na Psicologia Social, uma forma de aliar a arte (em suas formas plásticas de expressão) e a Psicologia. De fato, alguns estudos teóricos foram publicados sobre o tema, mas estes não extinguiram o incômodo da falta de articulação teórica com a prática, pois no espaço de trabalho da Psicologia a arte é geralmente usada como um

acessório e poucas vezes é vista como possibilidade de manifestação da subjetividade e como produto agregado de significação.

Mesmo após cursar as disciplinas regulares do curso de Psicologia e algumas eletivas em Artes Plásticas, bem como realizar estágios com crianças usando a manipulação de materiais plásticos, a interlocução destas duas áreas não parecia satisfatória. Contudo, na etapa final do curso de graduação tornou-se possível o ingresso em uma especialização, oferecida pela Universidade Estadual de Londrina, intitulada “Fotografia: Práxis e Discurso Fotográfico”.

Apesar de a Psicologia não ser abordada diretamente em nenhum momento da especialização, alguns diálogos puderam ser feitos a fim de legitimar a interlocução das duas áreas. Pensar a produção plástica como um diálogo (que envolve o leitor, a obra e a sociedade), tornou clara a possibilidade de trazer esta linguagem à Psicologia, não com o propósito de substituir a fala, mas de complementá-la.

A intenção de cursar o Mestrado, então, surgiu como a forma de consolidar o encontro entre teoria e prática, psicologia e fotografia, permitindo um estudo mais aprofundado e a reflexão sobre o discurso fotográfico, a subjetividade e a família. Este encontro possibilita a nós, psicólogos, repensar mais uma vez o amplo campo de atuação da Psicologia, bem como introduzir novos olhares sobre a nossa prática, abrindo caminhos e possibilidades de nos posicionarmos frente ao fenômeno psicológico.

2. INTRODUÇÃO

Capaz de registrar inúmeros momentos, a fotografia é um veículo de transmissão simbólica que contém códigos e mensagens a serem decifradas. É uma linguagem explorada pela Semiótica e Comunicação, como nos trabalhos de Fabiana Bruno¹ e Etienne Samain (2004), que abordam a construção da memória na velhice através de ferramentas comunicativas como “a verbalidade nas entrevistas e a visualidade nas fotografias” (SANTOS; SUGIMOTO, 2003).

A Educação é outra área que envolve a fotografia na produção de conhecimento, como Park (2000) que sugere a inclusão da fotografia na elaboração de projetos pedagógicos. Esta autora enfatiza que a fotografia é um suporte privilegiado para a memória e quando tratada como documento torna-se um instrumento capaz de capturar o cotidiano da escola e gerar novos conhecimentos.

Na Psicologia, a fotografia vem ganhando espaço nas práticas de intervenção em grupos, por meio de oficinas como, por exemplo, no estudo de Carmem Justo (2003) em que através de oficinas de teatro, música e outras, inclusive de fotografia, buscou-se mergulhar no universo de crianças de rua e apreender os sentidos que atribuíam às suas histórias de vida.

¹ Para maiores informações ver:

BRUNO, F. *Imagens da velhice, imagens da infância: formas que se pensam*. Cadernos do CEDES (UNICAMP), Campinas, v. 26, n. 68, p. 21-38, 2006.

BRUNO, F. *Retratos da velhice, um duplo percurso: metodológico e cognitivo*. Dissertação (Mestrado), Campinas, SP : [s.n.], 2003.

Além das oficinas, outra forma explorada pela Psicologia quanto ao uso da fotografia é como resgate da memória, tal como nos apresenta Ecléa Bosi (1983), em seu trabalho “Memória e sociedade: lembranças de velhos”.

Ainda que a fotografia seja utilizada no campo de atuação e intervenção da Psicologia, pouco se encontra em publicações científicas, talvez porque a inclusão da fotografia nas pesquisas desta área não tenha ainda uma estrutura consolidada. Parecem ser poucos os estudos que relacionam a fotografia à expressão e subjetividade mais do que à ilustração do texto. A possibilidade produção de sentido trazida pela imagem fotográfica abre um vasto campo e a presente pesquisa pode ser vista como uma maneira inovadora de investigação aliada à iconografia da atualidade produzida especificamente pela fotografia.

No decorrer deste trabalho são apresentadas, inicialmente, considerações sobre o papel da imagem na comunicação. Começamos discorrendo sobre como se desencadeia o processo comunicativo em meio à hiper estimulação da visão na atualidade, a velocidade da mensagem contida na imagem e, afinando a temática da fotografia, falamos da virtualização da realidade trazida pelo recorte fotográfico, da ilusão criada pelo testemunho da fotografia e a tradução da experiência em imagens fotográficas.

Em seguida, discutimos a imagem como aparência, poder, reflexão e fascínio. Para discutir a aparência, dialogamos com os conceitos de espetáculo proposto por Debord (1997); da imagem como mercadoria, de Novaes e Bucci (2005) e a mediação do mundo pela imagem, como nos apresenta Kehl (2005). A partir desta última autora, tecemos considerações a respeito do poder que a fotografia exerce sobre nós e dialogamos com as opiniões de Wolff sobre este mesmo assunto para, finalmente, pensarmos sobre a necessidade de reflexão em oposição ao fascínio que nos provoca o

primeiro contato com algumas imagens, principalmente as publicitárias. Após estes primeiros diálogos pensamos a fotografia, sobretudo a de família, inserida nestas reflexões.

Para isso, discorremos sobre o recorte imposto pelo ato fotográfico que seleciona parte da realidade e congela uma fração do tempo para, em seguida, pensar o álbum de fotografias como uma quebra desta estaticidade, uma vez que a revisitação dos álbuns cria histórias vivas, dinâmicas e dá sentido tanto à memória quanto às fotografias.

Assim, tornou-se necessário ponderarmos sobre o resgate da narrativa provocada pela fotografia, bem como a incitação da rememoração. Nada melhor do que Walter Benjamin (1994) para nos ajudar na tarefa de refletir sobre o valor do resgate de uma narrativa abandonada atualmente e, nos apoiando no pensamento de Halbwachs (2004), traçamos os percursos da memória e da lembrança.

Depois de dialogar a narrativa com a memória, inserimos nesta interação a produção de sentido, tema amplamente discutido por Spink e colaboradores. Pensamos no sentido construído aos poucos, como a história de cada pessoa que desabrocha em narrativa diante de suas fotografias guardadas.

Pensando na história da família explicitada pelo contato com as fotografias, nos aprofundamos na formação da família como o grupo base de todas as vivências e relações sociais, exploramos os conceitos de família nuclear burguesa de Marx e Engels () e as novas possibilidades de vivência da família contemporânea.

Após esta revisão da literatura, apresentamos a metodologia e os objetivos da pesquisa, seguidos do relato e discussão das entrevistas.

3. REVISÃO DA LITERATURA

3.1. O diálogo fotográfico

“Toda imagem é um mundo, um retrato cujo modelo apareceu em uma visão sublime, banhada de luz, facultada por uma voz interior, posta a nu por um dedo celestial que aponta, no passado de uma vida inteira, para as próprias fontes da expressão.”

ALBERTO MANGUEL

De acordo com Berlo (1963), tudo aquilo a que pode ser atribuída uma significação pode ser usado na comunicação, fazendo com que esta tenha um amplo campo de possibilidades. As pessoas comunicam-se o tempo todo, verbalmente ou não. O vento, as temperaturas, os aromas, o toque nas pessoas e objetos são informações que recebemos por todos os nossos sentidos. Tudo isso fornece pistas sobre o local em que estamos, indica-nos algo e provoca impressões que podem desencadear o processo comunicativo.

Blikstein (1983) afirma que o signo, ou até mesmo o referente, não se constrói fora de uma comunidade lingüística, de uma práxis, enfim, de um contexto sócio-cultural. Portanto, o signo e as percepções do homem são produzidas ou “fabricadas” socialmente, isto é, possuem uma forte inscrição num dado tempo e lugar marcado pelas relações entre os homens. A comunicação, por sua vez, enquanto jogo ou trama de veiculação de signos, enunciados e discursos também está profundamente revestida pela constituição sócio-histórica do homem, ou seja, não é apenas um recurso técnico para a veiculação de intenções e informação, mas é um importante instrumento de produção ou sustentação de relações sociais.

Um olhar atento sobre o momento histórico e social atual revela que vivemos constantemente em um mundo de hiper estimulação dos sentidos. A visão parece ser o maior alvo desta estimulação abrasiva, uma vez que as imagens integram, cotidianamente, o nosso olhar: independentemente de onde estejamos, seja em casa ou na rua – lá estão elas. A plasticidade está tão impregnada nas cidades - no traçado das ruas, na arquitetura dos edifícios, nas cineses de carros e pedestres, nas vitrines das lojas, nos produtos oferecidos ao mercado - que acabou por acostumar o transeunte a uma nova linguagem, tornando-o um leitor constante de signos visuais.

O código visual amplia e modifica a forma de ver o mundo e de selecionar o que vale a pena olhar. Tomando como ponto de partida a idéia de que o homem prefere a imagem à coisa, Debord (1997) interpreta o mundo atual denunciando a chamada ‘crise da representação’, na qual a imagem ou espetacularização da realidade ganha autonomia, deixando de ser uma representação para assumir o lugar da própria realidade. “Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir” (SONTAG, 2004, p. 14-15).

Nessa mesma direção, Paul Virilio (1996) destaca o papel da imagem numa sociedade baseada, cada vez mais, na corrida, na movimentação e na circulação de tudo, desde as mercadorias, os capitais, sujeitos, subjetividades até da significação e comunicação. Segundo Virilio (1996, p.21), tal supremacia da imagem na comunicação decorre da rapidez com a qual ela se propaga e de sua capacidade de condensação de mensagens, de seu poder de síntese visual.

O sucesso da fotografia digital também pode ser compreendido pela velocidade que imprime a todo o processo fotográfico, o que gera uma grande disponibilidade para

captação e distribuição de imagens. Qualquer pessoa, hoje, pode produzir suas próprias fotografias amadoras: é o que a facilidade da fotografia digital nos induz a pensar e, neste momento, não detalharemos este assunto.

O interessante é notar que a digitalização da fotografia e a produção em massa de máquinas *powershot* (com zoom embutido que dispensa a troca de objetivas) fazem um movimento contrário àquele que sobreveio com a invenção da fotografia: se outrora a reprodução “fiel” da realidade era uma sensação e luxo, atualmente o contato com as imagens tornou-se proporcionalmente mais freqüente e ordinário.

O grande avanço nas tecnologias de comunicação visual criou uma nova realidade: o mundo-imagem, o aumento das possibilidades de virtualização da realidade, de materialização da subjetividade e dos registros semióticos em formas que podem permanecer no tempo, driblando a efemeridade das coisas, das pessoas fotografadas e, também, daquele que fotografa.

A linguagem imagética abre espaço para uma relação idiossincrática entre o homem e as coisas: a mediação imagética entre este e sua realidade. A fotografia produz um tipo de imagem que serve muito bem como mediador da realidade, é uma forma de capturar os objetos e tornar desnecessária a sua presença. Por ela é possível conhecer lugares ou pessoas sem sair do lugar.

De referência passa à realidade concreta, torna-se um objeto que se confunde com o que mostra seu recorte. É possível observar que, quando uma pessoa mostra suas fotos de figuras humanas, as imagens são nomeadas como se fossem as próprias pessoas. Aponta-se para a fotografia dizendo que “esta é a Fulana” sendo raros os casos em que se comenta ser “uma foto da Fulana”. Em outros casos pode-se dizer “esta é uma imagem tomada de Fulana”.

Quando falamos na produção de fotografias usamos os verbos *tirar*, *tomar*, *capturar*; como se algo fosse roubado do objeto fotografado. Sontag (2004) diz que alguns índios não se deixam fotografar pela crença de que a alma fica aprisionada na fotografia. O intuito ao se fotografar um objeto é justamente o aprisionamento de sua essência.

É uma representação capaz de substituir o objeto ou a cena fotografada, eternizando-os de forma que possam ser evocados, recordados, revividos. Uma vez que a fotografia² necessita de um objeto que pré-exista à mesma, a este tipo de imagens é atribuído um valor testemunhal. Mostrar fotografias de uma viagem é um atestado de que as pessoas que aparecem nas imagens de fato lá estiveram. “Parece decididamente anormal viajar por prazer sem levar uma câmera. As fotos oferecerão provas incontestáveis de que a viagem se realizou, de que a programação foi cumprida, de que houve diversão” (SONTAG, 2004, p. 19-20).

Através da câmera, as experiências são traduzidas em imagens (SONTAG, 2004) que lhes dão forma, tornando-se menos abstratas, mais palpáveis. Apesar desta materialidade, o conteúdo capturado não se torna completamente concreto ou explícito: a fotografia possibilita múltiplas leituras. De acordo com Kossoy (2001), a comunicação não verbal, presente nas fotografias, ilude e, por isso, deve-se ler nas entrelinhas a mensagem nela inscrita. Os significados passam a ter sentido desde que sejam compreendidos também os elementos ausentes da imagem, além da verdade (ou ilusão) iconográfica.

² Aqui se trata da fotografia convencional, amadora, comumente encontrada nos álbuns de fotografias familiares produzida com intuito de registro e documentação, sem propósitos artísticos. Consideraremos estas fotografias livres de manipulações via software (como, por exemplo, remover ou incluir pessoas, objetos ou lugares, modificar aparências ou expressões faciais) que diminuiriam seu valor testemunhal.

Se por um lado, o olhar do autor no instante da tomada da fotografia seleciona o que quer mostrar, por outro lado, quem a olha também seleciona o que observar e, dentro de um contexto social, temporal, reflexivo e subjetivo, constrói uma imagem mental daquilo que lhe está sendo apresentado (LEITE, 1998).

O diálogo que a fotografia proporciona é, portanto, uma possibilidade de entrar em contato com questões, de se colocar frente a si mesmo e reconstruir-se, através da imagem fotográfica que, tal como a imagem nos sonhos, abre caminho para a expressão do sujeito, de sua subjetividade e dos significados construídos coletivamente pelos grupos dos quais faz parte.

3.2. Imagens: aparência, poder, reflexão e fascínio

A fotografia é, então, uma forma de representar objetos, de registrar e documentar, de virtualizar a realidade e produzir uma discursividade imagética, um mundo espetacularizado, no qual, como ainda enfatiza Debord (1997), o importante não é mais **ser** ou **ter**, como ocorria respectivamente na antiguidade e no auge da modernidade governada pelo capitalismo acumulador, mas sim **parecer**.

O mundo contemporâneo é o da aparência, da separação da coisa e sua imagem. “É com imagem que a mercadoria circula” (BUCCI, 2005, p. 219) e na imagem está seu valor. O objeto material, corpóreo, tornou-se apenas um suporte para a mercadoria. O convencimento de que vale a pena consumir um produto deve estar no rótulo e não no produto em si, deve estar na aparência. Certa vez, em uma aula de fotografia de marketing, um decepcionado fotógrafo expõe que, apesar de estar por trás das cortinas da manipulação das aparências, decepcionou-se ao comprar um congelado de frango empanado que era apetitoso na ilustração da embalagem, mas depois de pronto deixava

a desejar. Mesmo trabalhando na área de marketing não pôde resistir à tentação que aquela fotografia bem sucedida o provocou.

É a aparência do produto que torna real o seu valor, transformando a mercadoria na imagem de si mesma, “a um ponto em que a fabricação da imagem da mercadoria sobrepõe-se e mesmo determina a fabricação da mercadoria como coisa corpórea” (BUCCI, 2005, p. 219). A mercadoria atinge o grau abstrato da aparência e invade com intensidade as relações sociais criando o espetáculo. Neste mesmo sentido, Kehl (2005) afirma que a vida deveria ser aquilo que está além do espetáculo, mas infelizmente, é o espetáculo que abarca a vida. Este não é o espetáculo no sentido que costumamos pensar uma peça de teatro ou uma apresentação infantil na escola, pois permeia todas as relações sócias, em tempo integral. O espetáculo sai do palco e chega até nós, ordinários cidadãos.

Não é à toa o comentário feito por um colega sobre uma amiga entusiasmada com seus novos óculos: “Antes você usava apenas uns óculos, agora você usa uma máscara”. Este elogio provoca certo estranhamento (talvez devido a uma sinceridade incomum que explicita desavergonhadamente o espetáculo), mas retrata muito bem nossa vida espetacular. Usar óculos está muito menos relacionado com a correção de uma deficiência do que escolher cuidadosamente um acessório, uma “máscara” que mostrará aos outros o *seu* rótulo. Se você quer parecer um profissional competente, deve usar tal modelo, mas se quer parecer “descolado”, use aquele outro.

Cada acessório, roupa ou penteado depende de como se deseja a *aparência* no espetáculo cotidiano³. “O espetáculo promove a afirmação da vida humana como

³ Estamos aqui utilizando a palavra cotidiano no sentido comum, dicionarizado, ou seja, como aquilo que se vive habitualmente no dia-a-dia.

visibilidade: existir, hoje é ‘estar na imagem’, segundo uma estranha lógica da visibilidade que estabelece que, automaticamente, ‘o que é bom aparece/ o que aparece é bom’” (KEHL, 2005, p. 242). A relação do homem com o mundo não é direta, mas mediada por imagens, pela visibilidade do que aparece (um constante parecer para aparecer e vice-versa). Capaz de controlar a “mágica” do aparecimento/desaparecimento a imagem torna-se detentora de um grande poder.

O poder das imagens está, em primeiro lugar, no fato de elas acompanharem o homem por toda a evolução, sendo criadas de diversas formas ao longo da História. Contudo existe outro aspecto deste poder que as imagens exercem sobre nós e que pode ser fundamental para refletirmos sobre os álbuns de fotografias. A imagem nos mobiliza, nos faz sentir. As imagens de santos, por exemplo, atraem peregrinos; retratos de pessoas queridas podem ser beijados enquanto os de inimigos são rasgados, cuspidos, queimados.

As imagens são capazes de suscitar aos poucos quase todas as emoções e paixões humanas, positivas e negativas, todas as emoções e paixões que as coisas ou pessoas reais que elas representam poderiam suscitar: amor, ódio, desejo, crença, prazer, dor alegria, tristeza, esperança, nostalgia etc (WOLFF, 2005, p. 20).

Francis Wolff levanta alguns pontos a serem considerados quanto ao poder das imagens: a irracionalidade, a afirmação, o tempo. Irracionalidade, por este ponto de vista, remete-se à ausência de conceito. O que a imagem representa só pode ser óbvio quando o representado é um objeto concreto como um animal ou uma pessoa. No entanto encontramos maiores dificuldades ao tentarmos, por exemplo, mostrar a fome, a fé ou a humanidade através de uma fotografia.

É claro que, pensando uma pouco além, quando a fotografia deixa de ser documento e registro para se aproximar da arte, as exposições e montagens podem, a

partir de conjuntos de fotografias de mesmo tema, representar conceitos abstratos. Por exemplo, uma exposição de fotografias com cenas de guerra poderia sugerir que o tema tratado é “a guerra”, assim evidenciando este conceito. Entretanto seriam necessárias cenas estereotipadas, significados socialmente construídos que indicassem ao espectador tal conceito e, ainda assim, cada visitante da exposição poderia refletir de forma diferente sobre o que vê, tendo impressões não apenas de guerra, mas de violência, sofrimento, morte, holocausto etc. Para descrever tais conceitos em seus pormenores provavelmente escolheríamos como primeira opção a fala ou a escrita.

Não é necessário, todavia, pensar esta característica como um defeito ou falha da expressão imagética, pois se a escrita descreve pormenores de idéias, a imagem nos incita às sensações. Wolff (2005) assinala que, em contrapartida à dificuldade conceitual, a imagem descreve cores, formas, paisagens, luz e sombra sem maiores delongas, com um simples olhar.

Embebidos na visualidade apresentada pela imagem, percebemos outro aspecto de seu poder: a afirmação. Uma imagem afirma que o céu é azul, que aquela fruta é uma maçã, mas não diz que a maçã não é uma banana. Não existe negação na imagem, apenas a afirmação do que ali está explícito. Qualquer significado que possa ser explorado além do que está explicitado tem que ser acompanhado pelo discurso. O pensamento de Wolff (2005) neste ponto corrobora o de Novaes (2005): diante da imagem é preciso acionar o pensamento e a reflexão para que possamos realmente desvendar seus significados e nos deixarmos envolver por seu poder de mobilização.

Se quisermos tocar, emocionar, provocar uma reação imediata, não controlada, de admiração, de identificação, de atração, ou, ao contrário, de medo, de compaixão, de repulsa, nada vale tanto quanto uma imagem. Um artigo sobre a fome que tenha causado 100 mil mortos na África é uma informação, uma estatística, interessa à pessoa, mas não a deixa indignada. Uma foto de uma única criança africana morrendo de fome não informa, não

diz nada, não explica nada, mas pode provocar piedade, indignação, revolta (WOLFF, 2005, p.26).

Sensibilizar-se ao ver uma foto de uma criança sofrendo de inanição ou emocionar-se ao encontrar a fotografia amarelada do casamento dos tataravós imigrantes é bem diferente de extasiar-se diante de um outdoor da Ellus. Façamos aqui uma breve distinção a respeito do fascínio provocado pela fotografia. As imagens que estamos acostumados a consumir produz um fascínio, é como se estivéssemos sob um encantamento. Magia provavelmente possível pela rapidez com que passamos os olhos por tais imagens.

Sem tempo para pensar sobre o que nos dizem, a única possibilidade é o fascínio por sua impecável estética e obviedade. Diante da imagem é preciso a reflexão e não o fascínio. Fascinar-se pelas imagens seria, segundo Novaes (2005), o cúmulo da distração, o oposto ao deciframento, porque o fascínio separa a imagem do pensamento e, por conseguinte, da sensibilização.

Tendo assinalado a distinção entre fascínio e reflexão ou sensibilização, voltemos ao aspecto da afirmação inerente à imagem. Wolff (2005) ainda ressalta que esta característica se afunila um pouco e revela o indicativo da imagem, ou seja, não há espaço para o *se* ou o *talvez*, apenas para o *é* e exatamente essa característica que traz a veracidade da imagem, que nos faz acreditar incondicionalmente no que nos apresentam as fotografias. Se eu me reconheço em uma fotografia do aniversário do meu irmão, então posso afirmar com toda certeza que estive lá e, caso alguém duvide, posso confrontá-lo com esta prova incontestável. Podemos duvidar destas afirmações categóricas, ainda mais neste momento fluido onde quase tudo, até mesmo nosso corpo, nome, identidade, pode ser manipulado e distorcido através de *softwares* como o Photoshop.

Contudo, insistindo mais uma vez, diante de uma fotografia geralmente não questionamos a veracidade do que está explícito nas imagens. Talvez este costume de acreditar na veracidade incontestável da fotografia seja simultânea ao surgimento da mesma que, independentemente de qualquer manipulação sobre as chapas de vidro, sobre os negativos ou sobre a imagem revelada tenha surgido como forma de imitar a realidade. Esta função da fotografia, que a livrou de uma competição com as pinturas na busca de *status* artístico, pode ter se arraigado na sociedade de forma a conservar-se, ao menos em parte, até os dias atuais.

A idéia de dissolução desta veracidade tem, de fato, se consolidado com a popularização dos *softwares* de manipulação da imagem, contudo não podemos dispensar completamente o valor de realidade atribuído às fotografias, já que a pintura sobre as fotografias em preto e branco eram comuns (como nos retratos de bebês em que se pintavam as vestes de rosa, azul ou amarelo pastel, dava-se cor à pele e aos cabelos) e essa manipulação explícita não diminuíam o sentimento de realidade (ou seja, a mãe não deixava de dizer que aquele bebê pintado com aquarela era seu filho).

Ainda, o testemunho das imagens custa a se dissolver mais porque é mais fácil olhá-las rapidamente, sem fazer muitas questões sobre o que está sendo visto. Sem questionamentos, tornamo-nos ainda mais vulneráveis ao mercado de consumo que, através da propaganda, conta com o nosso desapercibimento diante da imagem para nos atingir com mensagens velozes, plásticas, que não precisam ser “digeridas”, mesmo porque, quando “digeridas”, perdem seu poder de fascínio.

A última característica apontada por Wolff (2005) quanto ao poder da imagem sobre o homem refere-se ao tempo. De acordo com este autor, a imagem não conhece o passar do tempo. Nela, tudo vive no presente e a nós assim se apresenta. Não é possível

distinguir o tempo de um acontecimento registrado através de uma imagem: pode ser recente ou remoto. Quanto a este aspecto faremos algumas ressalvas.

Pensar em um único tempo, o presente, é um pouco difícil quando tratamos da imagem fotográfica. Primeiro, porque tudo que existe sob a forma de uma fotografia só pode dizer de algo que não *é*, mas que já *foi*. Depois, o próprio suporte fotográfico irremediavelmente delata, em sua cor amarelada, que uma fotografia é antiga. Não esqueçamos a fotografia digital desfaz este paradigma da marca do tempo no suporte (o papel que amarela com o tempo) e, esta sim, torna difícil um desvendamento temporal da cena capturada. Ainda assim, insistimos, quando a fotografia (digital ou analógica) compõe-se com a narrativa aparecem os vestígios do tempo e, de qualquer forma, uma coisa é certa: torna-se presente o que adormecia no passado.

Existe, portanto, não uma atemporalidade na fotografia, mas uma retomada do ausente e, neste sentido, concordamos com o autor: “A imagem faz reviver os mortos e mostra o tempo passado não como passado, mas como sempre presente” (WOLFF, 2005, p. 28). O acervo fotográfico familiar, sobretudo, envolve as nuances da ausência. Wolff sabiamente aponta que a ausência não é percebida de uma única maneira.

Existe aquilo que um dia estava presente, mas agora está inacessível, distante, como os imigrantes que retornam, através das fotografias, aos familiares deixados em sua pátria natal. Ter em mãos a fotografia destes entes queridos, separados por países ou continentes, faz o pensamento ultrapassar distâncias e esta sensação de proximidade pode diminuir a saudade.

Por outro lado, a ausência pode se manifestar, na imagem, de uma forma menos afável, lembrando-nos daqueles que não podem mais voltar: o passado e os mortos. Este elemento pode causar o efeito oposto ao primeiro, intensificando a nostalgia daquilo que

se perdeu e não pode ser revivido. Reconhecemos que, no momento capturado pela fotografia, *éramos* jovens, o que imediatamente nos lembra que esta juventude foi perdida. É como olhar em um espelho de uma máquina do tempo imaginária: de repente percebemos que a imagem refletida não nos acompanhou ao longo do tempo. Retornar ao álbum de fotografias e nos depararmos com imagens há muito tempo não revisitadas pode ser um susto: “vejo, presente na imagem, aquilo que *nunca mais* estará presente na realidade” (WOLFF, 2005, p. 30)

A fotografia, portando, compartilha do poder concedido às imagens: ela evidencia o concreto, porque não pode inventar conceitos; afirma, porque não pode negar; indica, porque não pode supor e, finalmente, pode “reviver” o que parecia perdido e ausente. O poder da imagem está em não representar fielmente o real e, mesmo assim, evocá-lo com tamanha intensidade que não podemos resistir à sensibilização.

Contudo, para que uma imagem possa sensibilizar é preciso ser vista. Em um primeiro momento parece óbvio pensar que para ver ou perceber uma imagem basta apenas enxergar, mas talvez apenas a visão não seja suficiente.

De acordo com Novaes (2005), o excesso de imagens é o que nos impede de aprender a ver. Decifrar as imagens pode ser particularmente difícil nesta época em que passamos tão rapidamente por elas, pois apreender a imagem a ponto de construir-lhes um sentido íntimo e único exige tempo, um tempo que hoje nos falta. “As imagens sempre exigiram de nós tempo para ver, o tempo lento da vidência e da evidência, isto é, o tempo necessário para o desvelamento das idéias contidas em cada uma delas” (NOVAES, 2005, p.11)

Talvez o sentido de cada imagem não seja tão explícito quanto estamos acostumados a acreditar. Observar uma imagem é como ler um livro, em que nos surpreendemos a cada releitura, não porque o que está escrito mudou, mas porque nós não somos os mesmos. A imagem, tão exuberante e majestosa quanto a esfinge, nos interpela: “decifra-me ou te devoro”. Sem tempo nem paciência para exercitarmos o pensamento, nos tornamos presas frágeis.

A imagem apartada do pensamento torna-se apenas o decalque do mundo. Contudo a função da imagem não é reproduzir fielmente o mundo ao seu redor. Um fotógrafo, quando faz um retrato, não intenta reproduzir fielmente os traços de seu modelo, mas deixar nas entrelinhas algumas pistas sobre a personalidade daquele que se doa ao seu olhar.

A imagem, sobretudo a fotografia, surgiu a partir do desejo de reproduzir o mundo e, transparecendo este intuito, existe uma relação de identificação entre a representação (imagem) e o representado (pessoa, cena, objeto). A identificação baseia-se, portanto, na similitude entre o real e a imagem que aparece na fotografia o que, conseqüentemente liga-se a outro conceito, o da aparência. Uma fotografia deve parecer com o objeto fotografado a ponto que possa ser indicado na imagem e reconhecido como tal. Contudo uma imagem é e sempre deve ser uma representação daquilo que está ausente, para que não possa confundir-se com o próprio objeto que representa.

Wolff aponta que “para melhor representar é preciso não se assemelhar tanto” (2005, p. 22). De fato poderia ser um tanto assombroso se uma fotografia nossa fosse tão fiel que transparecesse nossos pensamentos e sentimentos. Provavelmente abandonaríamos prontamente tal recurso capaz de nos colocar diante de nós mesmos e dos outros com tamanha clareza. O interesse pela imagem está justamente em uma

incompletude que nos permite preencher com algo nosso, com o que se extrapola além do óbvio.

Entretanto, para perceber o que está nas entrelinhas, uma olhadela não basta, é preciso contemplação. “O esforço do pensamento consiste, pois, em decifrar imagens, entender o mundo a partir delas. Traduzir o enigma das imagens é uma forma de reconciliação do espírito com os sentidos. Nesse processo, cada imagem quer tornar-se palavra, *logos*; e cada palavra, imagem” (NOVAES, 2005, p.12-13).

Mas como deter-se diante da imagem para decifrá-la se hoje ela não se traduz em palavras, mas atinge diretamente o desejo? Através da imagem nos é dito o que devemos consumir e até mesmo a própria imagem tornou-se um objeto de consumo. É mais fácil acumular imagens do que refletir sobre elas. Sem o pensamento, sem o “olhar mais uma vez”, corremos o risco de nunca aprendermos a ver. É claro que, em contrapartida, desvendar a imagem tem seus riscos (NOVAES, 2005). Um olhar atento nunca é ingênuo e, se a imagem se forma a partir da escrita com luz (*foto + grafia*), também se faz através da sombra. Contemplar imagens, sobretudo aquelas de seu acervo pessoal ou familiar, é ter em mãos a caixinha de pandora e todos os significados que ali repousam. É estar em posse da própria história, de momentos prontamente lembrados e, também, de outros há muito esquecidos.

3.3. Recorte fotográfico

A fotografia é, necessariamente, um enquadramento da realidade e a captura de um momento que, agora, pertence ao passado (BARTHES, 1984).

Para que tal fragmento selecionado se componha como imagem fotográfica é necessário que ocorra um corte sobre o tempo e o espaço. O tempo, capturado na fotografia, tem seu fluxo interrompido e se instala numa imagem suspensa, fixa e fora da continuidade temporal. O seu conteúdo é apresentado de uma só vez, em um instante – único e pontual - diferente daquele em que a cena foi fotografada. Esse momento “torna-se, uma vez pego, um instante perpétuo: uma fração de segundo, decerto, mas [...] destinada também a durar, mas no próprio estado em que ela foi capturada e cortada.” (DUBOIS, 1993, p.168)

Desta forma, a fotografia revela não apenas o corte da realidade, mas também traz a idéia de passagem e transformação de um tempo contínuo em um tempo petrificado, transcendido. Deflagra-se um instante transitório da continuidade que se converte em permanência. Certamente esta transformação se dá com alguma angústia ou expectativa – de uma fotografia bem sucedida – mas serve, enfim, como forma de proteger o objeto de sua própria perda.

Dubois (1993) acentua, ainda, que o ato fotográfico executa um golpe de corte. Através deste corte as facetas são reveladas da mesma forma que as lâminas de citologia e botânica em que cortes transversais ou longitudinais permitem o estudo de diferentes camadas do objeto.

O ato fotográfico cria o paradoxo de tornar estática a ação para depois oferecê-la ao olhar. A fotografia, inerte, convida o espectador a reproduzir mentalmente a cena capturada, permitindo reviver de forma singular o passado que ali se apresenta.

Ainda que o corte temporal obtido pelo ato fotográfico incomode a ponto de colocar o observador em movimento existe, ainda, outro golpe simultâneo: o corte espacial. Congelar a ação do tempo implica necessariamente em também capturar o espaço em que a cena ocorre. O espaço fotográfico deve ser selecionado, escolhido dentre toda a informação visual presente. É um ato irremediável e que determina a imagem como um todo, criando o espaço da fotografia e às vezes insinuando um espaço que está fora, ausente, excluído do recorte e do olhar.

Mesmo excluído do enquadre, o espaço virtual pode aparecer marcado na imagem por uma relação de contigüidade com o espaço aparente na fotografia. Ou seja, sabe-se que esteve ali no instante da tomada da fotografia, mas foi deixado de lado. “Qualquer fotografia, pela visão parcial que nos apresenta, duplica-se assim necessariamente de uma ‘presença invisível’, de uma ‘exterioridade’ de princípio, ‘significada’ pelo próprio gesto de recorte que o ato fotográfico implica” (DUBOIS, 1993, p.180).

É inerente à fotografia o corte, a seleção e, conseqüentemente, a lacuna. Não é possível nela capturar a realidade absoluta. Não se pode ter certeza do tempo e do espaço que a fotografia apresenta devido à sua materialidade estática e ao enquadramento fixo. Entretanto, estes aspectos limitantes da imagem fotográfica é justamente o que nos permite ir além do explícito. A transcendência do tempo e do espaço permite que a memória e a narrativa preencham as lacunas impostas pelo recorte fotográfico.

Existe, ainda, outro elemento que evoca a narrativa e a memória a partir dos álbuns: o conjunto de fotografias que se relacionam como um arranjo de imagens. Organizar as fotografias em álbuns (no formato livro, em *albinhos*, envelopes ou caixas)

impõe uma seqüência. Este arranjo certamente é menos explícito quando as fotografias estão soltas em caixas mas, ainda assim, um arranjo é dado no momento de guardar ou rever tais imagens.

Este arranjo não é fixo, mas sim uma estrutura passível de modificações cada vez que tais imagens são retomadas. Por outro lado, esta mobilidade acontece inclusive no álbum em formato de livro (aparentemente perene), pois podemos folheá-lo de trás pra frente, pular fotografias e, assim, observar diferentes imagens a cada retorno ao álbum.

Assim, pode-se pensar que a fotografia recorta a imagem no tempo e no espaço, mas o álbum a coloca em relação com outras imagens de registros mnemônicos de onde retira suas possibilidades de significação.

A partir da revisitação dos álbuns, as fotografias são colocadas em relação com outros fragmentos de imagens, fotografados ou mnêmicos, e deste contato inevitavelmente surgem histórias evocadas pelas memórias sobre o acervo⁴.

Entrar em contato com as fotografias do nosso acervo é reatar pedacinhos da nossa história que, impregnados de lembranças e afetos, incitam narrativas. Histórias existem para serem contadas.

⁴ Ao conjunto de fotografias nos referiremos como acervo e não como coleção uma vez que coleção refere-se a um agrupamento de objetos da mesma natureza, enquanto acervo é também uma reunião de objetos, mas associada à herança ou patrimônio.

3.4. A fotografia como convite à narrativa

“Ninguém morre tão pobre que não deixe alguma coisa atrás de si. Em todo caso, ele deixa reminiscências, embora nem sempre elas encontrem um herdeiro.”

WALTER BENJAMIN

A palavra “narrativa” atualmente pode nos remeter imediatamente àquelas imagens de jovens na escola aprendendo as variadas formas de escrita na aula de redação. Fora da sala de aula a narrativa é apenas uma forma de escrita literária usada por especialistas e uma lembrança remota para o resto das pessoas. Segundo Walter Benjamin (1994), “é como se estivéssemos privados de uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências.” (BENJAMIN, 1994, p.198) Para ele, uma das causas deste fenômeno é estarmos pobres em experiência comunicável, aquela transmitida de boca em boca.

“A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos.” (BENJAMIN, 1994, p.198) São viajantes que retornam e têm muito que contar ao povo, pessoas que vêm de longe, de outras nações ou, ainda os que nunca saíram de sua cidade natal, mas conhecem suas histórias e tradições.

Para Benjamin (1994), o ato de narrar está intimamente ligado à sabedoria popular, à transmissão de experiências orais transcuradas por inúmeras gerações e que atualmente está definhando porque esta sabedoria está em extinção.

A narrativa perdeu seu lugar aos romances, advindos com o modernismo, essencialmente vinculados aos livros. O que diferencia o romance da narrativa não é

apenas a prensa, já que o narrador fala de experiências, suas ou de outros, e o romance tem sua origem no indivíduo isolado. “Ela não está interessada em transmitir “o puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” (BENJAMIN, 1994, p205)

A narrativa “tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida – de qualquer maneira o narrador é um homem que sabe dar conselhos. Mas, se “dar conselhos” hoje parece algo antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos nem dar conselhos a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada (BENJAMIN, 1994).

É neste momento que a narrativa mostra-se parte indissociável da construção de álbuns de família, uma vez o sentido de cada foto compõe-se pela imagem que a antecede e pela que a sucede no arquivo fotográfico. É possível pensar que os álbuns permitem o resgate da sabedoria popular da narrativa, em forma de livros de fotografias. Tal como o ato fotográfico, “[...] a relação entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade de reprodução.” (BENJAMIN, 1994, p.210)

A reminiscência funda a tradição, o ato de transmitir os acontecimentos de geração a geração. Da reminiscência se desdobram a memória e a rememoração. Fazendo uso da memória, o narrador tece uma rede de acontecimentos articulados. São histórias que contrastam com as novelas, crônicas, enfim, romances vigentes em nosso

tempo. Aos romances cabe a rememoração de fatos consagrados que giram em torno de apenas um herói, uma guerra, uma peregrinação, uma família contrastando com os “muitos” enredos difusos da narrativa. (BENJAMIN, 1994)

A narrativa não depende de nenhuma ciência, mas é composta pela existência humana e pela afinidade entre a alma, o olho e a mão.

A narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente, com seus gestos que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito. [...] O narrador figura entre os mestres e os sábios. Ele sabe dar conselhos não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia). O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer. Seu dom é poder contar a sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. (BENJAMIN, 1994, p.221)

Narrar é trafegar entre as trajetórias de vida individuais e coletivas. A maleabilidade dos narradores e de suas estórias existe porque “as versões das pessoas sobre seus passados mudam quando elas próprias mudam.” (PORTELLI apud FERNANDES; PARK, 2006, p. 41). Cada estória é única. Nunca será contada duas vezes de forma idêntica, pois transforma-se ao longo do tempo, conforme a experiência acumulada pelo narrador ou pelos aspectos intencionalmente enfatizados durante a narrativa. (FERNANDES; PARK, 2006)

Olhar fotografias guardadas é abrir um livro de memórias que pede para ser lido. Por isso, é comum a observação de fotografias ser acompanhada pela narrativa oral, que complementa os seus sentidos a partir do olhar daquele que descreve cuidadosamente cada imagem do álbum. Ao falar sobre os álbuns “todas as histórias contadas pelo narrador inscrevem-se dentro da *sua história*, a de seu nascimento, vida e morte” (BOSI, 1983, p. 47).

Diante da imagem o pensamento se estende e acaba por criar especulações sobre as formas e cenas fotografadas: surge um antes e um depois daquela imagem estática, daquele fragmento do real, incompleto, que nos incita a completá-lo com palavras.

De acordo com Leite (1998), as lembranças permanecem guardadas no inconsciente, esquecidas, até que algo as evoque ou mobilize. Por isso, produzir imagens é também criar histórias pessoais e culturais, mediante as quais o homem pode narrar, comunicar e pensar sua própria existência.

As fotografias antigas revividas através dos álbuns e aliadas às narrativas podem ter um papel integrador na estrutura familiar e passar para as gerações mais jovens os valores e a história do grupo. Desta forma atua como memória viva, palpável, fonte de informação. “Através das imagens que nos restaram e das estórias que nos chegam pela trama familiar, construímos uma interpretação da figura e da atuação de nossos antepassados no tecido social e a transmitimos para as novas gerações” (SIMSON, 1998, p. 22).

Quanto à transmissão de tais valores a partir de fotografias parece que a mulher se destaca no trato com a fotografia e na montagem dos álbuns como um livro imagético de história. “São as guardiãs da história da família, garantindo a documentação para as genealogias” (LEITE, 1998, p. 40).

As mães fazem os álbuns dos bebês, das festinhas de aniversário, dos casamentos, arrumam os porta-retratos nas estantes. As mulheres, na maioria das vezes, são também as responsáveis pela organização dos álbuns. (LEITE, 1998) Cuidadosamente escolhem as fotos que devem compô-los, a seqüência, os personagens e as cenas que merecem ser guardadas na história da família.

3.5. O enlace da narrativa com a memória

O mundo que habitamos é um universo de histórias, de narrativas que povoam experiências do nosso cotidiano transformadas em contos, casos, causos (às vezes boas prosas, outras vezes ensaios de poesia). Somos, em contrapartida, destinatários das histórias que os outros nos contam sobre suas vidas. Relatamos acontecimentos do passado, remoto ou recente, do presente quase imediato, criamos ficções sobre o futuro pessoal e até mesmo o da humanidade (uma especulação criativa que impulsiona inúmeros filmes apocalípticos e futuristas).

Em muitas situações, os interlocutores se buscam ansiosamente para contar um ao outro seus feitos, realizações ou acontecimentos que os afetaram denotando a necessidade de compartilhar experiências marcantes e acontecimentos significativos. Em várias ocasiões, o relato posterior dirigido a um outro, confidente, torna-se tão ou mais importante do que o próprio vivido. Parece que algumas coisas são vividas apenas para que possam ser contadas, como se observa nas animadas conversas de jovens sobre acontecimentos de festas do dia anterior.

As fotografias, por exemplo, retratam muitas vezes cenas que duraram apenas alguns segundos, mas que precisavam ser registradas para que outros pudessem vê-las. Talvez estas imagens fossem menos atraentes caso não se destinassem ao olhar de outros, inclusive, para muitos daqueles que nela também aparecem. Será que algumas das fotografias que produzimos em lugares ou momentos especiais são tomadas apenas para que digamos aos outros o quanto perderam não participando daquela cena, ou, ainda, para ressaltar a importância àqueles que lá estiveram?

O que merece ser destacado nessas considerações é que todo ato de linguagem pressupõe um interlocutor, um outro para o qual o falante se dirige, ainda que seja o

próprio sujeito. O conteúdo da narração estará povoado de personagens, de outros, que fazem parte dos acontecimentos narrados. Não vivemos isoladamente e, por isso, não somos protagonistas solitários de histórias. O próprio ato de relatar a outrem um acontecimento o torna participante da narração, muitas vezes, um participante que corrige, acrescenta, nos auxilia em certas passagens, fazendo-se um co-editor de nossas próprias histórias.

O que é contado através da narrativa não é, portanto, o que cada um viveu, mas sim o que é lembrado e acrescentado por outros, construindo uma história viva que se transforma no percurso quando “os narradores examinam a imagem do seu próprio passado enquanto caminham”. (PORTELLI apud FERNANDES; PARK, 2006, p. 47). A nossa história está atada à memória e à lembrança. Lembrar é existir, é ser gente, é acumular vivências. Através da lembrança nos situamos no mundo e construímos identidades individuais e grupais. O que somos e o que o outro reconhece em nós é dado por aquilo que lembramos.

A fim de ampliar um pouco esta questão reportemo-nos aos estudos sobre memória coletiva de Halbwachs (2004). Segundo este autor, a memória pode ser algo muito pessoal, particular, construída a partir de experiências singulares, mas para que se fixe, que seja parte do acervo pessoal, precisa estar apoiada em uma comunidade afetiva. Para permanecerem vivas, as experiências precisam ser rememoradas.

Entretanto, a lembrança vai muito além de relatar fatos passados ainda que, rápida e superficialmente, isso nos pareça suficiente. Halbwachs (2004) sensivelmente nos aponta que uma lembrança só permanece viva enquanto apoiada por outras lembranças. Se uma viagem em grupo muito significativa nos foge à memória é porque

há muito tempo não pertencemos mais a este grupo onde este momento e suas implicações afetivas permanecem.

Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (HALBWACHS, 2004, p. 38)

A lembrança não é apenas coser pedaços do passado, mas reconstruí-los em um contexto que o reconhece como verdadeiros. Contar memórias partilhadas a um grupo que não as recorda como parte de sua experiência, é apenas inventar uma estória. Lembrar de algo particular é válido, mas lembrar de uma experiência partilhada é verídico, uma vez que pode ser testemunhado. Se a rememoração se alicerça inevitavelmente no grupo, podemos pensar em uma invenção social da memória.

3.5.1 A memória inventada

Até mesmo alguns momentos do nosso passado mais particular precisam ser reafirmados por outros, geralmente adultos que lá estavam quando mal podíamos balbuciar as primeiras palavras e guardar as primeiras impressões sobre o mundo.

Algumas lembranças confundem-se com as histórias contadas sobre o momento rememorado. Não podemos discernir ao certo até que ponto o que lembramos sobre o passado remoto são rememorações de vivências pessoais ou *flashes* acrescentados de narrativas. A edição de nossas histórias, um percurso que parece tão solitário, conta com a ajuda dos outros ou, no mínimo, com um ouvido atento ao qual nos dirigimos e ajustamos nossos relatos. Em situações ainda mais radicais da participação dos outros

nas edições de nossas próprias histórias, tornamo-nos ouvintes das histórias que os outros nos contam sobre nós mesmos. Exemplos paradigmáticos são aqueles nos quais nossos interlocutores nos lembram de episódios que esquecemos ou que não registramos como acontece quando um adulto relata para criança ocorrências de sua própria vida.

As lembranças da primeira infância podem ser particularmente nebulosas, imprecisas, inventadas a partir das narrativas dos outros e a fotografia, por sua vez, serve muito bem a este papel de inventar ou construir memórias. As fotos de infância trazem imagens de momentos e acontecimentos selecionados por outros, recortados e registrados como cenas primevas de nossas fundações.

A fotografia é um suporte tecnológico que possibilita a fixação da imagem fora da nossa memória e da dos outros, como uma extensão das mesmas. Funciona como um dispositivo de auxílio da memória na evocação de cenas e acontecimentos ou na produção de registros mnêmicos *a posteriori*. Fotografias podem representar um auxílio imprescindível para que possamos criar registros de acontecimentos bastante remotos, tanto de nossas vidas como da história coletiva, da vida de nossos antepassados.

Essa construção *a posteriori* de registros de memória, levanta a intrigante questão da origem daquilo que lembramos. O que nos recordamos e que tomamos como sendo nossa história inclui os registros que os outros realizaram de acontecimentos de nossas vidas e que atualizaram em vários momentos para nós, mediante relatos verbais ou o uso de outros recursos de linguagem como a fotografia.

Enfatizamos que a memória é tão produzida coletivamente que admite uma afirmação que pode soar bastante paradoxal: nossas memórias são as memórias dos outros, ou ainda, nossas memórias contêm aquilo que os outros se recordam de nós mesmos. Assimilamos como sendo a história de nossa civilização, aquilo que outros nos

contam sobre ela (os historiadores); assimilamos como sendo a história de nossa linhagem familiar, aquilo que os mais velhos se lembram dessa história e, sobretudo, assimilamos aquilo que nossos pais nos contam sobre nós mesmos. Tais histórias se tornam mais verossímeis quando se apóiam em registros fotográficos - os grandes documentos da nossa história de vida.

Para ilustrar um pouco o caráter alheio ou exógeno da memória podemos recorrer ao filme *Blade Runner*, uma história de ficção na qual robôs construídos como réplicas quase exatas de seres humanos possuem memórias artificiais de suas histórias de vida, implantadas por aqueles que os construíram.

O enredo desse filme se passa no início do século XXI, quando uma grande corporação desenvolve um robô mais forte e ágil que o ser humano e equiparado em inteligência. São conhecidos como *replicantes* e utilizados como escravos na colonização e exploração de outros planetas. Para que não se assemelhassem demasiadamente aos humanos, aos replicantes não foram dadas histórias de vida ou memórias do passado. Quando um grupo de robôs provoca um motim em um planeta-colônia, os replicantes tornam-se ilegais na Terra, sob pena de morte. A partir de então, policiais de um esquadrão de elite, conhecidos como *Blade Runner*, têm ordem de executar replicantes encontrados na Terra. Em 2019, quando cinco replicantes chegam à Terra, provocando questionamentos sobre sua origem e criação, um *ex-blade runner* é encarregado de caçá-los e depara-se com uma replicante em cuja mente foram implantadas memórias de infância. Essa replicante é um modelo avançado que possui registros bastante reais de sua pressuposta infância, detentora de uma história de vida

totalmente artificial e fictícia, criada pelos programadores responsáveis pela fabricação ou informatização de seu “cérebro”⁵.

Thaísa Bueno (2007), em seu artigo “Álbum de Família: A Criação de uma Crônica Particular” utiliza esse filme para discutir o papel da memória na constituição do sujeito. Ela enfatiza, no filme, exatamente a importância dos registros mnêmicos das experiências vividas para a construção da identidade. À medida que se implantavam nos replicantes imagens de sua pressuposta infância, estes se tornavam mais convictos de sua origem e de sua natureza humana, e assim eram evitados descontroles emocionais relacionados à falta de uma identidade definida. A autora acentua a possibilidade de se revisitar o passado como um elemento importante no reconhecimento da própria existência.

Entretanto, podemos também realçar outro fato significativo trazido pela trama desse filme: a memória construída por um especialista e implantada nos replicantes. Até que ponto nossas imagens da infância não possuem exatamente a mesma natureza, isto é, também não foram de certa forma “implantadas” em nós?

Retratos espalhados pelos móveis, comentários sobre a infância esquecida, histórias sobre ancestrais desconhecidos são elementos do ambiente familiar que certamente participam da construção da nossa memória. O álbum de família e as narrativas sobre as imagens ali compostas poderiam, em algum momento, implantar imagens no sujeito, tal como fizeram os criadores dos replicantes no filme *Blade Runner*?

⁵ Adaptado da sinopse disponível em: <http://www.unicamp.br/unicamp/divulgacao/mostracinema.htm>

3.6. Depois do enlace, a produção de sentido

Se até mesmo a memória da própria história de vida pode ser *implantada* ou, no mínimo, construída na relação com aqueles de convívio próximo, fica difícil pensar em qualquer produção humana apartada da relação com o outro.

Como assinalado anteriormente, tanto a narrativa quanto a memória se apóiam no coletivo, seja na fala que busca um confidente ou na lembrança de um passado socialmente construído. Neste mesmo sentido, as histórias narradas a partir do contato com fotografias também são geralmente direcionadas a um interlocutor.

Na trajetória da memória, disparada pela fotografia e expressa em narrativas, existe sempre uma relação entre pessoas, seja esta disparada por uma lembrança ou pela própria situação de entrevista: nesta interação insurge o sentido.

Lidamos não com o sentido dado pelo significado de uma palavra ou conceito que espelham o mundo real, mas com sentidos múltiplos, o que nos leva à escolha de versões dentre as múltiplas existentes. Lidamos com uma realidade polissêmica e discursiva, inseparável da pessoa que a conhece [...]. Ao longo de sua história de vida, o indivíduo vai se posicionando e buscando uma coerência discursiva, recolhendo e processando narrativas que vão lhe dar a identidade. Em outras palavras, o sentido é produzido interativamente e a interação presente não incluiu apenas alguém que fala e um outro que ouve, mas todos ‘os outros’ que ainda falam, que ainda ouvem ou que, imaginariamente, poderão falar ou ouvir (PINHEIRO, 2000, p. 193-194).

A produção de sentidos é um processo por meio do qual as pessoas descrevem e explicam o mundo em que vivem. Para que se produza sentido é preciso criar espaço para novas construções. “Decorre daí a espiral dos processos de conhecimento, um movimento que permite a convivência de novos e antigos conteúdos (conceitos, teorias) e a ressignificação contínua e inacabada de teorias que já caíram em desuso” (SPINK; FREZZA, 2000, p. 27). Isso significa que existem várias formas de perceber e construir

o mundo e o conhecimento não é algo prontamente adquirido, inato, mas construído socialmente, ao longo da vida.

O conhecimento de si mesmo e, por conseguinte, do mundo não pode ser construído a partir da experiência de um indivíduo. No senso comum existe um pensamento constante: “sou eu quem conhece melhor a mim mesmo”. Mas qual é a jornada do autoconhecimento? Eu só me conheço através do outro, do espelhamento fruto do convívio e da interação. É, portanto, um processo dialógico onde se atinge não *a* verdade em si, mas *uma* verdade relativa a cada indivíduo.

O sentido é uma construção coletiva e interativa permeada pelas relações sociais em que se constroem os mecanismos de compreensão dos fenômenos. “Dar sentido ao mundo é uma força poderosa e inevitável na vida em sociedade” (SPINK; MEDRADO, 2000, p. 41) e, sendo uma relação dialógica, implica linguagem e contexto.

O sentido não é mudo, para acontecer precisa da fala, de uma linguagem comum para que aquele que diz possa ser escutado e compreendido. Entretanto, os sentidos não estão na fala propriamente dita, predeterminados pelas frases, mas na linguagem como instrumento de compreensão da realidade. A linguagem nada mais é que uma ferramenta psicológica, fabricada em um contexto social,

pela qual estabelecemos diferentes relações com os que nos cercam e produzimos sentido para as nossas circunstâncias. Estas circunstâncias são parcialmente estruturadas e o sentido que damos ou emprestamos a elas, dá uma forma e possibilita a comunicação desse sentido aos que estão ao nosso redor e que falam a mesma linguagem (PINHEIRO, 2000, p. 193).

É preciso, portanto, não perder de vista o entrelaçamento da linguagem com o contexto, pois os grupos e relações sociais perpassam os passos do processo: contextos diferentes produzem sentidos diferentes.

Contudo, linguagem e contexto não são suficientes para desencadear espontaneamente a produção de sentidos: é preciso que ocorra uma ruptura no cotidiano, no comum, para que se busque o sentido. Em uma situação de entrevista é a dinâmica da relação entre pesquisador-entrevistado que abrirá caminho para esta produção. O pesquisador, através de perguntas que apontam caminhos no diálogo, proporciona a ruptura necessária à ressignificação e ao desvelamento do mundo do entrevistado (SPINK; MEDRADO, 2000). Nesta pesquisa, a busca pelos álbuns de fotografias, o contato com documentos antigos e lembranças remotas, foi outro elemento de ruptura com o cotidiano cristalizado.

Nestes contextos facilitadores permeados pelo diálogo, os sentidos novos se entremeiam com os antigos, rompendo quaisquer limites temporais:

Mesmo os sentidos passados, decorrentes de diálogos travados há muitos séculos, não são estáveis; são sempre passíveis de renovação nos desenvolvimentos futuros do diálogo. Em qualquer momento, essas massas de sentidos contextuais esquecidas podem ser recapituladas e revigoradas assumindo outras formas (em outros contextos) (SPINK; MEDRADO, 2000, p.49).

As construções do passado e do presente se complementam reciprocamente. Os conceitos formados ao longo da História permeiam a sociedade atual e podem ser ressignificados no decorrer da história pessoal. O tempo vivido é o da memória traduzida em afetos. “É nosso ponto de referência afetivo, no qual enraizamos nossas narrativas pessoais e identitárias” (SPINK; MEDRADO, 2000, p. 52). Para estes autores, o tempo vivido por uma pessoa difere do tempo histórico que abraça os sentidos das gerações e da humanidade tanto quanto difere dos momentos sociais instantâneos, face-a-face, que dão sentido às experiências. Existe, portanto, um tempo único que abarca a vida de uma pessoa e que, juntamente com o tempo decorrido na

história da humanidade e o tempo, mais imediato, das relações sociais, proporciona o contexto no qual emerge o sentido.

2.7. Resgate da história familiar

Já exploramos algumas relações entre os álbuns de fotografia, a narrativa e as memórias da família. Mas o que vem a ser, hoje, este grupo denominado *família*? Pensemos um pouco a respeito da dinâmica deste grupo no cenário atual da sociedade.

A contemporaneidade produziu grandes transformações na estruturação e na vivência do tempo e do espaço. Segundo Deleuze (1992) uma das principais transformações do contemporâneo é a substituição dos “espaços fechados” pelos “espaços abertos”. Segundo ele, a sociedade disciplinar descrita por Foucault, baseada no enclausuramento dos corpos, estaria cedendo lugar para outro tipo de sociedade, a sociedade de controle, capaz de comandar os corpos em movimento e administrá-los por eficientes mecanismos de agenciamentos da subjetividade. Torna-se desnecessário o confinamento dos corpos e sua submissão à vigilância panóptica mediante a colocação lado a lado do vigilante e do vigiado.

A sociedade atual seria capaz de destrancar o sujeito, fazê-lo circular em espaços abertos e, no entanto, mantê-lo igualmente dócil e funcionalizado para as novas demandas do capitalismo. Com efeito, podemos verificar que as instituições modernas clássicas tais como a família, os manicômios, a fábrica, os orfanatos, a escola e mesmo as prisões, estão flexibilizando suas fronteiras, algumas se desmanchando totalmente.

Os espaços de contenção e aprisionamento estão tornando-se contraproducentes para o capitalismo atual. A flexibilização das relações trabalhistas é um dos casos

exemplares: não se trata mais de atrelar o trabalhador a um patrão ou ao chão de uma fábrica, mas sim de fazê-lo trabalhar ainda mais em serviços temporários, terceirizados ou como “autônomo”.

Assim como a sociedade contemporânea prescinde da colocação do sujeito em territórios bem delimitados e estáveis, também não o circunscreve a unidades de tempo segmentadas. Se antes, havia fronteiras temporais bem estabelecidas, hoje elas também são relativizadas e tendem à mobilidade. O tempo do trabalho, do lazer, do estudo da infância, da adolescência e assim por diante não são mais delimitados com precisão. Um pode invadir o outro, chegando até a uma indiferenciação. Fala-se, por exemplo, em “adultização” da criança ou em “infantilização” do adulto, assim como se funde trabalho com lazer.

Segundo Deleuze (1992) o principal da diluição das fronteiras temporais é que vivemos um tempo contínuo e não segmentado, de forma que nada se termina, nada se conclui. Nunca completamos nossa formação profissional, nosso projeto profissional ou de vida pessoal. Aliás, como enfatiza Carlisky e outros (2000), vivemos um tempo em que não há espaço para projetos. Vivemos sem projeto, afirmam esses autores, num mundo em que o presente é avassalador e a efemeridade e provisoriedade não permitem projeções de futuro, a visualização do amanhã.

A vertigem do tempo e do espaço, na atualidade, que faz o sujeito girar rapidamente numa autêntica “roda viva”, não dá chance para qualquer historicidade e contextualização. Faz tudo evaporar no tempo e se estilhaçar no espaço.

O capitalismo atual não precisa de um sujeito assentado, fixo, rígido, estável e sólido, mas sim, de um sujeito maleável, plástico, mutante, flexível capaz de atender as repentinas e infundáveis mudanças do mercado. Tal exigência de transformação se

contrapõe àquilo que outrora marcava o sujeito: uma identidade solidamente constituída. A identidade convencional pressupunha a existência de um núcleo estável e permanente da personalidade, que permitiria o reconhecimento do sujeito em tempos e lugares diferentes. Pressupunha uma continuidade de si no tempo ou certa permanência e durabilidade, por exemplo, as fases fixas da vida como a infância, a adolescência, a maturidade e a velhice. A família, por sua vez, também deveria ser estável, sólida e perene, pois através do sobrenome cada membro poderia se reconhecer e se reafirmar como parte do grupo e, assim, a identidade estaria assegurada.

Mas a fluidez dos tempos vindouros forçariam esta configuração a se modificar. Harvey (1998) aponta uma série de mudanças na economia, na cultura, na organização social e na subjetividade que, segundo ele, alteraram significativamente o paradigma da modernidade clássica. O capitalismo tornou-se mais dispersivo e ágil, fazendo com que a lucratividade advenha mais do jogo do mercado e do investimento do que da simples produção e acumulação, como fazia *Tio Patinhas*. Vencidos os obstáculos e desafios da produção em massa, presentes no início da industrialização, com as novas tecnologias, sobretudo, com a automação, o pólo do consumo passou a ser crucial, forçando a valorização não mais do sujeito produtivo, do “trabalhador”, mas sim, do sujeito consumidor e consumista, entusiasta da “grife”.

As mudanças apontadas por Harvey (1998) sinalizam a emergência de subjetividades bem diferenciadas daquelas que forma típicas da modernidade: a noção de projeto de vida é substituída pelo noção de jogo; a neurose pela esquizofrenia; o objeto real pela fotografia. Nesse cenário de profundas transformações que marcam o contemporâneo, a família não passaria incólume. A família moderna, surgida com o capitalismo e a burguesia e, por isso mesmo, chamada de família burguesa sofreu mudanças ou, pelo menos, foi significativamente repaginada.

Engels (1884-1978) traçou a trajetória da família na história da civilização, vinculando fortemente sua configuração na modernidade com a instituição da propriedade privada. O autor acentua a constituição histórica da família, que assumiu diferentes formas de organização e relacionamento entre seus membros ao longo do tempo. Fundamentalmente, mostra que o patriarcado e a monogamia nunca foram uma constante entre diferentes povos e culturas e que os sistemas de parentesco também foram bastante pluralistas. Tudo isso em função da maneira como, fundamentalmente, os povos, em diferentes momentos da história, organizaram a produção coletiva das suas condições de existência.

O capitalismo, ao instituir a propriedade privada como base do seu modo de produção, modelou uma família hierarquizada, constituída por um núcleo estável e bem estabelecido, por um sistema de parentesco e de filiação que permitisse a transmissão da mais valia acumulada, do capital, das riquezas, de forma a mantê-la agregada e reproduzir o sistema econômico.

Surgiu com o capitalismo a chamada família burguesa, constituída por um núcleo básico formado pelos pais e seus filhos. Esse núcleo garantia, por um lado, a força de trabalho disciplinada, formada pela família dos trabalhadores e, por outro, a concentração e manutenção do capital, localizada na família dos detentores dos meios de produção – os proprietários.

A constituição da família nuclear burguesa, como um grupo social fechado e estável, não será algo específico dela, mas sim expressará a lógica de um tempo, a lógica da modernidade gestada no capitalismo. A própria noção de grupo como um conjunto de pessoas que partilham um tempo e lugar determinados aparece no

pensamento moderno e será tomada como orientadora de várias organizações sociais.

Conforme assinala Fernandez (1989):

El *gropo* aparece com el Renacimiento, momento de profundas transformaciones, políticas, econômicas, familiares (...) Al mismo tiempo se produce la nuclearización de la familia; ésta inicia um proceso de transformaciones reduciéndose desde sus extensas redes de socibilidadad feudal hasta conformar la familia nuclear moderna. (...) se acentua la intimidad, la individuación, lãs identidades personales, el uso de nombres y apellidos particularizados, etcétera (p.32-33).

O *gropo* do qual fala o autor é uma palavra que surge no renascimento para designar um conjunto de pessoas esculpidas ou pintadas. Até então, as pinturas e esculturas eram cravadas nas paredes dos edifícios não havendo a prática da separação ou do destaque de qualquer tipo de conjunto. O *gropo scultorico* ganha espaço na arte com a crescente produção de esculturas que podiam ser circundadas pelo espectador e cujos sentidos tinham que ser apreendidos no conjunto ali representado. Segundo Fernandez (1989) a partir daí a palavra grupo se alastra rapidamente significando um conjunto de pessoas.

Tendo a família como grupo primário, os grupos estarão na base da organização das relações sociais como um todo. A família nuclear é um grupo primário tido como célula matriz da sociedade, a provedora da força de trabalho e guardiã das riquezas acumuladas enquanto detentora da posse e transmissão dos bens apropriados pelos seus membros. É também o lugar principal da reclusão, do sentimento de intimidade e de privatização.

O grupo familiar, além de suas funções políticas e econômicas, exerce outras funções correlatas indispensáveis no plano da educação e da estruturação psicológica do sujeito. A família é esse lugar dos primeiros ensinamentos, da educação básica e informal, da transmissão das bases da cultura, dos valores e dos costumes. Lugar, ainda,

das primeiras identificações, da apropriação da linguagem e das vivências afetivas básicas produtoras das matrizes de seu funcionamento psicológico.

O amor romântico, como destaca Giddens (1993), foi o grande suporte sentimental da família, atravessando e solidificando, psicologicamente, tanto as relações do casal, como as deles como os filhos e os próprios relacionamentos fraternos. O próprio do amor romântico, difundido amplamente após o século XVIII, é apregoar um amor eterno e altruísta capaz de levar à entrega absoluta ao objeto amado. As desigualdades nas relações conjugais, nos relacionamentos entre pais e filhos, na condução das árduas tarefas e obrigações familiares se sustentavam, subjetivamente, pelo amor romântico que justificava e fornecia as compensações para quaisquer sacrifícios, sofrimentos e injustiças. O amor romântico e as relações familiares constituídas em torno dele não produziam apenas sofrimentos, tragédias e ruínas. Fornecia importantes compensações e realizações cruciais para o ser humano como a constituição de vínculos afetivos e sociais intensos e duradouros.

A família patriarcal, instituída na lei do pai provedor e no caloroso colo do amor materno, propiciava uma experiência de vida fundamental: a renúncia ao individual por uma segurança e amparo coletivo. Bauman (1998), comparando a sociedade moderna e a contemporânea, afirma que a modernidade exigia a renúncia individual em troca de uma segurança coletiva, enquanto a contemporaneidade promete satisfações individuais em troca de um desamparo e insegurança coletiva. Em outras palavras, mesmo sob a promoção do individualismo, a modernidade cercou o indivíduo de instituições sólidas e provedoras de proximidade, ainda que para discipliná-lo, enquanto a contemporaneidade o coloca em movimento, por sua conta e risco, sem qualquer amparo no coletivo. Os vínculos psicossociais se tornaram mais frágeis e provisórios.

Giddens (1993) visualiza na base da constituição dos relacionamentos amorosos da atualidade não mais o amor romântico, mas o que ele chama de amor confluyente. Segundo ele, os relacionamentos entre os casais não mais se fundam na promessa de uma ligação indissolúvel e de um amor eterno. Fundam-se sim na confluência de sentimentos, afetos e interesses vários ligados à profissão, trabalho, consumo, estilo de vida e tantos outros e se desfazem quando tal confluência e reciprocidade deixam de existir.

As transformações sociais, políticas, econômicas, culturais e da subjetividade, em curso incessante na história, inevitavelmente incidiram sobre a família modificando-a significativamente. A família nuclear burguesa ou moderna, constituída primordialmente sobre a figura de um casal com seus filhos, cedeu sua hegemonia para outras configurações bastante distintas. A dissolubilidade do casamento e a flexibilização dos papéis femininos e masculinos, sobretudo, deu origem a composições familiares que combinam, de forma bastante pluralista, personagens diversas e institui vínculos e funções bastante diferenciados daqueles cristalizados na família burguesa tradicional.

Observam-se, hoje, famílias formadas por recasamentos que agregam, por exemplo, filhos de um ou de outro cônjuge, oriundos de relacionamentos conjugais anteriores, além daqueles, eventualmente, gerados pelo casal atual; mães que nunca casaram ou que se separaram e moram com seus filhos já adultos, que continuam solteiros ou agregam parceira e filhos; pais que moram com seus filhos, tendo ou não outra mulher e assim por diante, em combinações de infindáveis possibilidades. Além disso, existem aqueles vínculos parentais e fraternos que são mantidos mediante contatos esporádicos, sem a convivência diária num mesmo teto.

Poderíamos dizer que a família também está se constituindo em rede, se horizontalizando, à feição das demais conexões que se estabelecem na contemporaneidade entre as pessoas. Em muitos casos não há uma única família de referência, mas outros núcleos familiares desdobrados das novas famílias constituídas pelos recasamentos dos pais, nas quais o sujeito circula e cria vínculos.

As remodelações dos papéis femininos e masculinos, na contemporaneidade, também se acrescem às modificações nas funções e papéis paterno e materno no interior da família, mesmo daquelas ainda configuradas na estrutura moderna tradicional. Por um lado, a mulher foi sendo progressivamente desconfinada do ambiente doméstico, tornando-se presente em espaços como o do trabalho e, por outro, o homem está sendo desbancado do domínio exclusivo do poder e dos espaços públicos. Dentre tantas outras implicações de tais remodelações de papéis sociais e de funções, a mulher deixou de ser associada exclusivamente à maternidade e ao ambiente doméstico, enquanto o homem deixou de ser associado à figura do viril provedor, defensor e comandante da família. As atuais figurações da masculinidade relacionam-se intimamente com as da paternidade. A flexibilização da masculinidade se conecta com a minimização do patriarcado e com a descentralização da figura paterna do grupo familiar.

O que parece fundamental nessa discussão é que não há, na contemporaneidade, um modelo único de paternidade, maternidade ou de família. Aliás, o contemporâneo, diferentemente da modernidade clássica, não prima pela noção de unicidade e pureza. Tal como assinala Bauman (1998) enquanto a modernidade procurava organizar os espaços de modo a manter as classes formadas pelos elementos separados entre si bem distantes umas das outras, portanto, depurando os lugares e mantendo-os imunes à qualquer impureza ou contaminação pela diferença, pelo estranho, a contemporaneidade

faz o contrário, pois cria a mixagem, misturando elementos de diferentes tempos e lugares.

Portanto, não se pode falar hoje de uma família pura ou de um modelo de grupo familiar com tal ou qual configuração. Também é arriscado antever, num futuro próximo, um modelo familiar que possa vir a ser hegemônico. É mais prudente reconhecer diferentes configurações, dentre elas, inclusive, a família nuclear burguesa tradicional. É prudente, também, abdicar de juízos e avaliações apressadas e tomar toda a variedade de configuração das famílias como igualmente capazes de responder às demandas da vida.

Qualquer arranjo familiar pode ser bem sucedido ou resultar num tremendo fracasso seja do ponto de vista de sua eficiência econômica, social, cultural ou de produção de vínculos e experiências afetivas e emocionais satisfatórias. Ainda que por breves períodos de tempo ou mediante constantes oscilações, as experiências nos agrupamentos familiares contribuem significativamente para a localização do sujeito no tempo e no espaço.

São marcos de referência importantes e funcionam como bússolas de orientação no mundo e na vida. Constituem a história do sujeito e lhe fornecem subsídios para sua caminhada. Por isso os registros dessas experiências são valiosos, seja qual for ou forem as famílias. Funcionam como tesouros da história pessoal que podem ser re-apropriados, re-elaborados ou re-significados em função dos problemas e desafios do presente ou das buscas prospectivas do futuro.

Não é propósito deste trabalho analisar as atuais configurações da família, eventuais diferenças de registros iconográficos que produz e o impacto na subjetividade ou nas fundações do sujeito atual. Pretendemos apenas pontuar que não ignoramos as

diversidades da organização familiar na atualidade e que tomamos em consideração como objeto da nossa pesquisa, particularmente, a família moderna tradicional e unidimensional, organizada em torno das figuras clássicas de avós, pais e filhos.

Dentre as várias possibilidades de registro de experiências e dos suportes técnicos que podem acompanhar as famílias, escolhemos, como recorte dessa pesquisa, os registros imagéticos auxiliados pela fotografia. Praticamente toda família possui um acervo de fotos, por mínimo que seja, e o guarda com muito cuidado. “É o suporte imagético que, na maioria das vezes, vem orientando a reconstrução e veiculação da nossa memória, seja como indivíduos ou como participantes de diferentes grupos sociais” (SIMSON, 1998, p.22).

Olhando rapidamente para os álbuns de família e considerando que contam uma história, surge uma primeira constatação: os registros fotográficos captam usualmente cenas de momentos marcantes, especiais, comemorativos de algum acontecimento importante que denota alegria e felicidade. Geralmente nestes conjuntos de imagens registradas ao longo dos anos são poucos os momentos tristes ou tensos. A imagem que as famílias parecem preferir eternizar é aquela que remete a um ideal de felicidade perene: momentos de alegria que, juntos, contam uma história de sucesso.

Os álbuns de família podem contar sua própria versão da história e de cada um que dela participa e, a partir de narrativas, é possível resgatar o sentido das fotografias que compõem o álbum.

No instante em que um membro da família mostra fotografias e se põe a contar as histórias dos personagens, alguns conhecidos outros não, os ouvintes prendem-se na narrativa, imaginam e complementam a cena que vêem no álbum relacionando-a

consigo, procurando discernir em si mesmo o que talvez não percebesse sem a visão daquela imagem.

“A ânsia de conhecer através de retratos de família, principalmente, obedece a uma busca de identidade [...]” (LEITE, 1998 p. 39) Considerando que o ato de observar uma fotografia está impregnado do desejo de identificar-se com aquelas pessoas e aqueles feitos, os álbuns de família podem ser de grande uso na consolidação do sentimento de pertença e parentesco do grupo familiar.

As fotos posadas com os membros da família são um verdadeiro atestado de filiação. Uma foto antiga reunindo a família comprova que todos pertencem ao mesmo grupo ou à mesma linhagem. Uma fotografia em que os membros da família estejam todos reunidos em torno da criança é um indício seguro de afetos e filiação, como também é o retrato de uma época e de uma sociedade.

Nos álbuns de família atuais, por exemplo, talvez seja possível observar o quanto existe na sociedade contemporânea o desejo de o adulto reviver a “infância feliz” ou de depositar na criança a esperança de através dela realizar os desejos que acabaram esquecidos em tempos remotos. Através dos álbuns, podemos rever aquelas fotografias da infância, da adolescência, da juventude e relembrar saudosamente destas épocas. Sobre este assunto, opina Bosi: “A criança sofre, o adolescente sofre. De onde nos vêm, então, a saudade e a ternura pelos anos juvenis?” (BOSI, 1983, p. 41).

A esta pergunta a autora responde com considerações sobre as possibilidades de projeções para o futuro, ou seja, algo que ainda poderia se realizar. O adulto, diferentemente da criança, já realizou o que podia, teve seus sucessos, fracassos e parou de sonhar, se não completamente, ao menos mais que as crianças. A infância é, por este ponto de vista, um momento de aventuras da percepção, de descobrimento do mundo,

sem estereótipos e talvez seja este o motivo para a nostalgia acentuada pela rememoração a partir de fotografias antigas.

Indo além da filiação ou nostalgia da infância, quando as pessoas se reúnem diante de uma câmera o que se busca e o que provavelmente se procura eternizar e atestar através dos álbuns de família é a celebração do encontro, da proximidade e vínculos entre as pessoas.

As fotos da família testemunham fortemente a presença e proximidade de todos naquele momento. A própria realização da foto exige que todos se aproximem ao máximo possível, se abracem, se comprimam e, é claro, estampem um grande sorriso. O que se busca nessas ocasiões é a sensação de estar junto, de união, de pertencimento e de vinculação.

Nesse sentido podemos tomar a fotografia como uma arte que permite, antes de tudo, criar um sentido de agrupamento. A fotografia pode reforçar a noção e o sentimento de grupo fornecendo imagens cujo recorte cria e fixa, por contigüidade, a percepção de conjunto e unidade.

Portanto, podemos entender a fotografia como portadora de um sentido básico de gregarismo. Se tal sentido não pode ser atribuído à fotografia como um todo, seguramente está fortemente presente no álbum de família, reforçado, ainda pela narrativa do próprio conjunto das fotos que compõem o álbum ou das falas que vão acompanhando e integrando a sucessão de fotografias.

A narrativa é outro recurso da linguagem que se presta à produção de articulação, organização e integração de sentidos. Associada à fotografia, potencializa a inter-relação de imagens tornando possível uma visão integrada e compreensível, e ao

mesmo tempo capaz de modificar o conjunto mediante o rearranjo dos fragmentos ou dos recortes de imagem que o constituem.

Portanto, na tentativa de explorar relações possíveis entre a fotografia, a narrativa e o álbum de família, encontra-se o sentido de reunião e integração que os perpassa. A fotografia tomada a priori como um ato de desagregação, de mutilação e separação de uma imagem do todo cênico ou como um ato de congelamento e petrificação mortífera de uma imagem arrancada do dinamismo do fluxo do tempo, acaba, no entanto, possibilitando outras composições, a formação de outras unidades, adquirindo, paradoxalmente, um sentido profundamente integrador.

4. OBJETIVOS

O objetivo desta pesquisa parte de questionamentos e reflexões acerca de duas premissas fundamentais.

A primeira concerne à popularização da fotografia na sociedade moderna e a segunda à significativa presença do álbum fotográfico na família, o objetivo principal deste trabalho é rastrear o sentido da fotografia de família e do álbum fotográfico para os entrevistados.

5. PROCEDIMENTOS METODOLÓGICOS

Os álbuns de fotografia, espontaneamente produzidos e guardados pela família, foram tomados como via de acesso ao universo deste grupo.

A primeira imagem que surge à mente, diante da expressão “álbum de fotografia”, são as fotos enfileiradas dentro de um livreto. Cabe notar que a configuração das coleções fotográficas apenas recentemente passou a ser organizada de forma mais ou menos linear e temporal em cadernos com folhas plastificadas e, muitas vezes, com espaço padronizado para o tamanho (10 x 15) das imagens.

Esta forma de guardar as imagens surgiu com a popularização da fotografia e com a possibilidade de qualquer pessoa, inclusive crianças, ser autora de suas próprias fotografias, tanto pela diminuição do custo do equipamento quanto pela facilidade da tomada das imagens. Como diz o próprio slogan dos fabricantes de máquinas fotográficas, “é só mirar e apertar o botão”.

Ainda assim, o álbum em tamanho 10 X 15, fornecido pelos estabelecimentos de serviços fotográficos, não é a única forma de guardar fotografias. Os mais velhos tinham o costume de colecionar as fotos em caixas, envelopes, gavetas ou qualquer outro lugar que, no entanto, era reservado exclusivamente para esse fim. As caixas improvisadas e até mesmo os álbuns fornecidos como brindes pelas empresas de serviços fotográficos estão cedendo espaço para os arquivos digitais informatizados que permitem armazenar as fotos em computadores domésticos.

No presente trabalho, será considerado como *álbum de família* qualquer acervo de fotos tomado como registro de acontecimentos de um grupo familiar (fotos de

casamento, de aniversário, de batismo ou outras celebrações religiosas, viagens, formaturas, festas etc.), independentemente do suporte usado para arquivar ou veicular tais imagens.

O álbum é, por este ponto de vista, aquele acervo de imagens fotográficas comum, ao qual todos têm acesso e que, de vez em quando, mobiliza partes da família, ou mesmo ela inteira, para vê-lo. É um arquivo de imagens da família que guarda registros de suas fundações e de acontecimentos que marcaram sua trajetória. Constitui verdadeiros esteios ou pilares do grupo familiar, capazes de re-evocar cenas e atualizar experiências cognitivas, emocionais e afetivas. Imagens que estão também nas memórias dos membros do grupo e que servem de referência identitária e histórica.

5.1. Recursos e instrumentos

A primeira experiência de campo foi realizada por meio de uma *entrevista piloto*, com uma jovem de 23 anos. Foi pedido que ela separasse 20 fotografias de momentos importantes para sua família. O número de fotografias foi escolhido baseado no estudo de Bruno (2004), que entrevistou idosos utilizando a fotografia como instrumento para as entrevistas tendo como primeira instrução a escolha de 20 fotografias, sem critérios pré-definidos. Em um segundo momento, Bruno (2004) pediu que este número fosse reduzido para 10 imagens, explicando que a seleção ajuda a criar pontos de apoio para a memória que impulsionam o reconhecimento do vivido.

Para ajudar a entender o que representou para os idosos a tarefa de escolher somente um punhado de fotografias, dentre centenas de outros documentos que sossegavam nos baús, Fabiana Bruno traduz o termo “reconhecença”, que faz parte do vocabulário dos marinheiros: ela afirma que, segundo Antônio Houaiss, designa um “aspecto notório de terra que permite ao navegante saber em que parte do litoral está”, como um boqueirão, um declive rochoso, uma praia de areia fina. “É como se os idosos, colocados

diante de outra paisagem – a do desenrolar de toda uma existência –, tivessem que navegar à procura de ‘reconhecenças’ no horizonte e na trama de suas vidas: o bordado de um vestido de casamento, o picadeiro de um circo, a construção da primeira casa, o dia da formatura, o melhor amigo” (SANTOS; SUGIMOTO, 2003, p.01).

Tendo em vista o estudo de Bruno (2004), a nossa *entrevista piloto* foi realizada com o intuito de treino da pesquisadora e verificação da quantidade de fotografias necessárias para as entrevistas posteriores. Após este primeiro contato estabelecemos, à maneira de Bruno (2004), que as entrevistas contariam com a seleção prévia de 10 imagens haja vista que o número anteriormente definido, 20, tornara a entrevista cansativa para a participante. A idéia inicial de incluir todo o acervo fotográfico na entrevista foi abandonada e manteve-se o pedido de seleção prévia das fotografias para que o participante, ao revisitar os álbuns, selecionasse imagens que melhor representassem o acervo.

Ainda que o número pedido de fotografias fosse dez não havia restrição caso o participante desejasse acrescentar outras à entrevista. A entrevista terminava quando o participante considerasse esgotado o que tinha a dizer sobre as fotografias selecionadas. Os principais instrumentos para este estudo foram, portanto, a entrevista semi estruturada realizada individualmente nas casas dos participantes e as conversas informais.

Foi pedido aos participantes que escolhessem, como mencionado anteriormente, 10 fotografias sobre “momentos importantes para a família”. As entrevistas foram gravadas, fotografadas⁶ e, posteriormente, transcritas.

⁶ Ressaltamos a opção por não legendar as imagens inclusas ao longo do texto. A legenda seria um elemento redundante, uma vez que o contexto e a seqüência das imagens colocam-na como elemento complementar ao texto e não apenas como uma ilustração. As imagens ilustrativas, como as de jornal, geralmente vêm acompanhadas de legendas que a traduzem. A legenda dá uma explicação prévia ao leitor

Durante as entrevistas a pesquisadora esteve atenta a tudo que pudesse emergir na situação e provocar algum sentido, além do conteúdo da fala, por exemplo, reações emocionais diante de cada imagem; indícios de cuidado ou desleixo com seu acervo; o modo de apresentação do álbum (se a seqüência foi previamente escolhida ou aleatória; a configuração final das imagens ao final da entrevista) e quaisquer outras impressões relevantes que ocorressem.

5.2. Participantes⁷

Participaram desta pesquisa duas famílias, Silva e Aragão, cujos primeiros voluntários foram recrutados no grupo da “Universidade Aberta à Terceira Idade”, UNATI, vinculado à Universidade Estadual de Londrina. A coordenadora do grupo cedeu um momento, durante uma reunião, para que a pesquisadora fizesse uma breve exposição sobre os objetivos e procedimentos da pesquisa e convidasse voluntários.

Em um segundo momento, foi pedido que os voluntários entrassem em contato com filhos(as) e netos(as) que pudessem se interessar pela participação na pesquisa. O contato da pesquisadora com os outros participantes foi realizado após os voluntários da UNATI contatarem suas famílias.

Houve, portanto, uma seleção prévia dos outros familiares que participariam da pesquisa. Segundo os voluntários, recrutados primeiramente na UNATI, os critérios para a escolha de filhos(as) e netos(as) foram: disponibilidade de horário, “boa

e impede que este realize uma leitura à sua própria maneira. A imagem sem o acompanhamento de uma explicação rápida permite que o leitor nela se delongue e se sensibilize.

⁷ Foram usados nomes e sobrenomes fictícios para os participantes da pesquisa.

vontade” (sic), “ter histórias pra contar” (sic) e gostar de “contar coisas da vida pessoal” (sic).

Foram entrevistados 3 participantes de cada família, totalizando 6 participantes. Na família Silva, foram entrevistadas três mulheres (1^a, 2^a e 3^a gerações) e na família Aragão, uma mulher e dois homens (1^a, 2^a e 3^a gerações, respectivamente).

Ambas as famílias apresentaram a mesma configuração para a realização das entrevistas: a segunda e a terceira gerações moram na mesma casa e tiveram contato entre si durante a escolha das fotografias.

Cabe notar, ainda, que a pesquisa foi realizada com indivíduos de autonomia plena, respeitados os seus valores culturais, sociais, morais, religiosos e éticos. Os encontros com os participantes foram realizados em um ambiente adequado, respeitando as questões éticas contidas na Resolução 196/96 do CNS como, por exemplo, o sigilo, não maleficência, autonomia dos participantes e seu consentimento tanto para a participação voluntária, quanto para a divulgação de imagens pessoais que eventualmente forem publicadas na pesquisa. Os participantes foram respeitados em seus direitos de acesso aos procedimentos de coleta de dados e resultados da pesquisa, podendo desistir da mesma em qualquer momento.

5.3. Como realizamos as análises

De acordo com Mauad (2004) e Le Goff (apud Mauad, 2004, p.22), a fotografia pode ser vista como um documento e também como monumento.

A fotografia pode ser apresentada como um índice que traz informações visuais sobre uma realidade passada e que serve de documento para o conhecimento da

História. Este tipo de leitura da fotografia é muito comum em pesquisas de arquitetos e estilistas, que procuram elementos da construção dos edifícios e vestimentas para conhecer costumes, condições de vida e trabalho.

A fotografia tomada como monumento mostra-se como símbolo de um momento que pôde, da forma como se apresenta na foto, ser eternizado socialmente como “a única imagem a ser perenizada para o futuro” (MAUAD, 2004, p.22), pois nada mais sabemos da cena do que mostra o recorte dado pelo autor.

Neste trabalho consideramos a fotografia nestes dois aspectos, documento e monumento. A fotografia se revela como documento à medida que registra a história da família e, como monumento, à medida que se remete a um patrimônio construído lentamente ao longo da vida.

Embora Mauad (2004) aponte, ainda, alguns campos relativos à forma da expressão da fotografia, tais como tamanho da imagem, formato e suporte da fotografia, tipo de foto, enquadramento e nitidez e que servem mais de direção do que roteiro de análise das fotografias, esses aspectos não foram contemplados no presente trabalho.

A narrativa, por sua vez, não foi tomada como uma simples obtenção de informações. À própria constituição da narrativa não cabe um sentido fechado do que é dito, pois, como afirma Benjamin (1994)

Cada manhã recebemos notícias de todo o mundo. E, no entanto, somos pobres em histórias surpreendentes. A razão é que os fatos já nos chegam acompanhados de explicações. Em outras palavras: quase nada do que acontece está a serviço da narrativa e quase tudo está a serviço da informação. Metade da arte da narrativa está em evitar explicações. [...] O extraordinário e o miraculoso são narrados com a maior exatidão, mas o contexto psicológico da ação não é imposto ao leitor. Ele é livre para interpretar a história como quiser, e com isso o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação. (BENJAMIN, 1994, p.203)

A informação só tem valor enquanto é nova e, por isso, a comunicação de massa não perdura. “O receptor da comunicação em massa é um ser desmemoriado. Recebe um excesso de informações que saturam sua fonte de conhecimento, incham sem nutrir, pois não há lenta mastigação e assimilação” (BOSI, 1983, p.45).

Já a narrativa, livre do imediatismo e da novidade, conserva-se ao longo do tempo e desenvolve-se a cada vez que uma saga é contada. Na narrativa livre, a intenção não é transmitir a integridade dos fatos, como um relatório, mas mergulhar todos na vida daquele que nela deixa sua marca tal “como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1994, p.205).

Desta mesma forma, a narrativa que acompanha o olhar sobre a fotografia é impregnada da vida, da experiência, da subjetividade do entrevistado e de sentidos, pois “cada palavra guarda em si sua significação expressa e um sentido latente” (NOVAES, 2005, p. 13).

Outro ponto a ser considerado na análise dos álbuns refere-se ao sentido atribuído por aquele que revela e fala sobre o acervo como um patrimônio palpável da memória.

Lidar com o sentido é estar frente ao inacabado e mutável, por isso interpretar os resultados obtidos em uma pesquisa que se busque o sentido de um fenômeno é abandonar conclusões fechadas e absolutas. “É deixar, em suma, aflorarem as antigas suspeitas que são produzidas na articulação da linguagem e da interpretação” (SPINK; LIMA, 2000, p.100).

É a suspeita o deflagrador do sentido latente das falas. Os conteúdos reiterados e enfatizados, bem como as hesitações, silêncios, risos, lacunas na fala e na memória,

apontam um conteúdo implícito, latente, e abrem caminho para a interpretação (THIOLLENT, 1980).

O processo de interpretação é, tal como a fala do entrevistado, uma produção de sentidos, pois denota o ponto de vista do pesquisador sobre a visão de mundo do entrevistado. Assim, constrói-se um processo em que o sentido é tanto um percurso quanto um fim na pesquisa: para desvelar o sentido, produz-se sentido.

Para interpretar os sentidos obtidos através da pesquisa, SPINK e LIMA (2000) propõem a construção de categorias de análise e mapas de associação de idéias obtidos através da esquematização dos conteúdos das narrativas. Optamos por não categorizar as linhas narrativas ou idéias contidas nas falas dos entrevistados uma vez que o número restrito de participantes desta pesquisa possibilita a construção e busca do sentido prescindindo de tabelas ou categorias.

6. O QUE NOS CONTARAM

A seguir, apresentamos os relatos que descrevem, sob o ponto de vista da pesquisadora, as entrevistas realizadas com cada membro da família Aragão e da família Silva.

6.1. Família Aragão

Os entrevistados da família Aragão foram Hildegard, Murilo e Luciano. As entrevistas seguem a ordem descendente da família, ou seja, do membro mais velho para o mais novo.

6.1.1. O olhar de Hildegard



A primeira entrevistada da família Aragão foi Hildegard, 72 anos, aposentada. Esta senhora atualmente mora sozinha em um apartamento escolhido pelos filhos, que lhe sugeriram mudar-se da casa para uma moradia mais segura (segundo o ponto de vista dos filhos, um apartamento) após o falecimento do seu marido. O apartamento é

repleto de quadros, muitos deles são fotografias da família, plantas e artesanatos feitos pela própria Hildegard.

O local escolhido por Hildegard para a entrevista é a sala de estar e de tv onde estão os álbuns com as fotografias previamente separados. Os álbuns têm as páginas marcadas para assinalar quais fotografias seriam mostradas, já que a senhora não retirou as imagens dos álbuns. Neste primeiro momento da entrevista, já podemos perceber a relação de zelo que Hildegard mantém com seu acervo fotográfico e, de modo geral, com os objetos antigos que guarda.

Guarda todos os álbuns, exceto a caixa de fotografias que herdou dos pais, em um armário na sala, separados por tema e data. Os negativos fotográficos e CDs com imagens digitais também estão etiquetados e guardados em caixas ou sacos plásticos. A caixa de fotografias dos pais guarda em outro cômodo da casa, juntamente com outros objetos antigos, tais como sua primeira máquina fotográfica, documentos das terras e da imigração do avô e uma mala com suas roupas de jovem.

No móvel da sala, cada particularidade da sua vida recebe um álbum separado: alguns para a família, outros para casamentos, outros para formaturas, passeios e alguns para os grupos de terceira idade. O zelo com os álbuns, as fotografias extremamente organizadas, os negativos de todas as fotografias que fez, dão indícios de seu papel de fotógrafa da família.

A suspeita de que Hildegard mantém uma relação íntima com a fotografia se revela prontamente quando anuncia que na adolescência, década de 50, cansada de pedir emprestada a máquina de conhecidos ou não ter total acesso às fotografias por não serem suas, Hildegard compra sua primeira máquina fotográfica:

antes era aquela briga de emprestar a máquina dos outros. Então eu comprei uma máquina porque eu tava começando a cantar no coro de jovens e tínhamos apresentação e quando tiravam fotografia eu ficava sem. Eu tava começando a trabalhar e comprei a máquina, tenho até hoje. Foi três meses de ordenado meu pra comprar a máquina.

Não se trata apenas de uma colecionadora de imagens, mas da autoria do registro de muitas de suas lembranças. Ela conta que antigamente era o seu tio quem tirava as fotografias, algumas vezes amigos ou, ainda, pagavam um fotógrafo de instantâneos. Para que não precisasse depender da disponibilidade de familiares e amigos, decidiu comprar sua própria câmera e ser autora das fotografias ao invés de pedir cópias. Desta forma, Hildegard pôde fazer seus próprios registros do que julgava importante eternizar nos álbuns.

Começou a fotografar no coral da igreja, mas o custo da revelação era alto: “tirava uma ou duas fotografias e um filme tinha que durar um ano”. Hildegard podia fotografar seus momentos, mas tinha que escolher cuidadosamente o que iria registrar: ser autora das próprias fotografias era mais caro e trazia mais responsabilidade.

Esta responsabilidade de ser autora do álbum de suas fotografias criou um laço estrito com a preservação destas memórias. Para que os filhos adultos, interessados em suas fotografias de criança, não mexessem em seus álbuns, Hildegard organizou um álbum para cada filho e lhes presenteou: “falei, ninguém tira nada daqui, e assim mesmo aquele álbum tá faltando umas fotos, porque eles pegam, né”. Deixar que os filhos vasculhem seus álbuns é correr o risco de sua ordem ser desfeita, de se perder o patrimônio construído aos poucos que ela tanto se esforçou para preservar.

Percebe-se, portanto, um sentimento propriedade com relação aos álbuns, indicando-os, de fato, como um patrimônio que deve ser respeitado e quem quiser ter acesso pode fazer cópias deste acervo que ela construiu ao longo de sua vida.

Diz que agora deixa para os filhos organizarem as fotografias e em seguida comenta que está organizando um álbum apenas de fotografias antigas. Ainda, fala do segundo filho que a convidou para ajudar a organizar os álbuns dos netos. Hildegard deixa transparecer o pensamento de que apenas quando os filhos se tornam adultos é que podem organizar suas próprias fotografias, tornarem-se autores de seus próprios álbuns e escolher o modo de organizá-los.

Agora são eles os responsáveis por preservar suas lembranças uma vez que, após casarem-se e construírem novas famílias, criam lembranças, fotografam momentos em que Hildegard nem sempre está presente. Se não mais partilham as mesmas lembranças, podem agora ter seus próprios álbuns e neles incluir as cópias das suas fotografias de criança tiradas por Hildegard.

Autora dos próprios álbuns, as ocasiões que ela prefere registrar, seja através da fotografia ou da filmagem, são “momentos prá gente ter lembranças, coisas que gravam prá gente, coisas especiais, por exemplo, encontros de família. Eu tenho feito também do SESC, do coral, tem outro de passeios”. O sentido da fotografia, para esta senhora, é a preservação da lembrança através do registro de momentos significativos, que merecem ser eternizados e que possam ser relembrados toda vez que reveja seus álbuns.

Mostrando uma fotografia em que está a filha, o marido e a sogra, a pesquisadora pergunta onde está Hildegard (na fotografia) e esta anuncia: “eu sou a fotógrafa, eu estou atrás da câmera”. Diz que fotografa desde que comprou a máquina, ainda solteira, em 1956, e acrescenta que agora, com as máquinas digitais, ela já não fotografa tanto: “com o passar do tempo, as crianças maiores, eles que foram tirando”. Talvez a velocidade com que “as crianças” dominam a tecnologia digital tenha colaborado para essa sucessão. Entretanto, convém notar que “as crianças” não são

apenas os netos mais novos, mas também os filhos. Parece que, à medida que Hildegard transfere a responsabilidade da organização dos álbuns para os filhos, o papel de fotógrafo também recebe novo herdeiro.

Em seguida, abre um dos álbuns previamente separados e mostra fotografias da primeira comunhão dos filhos em ordem cronológica: primeiro as do mais velho, depois os do segundo filho e, finalmente, as da filha caçula.

Desta mesma forma, apresenta imagens do casamento dos filhos: “casou ele, um ano depois o do meio, só que o do meio veio o neném primeiro”, comentário acompanhado de risos. Após mostrar imagens do casamento dos dois filhos, acrescenta: “depois veio o casamento da minha filha. Tenho três filhos: dois rapazes e uma moça”.

Reforça que haveria outras imagens que mostrar: “são várias etapas, mas eu tô falando de momentos especiais pra família toda”, mas ateu-se à instrução dada para a entrevista. Este comentário anuncia que a instrução foi compreendida, mas que a história da sua vida pode ser contada através de muitas outras imagens, relativas a situações e grupos além da família. Diante da possibilidade de mostrar seu acervo e contar suas histórias, a participante assume uma postura de representante da família e prepara uma ordem de exibição das fotografias.

Fica evidente que as fotografias escolhidas representam momentos vitais na história da família sob seu ponto de vista. O primeiro tema escolhido foi o casamento e, em seguida, a formação acadêmica. Mostra, portanto, uma fotografia da formatura do segundo filho dizendo que é um momento de confraternização e que “foi o primeiro a terminar a faculdade”. Em seguida, mostra a formatura da filha.

Hildegard optou por começar a apresentação de sua família ressaltando o sucesso de seus filhos, casados e com formação universitária e, conseqüentemente, seu

próprio êxito em construir uma família nuclear bem-sucedida. Após introduzir esta primeira impressão sobre o grupo familiar, apresenta a “família toda: meu pai, meu filho, marido, neto, filha, eu, nora, nora e o outro meu filho com meu neto”.

Mostra, em seguida, fotografias do casamento da filha:

Hildegard: “depois veio o casamento dela, que foi uns anos depois, com mais idade, porque ela queria divertir um pouco mais porque viu que a barra era pesada, aí teve então o casamento dela”.

Pesquisadora: “e como a senhora reagiu a essa escolha dela?”

Sra. Hildegard: “eu achei normal, quer dizer...ela casou com mais idade, mas com a cabeça no lugar, sabendo o que está fazendo. Ela não quis seguir a área do Direito, trabalha na área da música, se dá bem, então...eu acho que é o principal”.

Segundo a entrevistada, o casamento tardio da filha não causou incômodo, pois foi uma escolha sensata. Mais importante que o casamento é o fato de que a filha “se dá bem” na vida. Ainda que este assunto pareça simples e esclarecido, provavelmente a escolha do primeiro tema a ser apresentado, o casamento, não tenha sido arbitrária assim como a ressalva de Hildegard sobre o casamento tardio da única filha não pode passar despercebida.

Certamente, a declaração de que o importante é a filha ter sucesso na vida à sua própria maneira, tenha sido acompanhada de um certo alívio por, ainda que tardiamente, ter se casado. Ainda que a filha tenha alcançado sucesso profissional, este êxito aconteceu em ordem inversa ao dos filhos que, como pontua Hildegard ao mostrar primeiramente as fotos de seus casamentos, obtiveram o sucesso familiar antes do profissional. O casamento é, portanto, colocado como a maior realização possível.

Este tema continua sendo abordado: a próxima fotografia é de suas bodas de prata comemoradas com um churrasco e uma missa. Hildegard nos explica a imagem: “Teve a benção das alianças de novo, padre José [...], hoje ele já é falecido” e ressalta a quantidade de pessoas que compareceram, diferenciando-as em dois grupos, um que participou do churrasco e outro, da missa. Diz que ambos eram compostos por familiares e amigos e o que os diferenciou foi o horário que compareceram à festa. Neste momento comenta, com a feição alterada, que não chegou a fazer as bodas de ouro porque seu marido faleceu há pouco tempo. Hildegard interrompe bruscamente a narrativa para mostrar a próxima fotografia, dando indícios de que este é um assunto delicado e que a incomoda.

Mostra uma fotografia da filha sentada ao piano e duas professoras em uma apresentação no teatro, na ocasião da sua formatura em Música. Enfatiza que a filha passou na audição com a nota máxima, mais uma vez retomando o tema do êxito de seus filhos. Podemos supor que o retorno às lembranças de êxito e sucesso resguarde-a da desconstrução da família ideal causada pela perda do marido.

A pesquisadora pede detalhes sobre uma fotografia, do mesmo conjunto em que estão as das bodas de prata, em que algumas mulheres observam álbuns fotográficos. A participante situa: “ah...minhas cunhadas vendo as fotos aqui, é as minhas fotos...minhas...minha sogra, né, com meus netos...e esse aqui é um pé de couve”. Neste trecho ela fala de três fotografias: uma das cunhadas vendo os álbuns, outra da sogra com o neto e, ainda, uma do marido com o pé de couve. A fala é vaga, interrompida, sem maiores comentários como se ela estivesse procurando uma fotografia sobre a qual falar.

Detém-se na fotografia em que protagoniza o marido e um pé de couve plantado por ele e que, segundo ela, cresceu tanto que, para chegar à sua altura, o marido precisou subir em uma escada. A foto é justamente a cena do marido na escada com o pé de couve ao seu lado. A fotografia das cunhadas, talvez por estar no mesmo conjunto das bodas de prata, pode ter trazido a lembrança do falecimento do marido e foi efetivamente evitada. Ainda assim, a participante decide falar deste marido, mas sob a forma de um homem que, assim como os filhos, obteve êxito.

Hildegard escolhe, ao menos neste momento, dar um sentido específico às fotografias que apresenta: elas devem representar uma história de sucessos e não um tempo para o qual não se pode retornar.

Na próxima fotografia da seqüência, está a sua filha, seu neto “que agora tá com 23 anos”, e a sogra “que morreu agora, um mês antes de fazer 94 anos”.

Dando seqüência ao tema *netos*, mostra uma foto do batizado do Luciano, filho do seu primogênito, Murilo. Nesta mesma imagem, aponta seu pai e comenta que nesta época sua mãe já havia morrido. Mais uma vez Hildegard depara-se com a ausência provocada pela morte e volta a falar sobre suas cunhadas observando álbuns, assunto evitado anteriormente: “era na minha casa, nós fizemos um churrasco e daí no bate papo comenta-se alguma coisa, fui buscar os álbuns e aí começou aquele entrosamento, aquele bate-papo de família que geralmente acontece numa ocasião dessas”.

A pesquisadora pergunta se a família de Hildegard tem o hábito de rever fotografias e a participante comenta: “ah, sim, volta e meia. Inclusive agora que meu filho tá fazendo o DVD da festa [de seus 70 anos], que eles me fizeram uma festa surpresa e eu ganhei uma viagem ao exterior como presente. [...] Aí ele vai pôr na

seqüência de horário as outras máquinas e vai ficar tudo num DVD só. Tá muito legal, eu posso te mostrar” .

Diz que na viagem irá conhecer a terra de seus antepassados, Alemanha e Áustria, e também a dos ancestrais de seu marido:

meus bisavós são de lá, minha avó por parte de mãe eu conheci, mas por parte de pai não porque eu era muito criança quando ela faleceu. Eu peguei os documentos e vamos ver se conseguimos rever os lugares, porque tem uma parte da Áustria que tem divisa com a Áustria e de lá vieram os bisavós do meu marido. Porque como eu tenho o sobrenome Aragão, mas não é Aragão. Foi de acordo com os cartórios foram transcrevendo o nome e com aquele sotaque europeu eles transcreveram errado, porque o nome é a, r, r, a, g, o, n [soletra Arragon], o do meu marido também é Arragon só que foram transcrevendo e acabou ficando Aragão, ficou nome português.

Explica que seu avô paterno veio da Áustria e a avó faleceu de um parto, já no Brasil. Seu avô casou-se novamente e ao todo teve 19 filhos, dos quais a participante não conheceu alguns. Fala bastante do avô, de sua vontade, censurada pelos filhos, de casar-se uma terceira vez, após a morte da segunda esposa e também de sua semelhança física com Getúlio Vargas, ainda que mais magro.

Levanta-se para buscar o DVD da festa de 70 anos e enfatiza que mandou fazer cópias de algumas fotografias deste evento. Ao procurar o DVD detém-se diante de dois móveis repletos de porta-retratos e aponta a fotografia da festa de 70 anos e as outras que estão ali: “aqui tiraram lá na chácara, eu com os filhos. Aqui são só meus netos. Foi aumentando, né.”

Mostra uma fotografia em que estão apenas os netos e outras de cada neto individualmente, nomeando-os e dizendo suas idades. Aponta uma fotografia de quando os três filhos eram crianças. Fala de uma fotografia que colou no porta-retrato, impossibilitando que fosse trocada, pois a estragaria. Ainda assim colocou, por cima da fotografia colada, uma dela com a neta.

Dirige-se até outro móvel da sala, também repleto de porta-retratos, mas apenas com fotografias antigas, amareladas: “Aqui é minha mãe. [...] Minha mãe e meu pai”, no casamento deles. Ainda, mostra em seqüência uma fotografia dela vestida de noiva no seu próprio casamento e das bodas de prata. Não comenta sobre estas fotos em cima do móvel, apenas diz a que evento se referem e sorri. A fotografia mais recente é a de suas bodas de prata e, ainda assim, todas compartilham o mesmo tema, o casamento duradouro, os laços antigos, uma vez que ali não existem imagens dos casamentos dos filhos. É a história da vida de Hildegard, sua genealogia em porta-retratos.

Como Perséfone⁸, Hildegard parece transitar pelas lembranças de dois mundos enquanto caminha pela sala, mostrando os porta-retratos: de um lado, o móvel com imagens dela com os netos, com os filhos; do outro lado da sala, o móvel com fotografias do casamento de seus pais, de seu casamento (mas não do casamento dos filhos) e de suas bodas de prata.

Diz que procura há um tempo um porta-retrato para colocar três fotos juntas, do casamento de seus filhos e, como não o encontra, vai mandar fazer o porta-retrato do mesmo jeito que viu na casa de uma amiga: “eu sempre achava pra duas fotos, mas falava: pra duas eu não quero, vai ficar uma pra trás”. A pesquisadora pergunta o porquê das fotos de casamento: “porque...desde o começo eu...é um evento que marca o início de uma nova etapa de vida”. Fala do mural que os filhos e netos fizeram para ela no aniversário de 70 anos. A fim de mostrar o mural, coloca o DVD feito pelo segundo filho. Comenta as fotos enquanto passam na tela da TV.

⁸ Na mitologia grega, Perséfone ou Coré é filha de Zeus e Deméter, deusa da agricultura. Em sua adolescência o deus Hades raptou a jovem e levou-a para ser rainha do mundo dos mortos. Sua mãe, desolada, deixou as terras estéreis e houve escassez de alimentos. Para que a terra voltasse a produzir, fizeram um acordo: a jovem passaria metade do ano junto a seus pais, quando seria Coré, a eterna adolescente, e o restante com Hades, quando se tornaria a sombria Perséfone.

Durante a exibição do DVD, a fala da participante se alterna entre histórias que lhe vêm à mente a partir de uma foto e comentários atravessados sobre as fotografias que, naquele momento, aparecem na tela. Começa dizendo que a chácara na qual comemoraram seu aniversário pertence aos filhos e que neste evento reuniu-se muita gente. Interrompe a história para comentar sobre fotografias que mostram sobrinhos, cunhadas, filhos e uma prima do marido. Em seguida retoma a narrativa sobre sua festa na chácara.

O pensamento voa e a narrativa sobre sua festa surpresa traz outra história: o último aniversário do marido, que também foi uma festa surpresa. Disse que na sua festa tinha bastante gente, mas na do marido havia ainda mais: “foi uma coisa que a gente curtiu muito porque... foi a última, né”. A festa, organizada pelos filhos, foi realizada em 2001, alguns meses antes de ele falecer. Ainda assim, a participante enfatiza que foram exatamente três meses: “a festa foi dia 02 de junho e dia 02 de outubro ele faleceu”.

Novamente a atenção de Hildegard volta-se às fotografias do DVD, não para contar histórias, mas para dar nome àqueles rostos de familiares e amigos, ressaltando a presença de um comandante da polícia e de sua neta mais nova a quem se refere como “a raspinha do tacho”. Ao ver outra fotografia de suas netas, lembra-se de outra em que estão no colo de uma cunhada e cuja mesma pose foi repetida para um novo retrato, 13 anos depois com a intenção de perceber a diferença de idade entre a primeira e a segunda fotografia.

A próxima imagem sobre a qual Hildegard comenta também diz respeito à tradição: no DVD, uma imagem lembra-lhe de seu gosto por fotografar e ela comenta que seu segundo filho fotografa bastante, ainda mais depois de comprar uma máquina

digital. Continua: “esse meu filho, o de Brasília, fotografa demais, ele gosta demais. Eu gostava, eu tirava muita foto”. Quando a pesquisadora pergunta o motivo dela deixar de fotografar, Hildegard ignora a questão e continua falando sobre a vultosa quantidade de fotografias tomadas pelo filho em sua viagem no final do ano passado. Diz que algumas fotografias foram impressas, pois “todo mundo começou a reclamar que só vinha em CD”. Além disso, espera que o filho passe para DVD algumas de suas fitas VHS, já que atualmente os DVDs são mais comuns que videocassetes.

Mesmo com 73 anos e fotografando menos, Hildegard não deixa de ser a guardiã dos documentos da família, dos registros de encontros. Ainda que a tecnologia tenha transformado o suporte da fotografia em mídia digital, Hildegard guarda caixas de CDs com as fotografias que o filho faz e, ainda, menciona que pretende digitalizar suas filmagens VHS. Talvez guardar estes documentos seja tão importante a ponto de superar as dificuldades de aprender a manipular e se adaptar às novas tecnologias, algo que nem sempre é simples.

Ressalta seu gosto por viagens e pelo registro destes momentos, que agora são por ela filmados, não mais fotografados. Ela menciona, então, um filme que fez de um momento marcante: “foi um simpósio de todas as universidades que trabalham com a terceira idade.” Comenta as atividades realizadas neste evento e ressalta a boneca por ela mesma confeccionada, com a qual faz apresentações de dança. A conversa é atravessada por descrições de imagens do DVD, como “olha aí meu neto tomando cerveja”.

Volta-se novamente ao DVD e, seguindo as imagens, aponta os primos, a turma da UNATI, sempre julgando se a fotografia foi bem tirada ou não. Talvez estes comentários não sejam ingênuos, já que Hildegard se intitula fotógrafa e pode ter se

identificado com a pesquisadora, que estava fotografando durante a entrevista. Talvez por este motivo demonstre muito interesse em que a pesquisadora fotografe suas fotos, seus álbuns, seus DVDs com fotos digitais e o armário onde guarda os álbuns.

Além disso, dizer que uma fotografia está boa ou não demonstra uma valorização de seu papel como alguém que domina uma técnica e, por isso, pode julgar o êxito de uma fotografia.

Durante a entrevista, surge outro assunto, sobre uma irmã que está doente e precisa morar com um filho. Fala do quanto gosta de sua vida independente, morando sozinha já há sete anos, desde que o marido faleceu. Diz que cada filho foi aos poucos saindo de casa até que ficaram apenas ela e o marido, mas quando o marido faleceu o segundo filho pediu que ela saísse daquela casa e mudasse para um apartamento devido à maior segurança. “A Tatiana está morando aqui agora, mas em Londrina eu fiquei bem só, uns dois anos, bem mais, né, uns cinco anos eu fiquei sozinha”.

Volta-se ao DVD para mostrar uma imagem dos filhos que emoldurou e pôs na sala. Continua olhando as fotografias no DVD e contando a profissão de cada neto, onde moram e, finalmente, o mural de fotos exposto na festa. São fotografias suas, desde criança. Levanta-se e, com a imagem pausada, aponta e comenta cada uma: começando a andar; na primeira comunhão; formatura do ginásio e, depois, da contabilidade; no dia em que começou a namorar o marido. Aponta a segunda etapa da vida, dividida por uma linha no mural: o casamento.

Depois de comentar mais algumas fotografias do DVD, a entrevista toma outra direção, quando Hildegard busca um álbum reservado apenas para fotografias com os grupos da terceira idade. Ela mostra cada imagem, nomeando os colegas, comentando alguns detalhes da vida de cada um, contando seu início na terceira idade. Novamente

ressalta imagens em que aparece dançando com a boneca que ela mesma confeccionou, chamada “nega” e termina de mostrar o álbum pois, segundo ela, o DVD está acabando. Cabe notar que Hildegard não pausou o DVD enquanto mostrava o álbum da terceira idade. A preocupação em terminar de falar sobre o álbum da terceira idade porque o DVD estava acabando nos pareceu uma intenção de voltar a falar da família ou que algo havia sido perdido, no DVD, durante essa mudança de tema (da família para a terceira idade).

Após o término do DVD, Hildegard pega outro álbum para mostrar as fotografias do último aniversário do marido. Neste álbum, algumas fotografias já estavam marcadas para que fossem mostradas na entrevista. Na primeira fotografia deste álbum está o casal, ela e o marido, com os três filhos. Mostra, em seqüência, outra fotografia do casal com os filhos, as noras e o genro e, depois, uma fotografia do Natal de 2001 que reuniu muita gente. “E ele faleceu...eu fiquei mais de um mês fora de casa. Quando voltei eles estavam tudo aqui pro Natal. Eu fui lá pra casa do meu filho em Brasília. De lá...eu viajei pra danar” .

Continua mostrando o álbum, mas desta vez fotografias que não estavam marcadas para serem mostradas na entrevista: uma tia que fez 94 anos; o nascimento da neta mais nova, a “raspinha do tacho”; ela filmando a formatura da neta. Diz que às vezes filma os eventos da família, “conforme dá certo, um pega a máquina, o outro pega. Ele (apontando o segundo filho) que é o maior fotógrafo da casa, agora é ele”. A pesquisadora pergunta novamente: “por que a senhora deixou de ser a fotógrafa da família?” e Hildegard responde: “não, porque ele agora tira mais que eu”.

Apesar de dizer que não é mais a fotógrafa da família, comenta: “esta foto aqui eu pedi pra uma moça bater porque aqui tinha uma casa estilo alemão muito bonita e eu falei: tira pra sair aquela casa no fundo. Aí, ó...não saiu”.

Momentos depois encontra uma fotografia do aniversário de uma neta e volta ao tema de autoria das fotografias: “tem uma fotografia que a gente vê no DVD, eu tirando fotografia dela. Filmando, aliás”. Se por um lado ela diz que deixou de ser a fotógrafa, por outro lado, continua falando das fotografias na posição de autora, talvez não mais de fotografias, mas de filmes.

Lembra de ter lido no jornal que um conhecido faleceu. Procura uma foto e mostra o falecido junto com o grupo da terceira idade. Mostra mais uma colega falecida e outra que “era muito vistosa, mas tá um cisquinho”. Põe-se a falar do grupo e a mostrar fotografias do coral da terceira idade e, mais uma vez, fala da boneca “nega”, de como foi confeccioná-la, do quanto é pesada, mas mesmo assim a leva para dançar nas escolas no dia da avó.

Com um pouco de suspense e cerimônia, mostra uma fotografia que está escondida dentro do álbum, atrás de outra, sobre a festa junina do grupo da terceira idade. A fotografia escondida foi tirada por um colega quando ela se abaixou para pegar o chapéu caipira que tinha caído. Ri bastante e mostra os detalhes da calça à moda caipira.

Continua mostrando fotografias do grupo da terceira idade, citando cada evento sem se aprofundar em suas histórias. Conta seu início no coral da terceira idade e todos os grupos da terceira idade pelos quais passou, até então. Cita mais alguns colegas que estão enfermos ou que faleceram e também mostra novamente uma fotografia que ela pediu para alguém tirar e não ficou do seu agrado.

Busca em seu quarto um painel, feito a pedido de uma das professoras da UNATI, sobre a moda no decorrer dos tempos. Nele aponta, a mãe, irmãos, tia e uma moça que morreu com Alzheimer e a si mesma: “ó eu magricela como era”. Chama atenção para as roupas das fotografias, a perneira que o pai usava em cima das calças, um maiô e um conjunto que disse guardar ainda hoje, dentro de uma mala. Diz ser um “museu ambulante”, por guardar tantas coisas antigas.

Ainda, assinala que as fotos que compõem o painel são cópias das originais da caixa de fotografias de seus pais. Mais uma vez percebemos o zelo de Hildegard com suas lembranças, com seus objetos de valor cujos originais estão bem guardados, tal como as fotografias da infância dos filhos que, quem quiser ter acesso deve fazer cópias para que seus originais não se estraguem.

Hildegard pega um álbum antigo, mostra algumas fotografias que ela mesma fez e também mais algumas cenas familiares: a mãe com os 5 irmãos (aponta quais morreram e quais estão vivos), formatura da filha, encontro de corais, sua sobrinha e suas orquídeas, o casamento dos pais (que está na cômoda). Aponta: “Aqui minha avó, que morreu com 64 anos. [...] Olha como ela era velhinha”.

A última fotografia que apresenta é dos familiares em Londrina, no ano de 1947. Em seguida, pega caixas de sapato onde guarda DVDs: “Eu tô aqui com um monte de DVD de foto. Um dia que tô meio na fossa, aí eu me ponho a olhar foto”.

Ao final da entrevista, Hildegard mostra como guarda os negativos de suas fotografias e também os DVDs com as imagens digitais, explicando que as mídias digitais devem ser cuidadosamente conservadas, para que não estraguem.

6.1.2. Os olhares de Murilo e Luciano



Esta entrevista aconteceu na chácara onde mora Murilo, filho de Hildegard, com a esposa e os três filhos. Luciano é o primogênito do casal.

Murilo, 47 anos, restaurador e mecânico de automóveis, nos leva até uma mesinha na copa, perto de uma cômoda abarrotada de porta-retratos. Traz inúmeros *albinhos*⁹ dentro de sacolas, além de algumas fotografias soltas. Quase no fim de sua entrevista, chama seu filho Luciano, 20 anos, estudante, para que seja entrevistado. A entrevista do filho se mistura com a do pai, não tem um início demarcado e o pai fica junto à mesa com os álbuns durante todo o tempo.

A entrevista do pai começa sem que o participante tenha escolhido previamente as fotografias, com a justificativa de guardar todas as suas fotografias em um mesmo lugar. Senta-se à mesa da sala de estar, onde colocou alguns álbuns e fotografias soltas, e repete a instrução: “familiar só, então, num tem nada a ver com serviço, com nada, não, né?”. Olha as fotografias conforme as pega do monte em cima da mesa ou dos pequenos álbuns, sem fazer qualquer seleção, e comenta um pouco de cada fotografia

⁹ O entrevistado preferiu usar a palavra *albinho* ao invés de álbum para referir-se ao seu próprio acervo. Portanto, chamaremos *albinho* os álbuns de fotografias 10x15 entregues como brinde na revelação do filme, vastamente usados nesta entrevista.

que encontra, surpreendendo-se muitas vezes, dando a impressão, que durante a entrevista é confirmada, de que não vê aquelas imagens há muito tempo.

A primeira fotografia que comenta é do aniversário de um dos filhos na chácara em que moram. O que lhe chama a atenção nesta imagem é como sua casa mudou: as árvores cresceram, a grama estava recém plantada. Mostra um grupo de crianças na fotografia, aponta quem são seus filhos e situa a fotografia no tempo: “Tem 20 anos já essa foto. Essa mulecada já é tudo formada”.

A próxima fotografia é dos dois primeiros filhos e uma sobrinha. Ressalta que a filha caçula não era nascida e que foi uma época muito agradável de suas vidas, quando moravam em um apartamento e ele era jovem. Surpreende-se ao olhar as fotografias porque não as vê há muito tempo e comenta uma imagem feita no dia em que conheceu sua esposa. Conta a história desse dia e que a foto foi um presente de um amigo dela. Ressalta mais uma vez o quanto estava jovem.

Mostra mais uma fotografia de sua juventude, de um grupo de amigos que ele nomeia de “turma do quebra pau”, na fase da adolescência, que ele também aponta como a melhor fase de sua vida. Diz que a cidade era diferente, pacata e sem violência.

Comenta que desde adolescente já gostava de montar veículos e mostra uma fotografia sua com uma motocicleta. Cabe notar que na entrada de sua casa, na garagem, ele restaura carros antigos, sendo a primeira coisa que o visitante percebe assim que chega. Ainda, a primeira coisa que comentou a seu respeito foi sobre sua profissão, antes mesmo da entrevista.

A próxima fotografia que retoma é de seu aniversário de 13 anos e o que ainda lhe chama atenção é o quanto era diferente: “era uma vareta, ó, magrelo.”.

Encontra algumas fotografias de seus avós e seu pai, uma no sítio dos avós e outra de uma viagem em que retornaram à cidade Natal do pai. Surpreende-se ao ver as imagens, permanece alguns momentos em silêncio, rememorando, e conta sobre a viagem com o pai:

Meu pai levou os filhos pra Prudente, fez questão. Meu pai, meu falecido pai. O interessante é que ele sempre contava histórias de quando era menorzinho, que a fazenda era linda, a casa enorme, só que a gente tem que levar em conta que ele tinha 9 anos e quando retornou tinha mais de 40, aqui na foto. Eu percebi no olhar, no rosto dele o desânimo porque a casa já não era grande e não tava bem cuidada. Ele disse que tinha uma mina enorme atrás da casa e só tinha um risquinho d'água. A gente tem outra perspectiva quando é criança.

Encontra uma fotografia do casamento do irmão, nomeia cada um na imagem, destaca sua “falecida avó”, diz que ele próprio já estava casado nesta época e assinala o papel amarelado da fotografia.

Algumas fotografias o impulsionam a falar de seus pais, de como a mãe era bonita, da casa em que moravam e teve dó de abandonar, por isso reproduziu-a na chácara em que atualmente vive. Comenta estar reproduzindo mais uma casa na chácara, que será para hóspedes, pois alugou uma propriedade e ficou com “dó de jogar fora”.

Surpreende-se mais uma vez ao ver uma fotografia com a turma de amigos da juventude, percebe que seu irmão naquela época não era careca, que ele próprio ainda andava de moto e diz que ainda tem contato com alguns amigos dessa época.

Levanta-se e busca alguns álbuns do outro lado da mesa: “Cada filho teve um, minha mãe fez e entregou o álbum de casamento pra gente. Cada um levou o seu. Os outros minha esposa que fez.”.

Mais uma vez mostra uma fotografia da sua casa atual, dizendo remeter-se ao começo: ‘Pinteí com o patrocínio da minha empresa, nas cores da empresa. O primeiro barracão que a gente fez. Interessante isso aí’.

Folheia um *albinho* de primeira comunhão e comenta que não gosta de dogmas da igreja, mas sua mãe e a família da esposa faziam questão que esse momento fosse fotografado, uma tradição de família que não pode ser dispensada. Compara as imagens do *albinho* comentando, em tom de banalização, as poses repetidas: “eu tenho uma foto da minha primeira comunhão que é exatamente igual, só que em preto e branco”. Aponta o segundo filho em algumas fotografias desse mesmo *albinho*, ressaltando ser este o filho que será entrevistado. Continua folheando as fotografias e comenta que as pessoas não mudam, pois desde bebê o Luciano gosta de cachorros.

Encontra, ainda neste *albinho*, algumas fotos na igreja, comenta que sua mãe casou-se ali e ele também, na mesma igreja em que foi feito o batizado que aponta na fotografia. Diz que o batizado aproxima-se, mais do que a primeira comunhão, de um evento social, pois reúne toda a família. Aponta um homem na foto: “Esse era um grande cara, esse é meu pai. Aqui já tava doente, faleceu bem doentão. Faz sete anos. Aí ele tava magrinho, era forte, tinha um braço, aí foi definhando”.

Deixa o *albinho* e passa para uma pilha de fotografias soltas em cima da mesa. Observa fotografias da época em que os filhos estudavam no colégio particular: “Olha que fase boa, olha a cara de sem vergonha, de sacana”.

A fotografia seguinte é de quando morava na casa dos pais, na década de 70: “Isso aqui traz boas recordações também”. Conta que alguns anos depois foi o pior ano de suas vidas, pois o pai se acidentou e passaram um período sem dinheiro, contudo, na época da foto “não tinha cara de infeliz não”.

Encontra uma fotografia com os netos de sua mãe e comenta que faz parte de uma seqüência com as mesmas pessoas, mas em épocas diferentes. Diz que foi a mãe quem fotografou: “pra você ver como é que fica com as mesmas pessoas no mesmo local”. Procura as outras fotografias até completar a seqüência: “cada coisa que você está vendo agora é marcante, né, traz recordações”, comenta enquanto procura as fotos.

Mostra cada um nas diferentes fotos, pedindo que eu perceba a diferença: “Olha que interessante. É bacana pra caramba viu, você se olha no espelho todo dia e acha que está lindo e maravilhoso, mas o tempo judia. Eu quando comecei a faculdade não usava óculos e agora já troquei pelo segundo”.

Mostra uma fotografia do primeiro aniversário do Luciano e diz que esta data marca sua sociedade com um amigo: “lembro até...o primeiro aniversário dele. Foi quando nós montamos a primeira empresa oficial”.

Vê uma fotografia solta que deveria estar no álbum que sua mãe lhe deu : “ Eu gostaria de organizar diferente, mas como não sou eu...”. Comenta que a mãe é bem organizada e gosta muito de montar álbuns.

A fotografia seguinte é dos filhos ainda pequenos, no colégio particular: “A época que a gente era feliz e não sabia”. Fala que na época ganhava bem e podia pagar uma boa escola para os filhos. Ri descontraidamente ao ver os filhos pequenos em uma fotografia onde eles estão em bacias com água: “Diversão de pobre... eu não sou mais pobre... que coisa, quanto tempo que eu não via isso. Isso faz tempo, meu Deus”.

Mostra algumas fotografias apenas citando pessoas e momentos: Uma sobrinha que faz medicina, outro batizado.

Mostra Luciano, o primeiro filho, aos nove anos com uma roupa de escoteiro que era do pai aos 15 anos. Diz que a roupa servia perfeitamente no filho aos nove anos devido a diferenças na alimentação e na prática de esportes.

Em uma fotografia na casa da irmã, nomeia as pessoas e relembra: “meu pai tava interação aqui”.

Encontra uma fotografia da chácara em que mora e se surpreende com as mudanças: “nossa olha as árvores... pequenininhas... algumas até morreram já. O bacana da foto é isso, né, começa a remeter ao passado”.

Continua folheando *albinhos* de fotografias, nomeando as pessoas e novamente enumerando as mudanças da chácara. Encontra novamente uma fotografia dos netos de sua mãe, comenta onde vive cada um e o que estudam: “Aí cada um acaba tomando seu rumo”. Continua olhando a fotografia e suspira: “Isso acaba. A molecada hoje de 10, 12 anos fica praticamente independente. As informações que se têm hoje, tipo de escola, as amizades, vai cada um pro seu lado, eles já não querem sair com a gente”. Diz que não é como antigamente: “Algo fechado como era aqui na fotografia. Acabou, meu irmão foi embora, minha irmã também tinha ido mas agora retornou”.

Encontra uma fotografia dos netos: “Aí, mesma turma, agora com uma sobrinha nova. Olha o tamanho do Ricardo e ele é bem mais novo que o Lu¹⁰. Ele tem quase dois metros”, fala da profissão e dos estudos desse filho.

Mostra fotografias de eventos quando os filhos estudavam na escola particular. Vai até o quarto buscar mais fotografias. Encontra algumas fotografias da esposa e as deixa de lado. Comenta que o Luciano tem muito mais fotografias que os outros filhos,

¹⁰ Lu é o apelido que o pai, Murilo, usa para Luciano.

porque: “era novidade, né”. Mostra fotografias do cachorro e ressalta novamente que o Luciano continua gostando de animais. Em uma fotografia aponta um aparelho de som e enfatiza que ainda hoje possuem este aparelho.

Fala de uma fotografia que gostaria de mostrar: “Tinha uma com meu pai, um dia antes dele morrer. Foi fazer uma cirurgia e disse ‘Amanhã a gente se vê’, mas eu percebi que foi um adeus, sabe. E nesse dia ele faleceu na mesa de cirurgia. Entrou andando e saiu no caixão”. Disse que essa fotografia estava em um porta retrato mas a mulher retirou-a de lá. A única fotografia que ele escolheu para pôr no móvel abarrotado. É a mulher quem escolhe as fotografias para os porta-retratos. Dirige-se até o móvel e mostra algumas: da filha, que agora é quase uma mulher, dos filhos com roupa de época na escola. Fala rapidamente sobre cada fotografia, apenas dizendo nomes: “é só dos filhos mesmo”.

Diz ter mais fotografias, mas acrescenta que não sabe onde a esposa guardou. Chama o filho: “ô Lu, desce aqui para conversar com ela um pouquinho. Dá uma olhada numas fotos aqui.” Enquanto o filho não chega, o pai fala que se lembrou de uma fotografia interessante, do seu casamento. Ele quem traz o filho para a cena.

Enquanto procura esta fotografia no seu álbum de casamento encontra outras, aponta seu avô, alguns amigos, e diz: “Metade da família já morreu”. Fala de uma amiga que se suicidou um mês depois do seu casamento, olha outra fotografia e diz que sua esposa é linda.

Apointa algumas pessoas: “Separaram, morreu, morreu, essa é advogada...morreu, morreu. Que dureza, hein!...Morreu, morreu.” Comenta sobre alguns falecimentos, doença, parentesco, enfatiza a moça que se suicidou. Fala sobre

seu casamento: “Foi um divisor de água, deixa de comer ovo frito da casa da mamãe pra tomar conta da vida. Não é mole não”.

Pergunta se o filho tem alguma fotografia guardada e, ainda, traz mais uma sacola com fotografias. O filho chega à mesa e senta-se onde estava o pai. Olha desatento as fotografias empilhadas em cima da mesa, dizendo que não se lembra destes momentos. O pai, em pé ao lado da mesa, continua vendo fotografias e comenta da época em que praticava esportes. Aproxima-se do filho Luciano para mostrar uma foto sua com todos os seus primos, mostra cada um na foto: “Isso é muito velho”.

Murilo mostra uma fotografia de seu pai na época em que estava no exército e, em seguida, outra: “Aqui ele já estava casado com a minha mãe”. Comenta que depois de falecido deram o nome do seu pai a uma rua. Conta de mais alguns parentes que tiveram seus nomes dados às ruas por serem pioneiros de Londrina.

O pai pega uma fotografia em que seu filho Luciano, criança, está montado em suas costas e lhe pergunta se lembra deste momento. O filho ri e confirma: “Hoje isso já é mico, né, tem coragem de fazer isso hoje?” O pai responde: “Você me quebra as costas”.

O pai insiste mais uma vez na necessidade de organizar as fotografias: “perder não perde, mas só pra guardar e não olhar nunca, não adianta”.

O filho pergunta ao pai se a fotografia que está vendo foi tomada na chácara em que moram. O pai vai até ele e esclarece sobre o lugar e as pessoas que aparecem na imagem. Observando outra imagem, o filho, mais uma vez, pergunta sobre a chácara. O pai comenta sobre as modificações feitas na casa e ambos comentam sobre a recente construção de um orquidário. O pai, entretido com uma fotografia, comenta: “aqui a gente vê como a nossa chácara está diferente”, o filho responde: “bota diferente nisso”

O filho se surpreende ao ver uma foto de um papagaio: “Nossa, olha aqui a gente, você lembra dessa foto?”, o pai confirma e o filho conta a história do papagaio.

O pai traz uma foto de um barracão da chácara que não existe mais, conta como foi construir a casa, mostra a fotografia que tirou da chácara assim que se mudou. Enquanto isso o filho, vendo outras imagens, comenta: “Pelo visto essa aqui foi do meu aniversário de 11 anos” fala que a avó tem 3 fotos em épocas diferentes e o pai diz ter comentado sobre essas fotos. Dizem que agora não dá mais para tirar fotografias nesse mesmo lugar pois lá tem uma escada: “Agora tem que sentar na escada”.

O filho continua perguntando sobre fotografias ao pai e comenta que um barracão da chácara mudou muito no decorrer do tempo. Conta sobre as mudanças. Pergunta ao pai freqüentemente quem são as pessoas nas fotos.

O pai, mostrando uma fotografia, diz que era tradição de família comemorarem Natal e Páscoa na casa de sua avó paterna. Diz que todo mundo gostava dela, nomeia alguns parentes e suas profissões: “Só tem figurão, meu”. O filho ri e repete a frase do pai.

Luciano coloca em ordem cronológica as fotos de mesma pose, mas em épocas diferentes. Comentam que existem mais duas fotos com crianças que nasceram depois. O filho mostra ao pai algumas fotografias que o marcaram: do barracão na chácara onde costumava jogar basquete; da época em que a família se reunia nos finais de semana: “Lembra disso, pai?”; da oficina do pai, também na chácara, onde brincava. Comentam das poses das pessoas na foto e o filho conta sobre as brincadeiras na oficina.

Ambos nomeiam as pessoas em uma foto de aniversário. Algumas vezes o filho repete o que o pai fala e parece não ter muita certeza de quem são as pessoas na foto. O filho diz que a família se reúne principalmente em dias festivos e o pai complementa

que se viam bastante, porque como são muitos, sempre havia alguém fazendo festa: “era bom demais e geralmente aqui na chácara, pode ver que a maioria das nossas fotos é aqui”. O filho pergunta onde estão as fotos de seu aniversário de nove anos.

O pai mostra uma foto de sua mãe vestida de caipira com as netas: “Minha mãe é um barato. A véia é fora de série.”

O pai vê uma fotografia do filho quando mais novo: “Luciano, você era mais simpático quando era mais novo, olha que menino bonito, olha que desgraça que virou”, o filho: “eu era fotogênico, não sou mais.” e sorri. Vê uma foto do som estéreo e, assim como o pai, comenta que o som ainda existe. E aponta o som na sala, contando algumas histórias.

Olham um álbum de um aniversário do Luciano, comentam quem são as pessoas da foto e o pai diz: “tá tudo véio já”. O filho: “tá tudo parecendo maracujá”. O pai diz ao filho que nos contou que nesse aniversário ele começou a montar a empresa. O filho pergunta de quem é esse aniversário, pergunta quem são algumas pessoas e continuam comentando das pessoas, suas profissões.

Falam das faculdades que cursam. Luciano comenta as fotos do irmão, chama a atenção para os óculos do irmão e novamente para o natal em que lembra ter ganhado uma bola de basquete: “Mas para eu lembrar (de mais coisas) tem que ver a foto”. Ambos contam dos jogos com a bola de basquete.

O pai pergunta quem são as pessoas na foto e o filho responde: “Esse aqui é o Ricardo no campeonato de tênis de mesa” Comentam sobre o evento. Observam uma fotografia na casa da avó, comentam sobre a aparência do irmão e Luciano nomeia cada pessoa da foto.

Em outra foto, discutem se o menino é o Ricardo ou Luciano. O filho diz: “É o Ricardo, olha a cara de bolacha. Não é eu não”. Continua olhando os álbuns de foto do irmão e comentando com o pai sobre sua aparência.

O pai aponta um homem em uma fotografia e pergunta ao filho se lembra do avô “safado”. Conta que o pai de sua mulher saiu para comprar cigarros e nunca mais voltou. Reapareceu depois de 18 anos mas foi embora novamente.

O pai aponta uma fotografia de criança: “Esse aqui sou eu. Meu irmão e minha irmã” E o filho diz que desta fotografia com certeza não lembra (pois ainda não era nascido).

O pai diz que deve fazer novamente uma foto das mesmas pessoas, no mesmo lugar. O filho: “Tudo barbado”, o pai diz que na foto os mais velhos tinham 15 anos e agora estão com 24 anos. Discutem se existe uma foto mais recente desta seqüência e o pai diz que não encontrou esta foto.

O pai conta para o filho quem são algumas pessoas em uma foto, com quem se casaram e em que trabalham atualmente. O filho diz que não se lembra destas pessoas. Continuam olhando, juntos, fotografias, o pai confirma com o filho a identidade de uma mulher, comentam sobre penteados que estão em desuso atualmente.

O filho observa a foto em que ele e o irmão estão dentro de bacias e diz não se lembrar. O pai situa em que casa foi, a rua, e observa: “uma casa pequenininha. Começo de vida”.

O filho observa o aparelho de som em mais uma fotografia e o pai diz tê-lo comprado quando casou o filho, em seguida pergunta sobre o carro da foto que está vendo e o pai conta que ele e o irmão costumavam brincar muito neste carro, o filho

repete a informação que o pai lhe deu, acrescenta que imaginavam estar andando pela cidade e apostando corrida. O pai comenta como Luciano era gordo quando pequeno, mostra uma imagem, e o filho diz ser melhor não “ficar mostrando essas coisas”.

Riem de uma foto do Ricardo, criança, com um cigarro na boca. Dizem ele é o único da casa que fuma.

Folheando um *albinho*, Murilo diz que aquele homem é seu pai, Luciano repete a informação e pergunta quem está no colo de sua avó. Murilo responde que é o Ricardo e se põe a falar do pai: “meu pai é o tipo do cara como minha avó, mãe dele...um cara que todo mundo tem saudades. É um cara de poucas palavras, mas muito gente boa. [...] Trabalhava muito, né, eu nem via ele”.

O filho interrompe a conversa para falar animadamente de uma fotografia “da época dos cavaleiros do zodíaco”. Explica como funcionavam os brinquedos deste tema, quem eram seus amigos que gostavam de brincar com esse brinquedo. Mostra os irmãos em uma foto e fala da foto de um aniversário em que, por sua causa, todos os coleguinhas de seu irmão fizeram “chifrinho” no Ricardo. “Irmão mais novo só pena mesmo, é normal”, diz Luciano. Pergunta-se onde se passou a cena de uma outra foto. O pai o informa e Luciano nomeia as pessoas da foto, perguntando quem é um determinado rapaz. O pai diz que este foi um namorado da Tatiana, sua irmã. Riem de uma foto do pai quando mais jovem, e este comenta que a roupa nem cabe mais, pois era bem mais magro.

O filho fala que uma senhora na foto é sua avó. O pai diz que depois dos sessenta “ela baqueia hein, minha mãe está bem diferente daí”. O filho completa: “isso aqui foi no barracão antigo ainda. Faz tempo, hein. Olha minha irmã...minha irmã de caipira. Meu pai, minha tia e meu tio”.

Fala de um cachorro que a avó tinha e depois deu e de momentos que passaram na chácara da avó, das orquídeas, de como a chácara em que moram era antigamente, o que ainda existe na chácara.

O filho mostra uma foto sua fazendo castelo de areia na praia. O pai: “eu larguei eles uns 15, 20 dias lá e fui buscar depois, eles não agüentavam mais ficar lá”. O filho: era pra termos ficado uma semana, acabamos ficando duas semanas lá”, o pai corrige: “não, foram três semanas.” O filho continua: “foram três, não agüentava mais ficar lá”.

Interrompendo os comentários do filho, o pai pergunta se Luciano pegou a foto de seu avô que estava no porta-retrato e o filho diz não saber o paradeiro da fotografia¹¹. Continua citando as fotos do passeio na chácara, depois de um natal, a irmã pequena. Retorna mais uma vez ao aparelho de som antigo, dizendo que estragaram as caixas furando-as com os dedos.

Falam de uma seqüência de fotografias tiradas no mesmo dia, com várias poses: “aqui eu to olhando pra um lado, aqui pra outro [...] nessa aqui faltava alguém, ó, a Lorena”, diz Luciano.

Encontram fotografias do batizado e depois da primeira comunhão da Bianca, irmã de Luciano e falam de como ela cresceu nos últimos 3 anos. Comparam-na com uma prima que nasceu no mesmo ano, mas é mais baixa e com a avó: “já é maior que a minha avó”. Continuam apontando e dando nomes às pessoas nas fotos da primeira comunhão.

O pai enfatiza uma foto: “Essa foto é impressionante. Esse é o meu filho mais novo, olha a largura do bicho e ele não é gordo [...] ele dá quase dois do Luciano, o

¹¹ A mesma que estava procurando anteriormente, uma fotografia do seu pai que estava em um porta-retrato.

bicho é um bezerro”. Comenta que o sobrinho também é “fora do propósito. Eu também não sou pequeno, nem o meu irmão. Então é uma família de cara [se referindo a homem] grande. Eu sou o mais baixo 1,80m”. Falam novamente da altura da Bianca e o pai comenta que “tem muita coisa misturada, preciso organizar isso aqui”.

O filho diz não saber o que se comemora em uma fotografia: “o dia eu não lembro não, se foi Natal...”, o pai responde: “natal não foi não. Eu tava com roupa de serviço”, depois diz ter se lembrado, ao ver um disco de vinil na foto, que foi a ocasião em que o pai ganhou um disco de um colega.

Discutem se uma criança é o Luciano ou o Ricardo. Luciano insiste que não é ele, e reafirma que não se lembra daquela situação. Mais uma vez o filho pergunta quem é uma pessoa na foto e o pai: “é eu, pô”. O filho esclarece que pergunta sobre uma criança.

Tentam, juntos, identificar onde uma foto foi tirada, observam o piso da casa, as pessoas na foto e chegam a uma opinião comum.

O filho reclama de uma foto que está muito escura, olham uma foto, o pai comenta: “cada foto besta” e o filho complementa: “tirar foto do banheiro por dentro, que é isso? Ai ai ai, isso é coisa de irmã. Acho que acabou....deve ter mais [fotografias]”. O pai complementa: “certeza que tem”, o filho repete a frase do pai.

Falam do irmão do pai, de Brasília, que tira muitas fotografias e põe no blog dele. Dizem que quando a família se reúne “é fotografia pra todo lado” O pai diz que ver foto traz recordações e que percebeu que na família só tem recordações boas: “o único problema é a saudade”.

6.2. Família Silva

Os entrevistados da família Silva foram Antônia, Graça e Giselle. As entrevistas seguem a ordem descendente da família, ou seja, do membro mais velho para o mais novo.

6.2.1 O olhar de Antônia



Antônia, 71 anos, costureira e funcionária pública aposentada, nos leva até a sala de estar, que é o primeiro cômodo na entrada da casa, um típico lugar para receber as visitas, com porta-retratos espalhados em uma estante. As fotografias na estante foram escolhidas por Antônia e se referem à família: na primeira prateleira estão os cinco filhos quando bebês e na segunda prateleira estão os netos. Quando questionada sobre o motivo da escolha das fotografias da infância dos filhos para exibir na prateleira, ela apenas comenta que a infância é um período bom, agradável e, além disso, os netos poderiam olhar as fotografias e decidir qual bebê era o mais bonito.

Após um breve *rapport*, ela prefere fazer a entrevista na cozinha, um ambiente mais aconchegante e informal do que o anterior e Antônia parece se sentir mais à

vontade. Antônia se senta junto a uma mesa onde está uma caixa de papelão com fotografias soltas e alguns *albinhos*.

Retira algumas fotografias da caixa e mostra um grupo de moças em um encontro de três dias de um seminário da Igreja Católica no ano de 1974. Antônia, na época, morava em Mirassolva, onde sempre participava da Igreja e foi escolhida para participar deste encontro, em Londrina, de palestras sobre educação dos filhos, dentre outros temas que a entrevistada não explicitou, ressaltando apenas a vinculação com a Igreja. Ela ter sido escolhida, dentre muitos, para participar do encontro foi “um presente que recebi da Igreja”.

Neste encontro, sentiu-se confortada e diz ter aprendido sobre a convivência com as pessoas e carinho com as crianças, pois esclarece que era muito bruta com os filhos e jogava seus pertences (caderno, bolsa) no chão. A palestrante ensinou-lhe que não deveria jogar coisas dos filhos no chão, pois estes não podem se defender tão bem como os adultos. Ressalta que lá aprendeu muita coisa boa, mas menciona mais a rotina da Igreja (rezas, testemunho) do que as coisas importantes que diz ter aprendido.

A segunda fotografia é do seu casamento, em 1952, ela com 16 anos e ele com 22. Diz: “olha como que foi, eu era linda, era bonitona, eles eram em oito irmãos e eu cacei o mais bonito da família”. A fotografia tem algumas marcas de caneta acima dos noivos que, segundo a entrevistada, delimitam que apenas os noivos (e não a criança ao lado) deveriam ser ampliados e colocados em um quadro. Este foi seu único marido, falecido há cinco anos e com quem viveu por 30 anos. Diz que esta é uma foto muito importante e em seguida comenta que este marido lhe deu muito trabalho por ser alcoólatra, o que a incumbiu de criar os filhos sozinha.

Quando veio para Londrina, há 31 anos, foi aconselhada pelo irmão e pelos colegas de trabalho a se divorciar, mas achava que isso era contra as regras de Deus e sofria. Procurou um “advogado espiritual” e perguntou se a separação seria pecado e lhe foi dito que o pecado seria não se separar, já que sofriam muito juntos. Separou-se apenas no papel, mas o marido não saiu de casa por não ter pra onde ir. Antônia diz ter cuidado dele durante 24 anos enquanto

estava doente de tudo e aí eu fiquei cuidando dele. Ele bebia muito e chegava em casa assim sabe... e ele nunca quis sair de casa, a gente separou mas ele nunca quis sair de casa que não tinha lugar pra ele né... é uma doença, doente mesmo, bebia, vomitou, daí fiquei cuidando dele... daí foi dando derrame daí ficou parado dentro de casa por nove anos. Eu sofri muito, mas serviu pra alguma coisa, tenho cinco filhos.

A terceira e a quarta fotografias são mostradas juntas e referem-se, respectivamente, aos prêmios de segundo (há 12 anos) e primeiro (há três anos) lugares que ganhou no desfile da terceira idade do bairro. Diz que não pretendia ir ao desfile, pois não acreditava que ganharia ao competir com mulheres tão bonitas, sendo ela “gordinha e baixinha”. Diz que ficou muito feliz com esta vitória.

A quinta fotografia é de sua família, há 40 anos. Tem muita simpatia por esta imagem porque é da sua família. Diz que são cinco irmãs, todas trabalhavam na roça, e aponta cada uma na imagem. São 14 irmãos, dentre estes 11 estão na foto: “tão todo em São Paulo, tem quatro que mora perto de mim... esse irmãozinho aqui tem uns três meses que ele faleceu... foi uma tristeza danada pra nós”.

Comenta que uma de suas irmãs, freira, faz sempre reuniões com a família a fim de juntar todos os irmãos ainda em vida, já que depois que estiverem mortos não valerá mais a pena. Em novembro do ano passado, quando a irmã freira viajaria para o Nordeste, reuniram os 14 irmãos, fizeram missa, festa e “o povo ficou bobo de ver os 14 irmãos todos juntos”. Mostra a irmã que é freira há mais de 30 anos, aponta um irmão

que canta sertanejo e está “velho já” e diz que foi “a coisa mais gostosa de reunir todo mundo, cantando junto”.

A família toda já se reuniu três vezes, mas “sempre vem 12, já veio 13, mas os 14 foi agora. Aí quando fez dois e pouco tempo ele morreu. Já tem os que mora aqui e falam: ei, não vamo chora não, ainda nós tem 13 pra chorar”. Ri alto e pergunta se estamos gravando tudo que ela fala. Diante da afirmativa murmura, em tom de brincadeira, “Nossa Senhora” e se volta rapidamente para uma fotografia de sua primeira comunhão, aos oito anos de idade. Diz que olhar esta imagem a deixa contente e enfatiza o quanto o tempo passou desde este momento. Este momento foi importante porque, segundo Antônia, “foi a primeira vez que a gente recebeu Jesus”, pois é muito religiosa e, além disso, “é bonitinho quando era criança”.

A fotografia seguinte é de seu aniversário de 70 anos, que reuniu 12 irmãos, dentre eles a irmã freira. Comenta também a presença de um padre que é diretor de um seminário e foi aluno de sua irmã freira. Aponta nesta fotografia um parente seminarista e um genro, chato, que aparece em todas as fotografias. Murmura, como que pensando para si mesma, sua idade e diz ter sido “foi uma festona que nunca tinha feito nem nos casamentos de filho”. Diz que o organizador da festa foi seu genro Jair (esposo de Graça, também entrevistada), aponta-o em outra fotografia da mesma ocasião.

Assinala rapidamente que a cena retratada em uma imagem é da época de sua aposentadoria e comenta outra imagem, de quando morava em São Paulo: “então aqui meus fio, tudo pequinininho”. Gosta tanto desta fotografia que pediu a uma irmã outra cópia. “Então, é uma recordação da gente né? Quando a gente vê assim e lembra que tudo era criança né?” Aponta seus filhos dizendo a profissão de cada um, ressalta que aí estão todos os seus irmãos e o importante desta cena é estarem na casa de sua mãe:

“olha minha mãezinha lá... e a gente tava muito feliz, tava reunido com a família lá, as crianças tudo pequenininha, meu sobrinhos pequenos”.

Avisa que certo sobrinho é “o único rico da família”. Costumava visitar sua mãe todo ano, mas só levava os filhos mais novos, pois não pagavam passagem. Continua: “agora nessa aí tava tudo lá. Porque minha filha tava lá também, mas ela não saiu na fotografia. [...] Dessa vez eu consegui levar todo mundo”.

Volta à fotografia da aposentadoria, há 12 anos, tirada por uma colega de trabalho, assistente social: “eu falo que ela é um anjo da guarda porque ela participou muito da minha vida” e conta sobre algumas vezes que a amiga lhe ajudou na construção da casa, conversando com os empreiteiros e advogados ou em situações “que eu precisava de uma pessoa que entendesse”, se referindo ao nível de escolaridade (ensino superior) da amiga: “e quando tem uma pessoa assim, com mais estudo, que sabe mais, eu falo que é anjo da guarda porque ajuda a gente. Eu apelo pros meus anjos da guarda”. Ainda assim, não tem mais contato com essa amiga e também não se lembra de seu nome. Cabe notar que Antônia trabalhou na universidade por 12 anos como auxiliar de serviços gerais.

Mostra uma fotografia de sua mãe quando criança:

quando ela era menininha, então eu vejo assim, eu acho que ela tem um pouquinho de semblante de mim, não é? Minha mamãe aqui, ó. Esses aqui são meus avós e esses meus tios.[...]Essa foto aqui é uma foto bem velha que tinha. Não sei quem tinha, daí a gente pegou pra reformar, pra todo mundo ficar com uma foto”. Diz que a autora desta fotografia foi sua irmã freira, que “é outro anjo da guarda da família. Vixe, essa irmã já ajudou tanto a família.

Começa a mostrar uma fotografia dizendo: “agora essa aqui fui eu mesma que tirei aqui ó, na sala. Aqui ó, da sala, da cozinha. Até o vasinho de flor é igual” [ao que estava na cozinha no momento da entrevista]. Diz que separou esta imagem

especialmente para a entrevista pois, dentre as selecionadas, foi “só essa aqui que eu tirei”. Justifica a ausência da família na fotografia: “você quer que eu conte história minha, né? Então vou contar.

Essa não é de fotografia [de família], mas...” e diz que nunca havia fotografado de uma excursão em que pediu emprestada a máquina fotográfica do genro.

Depois que eu cheguei eu tirei porque sobrou filme na máquina. E eu não sabia mexer com máquina, então eu gastei dois filmes, porque quando passava aqueles naviozão no rio. [...] Porque passava muito rápido e eu tirava de mim, aí fui mandar revelar e metade das fotos que eu tirei não valeu [ri descontraidamente, achando engraçado]. Aí eu cheguei e tirei essa aqui e ficou boa, né?

Explica que gosta muito desta parte da casa, do seu vasinho de flores e aponta o lugar de onde fotografou a cena.

Antônia diz que mora nesta mesma casa há 20 anos e que ela mesma quem construiu a casa, aos poucos, quando tinha dinheiro aumentava mais um cômodo. Quando perguntamos se o marido ajudou a construir a casa, ela se acalora:

meu marido nada, eu ainda tratava, ele era alcoólatra. Ele não trabalhava, ele não trabalhava, ele só bebia, e não trabalhava. Daí eu que fiz, mas sozinha e não foi com ajuda de filho nada. Meus filhos moravam comigo, mas estudavam né? Depois quando começava a pegar serviço, casava, casava tudo novinho. Tenho cinco tudo casado. Graças a Deus são todos com sua casinha própria. Todos têm seu carrinho, quatro moram aqui. Mas menina... o que eu fazia na minha vida... eram três coisas que eu fazia na minha vida... durante todos esses anos da minha vida. Era trabalho, a igreja e a minha casa. Eu fazia a casa e pedia a Deus pra me dar força pra eu conseguir. Sofria aqui no bairro. Só não passei fome. Eu trabalhava na universidade até três e meia e de lá eu ia lavar roupa de uma professora. Outro dia eu ia passar [roupa], sábado a menina cuidava da minha casa e eu ia trabalhar por dia. No feriado quando tinha férias ficava na máquina bordando pra levar pras professoras e segurando demais, nossa, consegui minha casa graças a Deus, pra mim é um milagre.

Diz que todos do bairro admiram seu esforço e depois de terminar a casa ajudou o filho a construir a sua, fazendo empréstimo no banco e disponibilizando-lhe o dinheiro de sua aposentadoria.

A próxima fotografia que Antônia comenta foge do tema da família: é ela com suas colegas de trabalho junto a um canteiro de flores na universidade, durante o período de almoço. Comenta que era freqüente se sentarem, durante o almoço, perto das flores: “eu e minhas amigas. Essa aqui fazia café pra nós lá, são tudo aposentada. Então... feliz da vida como eu tava no meio dessas flores sorrindo aí, tá bonita essa foto”.

Mostra uma fotografia mais recente, tirada há três anos, na praia, com as colegas da terceira idade “dentro do mar se esbaldando lá”. Diz que já viajou algumas vezes com o grupo da terceira idade e não comenta mais nenhum detalhe da imagem.

Novamente apresenta uma fotografia de sua festa de 70 anos e nomeia cada um na imagem ressaltando o genro mais velho que aparece, em outra fotografia, “enfiando a mão no meu seio pedindo dinheiro”. Diz que tem três genros, todos muito legais.

Comenta que em seu aniversário de 60 anos também lhe fizeram uma festa surpresa, mas um de seus genros a irritou quando ao cumprimentá-la disse que os anos seguintes seriam lucro, pois muita gente não vive nem até os 30 anos de idade. Ela acrescenta que agora já viveu 11 anos a mais, pois tem setenta e um.

Ri compulsivamente após esta narrativa e passa a falar de outra fotografia sobre uma viagem a um recanto japonês que fez juntamente com as filhas. A entrevista é interrompida por uma vizinha que lhe chama à janela. Quando Antônia volta começa a contar de um neto que atualmente mora em sua casa e freqüentemente se envolve em problemas com a polícia.

Diz que o neto sofreu muito na vida porque a mãe engravidou nova e não queria cuidar de uma criança porque acabara de ser abandonado pelo marido, pai deste neto. Quando esta nora casou com seu filho o menino tinha dois anos de idade e foi seu filho

quem lutou pela guarda da criança, que morava com um tio. Antônia continua contando o quanto o menino sofreu com as drogas e a internação não resolveu o problema:

e todo mundo lavou as mãos, até eu menina. Porque pra mim não precisa ser neto pra ajudar a pessoa, é filho de Deus, pra mim é filho de Deus. Separei dele e fiquei cuidando dele, como é uma criatura de Deus, só que ele não mandava mais nada. Quem cantava aqui era eu depois.

Neste momento Antônia parece falar do marido, mas ao longo da narrativa retoma o discurso sobre o neto:

ele quer que eu crie ele como eu criei meus filhos mas só que ele ta estudando agora, terminando o colegial pra fazer faculdade, já ta com 25 anos, mas eu tô cuidando dele, brigo com ele porque... agora mesmo eu tava brigando com ele essa semana, foi quinta feira que eu tava brigando com ele... não sei porque eu tava brigando com ele, que ele é meio.... ele não liga pras coisas, pra guardar as coisas, eu fico brava.

Fala que algumas vezes tem vontade de “jogar fora” o neto, mas não o dispensa porque ainda quer que ele seja “um bom pai ainda, um bom esposo e um bom homem”, mas continuarem a morar juntos dependerá da paciência de ambos.

Afirma que cuidar dele é como cuidar dos filhos quando moravam em sua casa, mas logo se contradiz ao afirmar que ele sempre traz uma preocupação a mais, por seu freqüente envolvimento em problemas. Acrescenta: “então dá um pouquinho de preocupação, mas eu peço muito a Deus. Muita fé. Agora já vai fazer um ano que ele ta aqui , só que... ele é agradável viu. Você vê ele assim e todo mundo gosta dele. Então a gente tá tentando né”.

Conta que há alguns anos teve outro neto morando em sua casa, mas não comenta sobre dificuldade alguma, apenas diz que este neto morou em sua casa por dois anos porque a família se mudou para uma chácara mais longe e ele permaneceu até terminar o cursinho. Entretanto diz que “ele também queria fazer entrevista com você só

que ele é muito novo, não tem história pra contar. Ele tá com dezoito anos [Antônia está falando de Henrique, filho de Graça]”.

Mostra mais uma imagem do seu aniversário de 70 anos, mas apenas situa a data e comenta uma fotografia de uma viagem à praia para, em seguida, falar de uma mensagem que a filha escreveu para a comemoração dos 70 anos de Antônia. Fica comovida ao falar sobre a mensagem e diz que chorou durante a missa em seu aniversário, sob protestos dos parentes: “não tem que chorar”.

Diz que gostaria de mostrar uma imagem e, enquanto procura, comenta sobre uma fotografia de seu aniversário de 70 anos: “Tava fazendo a comunhão com a minha irmã”. A fotografia que deseja mostrar é uma de seu aniversário com ela dando os primeiros pedaços de bolo para cada um dos filhos.

Mais uma vez alterna a narrativa sobre o aniversário com viagens à praia:

Aí ó, essa aqui foi lá de Ilhéus também, olha como é que eu to aí [com roupa de banho, na praia]. E no dia que foi meus setenta anos a minha neta, meus filhos, fizeram um edital com todas as fotografias minhas lá. Acharam as que estavam nas casas deles, mais umas minhas aqui, tudo que tem eu, aí chegou o irmão do meu cunhado e viu eu desse jeito aqui [de maiô] e disse: ah eu to tarado, eu to tarado [ri descontraidamente]. E abraçando eu, brincando né... esse brinca muito comigo que eu to aqui de biquíni [ri novamente]. Aí eu rio deles.

Continua procurando na caixa alguma imagem dos filhos, mas encontra uma do grupo da terceira idade em que estão cantando na véspera de Natal. A narrativa se torna confusa, interrompida, alternando entre as lembranças de vivências familiares e as de outros contextos: “esse aqui é um desfile que nós fizemos quando eu ganhei o... tem a da ... essa aqui é a minha cunhada, essas aqui são as minhas três irmãs, tudo solteira ainda. Olha os vestidos da época. Eu queria... ah, tá aqui. Aqui, esse se candidatou a vereador, esse chatinho aqui foi suplente e ganhou”.

Encontra finalmente uma fotografia do filho:

eu era mais bonita aqui porque era nova, mamãe coruja. Aqui... esse aqui é meu filho que trabalha na clínica, esse é um homem inteligente viu, já faz mais de 25 anos que trabalha na universidade, entrou com 18 anos. Eu que coloquei bem dizer, eu que fiquei chorando lá pros diretores pra ele poder trabalhar lá.

Fala sobre mais fotografias dos seus 70 anos:

Essa aqui é a caçula minha e essa aqui é a esposa daquele chatinho lá. Essa aqui é a mais velha que mora na chácara. Essa só vive rindo, tá com 46 anos. Aqui tá os quatro aqui. Aí tem um amigo meu que quis tirar fotografia comigo porque meu filho mais velho não veio e ele disse que era o Pedrinho [o filho ausente], daí tirou abraçado comigo.

Busca a mensagem que a filha escreveu especialmente para a comemoração: “eu guardei porque eu gostei da mensagem... e minha irmã não queria que eu chorasse. Foi uma funcionária lá da universidade que estava fotografando. Daí ela fez uma fotografia grande pra minha filha e mandou uma mensagem também pra mim”. Diz que esta filha que escreveu a mensagem se parece muito com ela, por ser religiosa.

Pedimos para que contasse um pouco mais sobre o aniversário de seus 70 anos e ela diz que tem muitas fotografias desta data, pois foi fotografada junto a todas as mesas, como em um casamento ou aniversário de quinze anos. Comenta que a festa foi organizada por um genro e sua irmã freira e agora planejam a festa para seus oitenta anos. Diz que o motivo da festa foi reunir a família, especialmente os irmãos e aponta cada um nas fotografias. E mais uma vez diz o quanto esperaram que ela chorasse durante a leitura da mensagem da filha.

As fotografias que Antônia costuma guardar não são apenas de aniversários, mas também de seus irmãos, sua mãe, seus filhos e dos casamentos da família. Diz que durante a juventude ela morava em um sítio com os pais e algumas vezes um fotógrafo

era chamado para fazer um retrato da família, pois era comum naquela época trocar fotografias com amigos da família. Dar e receber retratos era uma prova da amizade, da afeição entre as pessoas e, por isso, sua família costumava fazer fotografias. Ela comenta que este costume não existe mais e que seria impertinente presentear, atualmente, as amigas com retratos, a não ser em algumas ocasiões que estas lhe pedem fotografias, como após uma viagem que fizeram juntas ao nordeste e as amigas lhe pediram uma cópia de uma fotografia em que estavam todas juntas.

Ela costuma guardar em sua caixa algumas fotografias de suas viagens com as amigas, mas ressalta que guarda principalmente fotografias da família, ainda que não possua muitas imagens dos netos. Diz que guarda mais imagens do que deveria, o que fez com que sua caixinha de fotografias ficasse abarrotada e sem espaço, mas revela ser muito difícil descartar imagens dos parentes, mesmo que sejam imagens “estragadas, que não servem pra nada”. Ela conta que tentou jogar o que estava em excesso, mas só conseguiu se desfazer de alguns cartões de Natal e “santinhos” de mensagens póstumas. Ainda assim, foi difícil se desfazer destas imagens, “mas não são fotografias, né, são só... pinturas, desenhos do Santos. Tem umas fotografias bonitas de paisagens, né, mas...” não são fotografias importantes, significativas para ela.

Sobre o tema da importância de uma fotografia, da imagem de um conhecido, Antônia conta um episódio em que deu uma bronca em algumas crianças que brincavam em sua calçada e destruíam seu jardim. Após a bronca, rasgaram alguns “santinhos” de propaganda eleitoral, cujo gênero é candidato neste ano, e jogaram em sua garagem os pedaços da imagem. Ela diz que as crianças fizeram esta brincadeira para que ela se irritasse e para “descontar porque eu dei uma bronca neles”, mas ela não se sentiu ofendida, já que era apenas “coisa de criança, eles costumam pegar os santinhos pra brincar”.

Antônia encerra a entrevista dizendo que já mostrou todas as fotografias sobre sua família e insiste que entremos em contato com sua filha e neta, que moram em uma chácara próximo dali, para que participem também da pesquisa.

6.2.2 O olhar de Graça



A família nuclear de Graça, 42 anos, dona-de-casa, guarda seu acervo todo no mesmo lugar, em um móvel no quarto do casal, inclusive as fotos mais individuais que se referem à situações vivenciadas fora do grupo familiar:

tem foto solta, tem uma caixinha d'água daquelas pequenininhas assim, lotada de *albinho* [...], tem *albão*...agora as últimas é muito difícil fazer em *albinho*, agora é no computador. Nós não temos computador, então meu irmão passa pro computador e dá o cd pra gente, não dá pra ver, no DVD dá pra ver tb, temos o aparelho de DVD.

Sobre as fotografias digitais, Graça diz que “algumas manda fazer, quando quer fazer alguma coisa, assim, a gente manda revelar, mas nem todas”. Quanto às fotografias analógicas, em suporte de papel, todos os membros de sua família ajudam a guardá-las na caixa, mas se alguém tira do lugar ela reclama: ”o que essa foto tá fazendo aqui?”.

Ela confessa que os filhos mais bagunçam do que ajudam a organizar o acervo, o que torna impossível, caso ela se dispusesse, organizá-lo em menos de um mês. Aqui existe um ponto interessante. Graça atribui a desorganização dos filhos à pouca idade (23 e 19 anos), ao serem ainda “crianças” que tiram uma fotografia de um álbum e colocam em outro, mas assume certa culpa por essa desorganização quando diz, em seguida, que costuma fazer painéis nos aniversários dos familiares, mas depois não se preocupa em guardá-las no mesmo álbum de onde foram retiradas.

Comenta ter sido difícil escolher apenas algumas imagens para a entrevista porque, segundo ela, a família guarda muitas fotografias porque têm o costume de registrar seus encontros. Ainda sobre a relação da família com o acervo diz que é comum se reunirem para rever os álbuns quando recebem os familiares em casa: “eu mesma gosto de pegar, minhas primas, minhas cunhadas [perguntam] ai, cadê aquela foto, assim, de tal dia, você tem aquela foto? Tem. Aí a gente vai mexer”. Comenta que até há pouco tempo era comum mostrar seu álbum de casamento para as amigas e se divertiam vendo as roupas e penteados de 25 anos atrás.

As fotografias que costumam ver atualmente são os aniversários dos filhos, mas enfatiza que a festa de quinze anos da filha não foi registrado, pois como estavam com problemas financeiros a filha pediu que lhe dessem um jogo de quarto novo ao invés de festa, mas “no fim das contas ela não ficou com nenhum dos dois. E a gente fez só um churrasquinho dentro de casa”. Justifica que não fotografaram este acontecimento porque a máquina era pequena e estragava fácil. Agora a família tem uma máquina digital: “agora a gente tira de flor, de paisagem, de passarinho. É o que a gente tá tirando agora”. Todavia alguns momentos ficam sem registro seja por esquecimento ou pela dificuldade de acesso às fotografias feitas com celulares, comuns nos encontros da família.

A fim de exemplificar outras situações que costumam fotografar, mostra uma imagem da época de solteira em que está ela, o marido e três casais, amigos. Enfatiza que ela e o marido ainda têm alguns deles como seus melhores amigos.

A próxima fotografia foi retirada de um *albinho* do seu casamento (não do álbum principal), datada de 1983: “olha que chique, bem. Meu irmão fala que eu tinha mais bigode que o Jair [risos], que na época eu não depilava, né...eles não podem ver essa foto que ficam falando”. Lembra-se que no período de um ano namorou, noivou e casou e mostra uma fotografia do noivado: “já que a gente não se larga mesmo vamo casá, aí nos casamos”.

Conta que sua primeira casa tinha apenas dois cômodos e puderam reformá-la, pois o salário do casal, na época, era alto e com o dinheiro que juntaram puderam fazer uma festa de casamento simples, mas vestida de noiva, exigência feita por sua mãe: “eu nunca fui de...[acende um cigarro] eu não era aquela mulher que queria casar de noiva não, mas....segui os...ritual, tudo certinho’.

A pesquisadora pergunta sobre seu trabalho na universidade e Graça explica que trabalhou de auxiliar de serviços gerais, mas saiu do emprego quando nasceu o segundo filho e passou a trabalhar apenas no bar, propriedade da família. Acrescenta que o marido ainda trabalha na universidade e está para se aposentar porque “nem compensa sair mais”.

Mostra a fotografia do primeiro aniversário de Henrique, seu segundo filho: “meu bebê tá com 19 anos esse ano”. Conta a história do aniversário de um ano:

como a gente fez de aniversário de primeiro ano da Giselle, a gente fez dele também, aí reunimos toda família da parte do Jair, da minha parte também, todo mundo, todo, vixi naquela época eu fazia acho que mais de mil docinhos todos os aniversários, tudo eu, aí tem a seqüência do álbum todinha, eu peguei só essa daí, porque...aí eu que faço, eu, minhas irmãs, né, vinha, ajudava a fazer, então era tudo preparado em casa mesmo.

Diz que era costume a comemoração dos aniversários em uma associação da universidade, mas agora fazem apenas um churrasco em casa, por vontade dos filhos. Comenta que a família é muito unida e que até os quinze anos dos filhos todos compareciam às festas.

Busca outra fotografia, de uma viagem de pesca com a família e os amigos que apareceram na primeira foto apresentada. Reclama que o amigo os chamou para viajar e ela arrumou todas as suas coisas, mas a cabana não tinha banheiro nem eletricidade. Ainda assim, diz que o lugar é muito bonito e puderam fotografar bastante a paisagem. Aponta os filhos e amigos na fotografia, dizendo que os filhos eram ainda pequenos.

Ao mostrar a próxima fotografia murmura: “ai, peguei repetida”. É uma fotografia onde está a família e alguns amigos brincando na água de um rio próximo à sua chácara em outra cidade: “aí no domingo à tarde a gente ia pra lá. Porque ali tem as pedras, você vê que é rasiño, né, só que aqui já é um...aqui é fundo, dá pra nadar e tudo. Eu nem nadei nesse dia. Fiquei lá, só o pé no sol, só molhado”. Diz que faz tempo que a família não viaja porque o marido tem trabalhado fora, em outras cidades, mas que adora pescar com esse casal que aparece na fotografia.

A próxima fotografia é também da chácara: “pescando, tá vendo como eu gosto de pescar? Falou em rio é essas coisas”. Nomeia as pessoas que aparecem na fotografia: os colegas de trabalho da universidade, empregados do bar, o caseiro da chácara que quebrou a perna em um comício político. Conta que os filhos estavam nessa viagem, mas não apareceram na fotografia porque preferiam jogar vídeo game a pescar no rio. Em seguida se contradiz ao dizer que, na família, apenas ela e o filho gostam de pescar.

A família costuma viajar ao menos uma vez por ano, durante as férias. Nas viagens além da família nuclear geralmente estão presentes irmãos, cunhados, sobrinhos, sua mãe e alguns amigos. Continua mostrando fotografias de viagens: Santos, Guarujá, os passeios turísticos, o mar, a escuna. Em uma dessas viagens, aconteceu um episódio com um primo que ela chama de “o primo rico”. Este primo tinha convidado Graça e sua família para ficar em seu apartamento na praia e, ao chegarem, um casal de idosos já estava alojado no local.

Nós ficamos esperando desocupar o apartamento pra entrar aí nós esperamos até de noite. Aí ele não deu satisfação e foi embora. Só que primo rico jamais, nós ficamos nós mesmos com a nossa pobreza. Aí alugamos um apartamento bem atrás da garagem dele, sabe, então todo tempo a gente lembrava, todo tempo, que ele deixou um casal de velhos lá, né, então tudo quanto é que era casazinho de velhos que a gente via na beira da praia a gente queria afogar no mar: ‘vamos afogar, deve ser aqueles lá que ficaram no apartamento, sabe?’ Então essa foi...marcou muito porque nós ficamos sem moradia.

Esclarece que a família se reuniu no mês passado no funeral de seu tio e, apesar de seu marido e seu cunhado terem reencontrado esse primo, ela não quis vê-lo. Diz que foram criados juntos, o pai de Graça era empregado do pai desse primo, mas na adolescência a família dele foi para Cuiabá e a sua veio para o Paraná, perdendo o contato.

Fala sobre como o primo enriqueceu:

Então eles tiveram assim, né, porque eles eram proprietários e nós..meu pai era empregado dele. Mas ele conseguiu mesmo que foi trabalhar no banco do Brasil, né, quando ele foi pra lá ele estudou e...ele foi até gerente do banco lá. Os irmão dele...a gente fala primo rico porque foi o que se sobressaiu de todo mundo, mas não é assim também. Ele tem um apartamentinho lá na praia, né, que vendeu porque...uns 600 mil, né, baratinho [ri ironicamente]. Nós não temos.

Mostra uma fotografia de outra viagem, para Guaratuba: “Essa aqui tem uns 15 anos atrás. Ich, tem várias ali” e, em seguida, de uma viagem para as praias de Santa Catarina enfatizando que o melhor carro dentre os que viajaram era o deles, pois o fusca do seu irmão quebrou durante o passeio: “a fumaça ao invés de sair pelo escapamento dele, entrava pra tudo dentro do carro. Foi um sacrifício chegar na praia com esse carro aí”.

Continua falando de viagens, mostra uma fotografia sua em uma balsa, volta a falar do fusca e aponta seus parentes na imagem. Comenta que a maioria de sua família trabalha na universidade e a única irmã que não trabalha neste local está prestando concurso este ano para trabalhar na universidade. Foi a sua mãe, Antônia, quem encaminhou os filhos para o trabalho na universidade.

Quando nos viemos lá de Mirassel, a gente veio...com 15 dias minha mãe trabalhou, já entrou na universidade. E meu irmão também. Naquela época não tinha tanto concurso, assim, você entrava mais por indicação, depois a gente teve que prestar concurso e a gente morava ali pertinho na chácara ali. [...] Então a gente tava lá o tempo todo pedindo emprego, e a minha mãe foi tendo conhecimento com o pessoal, ‘ah, eu tenho filho, assim e tal’, esse meu irmão aqui acho que tem uns 20 e poucos anos já, uns 25 anos de universidade. Acho que quando eu casei ele tava...tava trabalhando lá.

Conta sobre um irmão que deixou o trabalho na universidade porque recebeu uma oferta de trabalho em outra cidade, mas sua condição de vida piorou e o salário diminuiu. Diz que quer que seus filhos “se encaixem” na universidade também. Este *encaixe* diz respeito mais ao trabalho do que ao estudo, já que ambos cursam faculdades nesta universidade.

O Henrique passou agora, até ia pegar uma foto dele pra te mostrar, esqueci. Que ele passou no vestibular agora. Que é que... tava falando, vai ter concurso agora ali...na universidade, esse ano sai. Eu falei: Giselle presta, se você passar, uns 6, 8 meses que eles demoram pra chamar, né, aí se faltar algum curso você vai fazendo, o importante é passar no concurso’. E o Henrique também, né. É, na verdade, minha mãe... como ela fala, a universidade foi uma mãe pra ela e uma mãe pra nós. Porque... não foi fácil ela vir pra cá com cinco filhos praticamente sozinha.

Conta dos seus empregos antes da universidade: como doméstica, em um asilo e no hospital infantil e “aí depois também passado uns anos eu fui trabalhar na cantina da UEL. Da cantina eu passei pra universidade [...]. Trabalhei 12 anos só na universidade. Aí eu fiz o acerto...e saí pra cuidar dos...dos filhote. Me arrependo as vezes, sabe? pela aposentadoria. Mas...tem hora que não, pela educação dos meninos...né [risos]”.

Consola-se: “Igual hoje, de repente se eu tivesse trabalhando, os dois não... tava na universidade hoje, ficava, né, largado na mão do pessoal por aí, por que... então não me arrependo. Só me arrependo mesmo pela aposentadoria”.

6.2.3 O olhar de Giselle



Giselle, 21 anos, estudante, nos leva até a sala de estar, aonde já havia deixado a caixa de fotografias da família e as imagens separadas para a entrevista. Quanto ao cuidado com o acervo Giselle confia:

esses daqui ficam bagunçados, não tem ninguém que organiza. Meu pai que geralmente guardava, colocava no albinho. Mas ficou tudo meio misturado aqui. Aí fica até meio difícil. Você fica olhando e tal, fora as outras que tem. Nas férias deu vontade de comprar daqueles álbuns grandões, porque acaba estragando as fotos. Aí eu falei com minha mãe pra comprar um grande.

Mesmo se ficar na desordem, pelo menos fica bem guardadinho pra não perder.

Diz ter sido difícil separar poucas fotografias, mas foi também um momento prazeroso: “cada foto é um sentimento diferente. Deu pra perceber assim um pouco. Então algumas fotos a gente descarta porque não quer falar. Mas foi bem gostoso”. A participante preocupou-se em seguir a instrução de “selecionar momentos importantes da família” e, cada fotografia que lhe despertava interesse, perguntava-se sobre a pertinência ao tema. Comenta: “depois que eu separei minha família na cabeça foi mais fácil separar”.

O momento de seleção das imagens, para ela, não foi solitário, pois ela e sua mãe olharam os álbuns juntas e, posteriormente, cada uma separou suas imagens. Ainda assim, ambas sentiram curiosidade sobre quais fotografias haviam sido escolhidas e, mais uma vez, conversaram sobre o que cada uma selecionou. Comenta sobre este momento de seleção das imagens:

Giselle: “Eu e minha mãe rimos muito de lembrar de algumas fotos do meu irmão. Eu falei ‘olha como o Henrique era feinho, magrelo nessa foto’, ‘olha como era essa pessoa’ e tal. A gente quase não vê as fotos. A gente vê as fotos e pensa ‘preciso falar com alguém sobre essa foto’. Minha mãe separou as fotos e eu vi. Ela tinha separado mais de 10 e ficou com dúvida sobre qual escolher. Eu falei ‘vou deixar você escolher’. Mas foi legal. Umás três fotos eu pensei em separar igual minha mãe”.

Pesquisadora: “Você lembra quais eram as fotos?”.

Giselle: “Era uma que tinha nós quatro, de casa, minha vó e meu vô, da parte do meu pai; tinha uma da chácara, acho que da festa junina, que é bem legal e uma outra que não lembro agora. Só lembro dessas duas. Eu ia separar outras da festa junina, mas

eu falei ‘deixa essa prá você’. É esta aqui. Essa também é da festa junina, mas não é do mesmo ano”.

Conta sobre o momento registrado na fotografia, logo no começo da festa, ainda com poucas pessoas. Situa que esta foi uma das primeiras festas juninas na chácara da família em outra cidade, há seis anos e a partir de então este evento repete-se todo ano. Nomeia cada pessoa da fotografia e diz que, apesar de não ter bandeirinha, foi uma festa que “ficou na memória”.

Na próxima fotografia estão ela, o irmão e a mãe: “eu queria pegar uma que meu irmão estava quieto, mas não tinha nenhuma. Em todas ele queria pular do colo dela. Em todas, todas. Em uma que ele tava maior ela tava com uma cara feia. Falei: vou pegar uma que ele tá melhorzinho”. Diz que não se lembra muito bem do dia em que a fotografia foi tirada, apenas se recorda que pediram que seu pai tirasse a foto porque ela estava com uma roupa nova que a avó fizera especialmente para a neta.

Fala de outra fotografia: “aí essa foto aqui em saparei porque tinha eu e meu irmão. Eu queria separar uma que tava eu e ele, né. Não tem nenhuma da gente maior”. Ela queria uma imagem dela e do irmão quando crianças que lembrasse a época em que os pais eram proprietários do bar de uma associação da universidade, pois nas palavras de Giselle: “eu passei, assim, quase minha vida inteira nessa associação e me faz lembrar. Foi uma parte bem gostosa da minha vida. Eu adoro essas fotos da gente na piscina”.

A seguir, Giselle mostra uma fotografia em que está com a avó, a mãe, o irmão, algumas tias e primas na praia. Esta é uma fotografia de um momento que Graça também selecionou. Assim como a mãe, ressalta a saga da viagem nos carros lotados e

com o carro quebrado. Diferente da mãe, Giselle conta as desventuras da viagem como aspectos positivos e divertidos:

aí foi muito legal essa vez porque o carro quebrou na ida muitas vezes. [...] E era uma praia meio deserta e a gente ficava brincando, e tinha muita criança. Eu adorei. Me diverti. E na volta a gente se perdeu. Meu pai entrou num lugar, meu tio no outro e foi aquele sufoco. Foi muito legal. A gente ficou a viagem inteira tentando encontrar meu tio em todo quanto é lugar. Aí minha vó ficava desesperada, achando que tinha acontecido alguma coisa, que poderia ter acontecido algum acidente, porque na ida o carro tinha quebrado muito. Aí no fim a gente acabou se encontrando já quase chegando em casa e tava tudo certo com eles.

Assinala que depois desta viagem, que a família toda gosta de contar, tornou-se tradição viajar para a praia anualmente: “é igual festa junina. Um vai, o outro tem que ir junto. Da parte da minha mãe, né. As duas irmãs da minha mãe e um irmão”.

Continuando o tema *praia*, mostra uma imagem em que estão suas tias maternas, mas ao invés de falar desta fotografia conta de uma viagem que fez sem a família. Retorna à imagem da família na praia e acrescenta que seus pais estavam na viagem e que foi a última ida à praia, mas “não tem nenhuma que tá todo mundo, aí eu separei uma que me lembrasse o momento”.

Diz que cada viagem à praia teve uma história para contar e que a história da próxima fotografia era o primeiro mergulho do seu irmão: “ele tava no fundo e foi mergulhar e caiu num lugar raso e ele ralou a testa e ficou muito bravo. Ele é muito mal humorado, eu adoro falar mal dele”.

Selecionou também uma fotografia dos pais:

só estão os dois. Na verdade eu não separei ela pela minha mãe e pelo meu pai só... eu queria uma foto dos dois, mas essa foto uniu o útil ao agradável porque eu queria contar um pouco a minha experiência do cursinho que eu fiz por dois anos na universidade e foi uma época bem triste pra mim. Foi bem difícil porque aquela angustia de querer passar no vestibular e toda aquela coisa e tal. E meu pai trabalha no cursinho. Então era uma pressão do meu pai trabalhando lá.

Mostra mais uma fotografia da época do cursinho e diz que a festa retratada na fotografia foi um dos melhores dias de sua vida. Participaram desta festa seus amigos do cursinho e alguns familiares. Comenta que ainda hoje conserva as amizades do cursinho: “somos amigos até hoje. Então essa foto me lembra um pouco o cursinho, a história daquela época, que foi 2004”.

Na imagem seguinte aparecem ela, o pai e o irmão. Justifica: “aí como eu separei uma foto da minha mãe com a gente, eu separei uma do meu pai”. Não se lembra do dia em que a fotografia foi tirada porque era muito nova, mas insiste que gosta da imagem, mesmo que não se lembre do dia. O sentido que ela dá a esta fotografia aparece em sua fala: “acho que é mais por gostar, assim, por retratar nós três, assim, tipo, esse aqui é meu pai. É isso. Não tem muita coisa que falar”.

Mostra, em seguida, mais uma fotografia da mãe com os filhos e diz tê-la separado por causa da época retratada, tal qual a fotografia do cursinho: “nessa foto aqui nós fizemos três viagens em um mês. [...] Essa foto foi logo quando meus pais se separaram, ficaram um ano divorciados, e depois voltaram. Aí nós quatro fomos viajar logo quando eles voltaram. Aí é bem gostoso”.

Gostaria de mostrar mais fotografias de viagens em que estiveram apenas os quatro (ela, os pais e o irmão). Acrescenta que costumavam viajar apenas os quatro, mas que, para a praia foram pela última vez quando ela tinha seis anos.

Mostra outra imagem e explica:

eu separei essa que é da família do meu pai. Esse dia foi bem interessante. Foi o aniversário de cinquenta anos de casamento da minha vó e do meu vô. Aí tem quase todo mundo nessa foto da família. Eu gosto muito dessa foto porque tá quase todo mundo.

Diz que estes parentes moram longe, mas se encontram freqüentemente. Ainda assim, afirma: “não era todo mundo unido não do jeito que tá nessa foto”.

Prossegue:

como era de família, eu separei uma de nós quatro. Separei uma que eu não tava muito emburrada. Aqui não é meu irmão [que está feio na fotografia], agora sou eu”.

Ainda atenta ao tema, mostra outra fotografia em que estão apenas os quatro, na formatura de um tio e diz: “eu gosto bastante dessa foto que estamos só nós quatro”. E mais uma vez demonstra a preocupação em escolher uma imagem em que toda a família estivesse fotogênica.

Em outra fotografia, aponta e nomeia seus parentes, os amigos de seus pais, ela e o irmão na chácara da família em outra cidade. Conta que se divertiam principalmente na ida à chácara, pulando e gritando na carroceria da caminhonete do seu pai. Diz que ainda costumam viajar bastante para a chácara, ainda que ano passado, por causa do trabalho e dos estudos, tenha ido apenas uma vez. “Mas agora a gente não tem mais a caminhonete. Ficou na memória. E também a gente não é mais criança agora. Não tem mais aquela empolgação de ir daqui até lá cantando”.

Mostra uma fotografia dela com o namorado e justifica:

como fazem dois anos que eu namoro, já faz parte da família, então vou colocar uma foto, aí eu separei essa porque é mais fácil de mostrar. Eu tenho no DVD e depois eu te mostro. Eu ia desistir, mas depois eu mostro pra você [a imagem no DVD].

Diz que eram estas as fotografias separadas para a entrevista e busca o DVD para mostrar mais imagens do namorado. Enfatiza uma viagem que fizeram apenas ela e o namorado:

esse dia nós levantamos bem cedo nós dois, tipo umas seis horas da manhã quase, pra ver o sol nascer na praia. Aí a gente ficou até com o rosto inchado nesse dia. A gente andou muito, tipo uns três quilômetros a pé até um lugar que uma mulher disse que era pertinho: vai lá que tem umas pedras, é lindo. A gente andou muito, muito, muito e chegou no lugar. Foi muito gostoso porque a gente fez várias coisas legais. E marcou essa manhã. É isso.

E completa: “Aí tem umas fotos que eu deixo lá no meu quarto”, levando-nos até o quarto para mostrar um painel de fotografias: ela e o irmão, seus pais, animais de estimação, parentes e o namorado.

7. DISCUSSÃO

O ato de fotografar, guardar, mostrar, trazer de volta a presença do objeto fotografado, especialmente quando ligado à figura feminina sugere uma interpretação que pode parecer extravagante, mas pode ser cogitada. Porque guardar a foto é coisa da mulher, da mãe? Bater a foto, fazer a foto pode ser um ato masculino, paterno, mas guardar é um ato materno, como se através do ato fotográfico se reproduzissem os papéis da família moderna, descrita por Engels (1884-1978): ao pai cabe o papel ativo de fazer a tomada fotográfica, bem como trabalhar e sustentar a família; à mãe cabe o papel passivo de guardar e preservar as imagens, assim como educar e cuidar dos filhos.

Nas entrevistas essa questão da mulher como guardiã do acervo familiar apareceu muitas vezes. Podemos perceber que, como discute Leite (1998), as mulheres guardam a história da família. Nestas famílias, elas confeccionam os álbuns, distribuem-nos aos filhos e escolhem que imagens são estampadas nos porta-retratos em cima dos móveis. Hildegard possui muitas fotografias enquadradas, espalhadas pelas paredes e móveis. Na casa de Murilo e Luciano é também a mulher, esposa e mãe, quem decidiu que o tema das imagens em cima do móvel da ante-sala, seriam os filhos. Da mesma forma, na família Silva, são as mulheres quem cuidam do acervo: “Eu que organizo. Agora, eles ajudam também. Eles gostam mais de misturar mais do que organizar”, diz Graça.

Enquanto um ato da mãe, a organização dos álbuns se associa à particularidade feminina de dar à luz. Aliás, a fotografia é um ato de registro da luz, de operar sobre a luz, enfim, de dar a luz. Trazer o bebê à luz do dia, retirando-o da escuridão do ventre é uma foto-grafia, ou seja, uma escrita com a luz. É dar visibilidade ao bebê, deixá-lo aparecer, se expressar através da luz. Assim, a fada mãe ao pegar uma fotografia de um álbum, de certa forma, está repetindo ou reeditando o ato primordial do nascimento.

Traz à luz novamente o filho. Esta é uma característica própria do álbum de fotografias: dar visibilidade, mostrar o que importa ser visto pelos outros. É neste sentido que se dão as entrevistas. Cada um, contando com o auxílio das fotografias, traz à luz a sua própria família.

Através das imagens as famílias são apresentadas de forma idealizada, como grupos de êxito, de sucesso, de pessoas que se amam e se divertem juntas, explicitando um olhar romântico sobre a família. Giddens (1993) destaca que este tipo de amor é o fundamento das relações familiares, da pertença dos membros a um grupo sólido, que não pode se desfazer jamais.

Ao mostrar suas fotografias do aniversário de 70 anos em que os primeiros pedaços de bolo foram dados aos filhos, Antônia atesta que os ama e estão em um lugar privilegiado em sua vida, merecedores dos primeiros pedaços, de uma atenção especial e que, em contrapartida, encontram meios de lhe retornar este afeto como, por exemplo, a filha ao escrever e declamar uma mensagem em sua festa de aniversário.

Desta mesma forma, Giselle seleciona imagens de uma família afetuosa que se diverte anualmente em viagens à praia. Como diz Sontag (2004), fotografar viagens é a garantia de que houve diversão. Esta participante fez questão de mostrar ao menos uma fotografia em que a protagonizassem os pais, o irmão e ela própria, ou seja, sua família nuclear composta por aqueles que moram na mesma casa. Ainda, a insistência de Giselle em apresentar várias imagens dos pais e do irmão, justificando o tema explicita uma concepção de família: são os parentes que moram juntos.

Esta concepção aparece novamente na fala de Giselle, vinculada ao sentimento de união e coesão ao assinalar uma viagem feita imediatamente após o reatamento dos pais: a fotografia atesta que, apesar das dificuldades, esta é uma família que briga, mas vive momentos de lazer e de reencontros entre pessoas que se amam. Mais uma vez

aparece a visão romântica da família inabalável que partilha um amor eterno e altruísta que, a despeito dos sofrimentos produz vínculos duradouros. Este ponto de vista se estende na fala de Giselle, envolvendo também o namorado que a ela está vinculado afetivamente e, portanto “já é parte da família” (sic).

A família é apresentada como um grupo cujo vínculo afetivo aparece sob momentos de lazer e diversão: Graça fala dos filhos brincando no rio, das festas juninas na chácara, das viagens à praia. Este tipo de cena também aparece nas narrativas de Murilo e Luciano a partir de fotografias das reuniões familiares nos finais de semana. Existe, entretanto, uma diferença fundamental entre a família Silva (Graça e Giselle) e a família Aragão (Murilo e Luciano) neste quesito.

Enquanto a primeira coloca a diversão em família e, portanto, o vínculo, no momento presente, a segunda a deposita no passado de uma família que costumava se encontrar freqüentemente, o que deixou de acontecer depois que o irmão de Murilo mudou-se de cidade. As fronteiras territoriais se flexibilizam e as famílias se põem em transito contínuo atendendo as necessidades de lucro e consumo travestidas em sucesso profissional e econômico. Quando o irmão deixa de fazer parte do cotidiano da família, o núcleo deste grupo se rompe e a família, por tornar-se nômade e trocar os espaços fechados pelos abertos, tal como enuncia Deleuze (1992), parece se dissolver.

Sem selecionar previamente as fotografias para a entrevista, Murilo se depara com uma família transformada ao longo do tempo, que viveu auge e queda, riqueza e pobreza, casamentos, nascimentos e morte. Perceber esta mobilidade da família é também entrar em contato com a desconstrução do amor romântico, da família indestrutível e perceber a fluidez e flexibilidade das configurações contemporâneas.

Murilo e Luciano não tiveram um momento anterior de revisitação do acervo, de escolha sobre a forma como a família seria apresentada e, durante a entrevista, esta

postura se manteve. Ambos, extasiados diante de um acervo há muito tempo esquecido, apresentaram a família para si mesmos, re-conhecendo seu percurso, sua saga, deixando transparecer o fascínio.

Fascinar-se é como estar sob um encantamento, estar tão absorto que nada mais pode ser visto, enxergado, decifrado. Este fascínio pelo que nos apresenta a imagem decorre, como nos diz Novaes (2005), da falta de reflexão e pensamento, pois a imagem para ser desvendada precisa de contemplação, do tempo lento de ver e evidenciar. O encontro inédito com seu acervo indecifrado não permitiu que Murilo e Luciano refletissem sobre as lembranças provocadas pelas imagens. As impressões sobre estas fotografias foram concernentes a certo imediatismo, materialidade e congelamento da realidade.

Murilo, desprovido desse tempo, se surpreendia cada vez mais por não conhecer o seu acervo, por nunca ter dado sentido àquelas imagens, como se não fosse dono da própria história. Sem decifrar o acervo, é devorado pela imagem apartada do pensamento, puro decalque do mundo e fica preso à aparência. Ainda, salientemos que este fascínio não se mantém durante toda a entrevista. Murilo decide terminar sua entrevista, chamando o filho para a cena, a fim de contemplar em silêncio seu acervo. A apropriação destas fotografias se desenvolve no decorrer da entrevista: inicialmente Murilo reclama que estão bagunçadas e fora de ordem, depois diz que alguém deveria arrumá-las e, finalmente, se compromete (consigo mesmo) a organizar o acervo.

Este movimento de afunilamento e apropriação se configura também na relação com o interlocutor, envolvendo Murilo cada vez mais com suas memórias: inicialmente as narrativas são direcionadas para a pesquisadora e depois o interlocutor alterna-se entre ele mesmo e o filho. Halbwachs (2004) discorre sobre a memória apoiada na comunidade, construída com a participação dos outros, o que podemos verificar nos

diálogos entre Murilo e Luciano sobre as fotografias. Inicialmente era o pai quem explicava as cenas ao filho, detalhando-lhe momentos que Luciano não se lembrava. Para Halbwachs (2004) o passado não se torna lembrança sendo relatado, mas quando é compartilhado. Por isso, diante do acervo fotográfico aquelas imagens não tinham valor, nada testemunhavam, pois ele nada tinha a dizer sobre elas. Com o auxílio do pai, as lembranças de Luciano tornaram-se vivas, ativadas pelo diálogo que dava voz àquelas imagens mudas.

Em alguns momentos era preciso que Murilo situasse a cena para que Luciano se lembrasse do que se tratava, como por exemplo, apenas depois de explicar que tal construção era um barracão da chácara, o filho lembrou-se das brincadeiras na oficina do pai. Luciano, no início da entrevista, apenas repetia os comentários do pai sobre pessoas nas imagens, como se as fotografias não fossem um suporte sólido para sua memória. Ainda assim, no decorrer da entrevista, Luciano se tornou mais ativo, conversando com o pai não apenas para esclarecimentos, mas também para corrigi-lo quando o confundia com o irmão e, aos poucos, Murilo começa a lhe pedir esclarecimentos sobre algumas imagens.

A narrativa está intimamente relacionada com o diálogo que transmite experiências e impressões sobre o mundo, sem a preocupação de informar a veracidade dos fatos a narrativa mergulha na história da vida de quem a conta. Além de ser marcada pelas impressões daquele que a narra, cada história, cada lembrança transformada em palavra dirige-se a um interlocutor, a um confidente que torna o ato de narrar o caso mais importante do que viver tais experiências. Nesta interação entre pai e filho, tal como afirma Benjamin (1994), as reminiscências de Murilo encontram um herdeiro.

Ao final da entrevista configurou-se uma relação horizontal, com ambos participando da reconstrução do momento fotografado, trocando idéias e conversando sobre a imagem dispensando a presença da pesquisadora para que o diálogo sobre as fotografias acontecesse. As experiências do filho, antes lembranças contadas pelo pai, passam a ser uma construção instantânea em conjunto.

Graça e Giselle também dialogam no momento de escolha das fotografias para a entrevista, verificando quais imagens representam apropriadamente momentos importantes do grupo familiar. Desta forma atestam a veracidade de suas experiências já que, segundo Halbwachs (2004), para que a lembrança exista é necessário que as memórias partilhadas sobre dada experiência tenham pontos de contato que apóiem a lembrança sobre um fundamento comum.

Não é, portanto, coincidência que tenham escolhido os mesmos momentos para falar na entrevista: as viagens à praia, a chácara em outra cidade, a festa junina, o “estar em família”. A memória só faz sentido se sustentada por um grupo que a compartilha, que atesta sua veracidade e, como no caso dos participantes que dialogaram incitados pelas imagens, confidenciando e construindo a importância do acervo fotográfico.

Entretanto, se existe algo de partilhado sobre as fotografias, há também maneiras distintas de perceber o que elas representam. Embebidos no contato com as imagens, cada um traduzia a saga da família na história: se por um lado, o êxito para Hildegard se revela no pé de couve extraordinário que o marido cultivou e na formação acadêmica dos filhos e, para Graça e Antônia, o êxito se encontra no trabalho; para Murilo e Luciano o êxito está em características físicas e financeiras. Como diz Murilo: “eu não sou mais pobre... que coisa, quanto tempo que eu não via isso. Isso faz tempo, meu Deus”. O que se transformou foram as aparências, foi aquilo que **aparece** através das fotografias. Desta mesma forma reage Luciano às fotografias, pois o que o mobiliza são

lembranças associadas ao explícito, aparente: os brinquedos, a conservação do rádio antigo, a bola de basquete que ganhou no aniversário, o amassado acidental no carro do pai enquanto brincava na oficina.

Como salienta Debord (1997), o importante é o parecer, o cenário, show de “luzes e fumaça” que a fotografia apresenta. Um espetáculo que, segundo Kehl (2005) promove a visibilidade. O êxito é não mais brincar em bacias e ter “diversão de pobre” (sic), é estudar em escolas particulares e usar uniforme, é fechar uma sociedade até mesmo no aniversário do filho, é apontar que entre os parentes “só tem figurão, meu” (sic).

Capaz de fazer aparecer ou sumir, a imagem detém um grande poder. Poder de mostrar que o filho é grande, alto e forte: “o bicho é um bezerro”, mas também que os lugares, os parentes e eles próprios mudaram. A constatação da passagem do tempo fica evidente em certas frases de Murilo e Luciano: “você era simpático quando era mais novo”, “tá tudo parecendo maracujá”, “o tempo judia”, “aqui a gente vê como a nossa chácara era diferente”. Murilo se surpreendeu ao ver a fotografia como um espelho do passado dizendo-lhe o quanto envelheceu e o quanto as coisas mudaram.

Entretanto, se para Murilo e Luciano a fotografia escancara a passagem do tempo, para Graça, Giselle e Hildegard a situação se inverte, o tempo congela. Corroborando as colocações de Wolff (2005), nas falas destas mulheres a imagem não conhece o passar do tempo. O que a fotografia revela é um presente constante, eternizado. Graça e Giselle comentam das viagens à praia como se este evento fosse comum no cotidiano da família, mas Giselle menciona que na última viagem à praia ela era criança. Este comentário não é seguido por nenhum tipo de surpresa ou constatação do tempo decorrido desde esta viagem. Mesmo que tenham se passado muitos anos, a viagem parece ter acontecido há pouco tempo.

Desta mesma forma se dá a passagem do tempo para Hildegard. Quando ela diz que a festa de aniversário do marido “foi a última coisa” que fez junto com ele, temos a sensação de que este homem morreu imediatamente depois desta festa, alguns dias ou semanas depois. Ainda, o congelamento do tempo aparece marcado em outro momento da entrevista quando ela afirma que o marido “morreu faz pouco tempo”, mas posteriormente situa que o ano de falecimento foi 2001. A narrativa de fato não se apóia na veracidade dos fatos, pois a memória não está presa à realidade ou ao tempo cronológico. Fernandes e Park (2006) acrescentam que, ao narrar, faz-se um exame do próprio passado, construindo uma história viva que se transforma durante este percurso.

A última festa do marido só adquiriu toda essa importância em um momento posterior, rememorado e reconstruído, pois durante o acontecimento Hildegard não sabia que a morte do marido estava próxima. O valor afetivo dos seus registros desta lembrança foi, tal como a memória destes acontecimentos, construído em um tempo subjetivo e não cronológico.

Tal como diz Wolff (2005), a fotografia nos faz reviver os mortos, trazendo-os para o presente. A morte e a ausência aparecem algumas vezes nas entrevistas, principalmente da família Aragão, nas quais receberam certa ênfase. Murilo se deteve em algumas fotografias mostrando quem era vivo e quem já havia falecido. Diz ele: “metade da família já morreu” e um pouco adiante, continua: “separaram, morreu, morreu, essa é advogada... morreu, morreu. Que dureza, hein! Morreu, morreu”. A nostalgia daquilo que se perdeu e não pode ser revivido aparece também de outra forma nas narrativas de Murilo. Várias vezes ele fala da juventude como uma época gloriosa em que: “não tinha cara de infeliz não”; o filho “era feliz e não sabia”; “meu pai tava interação aqui”; era “começo de vida”.

Na entrevista de Hildegard apareceu também de forma acentuada os sentidos produzidos pelas ausências. Se a fotografia gera um sentido de realidade muito forte, porque coloca diante do sujeito o objeto fotografado, também é implacável em denunciar as faltas, as ausências. Da mesma forma que torna presente o que estava ausente, materializando sua imagem diante dos olhos, também faz o inverso, torna ausente o que estava presente.

A imagem ausência imposta pela morte é o exemplo maior dessa experiência de sentir a falta. Este tipo de imagem é, na verdade, ambígua porque ao mesmo tempo que evoca o presente, auxiliado pela memória, é também a prova da realidade que denuncia uma perda irrecuperável. Trata-se aí da manifestação crua da relação da foto com a morte. O retrato sobre o túmulo serve, claro, para ajudar a identificação do falecido. Mais do que o nome, a imagem se presta a um melhor reconhecimento. É mais fácil identificarmos o falecido pela fotografia e não pelo nome escrito na lápide. A imagem produz essa memória forte, geradora do reconhecimento. É comum a pessoa titubear diante de um nome, mas, numa verdadeira epifania, se lembrar de alguém quando evoca sua imagem.

Na entrevista de Hildegard, a fotografia, ao presentificar pessoas, intensifica a ausência de um marido que nela deveria aparecer. Talvez para compensar esta ausência ela tenha separado especialmente um momento para mostrar fotografias de um aniversário do marido, dizendo ter sido a primeira festa surpresa planejada pela família e ressaltando que a festa de seus 70 anos, momento de destaque na entrevista, não foi um acontecimento inédito. Mostrar fotografias do aniversário do marido é colocá-lo em cena, prestigiá-lo da mesma forma que Hildegard se sentiu em sua própria festa, em cujas fotografias o marido estava ausente. Este modo de evocar a lembrança de uma

pessoa através de sua imagem pode trazer certo consolo, tornar esta pessoa mais próxima, mais presente.

Como já dissemos sobre o ponto de vista de Wolff (2005), a fotografia torna possível reviver o passado como um momento que agora está inacessível, mas não perdido para sempre. Atribuindo este sentido à fotografia Hildegard, faz com que a ausência do marido possa ser amenizada quando o apresenta como um homem de sucesso, especial, capaz de cultivar um pé de couve excepcional ao invés de ser lembrado como uma pessoa irremediavelmente ausente. Desta mesma forma aparece a ausência na família Silva, manifestada nas narrativas sobre os parentes que moram longe, mas pelos quais a família cultiva muito carinho. A fotografia aqui exerce o papel de ultrapassar distâncias, criando a sensação de uma proximidade que diminui a saudade.

A fotografia, portanto, tem o poder de evocar a proximidade, criar uma ilusão de presença. Talvez por isso quando uma pessoa está com muita raiva de alguém e que esquecê-lo, rasga suas fotos, como se a destruição da imagem levaria consigo a própria pessoa, tal como no relato de Antônia sobre os vizinhos que rasgaram o “santinho” do seu genro depois que ela lhes deu uma bronca. Subsiste aí um pensamento animista, aquele que, por não diferenciar o representante e o representado, é capaz de tomar a imagem como a própria realidade retratada. Esse fenômeno acontece também com a linguagem oral quando uma palavra é tomada como equivalente ao objeto que designa. Por exemplo, é comum as pessoas evitarem pronunciar o nome de uma doença porque acreditam que ao fazê-lo poderiam atraí-la concretamente.

Nesse sentido, o álbum de família pode ser tomado como um ritual de feitiçaria, como algo que faz, magicamente, aparecer e desaparecer as pessoas. Uma foto arrancada ou retirada do álbum soa como uma perda, como a morte da pessoa.

O guardião do álbum de família é, portanto, o feiticeiro do grupo. É aquele que detém os poderes mágicos. Interligada aos afetos, a imagem mata, ressuscita, busca outras imagens, procura fazer conexões, puxa palavras, cria narrativas, ativa a imaginação. É o que pode observar na conduta dos entrevistados: uma foto puxa a outra que puxam a prosa, trazem lembranças, reavivam os mortos, matam o vivos. Quando saca o álbum de família para mostrar a outros, como Hildegard fez numa das reuniões de familiares, funciona ali como uma maga, uma fada que com seu condão pode fazer aparecer ou sumir. Detém esse enorme poder sobre todo o grupo familiar. Dela depende a vida ou a morte de cada um no imaginário familiar.

Além de guardiã do acervo da família, Hildegard é também a fotógrafa que seleciona e registra os momentos dignos de serem guardados nos álbuns, o que lhe confere um poder ainda maior. Quando Hildegard comprou sua primeira máquina, tomou para si o lápis que registrava sua história e começou a escrevê-la com a *foto grafia*¹². Ela, ao fotografar e organizar o álbum, é proprietária do patrimônio familiar exposto ao mundo. Ela é a narradora não apenas da sua própria história, mas também da história da família, pois através das capturas feitas pela câmera, ela conta a saga familiar através de imagens. Por isso, quando os filhos desejam ter alguma participação nesta narrativa, devem recorrer a ela para fazer cópias das imagens de suas próprias histórias, guardadas nos álbuns de infância. A função do álbum para Hildegard é, portanto, legitimá-la no papel de autora e guardiã de uma história viva e revisitada constantemente: “um dia que tô meio na fossa, aí eu me ponho a olhar foto”.

O acervo dos outros participantes, em contrapartida, não era tão preservado e revisitado quanto o de Hildegard. Na família Silva os álbuns são mantidos dentro de uma caixinha e algumas imagens são armazenadas em mídias digitais. A procura pela

¹² Fotografia: palavra resultante da união dos afixos gregos *fós* e *gráfi*, que significam, respectivamente, luz e escrita (ou desenho).

fotografias foi dificultada pela desorganização deste acervo, como por exemplo quando Giselle procurava o DVD com imagens do namorado sem saber ao certo onde poderia tê-lo guardado. Cabe aqui um esclarecimento quanto às palavras organização e desorganização que, neste texto não são tomadas como uma estrutura pré-definida do acervo. Dizer que Hildegard mantém a organização do seu acervo não nos remete à estrutura em álbuns, à imagens fixas que, por não se misturarem com outras, não são perdidas. A organização aproxima-se mais de um saber sobre o acervo, uma tomada de conhecimento e apropriação da história do que de uma estrutura estática. Quando Hildegard se põe a falar sobre seu acervo, percebemos que ela sabe do que está falando, apropria-se da própria história. O mesmo não acontece com tanta intensidade nas entrevistas de Graça e Giselle e, menos ainda, nas de Murilo e Luciano. As duas primeiras citam os eventos sem intensa comoção diante do acervo. As fotografias revelam momentos de suas vidas, mas não despertam grandes afetos, apenas ilustram.

Antônia, por sua vez, demonstra a apropriação daquele que sabe o que viveu, seus sucessos e fracassos e agora merece receber por seu contínuo esforço. Ela criou os filhos, construiu a própria casa e agora cuida de um neto pelo qual ninguém quis se responsabilizar. Como diz Bosi (1983), ela desempenha um papel para o qual está amadurecida, o de acalmar, no presente, as lembranças do passado.

Hildegard e Antônia, ambas detentoras do conhecimento sobre a vida, donas da própria história, mas com posturas diferentes diante do acervo. Para a primeira, entrar em contato com estas imagens que lhe revelam a própria vida é entrar em contato com emoções intensas e muitas vezes ainda não elaboradas. Mais uma vez recorrendo à metáfora de Bosi (1983), é como se ainda não tivesse acalmado as águas do presente alargando as margens do rio. Antônia, ao entrar em contato com seu acervo também é tocada pela emoção, que a impele a ir além dos registros fotográficos e buscar o papel

com a mensagem da filha. Entretanto, este contato é menos atribulado, um contato com águas mais calmas. O interessante do contato com as próprias fotografias é, tal como diz Wolff (2005), esse despertar de emoções, acalmadas ou não, e a incompletude da memória que nos incita a preencher as narrativas com algo pessoal e inédito.

Uma emoção bastante presente nas entrevistas foi a nostalgia da juventude. Antônia relata carinhosamente suas lembranças da primeira comunhão ao mostrar sua fotografia mais remota, de quando tinha oito anos. Além disso, as imagens que escolher exibir no armário da sala são as fotografias de seus cinco filhos ainda bebês. Murilo também fala da sua juventude com carinho e nostalgia, apontando-a como uma época pacata e sem violência, a melhor de sua vida.

Para estes participantes os sonhos e as possibilidades de realizações, tal como afirma Bosi (1983) estão nos tempos remotos da juventude. Para eles não parece haver dor ou grandes tristezas na época em que viviam com os pais e não tinham grandes encargos, o que mudou quando se casaram e tornaram-se responsáveis pelas próprias famílias. Murilo ilustra esta mudança de papéis advinda com a idade adulta: “Foi um divisor de água, deixa de comer ovo frito da casa da mamãe pra tomar conta da vida. Não é mole não”.

Como pudemos observar no encontro com Antônia, as fotografias de fato celebram o vínculo entre as pessoas, não apenas entre os parentes, mas também entre os amigos. Ser fotografado sorrindo, abraçado com alguém é como dizer que esta pessoa nos agrada, é bem vinda. Mais que isso, Antônia nos relata o quanto era comum a troca de retratos entre amigos. Presenteavam-se com sua melhor pose e uma amistosa dedicatória no verso da fotografia. Segundo a participante, ao pedir uma fotografia, o amigo mostrava sua afeição, provava sua amizade.

Ainda que este costume tenha caído em desuso, ela relembra alegremente que há pouco tempo as amigas pediram-lhe cópias de uma fotografia em que estão todas juntas. Antônio, que se lembra do quanto era difícil obter uma fotografia quando morava no sítio, nos revela que o costume de fotografar a família era voltado mais para atender aos pedidos de outros do que as próprias necessidades de guardar lembranças.

Antigamente, era costume os migrantes e imigrantes enviarem retratos aos parentes como sinal de que haviam chegado bem e gozavam de plena saúde. Também para Antônio, era importante ter retratos para que pudesse dá-los aos outros, não como atestado de saúde, mas como prova de afeição. Para ela a fotografia se insere de uma maneira peculiar nas relações afetivas. De fato, ainda hoje, namorados guardam fotografias 3x4 das amadas em suas carteiras para comprovar indubitavelmente seu amor, pois caso encontrem uma imagem de outra mulher o relacionamento poderia ser rompido e, por outro lado, se não existe fotografia alguma, elas podem duvidar da integridade de seus sentimentos.

As relações afetivas perpassando o contato com a fotografia aparece também na interação entre Luciano e Murilo, corroborando o que diz Halbwachs (2004) sobre a memória apoiada no grupo afetivo. Não é possível identificar o que Luciano de fato rememora e o que são memórias construídas ao coser fragmentos da narrativa do pai. As lembranças se misturam, se intercalam com a fala de Murilo e sua própria versão dos acontecimentos até que o que se consolida como memória do passado é a junção destes fragmentos de memórias, partes de cenas que cada um rememora e, juntos, moldam a lembrança para si mesmos. Cria-se uma verdade a respeito do passado que não depende da realidade dos acontecimentos para que exista e seja legítima.

Nossos interlocutores nos lembram alguns episódios simplesmente não são lembrados ou registrados na memória e nem mesmo em fotografias. Ainda, algumas

cenar só são lembradas com a ajuda do estímulo dado por esta revisitação, pois como diz Murilo, se a fotografia não estivesse à sua frente, não se lembraria com vivacidade de tais momentos. Esta nebulosidade permeia também as lembranças sobre a infância, que exige que os adultos da época nos contem como foi nossa própria vida quando crianças. Assim, a memória sobre a primeira infância são inventadas a partir das narrativas dos outros e a fotografia, por sua vez, serve muito bem a este papel de inventar ou construir memórias.

Talvez por isso Giselle não teve muito a dizer sobre algumas imagens escolhidas apenas pelas pessoas que nela aparecem, já que não se lembrava exatamente do que viveu naqueles momentos. A fotografia e a lembrança destes momentos ganham sentido não pelo que aconteceu de fato, mas pelo significado latente das imagens, as quais tanto Giselle quanto Luciano e os outros participantes, puderam completar da forma que quisessem, criando novas versões para as histórias incompletas na memória.

8. CONCLUSÃO

A produção de sentidos é o processo que possibilita leituras particulares do mundo. Ainda que pessoal, o sentido é construído a partir das vivências em grupo e, neste caso, do grupo familiar. A família é berço da vivência, o primeiro laço social, o lugar onde se começa edificar o sentido do mundo para posteriormente recriá-lo mediante o contato com outros grupos.

O rompimento da rotina do cotidiano, disparado pelas entrevistas realizadas com os participantes, criou uma condição propícia para um processo de ressignificação de imagens e cenas familiares registradas e guardadas no álbum de família. Mais do que uma ressignificação de um ou outro acontecimento isolado, a retomada do álbum e a seleção das fotos permitiu a releitura de experiências comuns, a produção de narrativas capazes de dar sentido ao conjunto das vivências coletivas tomadas como referências da família.

A entrevista e as revisitações ao álbum e às memórias foram importantes enquanto intervenções que exigiram rearranjos de imagens e de lembranças significativas para a família. A própria dinâmica da família e as mudanças que vão se processando no tempo, desestabilizam a homeostase dos registros do passado exigindo novas narrativas e recomposições de imagens.

Na recomposição do passado no presente, a releitura da vida constrói sentidos e relança o olhar para o mundo ao nosso redor. Revisitando os álbuns, Hildegard lhe atribui o sentido de consolo, de gregarismo familiar, de volta às raízes que não podem ser esquecidas. Giselle escolhe mostrar seu núcleo familiar e para isso funciona a imagem. Ela diz que aquelas quatro pessoas que insistiu em mostrar repetidamente, são uma família, a sua família, incontestavelmente. Identificar na fotografia estas pessoas é

buscar sua raiz, sua identidade. Falar sobre os retratos de família, através daquelas imagens tão realistas, é buscar a própria identidade, é saber sobre a pertença a este grupo. O poder testemunhal da foto pesa sobre o reconhecimento da ancestralidade e fortalece o sentimento de filiação, mediante identificações com uma linhagem dada pelo grupo familiar.

Em seu percurso, Antônia faz sua releitura de uma vida com muita dificuldade, mas também com festas, alegrias. Na caixinha de lembranças revisita os esforços e cuidados com a família, intercalados pelas cenas de sua festa de 70 anos. Há que sofrer, mas também sorrir. O sentido principal das fotos e das narrativas que desperta é mostrar a posição de centralidade que atribui a si naquele agrupamento, é atestar seu papel de protagonista na família, daquela que cuida de todos e recebe, em troca, o reconhecimento dos filhos, que a homenageiam com uma festa. Ela é aquela mulher que viveu mais 11 anos depois dos 60, aquela que já tinha “durado” bastante e conseguiu prolongar ainda mais a vida, continuando forte, lutando, salvaguardando os membros da família. Talvez o que mais salvaguarda são as imagens fotográficas que legou aos seus descendentes e sua própria imagem atual, ali presente o tempo todo, como se fossem fotografias incessantes ou fotogramas de um filme que permitem realizar inúmeros *flashbacks*, retornos capazes de esclarecer o presente.

Para sua filha Graça, o sentido do acervo é guardar aqueles momentos alegres, cotidianos, que a vinculam com sua terra, sua casa, seus amigos e família. São os registros das lembranças de seu percurso pela vida, quase esquecido e muito pouco revisitado. Se Graça pouco revisita seu acervo, Murilo e Luciano parecem descobri-lo durante a entrevista. O sentido para se guardar fotografias e construir um acervo se constrói naquele momento. Ao entrar em contato com seus registros, Murilo percebe que “só guardar pra nunca ver, não adianta”.

Retornar às caixinhas, aos álbuns, às sacolas cheias de fotografias soltas é dar sentido não apenas a estas imagens, mas ao próprio passado, seja ele bastante conhecido ou, simplesmente, esquecido. Falar das fotografias é ouvir o que elas têm a nos dizer sobre nossa história, preenchendo as lacunas deixadas pelas lembranças nebulosas. A produção de sentido a partir do contato com o acervo fotográfico é, como a leitura do mundo, um processo dialógico em que se atinge não *a* verdade em si, mas *uma* verdade relativa a cada um, neste exato momento.

Através dos álbuns de família surgem as versões da história de cada um dos seus membros. Feitos e acontecimentos são destacados, conforme os afetos que acompanham as lembranças e registros de marcos significativos. Surgem, por exemplo, as famílias que ressaltam como um grande feito terem conseguido “dar a volta por cima” quando o primo rico “passa a perna” e se divertem mesmo quando o carro, lotado, quebra no meio de uma viagem atribulada.

As imagens postas em movimento, disparam narrativas verbais que vão interpretando, dando sentido, juntando a presença do interlocutor com as memórias, o presente com o passado, o conhecido (produzido pelos registros estabilizados na memória) com o desconhecido que emerge inadvertidamente na conversação. Quando existe a revisitação, o contato com as lembranças, o “guardar fotografias” ganha sentido.

Guardar fotografias funciona, para a família, como um acervo de sua saga, documentos que comprovam sua história, seu gregarismo, seus laços. Ter um registro da história familiar se torna importante quando a fotografia solidifica a existência, dá visibilidade a cada membro da família, comprovando que ali existem relações de afeto e, principalmente, comprovando seu êxito como grupo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BAUMAN, Z. **O Mal Estar da Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Obras Escolhidas** v.1, 2.ed. São Paulo, Brasiliense, 1994, p. 197-221 (escrito em 1936 sob o título Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows).
- BERLO, D. K. **O processo da comunicação: introdução à teoria e prática**. Rio de Janeiro: Aliança, 1963.
- BLIKSTEIN, I. **Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade**. São Paulo: Cultrix, 1983.
- BOSI, E. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.
- BUENO, T. **Álbum de Família: A Criação de uma Crônica Particular**. Estudos Lingüísticos XXXVI(3), setembro-dezembro, 2007, p. 351 / 356.
- BUCCI, E. O espetáculo e a mercadoria com signo. In: NOVAES, A. (org). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac, 2005, v. , p. 218-233.
- BRUNO, F ; SAMAIN, E. **Retratos da Velhice: Memória e Fotografia**. A Terceira Idade, Sesc SP, v. 15, n. 30, p. 24-35, 2004.
- CARLISKY, N.J.; ESKENAZI, C.K.; KIJAK, M. **Vivir sin proyecto: psicoanálisis y sociedad posmoderna**. Buenos Aires: Lúmen, 2000.
- DEBORD, G. **Sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DELEUZE, G. Post-scriptum sobre as sociedades de controle. In:_____ **Conversações**. Rio de Janeiro: editora 34, 1992, p.219-26.
- FERNANDES, A.M. **El campo grupal**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1989.
- FERNANDES, R. S.; PARK, M. B. **Lembrar-esquecer: trabalhando com as memórias infantis**. Cad. Cedes, Campinas, vol. 26, n. 68, p. 39-59, jan./abr. 2006. Disponível em <http://www.cedes.unicamp.br>. Acesso em: jun/2008
- GIDDENS, A. **A transformação da Intimidade: Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas**. São Paulo: UNESP, 1993.
- HALBWACHS, M. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.
- HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**. São Paulo: Loyola, 19798.

JUSTO, C.S.S. **Os meninos fotógrafos e os educadores: viver na rua e no Projeto Casa.** São Paulo: Ed. UNESP, 2003.

KEHL, M. R. Muito além do espetáculo. In: NOVAES, Adauto (org.). **Muito além do espetáculo.** São Paulo: Editora Senac, 2005, p 234-253.

KOSSOY, B. **Fotografia e História.** 2ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LEITE, M. L. M. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, E. **O fotográfico.** São Paulo: Hucitec, 1998.

ENGELS, F. (1884). **A origem da família, da propriedade privada e do Estado.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

MAUAD, A. M. Fotografia e História: possibilidades de análise. In: CIAVATTA, M.; ALVES, N. (orgs). **A leitura de imagens na pesquisa social: História, comunicação e educação.** São Paulo: Cortez, 2004.

NOVAES, A. A imagem e o espetáculo. In: NOVAES, A. (org). **Muito além do espetáculo.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.09-15.

PARK, M.B. **Possibilidades de uso da fotografia na elaboração de projetos pedagógicos.** PIE/UNB, 2000. Disponível em: <http://www.fe.unb.br/pie/zFotografia.album.htm>. Acesso em: set/2008.

PINHEIRO, O. G. Entrevista: uma prática discursiva. In: SPINK, MARY JANE (org). **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas.** São Paulo: Cortez, 2000, p. 183-214.

SANTOS, R.C.; SUGIMOTO, L. **Os idosos e seus baús fotográficos: Jornalista resgata experiências de vida a partir da linguagem visual em 'Retratos da Velhice'.** Jornal da UNICAMP, 240ª ed., dez/2003. Disponível em: http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/ju/dezembro2003/ju240pag11.html. Acesso em: set/2008.

SIMSON, O. R. M. Imagem e memória. In: SAMAIN, E. **O fotográfico.** São Paulo: Hucitec, 1998.

SONTAG, S. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SPINK, M. J; FREZZA, R. M. Práticas discursivas e produção de sentidos: a perspectiva da Psicologia Social. In: SPINK, M. J. (org). **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas.** São Paulo: Cortez, 2000, p. 17-40.

SPINK, M. J; LIMA, H. Rigor e visibilidade: a explicitação dos passos da interpretação. In: _____. **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas.** São Paulo: Cortez, 2000, p. 93-122.

SPINK, M. J; MEDRADO, B. Produção de sentidos no cotidiano: uma abordagem teórico-metodológica para a análise das práticas discursivas. In: _____. **Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano: aproximações teóricas e metodológicas**. São Paulo: Cortez, 2000, p. 41-61.

THIOLLENT, MICHEL J. M. **Crítica metodológica, investigação social e enquete operária**. São Paulo: Polis, 1980.

VIRILIO, P. **Velocidade e política**. São Paulo: estação Liberdade, 1996.

WOLFF, F. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, ADAUTO (org). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.16-45.