



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MEMÓRIA SOCIAL

ÁLBUNS DE FAMÍLIA: FOTOGRAFIA E MEMÓRIA NOS ANOS
DOURADOS

MÁRCIA ELISA LOPES SILVEIRA RENDEIRO

Rio de Janeiro
2008

MÁRCIA ELISA LOPES SILVEIRA RENDEIRO

ÁLBUNS DE FAMÍLIA: FOTOGRAFIA E MEMÓRIA NOS ANOS DOURADOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Orientadoras: Prof^a. Dr^a. Leila Beatriz Ribeiro
Prof^a. Dr^a. Vera Dodebei

Rio de Janeiro
2008

MÁRCIA ELISA LOPES SILVEIRA RENDEIRO

ÁLBUNS DE FAMÍLIA: FOTOGRAFIA E MEMÓRIA NOS ANOS *DOURADOS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Memória Social.

Aprovada em ____/____/____

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Leila Beatriz Ribeiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Vera Dodebei
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Ana Maria Mauad
Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. Maurício Lissovsky
Universidade Federal do Rio de Janeiro

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Ennes e Sebastiana,
que na simplicidade de seus princípios,
me apoiaram de forma incondicional.

Ao meu marido, Rogério, parceiro e
cúmplice de todas as horas.

Ao meu filho Estêvão, motivo maior da
minha alegria e do meu amor.

AGRADECIMENTOS

Quando o número de amigos é grande, agradecer é coisa trabalhosa, privilégio de poucos, que me orgulho de exhibir. Dito isso que eu consiga fazer justiça a todos que me ajudaram a caminhar.

Agradeço a dedicada orientação de Leila Beatriz Ribeiro que facilitou minha jornada disponibilizando sua biblioteca particular, seu tempo, sua sensibilidade acadêmica e sua generosidade.

Agradeço à Vera Dodebei pela sofisticada e criteriosa visão sobre o conjunto do trabalho.

Agradeço à Carmen Irene Correia de Oliveira, amiga inspiradora que me fez acreditar que era possível e me honrou todo o tempo com a sua lealdade, com seus livros e com o seu enorme coração.

A Alexandre Rodrigues Alves que atendeu a todos os pedidos de socorro, sanando dúvidas que iam da linguagem virtual ao mundo das letras, agradeço pelo exercício da paciência e por encher de inteligência e bondade o meu caminho.

À Mireile Soares, “mãe do Caio”, pela amizade, cumplicidade e carinho.

Agradeço à Selma Regina de Moraes, amiga de todas as horas, irmã eleita, fonte permanente de luz.

À Valéria Wilke por sua simplicidade, delicadeza e palavra amiga.

Aos amigos do ensino público, minha maior referência de credibilidade e compromisso, meus parceiros de mais de vinte anos de profissão, pelo incentivo e apoio constantes, em particular aos professores: Gerson, Alice, Eilimar, Teresa AKiko, William, Gilvan, Regina, Solange, Ângela, Vilma, Luís Carlos, Yone, Jorge Alberto, Anna Martha e Cosme.

Às diretoras da E. M. Levy Miranda, Eliane e Conceição, que toleraram meus horários atrapalhados e reconheceram o esforço para conciliar todas as tarefas.

Aos “guardiões da memória” que abriram a porta de suas casas e de seus acervos, disponibilizaram seus sentimentos e idéias, confiaram emoções e imagens: Ricardo Fernandes Rendeiro, Ocirema Rodrigues Alves e Margareth Martins Amorim.

A todos os colegas do mestrado pela força e pela parceria.

Agradeço às alunas-amigas Lioara e Fernanda pela torcida e por partilharem comigo sua juventude e energia.

Agradeço à Cláudia Guarany, Rosely Manzano, Robson Rendeiro, Manuela Huesca, Renato Rendeiro, Nathércia Rendeiro e Reinaldo Rendeiro, extensão da minha família, pelo apoio de todos os momentos.

“O homem que cavalga longamente por terrenos selváticos sente o desejo de uma cidade. Finalmente, chega a Isidora, cidade onde os palácios têm escadas em caracol incrustadas de caracóis marinhos, onde se fabricam à perfeição binóculos e violinos, onde quando um estrangeiro está incerto entre duas mulheres sempre encontra uma terceira, onde as brigas de galo se degeneram em lutas sanguinosas entre os apostadores. Ele pensava em todas essas coisas quando desejava uma cidade. Isidora, portanto, é a cidade de seus sonhos: com uma diferença. A cidade sonhada o possuía jovem; em Isidora, chega em idade avançada. Na praça, há o murinho dos velhos que vêem a juventude passar; ele está sentado ao lado deles. Os desejos agora são recordações.”

Ítalo Calvino em Cidades Invisíveis

RESUMO

O período conhecido como *Anos Dourados* no Brasil, na década que se seguiu ao fim da Segunda Guerra Mundial, entre inúmeros movimentos e eventos, pode ser caracterizado também por uma crescente industrialização e o aumento dos bens de consumo entre as camadas médias da população. Em meio a esse cenário desenvolvimentista, fortemente influenciado pelo *american way of life*, as famílias brasileiras intensificaram a sua ligação com a imagem fotográfica. A câmera, mais compacta e mais acessível a grande parte da população, foi rapidamente transformada na “máquina de tirar retratos”, objeto de reconhecido valor dentro da sociedade. A presente dissertação destaca as especificidades das fotografias de família produzidas nesse período, procurando estabelecer relações entre as memórias individuais erguidas pelos álbuns de família e o jogo de lembranças que recobre a memória coletiva dos anos 50 no Brasil. Tratamos, em particular, da estreita ligação entre as fotografias de família e a arte da narrativa, além do seu significativo papel no campo da representação social. Como um monumento de lembranças os álbuns configuram, ao mesmo tempo, uma coleção e um patrimônio simbólico e, como tais, são capazes de acompanhar várias gerações da mesma família e suas ramificações. Essas coleções fotográficas, montadas ao longo do tempo, são mantidas graças à ação do guardião de memórias – responsável pela preservação do acervo fotográfico familiar. A pesquisa, através da análise de retratos e de entrevistas com seus colecionadores, procura apontar a relevância das fotografias de família dentro do período estudado, considerando-as, sobretudo, como objetos de consumo. No corpo dessa análise vislumbramos também uma “euforia fotográfica”, prenúncio do processo que culminou na formação do mundo-imagem da atualidade.

Palavras-chave: Fotografia; Álbuns de Família; Anos Dourados; Coleção; Patrimônio simbólico.

ABSTRACT

The known in Brazil as the Golden Years, at the decade that was followed by the end of the Second World War, between uncountables gestures and events, can be also pointed out for a growing industrialization and the increase of *goods* among the medium strata of the population. In front of this *development scenery*, hardly influenced by the *american way of life*, brazilian families intensified their relation with the photografical image. The Camera, smaller and more accessible for most part of population, was quickly transformed into the “portrait machine”, an object of important value in our society. The current dissertation point out the *specificness* of family photographs produced at this time, looking for establishing relations between the individual mamories raised by family albums and the game of recall that recovers the blanket memory from the 50’s in Brazil. We dealed, in particular, with the close connection between the family photographs and the art of narrative, beside their significant role at the social representation area. Such as memory monuments, the albums configure, at the same time, a collection and a symbolic patrimony and, such as this, they are capable to attend many generations of the same family and its branches. These photographic collections, provided along of time, are kept thanks to the memory guardian’s influence – who is responsible for the conservation of the familiar photograph’s heritage. The research, making use of some analysis from portraits and the enterviews with their collectors, intend to indicate the relevance of the family photographs within the studied period, considering them, mainly, as *goods*. Inside the structure of this analysis we also have a notion that a “photographical euphoria”, presage of the process that turned into the origin of the image-world from nowadays.

Key-words: Photography; Family Albums; Golden Years; Collection; Symbolic patrimony.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1- Retrato “7 carinhas” (1958)	29
Fotografia 2- Página de álbum “Imagens de 1958 e 1959”	30
Fotografia 3- Página de álbum “Imagem central de 1955”	30
Fotografia 4- Página de álbum composta de 17 retratos	31
Fotografia 5- Máquina fotográfica KAPSA	39
Fotografia 6- Retrato “Colaço de grau”	44
Fotografia 7- Retrato tradicional – Instituto de Educação	45
Fotografia 8- Retrato “de brincadeira” – Instituto de Educação	46
Fotografia 9 – Retrato “Jubileu de ouro”	47
Fotografia 10 – Retrato “Mãe com 15 anos”	53
Fotografia 11- Retrato “As Paulas”	57
Fotografia 12 – Retrato de casamento “Noiva na sala com TV”	72
Fotografia 13 – Retrato de casamento “Noivos e árvore de natal”	73
Fotografia 14 – Retrato de casamento “Noivos e seus presentes”	75
Fotografia 15 – Retrato “Último retrato de solteira”	77
Fotografia 16 - Retrato “Casamento no civil”	78
Fotografia 17 – Retrato de casamento “Penteadeira”	79
Fotografia 18 – Retrato de casamento “Tradicional”	81
Fotografia 19- Retrato de casamento “Noiva e mãe”	85
Fotografia 20 – Retrato de casamento “Noiva e pai”	86
Fotografia 21 – Retrato de casamento “Leitura de telegramas”	86
Fotografia 22 – Retrato de casamento “Entrando na igreja”	87
Fotografia 23- Retrato de casamento “Carro enfeitado”	87
Fotografia 24 – Álbum de retratos “Minha Filha”	101
Fotografia 25- Álbum de retratos “Nossas Núpcias”	101
Fotografia 26 – Álbum de retratos “Nossos Filhos”	101
Fotografia 27 – Álbum de retratos “Recordações”	101
Fotografia 28 – Álbum de retratos “Sem Título”	103
Fotografia 29 – Página de álbum “Recordações da Lua de mel”	105
Fotografia 30 – Página de álbum “Bodas de Prata”	105
Fotografia 31 – Página de álbum “Passeios do Casal”	106
Fotografia 32 – Página de álbum composta de 9 retratos	109

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 MEMÓRIA E FAMÍLIA – AS FONTES E O TEMPO	23
2.1 OS <i>BAÚS ENCANTADOS</i> – PRIMEIRAS LEITURAS	24
2.2 LEMBRAR E NARRAR – A FIGURA DO NARRADOR	35
2.3 AS MARCAS VISÍVEIS DO PASSADO – OS ENTREVISTADOS E SUAS LEMBRANÇAS	37
2.3.1 <i>D. Cira e o relicário de memórias</i>	38
2.3.2 <i>Ricardo – a paixão e o ofício no cenário da fotografia</i>	50
2.3.3 <i>Margareth e o exercício de lembrar</i>	55
2.4 ANOS <i>DOURADOS</i> – O PASSADO-PRESENTE	59
3 MEMÓRIA E FOTOGRAFIA – O MUNDO-IMAGEM	67
3.1 A IMAGEM FOTOGRÁFICA	68
3.2 A IMAGEM DE CASAMENTO	70
3.3 RETRATO FAMILIAR – OBJETO DE CONSUMO	83
3.4 A REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM IDEAL	90
4 MEMÓRIA E COLEÇÃO – O ÁLBUM DE FAMÍLIA	95
4.1 A CONSTRUÇÃO DE UM BEM SIMBÓLICO – O ÁLBUM	96
4.2 <i>MUSEU DA FAMÍLIA</i> – O ÁLBUM COMO MONUMENTO	99
4.3 EDIÇÕES E REEDIÇÕES – A COLEÇÃO QUE CAMINHA	107
4.4 IMAGEM E AFETO – O GUARDIÃO DA MEMÓRIA FAMILIAR	110
5 CONCLUSÃO	113
REFERÊNCIAS	123
ANEXO	127

1 INTRODUÇÃO

Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século XIX, disse que tudo no mundo existe para terminar num livro. Hoje, tudo existe para terminar numa foto.
Susan Sontag

Eu me lembro bem, como se fosse hoje... Esse aí da foto, está tão diferente... O tempo é implacável... Se não sou eu, é meu irmão, deixa ver de perto... E o tio? Quase não mudou... Perdi a conta de quantas vezes frases como essas cruzaram pelo caminho. Convidada em duas ocasiões distintas para organizar fotografias em álbuns de família fui tomada de surpresa por um serviço pouco comum, desafiador e repleto de sutilezas.

Historiadora por formação, com antiga e declarada paixão por fotografias, procurei embasamento teórico para dar conta da empreitada. O desafio era ainda maior do que aparentava. Embora tenha procurado atender ao desejo de memória e de representação dos que me contrataram, descobri que sabia muito pouco ou quase nada sobre leitura de imagens fotográficas, conhecimento essencial para seguir no trato com fotografias. As pessoas envolvidas mostraram-se satisfeitas com a disposição das imagens e as trajetórias familiares esboçadas pelo meu trabalho. No entanto, o processo, em princípio tão sedutor, havia provocado um grande desconforto; a experiência com as fotos de família revelou (de forma contundente) que não bastava olhar para ver. No contato com outros álbuns, mais antigos, descobri que no universo das imagens familiares havia ainda uma série de perguntas à espera de respostas, além de muitos sentidos imagéticos, entre eles, o narrativo, capazes de estimular outras tantas investigações; questões que o simples ordenar cronológico e estético não poderiam responder.

Curiosamente, nas longas conversas que cercaram a distribuição e o ordenamento das imagens nos álbuns, vi meu interesse analítico aumentado pela predileção que as fotos de família produzidas na década de 50 provocavam nos grupos familiares com os quais trabalhei. A mítica dos *Anos Dourados*, evidenciada por essa predileção, parecia conferir importância aos fotografados e seus descendentes.

Instigada por essas pistas, transformei esse interesse investigativo por fotografias de família em um projeto de pesquisa e, em 2006, fui aceita pelo Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Dois anos depois, aprofundadas as questões corporificadas no projeto inicial, a pesquisa se consolida como *Álbuns de Família – Fotografia e Memória nos Anos Dourados*. Para melhor apresentá-la, num exercício de rememoração individual, vale lembrar as raízes sobre as quais foi erguido o trabalho em questão.

Para chegar ao objeto de estudo desta dissertação, partimos de uma memória recortada, repleta de imagens em preto e branco, fotos do avô, natural das Minas Gerais (um patriarca), fotos de tios, primos e da percepção dos retratos postos no alto das portas, retocados, não por acaso, posicionados nos lugares mais vistos e vivos das casas de interior. Partimos dos retratos de família, emoldurados pelo tempo, dispostos em álbuns ou em caixas de sapato, ordenados mesmo na desordem. Partimos dos rumores e sons provocados pelo diálogo com as imagens daqueles que já se foram, vestígios e restos que se misturam como cheiro e sabor. Ora, se a memória individual é constituída de fragmentos, pedaços dispersos e está sujeita aos caprichos do tempo, envolvida por olfatos, sabores e sons, como descrever a formação de uma memória coletiva ao longo da história de uma sociedade?

É no entendimento desse processo de formação memorialista, na análise da influência desse poderoso instrumento simbólico – a fotografia – no papel especial dos álbuns de família, séries e coleções fotográficas espalhadas pelo universo familiar ao longo do pós-guerra brasileiro – e na representatividade desse processo para a compreensão da sociedade brasileira – que reside a pesquisa em questão.

Dito de outro modo: para apreender os sentidos vislumbrados em nosso objeto de estudo, selecionamos como diretriz investigativa e cerne de nossa busca no campo da Memória Social, as seguintes questões:

a) De que maneira a memória coletiva dos *Anos Dourados* se serviu das memórias individuais edificadas pelos álbuns de família da década de 1950?

b) Qual o papel dos álbuns e de seus fragmentos fotográficos na construção de um *museu da família*? Como são montados os acervos ou as coleções desse museu?

c) Como e quando os álbuns de família configuram um patrimônio? Em que categoria patrimonial os álbuns podem ser compreendidos?

d) Qual a representatividade das imagens de casamento produzidas na década de 50? Que discurso visual elas encerram?

e) As fotos de família são objetos carregados de afeto. Para sobreviver, como relíquias, precisam da proteção dos guardiões da memória familiar. Quem são esses guardiões e protetores? Que camadas de memória revestem essa proteção? Quais as especificidades dessa coleção e de seus colecionadores?

f) Que experiências narrativas os álbuns de família podem deflagrar? Qual a relevância dessas narrativas na construção e na permanência dos grupos familiares?

Em busca das respostas a essas perguntas, propomo-nos a análise do papel da fotografia no Brasil do pós-guerra como o elemento gerador de um patrimônio simbólico e de sua relação com a representação, a narrativa e o imaginário no campo da Memória Social.

Acreditamos que é possível traçar um perfil cultural construído a partir do “valor do culto” ou do “culto à imagem” presente na trajetória da sociedade brasileira desse período, indício de mudanças intensas e rápidas, nas quais os grupos e as pessoas se viram forçadas a mudar, ajustar e reajustar seus modos de vida, idéias e valores sucessivas vezes (SCHAPOCHNIK, 1998).

A antropóloga Mirian Goldenberg (1999) afirma que a simples escolha de um objeto de estudo já significa um julgamento de valor, porque por si só representa um privilégio na medida em que ele aparece como mais significativo entre tantos outros sujeitos à pesquisa. Partindo dessa afirmativa, suscitamos outras tantas questões que pudessem margear nosso trabalho com cuidado e atenção. Como conjugar o valor dado ao objeto escolhido (a fotografia) com suficiente distanciamento para garantir a qualidade da pesquisa?

Reconhecendo que a pesquisa no campo das imagens nunca isenta o pesquisador de sua sensibilidade e emoção, como sobreviver ao risco da sedução da imagem pela imagem? Vislumbramos que o rigor metodológico indicado pela escolha das fontes, pelo cuidado com a abordagem e pela análise dos dados pode garantir a seriedade do trabalho como um todo.

A opção pela pesquisa da fotografia familiar, no cenário brasileiro da década de 1950, já revela a responsabilidade que recai sobre a análise das fontes. De sua escolha e dos critérios adotados para a sua interpretação depende o resultado da pesquisa. À sombra dessas considerações, descrevemos a metodologia adotada, o caminho percorrido até às fontes, o passo a passo da coleta de dados e as delicadezas do campo no qual transitamos.

Os álbuns de família foram, desde o primeiro instante, nossa primeira referência como fonte. Isso porque, pelas razões descritas, já identificávamos neles a existência das lembranças, do esquecimento, das narrativas, da projeção e da disputa, entre outros elementos deflagradores da memória. Talvez por isso, sistematizar um trabalho de investigação através desses álbuns, construindo critérios de análise e interpretação visual a partir de um objeto tão marcado pelo universo afetivo, tenha representado o primeiro desafio da pesquisa. Os álbuns se apresentam como uma espécie de acervo particular, arquivos pessoais que reúnem fotografias de família, legendadas ou não, dos quais despontam a narrativa e o diálogo imagético. O acesso a esse acervo serve em primeira instância para identificar o grupo familiar e, através dele e de suas imagens, é possível passear por gerações, reforçando o sentido de coesão, identidade e a idéia de “pertencer” a um grupo.

No projeto inicial, acreditávamos que a pesquisa poderia ser sustentada apenas pela análise das imagens fotográficas, através de uma leitura rigorosa dos álbuns pesquisados, e pelo rigor científico que deve envolver a interpretação e a análise dos dados. Contudo, ampliamos a investigação com depoimentos orais, entrevistando os proprietários dos álbuns, os responsáveis pelos acervos pesquisados, também identificados como colecionadores. Esses “guardiões da memória familiar”, com suas inúmeras camadas de memória, passaram a integrar nosso objeto de estudo. Cabe destacar que o trabalho de

campo confirmou a relevância das entrevistas, na riqueza de seus significados, e revelou o papel vigoroso da narrativa e da oralidade no estudo das imagens fotográficas à luz da Memória Social.

Considerando as exigências do tempo e do espaço formulados para a pesquisa, trabalhamos com dois tipos de fontes – a visual e a oral. No âmbito da visualidade, elegemos como fontes: a) cinco álbuns de família, compondo duas coleções diferentes. Em ambas, foram consideradas as páginas editadas entre 1950 e 1960, perfazendo um total de 48 fotos do período; b) quatro séries fotográficas – pequenas coleções não alocadas em álbuns, mas separadas e organizadas por assunto; nesse caso, duas séries de casamento, uma formatura e uma classificada como “vida profissional” (23 fotografias no total); c) um grupo de “fragmentos de álbuns”, registros visuais do mesmo período, de grupos familiares diferentes, deslocados de álbuns ou à espera de um (12 fotografias no total). No que concerne à fonte oral, levamos para dentro do campo de análise seis horas de depoimentos gravados com os proprietários das imagens, os guardiões da memória ou responsáveis pelos diferentes acervos; são eles: Ocirema Rodrigues Alves (D. Cira), Ricardo Fernandes Rendeiro e Margareth Amorim.

Um pequeno diário de notas também acompanhou o processo de coleta das fotografias e entrevistas; vale destacar que algumas dessas anotações, aparentemente pitorescas e sem grande importância, revelaram-se muito úteis no processo conclusivo de interpretação.

De outra feita, a coleta de imagens fotográficas revelou a existência dos “baús encantados dos arquivos pessoais” (GRATÃO, 2005, p. 1.835). O “encanto” produzido pelas imagens reforçou a importância dos depoimentos ou testemunhos individuais no processo de seleção das fontes. Na voz dos retratados, surgiu a hierarquia das figuras, a memória dos que foram fotografados e os elementos silenciados ou ausentes da cena, compondo algumas das entrelinhas do “texto-imagem” – primeiro indício do “sentido” que buscamos pesquisar. Outro indicador de grande importância no processo de escolha das fontes foi a percepção dos elementos que poderiam servir como instrumento revelador de sentido.

A percepção desses elementos precedeu a leitura da imagem e permitiu apontar na fotografia, de imediato, suas possibilidades como mensagem, indicando também suas limitações. Assim, antes de entrar no território da abordagem direta, já havia sido possível perguntar ao retrato: trata-se de uma fotografia anônima? Foi produzida por um fotógrafo amador ou foi produzida em estúdio por um fotógrafo profissional? Quem é o fotografado? É possível identificar o fotógrafo? Da compreensão inicial dessas “frações do real” ilumina-se o detalhe com vistas à compreensão do todo de que ele faz parte (LEITE, 2001, p. 47).

Essas indagações acabaram por levantar a questão da autoria das imagens. Nesse caso, o autor ou a “função autor” pode ter mais amplitude no processo de composição dos álbuns de família, transcendendo ao fotógrafo ou aos estúdios fotográficos. Por meio dessas primeiras indagações, podemos apontar quase sempre a fotografia como “fruto de quem a produziu, mas também de quem teve a vontade de guardá-la, de preservá-la”, estabelecendo relações entre o “sujeito autor da unidade” e o colecionador ou proprietário dos fragmentos, “sujeito autor do conjunto” (LACERDA, 1993, p. 43).

No corpo da pesquisa incluímos a percepção da fotografia como um rito social, presente em todas as ocasiões, também compreendida como uma espécie de registro cuja função é documentar todos os eventos familiares, o que pressupõe que a imagem fotográfica é passível, portanto, de leitura e decodificação.

De outro modo, valemo-nos da percepção da fotografia como experiência, profundamente ligada à representação de um real, pressupondo a imagem fotográfica como “construção de um espaço de memória”. Podendo, nesse caso, ser vista também como mediação, elemento que propicia o entendimento das variáveis e da “essência oculta do fenômeno” ou do sentido estabelecido entre o visível e o imaginário (CIAVATTA, 2002, p. 66).

Sustentada por essas percepções, construímos uma proposta metodológica marcada pela construção narrativa deflagrada pelas imagens dos álbuns de família. E dentro desse pressuposto foi possível compreender:

- a) a foto como mensagem, leitura e interpretação de um real;

b) a foto como mediação, experiência narrativa, leitura e interpretação do imaginário.

No primeiro momento da análise, a intenção é promover a leitura da fotografia como **mensagem**, identificando nela os espaços que permitem a interpretação de um real, contudo, há que se levar em conta que tomamos esse real como algo construído, sobretudo, pelos atores sociais, os narradores da imagem que será eternizada. Numa etapa posterior, propomo-nos à análise da fotografia como **mediadora**, mensagem também, mas identificando suas relações com a narrativa, a oralidade, a evocação, o imaginário e seu papel na construção de uma memória social.

Embora não tenhamos adotado o método de abordagem histórico-semiótico, considerando em profundidade uma análise quantitativa das fotografias aqui pesquisadas, identificamos a necessidade de leitura dos espaços propostos por Ana Maria Mauad, recurso usado na interpretação das fotografias de Canudos, farto material iconográfico que através de sua investigação pôde revelar uma das representações do conflito e atuar como uma visão significativa do evento, tal como descreve em seu artigo, não por acaso chamado *O Olho da História* (MAUAD, 1993, p. 25-40).

A análise da historiadora partiu da fotografia como documento, mas foi sustentada pelo desejo de “decifrar a realidade interior das representações fotográficas, as finalidades para as quais foram construídas”, desmontando, desse modo, construções ideológicas, “materializadas em testemunhos fotográficos” construídos pela história oficial (MAUAD, 1993, p. 27). Para descongelar a fotografia da sua condição documental, propôs um estudo mais abrangente, tendo como eixo interpretativo as seguintes categorias:

- o espaço fotográfico – tamanho da foto, tipo, enquadramento, nitidez;
- o espaço geográfico – região, espaço físico;
- o espaço do objeto – o aparato logístico, objetos pessoais, interiores e exteriores;
- o espaço da figuração – homens, mulheres, animais, fotos individuais ou coletivas;

- o espaço das vivências – ruínas, mortos, leitura de expressões e vivências representadas.

Esse tipo de embasamento serve, portanto, ao desvelo de uma rede de significações, elevando a fotografia ao território da linguagem, transformando todos em leitores, numa tentativa de “explicar” e “desvendar” o passado. Ressaltamos que a fotografia vista por essa ótica torna-se “acessível ao conhecimento científico”, podendo, desse modo, ser analisada como linguagem no “seio de outros sistemas de signos” (BARBOSA, 2001, p. 665).

Consideramos os espaços propostos por Mauad o nosso ponto de partida, mas erguemos a pesquisa pela fala dos nossos narradores, privilegiando as memórias individuais na construção de uma memória coletiva. Por esse viés analítico, empregamos a lógica de uma descrição oral dentro do processo de rememoração, emprestando, nesse caso, mais valor ao que foi dito sobre a imagem fotográfica do que a fotografia por si mesma – construindo a partir desse narrar um sugestivo jogo de contrastes entre presente e passado.

Do cruzamento obtido entre a leitura e interpretação das coleções fotográficas produzidas na década de 1950 e a análise das lembranças que emergiram nas entrevistas dos “guardiões da memória” resulta esta dissertação.

No capítulo **Memória e Família**, apresentamos um pouco mais da metodologia aplicada na pesquisa, procurando assinalar as relações entre as fontes pesquisadas e a memória coletiva erguida sobre os *Anos Dourados*. Na trilha aberta pelas memórias individuais procuramos identificar as marcas visíveis do passado. Para tanto, valemo-nos da idéia do passado atualizado a partir do presente, visão apoiada em Halbwachs e no clássico *Memória Coletiva*, pelo qual o presente seleciona e cobre de significados a rememoração.

A escolha do pós-guerra como recorte temporal pode ser, em parte, justificada pela riqueza de elementos que ele confere, no que diz respeito às mudanças e transformações provocadas pelo consumo, pelos ditames econômicos de um período que se esforçava por se mostrar promissor, mas

também pelas mudanças impostas à vida doméstica, ao trabalho e ao lazer, em decorrência de um futuro que parecia bater à porta, tal a velocidade com que as imagens e as “novas” idéias de modernidade chegavam às casas.

No Brasil desse momento, assinalamos uma década marcada pela primeira pílula anticoncepcional; pelos *Desfiles Bangu*; pelo conceito de “menina de família” e os desfiles de passarela; pela coluna social de Ibrahim Sued, ícone do deslumbramento e da imagem do sucesso; pelo sucesso do filme *Juventude Transviada*, marca registrada da contestação e rebeldia do jovem norte-americano; pelos “cinquenta anos em cinco” do presidente JK; pela imagem de Neide Aparecida, então estreante na publicidade; pelo sucesso de *Chega de Saudade* e *Outra Vez*, de Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes, na batida do violão do baiano João Gilberto, fato que desencadearia o movimento Bossa-Nova...

Através da posse do objeto “máquina fotográfica”, sonho de consumo de uma época, renovado em formas e recursos até hoje, enxergamos as inúmeras narrativas pessoais; importantes narrativas imagéticas que viriam a transformar-se no legado de uma geração que demonstrava suas idéias, seus projetos e suas ambições enquanto exibia-se em uniformes, trajes de festa e poses previamente elaboradas.

Cabe lembrar que, durante o mesmo período, o desenvolvimento tecnológico permitiu ainda mais a compactação das câmaras, criando facilidades para seu uso e deslocamento. Da mesma importância para a construção dessas narrativas, registramos o crescimento da televisão como aparelho doméstico de primeira grandeza e a íntima relação entre as imagens que dela emanavam e as fotografias produzidas no mesmo período, reproduzindo a síntese de um imaginário social.

Ainda no mesmo capítulo, a partir das considerações produzidas durante as entrevistas, procuramos evidenciar o diálogo entre as fotografias, os guardiões e a memória construída por eles.

A seguir, no capítulo **Memória e Fotografia**, procuramos analisar as raízes e a complexidade que deram origem ao mundo-imagem em que vivemos, levando em conta a influência dessas informações sobre o período

estudado. Detivemo-nos na compreensão da imagem fotográfica como suporte de memória, na trajetória da fotografia vista como documento, vestígio e traço do real. Analisamos nesta etapa a representatividade dos retratos de casamento e o processo de construção visual que eles encerram, tendo como cenário a década dourada brasileira.

O desejo de memória move a construção identitária, estabelecendo a sincronia entre o individual e o coletivo. Do ato contínuo de mostrar a foto, cavoucar gavetas em busca do rosto semelhante ou diferente, do exercício permanente de re-contar o passado – sempre como novidade – surge a tradição. Seduzidos pelo recordar, mas libertos da obsessão pela “reprodução mimética do real”, percebemos que, como mensagem, a imagem fotográfica reúne interpretação-transformação; como experiência, agrega as idéias de índice – torna-se referência; ícone –, identifica pela semelhança e símbolo – adquire sentido (DUBOIS, 1993).

No universo desse “mundo-imagem”, do “ícone” e do “emblema”, o papel da fotografia familiar e das coleções fotográficas se destaca. Crescemos sob o imperativo da imagem dos nossos antepassados; na lembrança deles visualizamos quem somos, o grupo a que pertencemos, a teia de identidade cultural a que estamos presos.

No último capítulo, **Memória e Coleção**, investigamos a construção de um bem simbólico: o álbum de família. Interessa-nos, sobretudo, descobrir de que maneira se constituem os *museus de família* e qual o papel do acervo fotográfico nesse “museu”.

É de todo importante reconhecer que as lembranças também são objetos de partilha e que a manutenção da memória familiar, com suas lembranças-heranças, produzem uma espécie de patrimônio simbólico, o que, por sua vez, pressupõe uma espécie de gestão; nesse caso, a função fica a cargo de um guardião da memória familiar. Lembramos que nada disso ocorre de forma inocente ou isenta do contexto social.

O lugar privilegiado das fotografias de família e as peculiaridades desse acervo que atravessa gerações forjam a existência de um guardião da memória familiar. Espécie de colecionador que, ao preservar, editar ou reeditar

as páginas do álbum, sob o peso da responsabilidade na guarda de tão precioso bem, pode ser imbuído de uma aura de poder – o colecionador de relíquias, aquele que se apropria da memória ou é possuído por ela, aquele que reúne, protege e guarda o sentido da família.

Ainda neste capítulo, procuramos identificar a relação visceral estabelecida entre a imagem fotográfica, a coleção e o colecionador. Sob a forma de álbum de família, descortinamos como objeto de estudo uma coleção de imagens fortemente marcada pelos valores de um grupo; espécie de registro visual que assinala a importância na celebração dos ritos sociais, cerimônias que prometem assegurar eternidade aos elementos da família e aos que dela fazem parte.

Como prática memorialista, os álbuns de família se mostram envolvidos pela experiência narrativa e, juntos, compõem uma crônica visual, um artifício capaz de representar os indivíduos ou a imagem que eles constroem de si mesmos, informando e projetando através dela seus anseios e esperanças.

Procuramos mostrar as especificidades das fotografias de família, quando ordenadas e apresentadas em conjunto; coleções constituídas como um bem, tratadas como herança e transformadas pelo passado re-inventado em patrimônio simbólico.

Por força das próprias limitações e cuidados que cercam a pesquisa acadêmica, nem todas as imagens digitalizadas puderam ser apresentadas no corpo do trabalho, mas procuramos eleger os elementos mais representativos em todas as coleções e as imagens capazes de assegurar a compreensão do trabalho como um todo.

Por sua vez, as narrativas provocadas pelas entrevistas aparecem e reaparecem, diluídas em todos os capítulos; julgamos que a força desses depoimentos, coletados ao longo do processo, condensam a importância da memória, espinha dorsal desta análise e, não por acaso, presente em todos os títulos dos capítulos.

Por fim, todas as peças à mostra, montamos o quebra-cabeça em que afinal se desdobra toda pesquisa acadêmica. Apresentamos na conclusão os resultados das principais questões levantadas ao longo do processo, na

esperança de que o trabalho possa contribuir na imensa esfera que cobre o tema fotografia e memória.

2 MEMÓRIA E FAMÍLIA – AS FONTES E O TEMPO

Em *Narradores de Javé*, (2003), filme de Eliane Caffé, dois irmãos gêmeos discutem de forma pitoresca acerca de sua filiação. Eles defendem que são filhos de pais diferentes e, numa cena curiosa, disputam a legitimidade de seus argumentos em torno de uma pequena maleta, espécie de baú com velhas relíquias, entre elas as fotografias de família. A essa filiação estaria ligada uma possível descendência do fundador da pequena cidade de Javé. Antônio Biá, o narrador, comprometido com a tarefa de contar a “verdadeira” história do povoado e de seu “mito-fundador”, assiste atônito a uma disputa que usa as velhas fotografias de família, como se as mesmas representassem documentos ou provas de caráter irrefutável. Contudo, as fotografias não provam nada e confundem ainda mais a construção narrativa de Biá, pois cada imagem retratada sustenta uma memória diferente para cada irmão; indeciso sobre em quem confiar, o narrador vai embora sem saber que “memórias” evidenciam a verdade do passado da cidade de Javé.

Tomando essa cena de *Narradores de Javé* como ponto de partida, investigamos a pertinência de expressões como “passado verdadeiro”. As lembranças individuais não compõem verdadeiramente uma “memória legítima”? Haverá, de fato, uma “falsa memória”?

Neste capítulo trataremos da construção memorialista a partir das fotografias de família e das possibilidades narrativas deflagradas por elas. Analisaremos o fenômeno do passado-presente, fruto de um culto à memória que, na contemporaneidade, tem redirecionado o olhar da sociedade, fazendo com que as suas atenções, até então só voltadas para o futuro, se deslocassem para o passado. Trataremos em especial do tempo em que as famílias se retrataram ou ajudaram a retratar, da rememoração produtiva do pós-guerra brasileiro e das relações entre o individual e o coletivo na formação da memória dos *Anos Dourados*.

2.1 OS BAÚS-ENCANTADOS – PRIMEIRAS LEITURAS

Os primeiros álbuns a que tivemos acesso reuniam algumas características comuns: haviam sofrido muito com a ação do tempo, tinham folhas arrancadas, páginas soltas e quase sempre desordenadas. Ou, por outra, o mau estado havia sido provocado por mudanças familiares, grandes viagens e deslocamentos (e até incêndios) que determinaram uma perda parcial do objeto. Curiosamente, esses restos, partes ou “fragmentos de álbuns” eram guardados em caixas, grandes ou pequenas, e mesmo desgastados eram cuidadosamente preservados e, muitas vezes, “escondidos” dos outros membros da família.

Os cinco álbuns selecionados como fonte primeira, acrescidos de quatro séries fotográficas, compõem três coleções distintas. A seleção das fotografias e álbuns (coleções) foi determinada principalmente por imagens que representassem os ritos sociais das famílias brasileiras na década de 1950. Procuramos eleger como fontes fotografias de família de fácil identificação e, preferencialmente, de acervos bem cuidados.

A primeira dessas coleções pertence a Ricardo Fernandes Rendeiro, industriário e fotógrafo nas horas vagas. De seu conjunto de fotografias, selecionamos as sete primeiras páginas de um álbum que pertenceu a seu avô, editadas com fotografias produzidas durante a década de 1950. O álbum em questão foi recuperado de um incêndio. A importância a ele devotada estimulou sua escolha no início de nossas investigações.

A segunda coleção pertence a Ocirema Rodrigues Alves, a quem aprendemos a tratar, ao longo da pesquisa, como D. Cira, professora aposentada e fonte inesgotável de memória familiar. Essa segunda coleção representa o material mais numeroso; é composto por quatro álbuns organizados por assunto: “Minha Filha” – álbum que pertenceu anteriormente à mãe da colecionadora, com fotografias de D. Cira na infância e na juventude (o álbum foi editado em 1952); “Minhas Núpcias” – com as fotografias tradicionais de seu casamento (1958); “Lembranças” – com as fotografias da lua-de-mel em Caxambu e as fotos do primeiro ano de casados, imagens produzidas pela primeira câmera fotográfica do casal (1958 e 1959) e “Meus Filhos” – imagens familiares que acompanham a gestação e o nascimento de seu filho mais velho

(1959). Além dos álbuns, a colecionadora disponibilizou o acesso a três séries fotográficas, outros três conjuntos de imagens separados e agrupados por assunto, classificados como “formatura”, “casamento” (fotos que não foram selecionadas para o álbum de capa dura) e “vida profissional”.

No terceiro acervo trabalhamos com uma pequena série de fotografias de casamento (1958) e alguns “fragmentos de álbuns” (1955 – 1958) cedidos por Margareth Martins Amorim, cientista social e figura atenta às questões pertinentes à memória familiar. Seu conjunto de fotos, menor em quantidade, revelou um amplo aspecto qualitativo no que concerne à pesquisa de imagens do período.

Ao longo desse processo, assumimos alguns compromissos com os colecionadores, entre eles, o de cuidar para que as fotografias não fossem danificadas com o manuseio, uma vez que todas as fotos coletadas precisaram ser digitalizadas a fim de facilitar a pesquisa; além disso, nos casos em que foi necessário o deslocamento, cuidamos em manter as fotografias conosco por pouco tempo, evitando os riscos de circular em demasia com os pequenos museus-portáteis que nos foram confiados. Curiosamente, mesmo com todos os cuidados exigidos, os guardiões da memória familiar se mostraram solícitos e interessados em facilitar o uso das imagens para o trabalho acadêmico; as fotografias de família foram cedidas com gentileza, cercadas por lembranças, explicações, minúcias de colecionador e, em todos os casos, com orgulho.

O acesso inicial aos acervos nem sempre é fácil, mas é franqueado através da confiança no pesquisador e do desejo de “eternidade” do retratado. O esforço em lembrar do passado revela a complexidade da fotografia e seu potencial no universo subjetivo da memória. O retrato, sozinho, não diz muita coisa, mas é um mar de informações se analisado à luz dos depoimentos pessoais e dos outros retratos que o antecedem ou sucedem na coleção.

Uma das dificuldades maiores da leitura de articulações sociais na imagem é – como talvez em todos os processos das ciências sociais – chegar à compreensão do todo através do fenômeno individual observável. O conhecimento prévio do todo, da cultura ou do seu aspecto estudado, não pode ser negligenciado. Longe de ser um resultado de abstrações, a partir da imagem concreta, é a proposta que permite a leitura dos casos individuais. Estes, muitas vezes, são reflexos

capilares do todo, que se exprimem em seus fragmentos (LEITE, 2001, p. 44).

A primeira apreensão de sentido na análise interpretativa das imagens aponta para o fato de que, ao recortar a experiência, as fotografias de família evidenciam papéis sociais; nesse exercício de projeção, procuram representar o grupo e o espaço mediador que ele deve ocupar entre o tempo e a sociedade da qual ele é parte.

Na busca por um propósito elucidativo capaz de associar os grupos familiares à construção de uma memória “coletiva” e “individual”, percebemos que as fotografias funcionam como mensagens identitárias. Nesse contexto, o que chamamos grupo corresponde a um conjunto de idades, ideais, algum parentesco e objetivos comuns.

Dentro de uma mesma família, as pessoas podem e certamente têm lembranças diferentes do mesmo fato, mas essas memórias são construídas a partir de dados ou de noções comuns, pontos de contato estabelecidos pelos ritos sociais. Reconhecemos, desse modo, que qualquer coleção de fotografias de família, no bojo de sua construção memorialista, destacará as imagens “seletivamente” consideradas como as mais significativas. No cenário instituído pelos ritos, os membros da família serão retratados como “seres sociais”.

Assim, de uma percepção inicial é possível compreender por que algumas fotografias de casamento, batizado ou formatura saem dos álbuns, ganham vida própria e são reproduzidas como forma de “lembrança” para os membros da mesma família ou de outros grupos familiares. Imagens representativas da dinâmica familiar, de sua permanência e coesão dentro da sociedade.

Para Halbwachs (1990, p. 34), as lembranças estão em permanente sintonia com o afeto; a memória individual estaria, portanto, enraizada dentro de quadros diversos, aproximados por circunstâncias ou contingências momentâneas. Para o sociólogo, a consciência não está fechada sobre si mesma, não opera sobre o vazio nem de forma solitária – assim como nós, nossas lembranças nunca estariam completamente “sós”.

Acerca das memórias de infância, ele afirma que as lembranças do “tempo” de criança, quase sempre reconhecidas como de cunho estritamente pessoal, podem parecer mais individuais do que são na verdade. Para Halbwachs, o mundo da criança nunca está vazio das influências “benfazejas” ou “malignas” dos humanos (1990, p. 38). Ainda que a imagem guardada na memória não exista senão para a própria pessoa, o conteúdo original dessas lembranças está condicionado ao grupo a que ela pertence e que a levou a ter, por exemplo, “medo de escuro” ou cultivou nela o hábito de “subir em árvores”.

As fotografias familiares, quando dispostas em álbuns ou ordenadas em séries, compõem uma trajetória familiar; nesse processo de composição, quase sempre vigora um recado destinado às próximas gerações: é preciso cuidar para que os valores familiares não se percam, para que a “síntese” do grupo possa ser compreendida e eternizada.

A pesquisadora Myriam Moraes Lins de Barros (1989, p. 29-42) ressalta a formação de uma identidade do grupo familiar através do que chama “memória comum”. Ela destaca o papel dos avós como “mensageiros da memória”, responsáveis pela representação da vida familiar, e aponta a “recorrência das lembranças de infância” em seus discursos. As imagens construídas por eles partem quase sempre de outras imagens: os retratos antigos e recentes expostos pela casa.

A confirmação de verdade trazida pelas imagens baseia-se no aprendizado da leitura das fotografias. Aquelas fotos que trazem avós, bisavós, tataravós, enfim, toda uma linha genealógica mostra, de forma exemplar, como este aprendizado é realizado e como é possível afirmar a realidade dessas mesmas imagens. Nos antepassados descobrem-se traços fisionômicos que estão presentes hoje em alguns dos seus descendentes (BARROS, 1989, p. 29-42).

Inicialmente, o trabalho de campo revelou que quanto mais antiga é a referência de infância presente na fotografia de família (um desbotado retrato do avô quando criança, a mãe revelada ainda menina), maior será o seu valor como relíquia. Desse modo, não seria precipitado afirmar que, na segunda metade do século XX, embora a primazia das fotos de casamento tenha sido mantida, as fotos infantis passaram a ganhar cada vez mais espaço no cenário das imagens familiares.

Vale destacar também que, em meados do mesmo século, entre as camadas populares, premidas pelas limitações impostas pelos custos da fotografia, os álbuns de família reuniam as imagens “possíveis” de todos os eventos. No processo inicial da pesquisa, através da coleta de dados e das entrevistas, já percebemos indícios de que a compactação das câmeras fotográficas e um certo barateamento da produção permitiram que as famílias aumentassem o número de registros fotográficos e favoreceram o surgimento de um número maior de álbuns, cada vez mais específicos ou individualizados, registrando de forma mais significativa aniversários, batizados, comunhões e outros tantos ritos emblemáticos.

Por esse período, os retratos infantis reforçaram, de forma significativa, seu valor como objetos de decoração e acabaram adquirindo *status* de “bens de consumo”, como tão bem atestam as fotografias conhecidas como “sete carinhas” – imagens que requeriam uma produção especial, empenhadas em mostrar ângulos e expressões diferentes do rosto da mesma criança ou retratar dois ou mais irmãos. Essas imagens, à luz da leitura dos espaços dos objetos e das vivências, mostravam crianças bem vestidas, sorrindo, de óculos escuros ou ainda falando ao telefone (símbolo de modernidade para a época). Além disso, os rostos ou “carinhas” eram dispostos de forma circular, envoltos por efeitos que sugeriam uma infância feliz, marcada pela inocência e cercada de promessas para o futuro.

Susan Sontag, em seu livro *Sobre Fotografia* (1990), aponta para o fato de que, nas sociedades industrializadas, não tirar fotos dos filhos, sobretudo quando pequenos, pode ser visto como indiferença paterna; indícios que levam à compreensão do rito social de fotografar, considerado, assim, uma forma de acompanhar a vida do grupo através de imagens, dar testemunho de sua coesão, garantir a posse imaginária de um passado irreal, comemorar as conquistas dos indivíduos, reafirmar simbolicamente a continuidade da família.

Nas três coleções estudadas ao longo da pesquisa, foi observada, de imediato, a existência de um espaço relevante e sempre crescente para as fotografias da infância, o que justifica que elas tenham sido o nosso ponto de partida interpretativo. Tais imagens acabam por reforçar o modelo das famílias

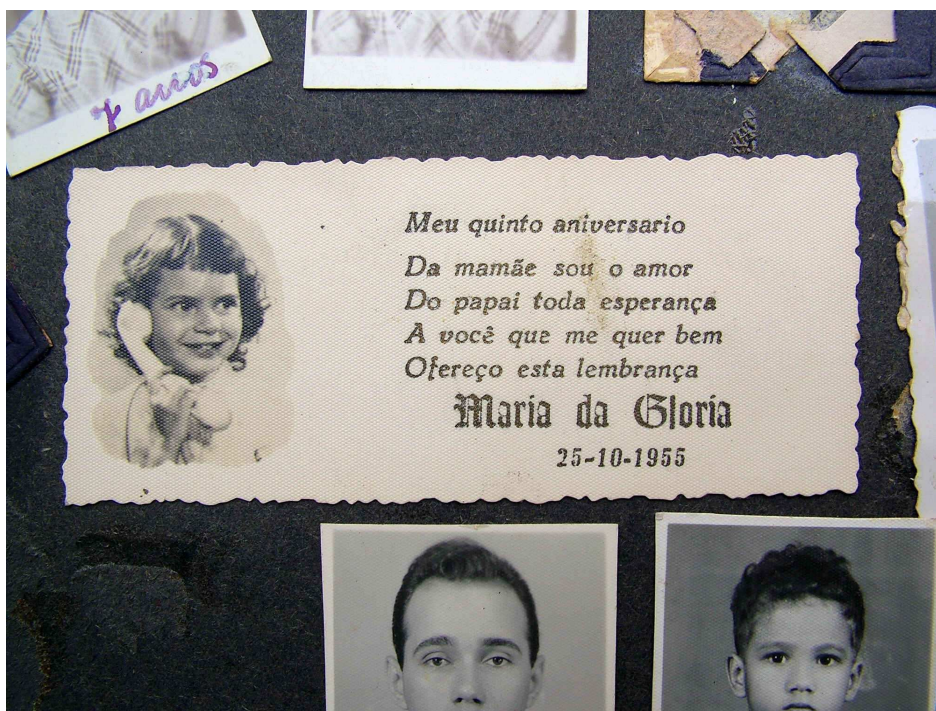
erguidas na década de 1950, uma trama coletiva que, por força dos “novos tempos”, impunha à sociedade de então a força dos “novos indivíduos”.



Fotografia 1 - Retrato; 18 x 24 cm; sentido vertical; Estúdio Perrotta; 1955; coleção de Ocirema Rodrigues Alves



Fotografia 2 - Página de álbum; imagens de 1958 e 1959; composta de cinco retratos 6 X 6 cm, no sentido horizontal; 2 lacunas ou vestígios de fotografias e 1 retrato 13 x 8 cm, no sentido vertical; fotógrafos não identificados; coleção de Ricardo Fernandes Rendeiro.



Fotografia 3 - Página de álbum; imagem central de 1955, no sentido horizontal; fotógrafo não identificado; coleção de Ricardo Fernandes Rendeiro.



Fotografia 4 - Página de álbum composta de 17 retratos, quatro deles no sentido horizontal e os demais no sentido vertical; com destaque para as fotografias 3 x 4 cm e os pequenos retratos de períodos diferentes, alocadas ao redor da foto-brinde de 1955; fotografos não identificados; coleção de Ricardo Fernandes Rendeiro.

Na análise da **Fotografia 1**, do acervo de D. Cira, estudamos um tipo de retrato conhecido como “sete carinhas”, que, a julgar pelo espaço fotográfico, remete de pronto a um fotógrafo profissional, habituado aos recursos de enquadramento e à técnica fotográfica exigida para esse tipo de composição, com ênfase nas expressões faciais e na circularidade dos sete rostos, todos compondo uma única foto, mostrando que a imagem foi produzida em estúdio. Vale destacar as expressões (no sentido horário): no alto, o sorriso alegre, o terno e a gravata torta; o menino sério atende ao telefone; o menino dorme, cochila, segurando o próprio rosto; o menino observa atento algo que está acima dele, admiração e espanto ao sustentar mais uma vez o rosto; na expressão seguinte, o olhar mais sério e o pedido de silêncio; acima dessa carinha, a expressão de seriedade é ainda mais contundente; no centro, a imagem conjuga o sorriso forte com o boné; diferenciadas expressões faciais marcam o conjunto. O espaço geográfico ou físico, embora não inclua nenhuma paisagem, não esconde a artificialidade do local.

No espaço dos objetos, ressalta o traje elegante (de festa) do retratado, com destaque para a gravata borboleta e o chapéu, além, é claro, do objeto “telefone”, ícone da modernidade tecnológica naquele período. Dos atributos relacionados aos espaços de figuração e das vivências (sorrisos, poses e gestos) resulta a imagem de um “menino feliz” – as “carinhas”, que alternam gestos adultos com “carinhas infantis”; evidencia-se a “alegria da casa” – a representação visual de uma infância valorizada pelo afeto. A foto central projeta a expressão adulta do menino. Cabe-nos perguntar: que razões levaram o fotógrafo a escolher essa “carinha” para ocupar um lugar de destaque dentre as outras?

Na **Fotografia 2**, observamos a página do álbum de família do acervo fotográfico de Ricardo Fernandes Rendeiro. Tomando a página, toda ela, como objeto de nossa análise, as seis fotografias ali existentes, juntas, formam um só campo semântico. Nesse caso, de sua leitura é possível apreender, entre outras informações, a representatividade da criança dentro da família, estando ela no centro de todas as fotos.

Do espaço geográfico, seguindo a descrição do guardião, sabe-se que as fotos são todas dos anos de 1958 e 1959. Uma diferença de meses revela instantes diferentes do mesmo bebê. Em quatro fotografias (parte superior da página), é possível perceber que foram produzidas no espaço interno de uma mesma casa. Na parte inferior, duas fotografias aparecem separadas por uma lacuna (vestígio de foto). Uma delas apresenta o bebê apoiado numa cadeira de varanda, a outra sugere ter sido feita em um espaço exterior, um quintal ou a mesma varanda. No espaço da figuração, além do próprio Ricardo Fernandes Rendeiro (a criança), destacamos a presença de sua avó Julieta Lopes Rendeiro, identificada na foto que ocupa a parte central da página em questão.

No espaço das vivências, percebemos que duas fotografias foram retiradas da página, pressupondo que seguiram outros rumos no circuito familiar. Teriam sido “roubadas” por outros membros da família? Foram danificadas por inadvertido manuseio? A entrevista com o responsável pelas imagens mostrou que o fato representa um mistério até mesmo para ele, que ao “tomar posse” do álbum, já o encontrou nesse estado.

Em outra página da mesma coleção – **Fotografia 3** – é possível identificar a presença de um retrato de aniversário, espécie de brinde ou foto-cartão oferecido aos que compareciam ao evento. Propomos, neste caso, duas leituras diferentes: uma para a fotografia da menina, feita de forma isolada das demais, e outra para todo o conjunto formado pela foto da menina e pelos outros retratos que compõem a página – **Fotografia 4**.

a) Primeira leitura – **Fotografia 3**

O tamanho da foto (10 x 15 cm), a produção, marcadamente em estúdio fotográfico, e a composição que reúne a imagem da criança a uma quadrinha poética caracterizam o espaço fotográfico; a fotografia destaca a data do aniversário (25/10/1955) e sugere um interessante jogo de contrastes entre imagem e texto, formando uma única mensagem.

No espaço dos objetos, destacamos uma vez mais a presença do telefone, recorrente nos retratos infantis produzidos em estúdio; na figuração, destacamos a menina, cujas franjas e o sorriso sugerem a inocência dos cinco anos; contudo, esses detalhes são minimizados pelo objeto telefone.

No espaço das vivências, vale destacar a presença dos pais, ausentes na imagem mas presentes através dos versos: “Da mamãe sou o amor / Do papai toda a esperança”. Ao transformar a imagem da filha em presente, os pais consolidam no objeto sua própria memória, projetada como a de pais modernos e amorosos. A julgar pelo destaque que a foto mereceu (no centro da página do álbum), era vista como um “mimo” precioso, ao alcance de poucos. Se o uso do telefone aponta como objeto de certa modernidade, assinalando a “esperança” quanto ao futuro, o tipo de letra escolhido para marcar o nome da criança, fonte que lembra as letras usadas em brasões (diferente das letras da quadrinha) reforça a presença e o peso da tradição no universo familiar. Índícios de um tempo que procurava conciliar o futuro, irremediavelmente ligado à idéia de modernidade, com o passado, intimamente associado à idéia de tradição. Para os padrões da época, quanto não terá custado produzir e distribuir uma fotografia como essa? Índícios de sofisticação e investimento na imagem.

b) Segunda leitura – **fotografia 04**

Pelo viés de análise que compreende a página como um todo (**Fotografia 4**), identificamos 17 fotografias. Cabe destacar, a partir do canto superior esquerdo, dois retratos 3 X 4 cm do bisavô do guardião; fotos diferentes, a julgar pelo detalhe da gravata. Ao lado dessa fotografia, a imagem de uma tia, na época ainda uma criança, identificada como “irmã de criação” do seu pai; representada em três repetidos retratos 3 x 4 cm marcados pela ação do tempo e por uma má revelação, um deles assinala a idade que a menina tinha quando foi fotografada (7 anos). Há ainda três retratos 3 X 4 cm do pai de Ricardo; cada um deles aponta o pai do guardião em idades distintas e mais duas fotos 3 X 4 cm de crianças em idades diferentes, dois irmãos de Ricardo. Há que se considerar também a presença de foto-brinde (10 X 5 cm); um retrato 8 X 6 cm mostrando a família em uma ceia natalina; outro retrato 8 X 6 cm marca uma imagem de lazer familiar; a figuração é desconhecida. Lado a lado estão as fotos do avô e da avó. A fotografia da avó foi recortada, evidência de uma possível tentativa de representar a proximidade do casal no mesmo espaço. Identificamos ainda uma foto horizontal 14 X 9 cm, de bordas levemente recortadas, e, por último, um retrato 13 X 8 cm do próprio Ricardo à frente de uma árvore e com uma estrada ao fundo.

Chama a atenção, no processo de edição e reedição, marcante em quase todos os álbuns de família, que a foto de aniversário assinalada pelo ano de 1955 (**Fotografia 3**) esteja rodeada de pequenos retratos de períodos tão diferentes. Uma das explicações para o fato, apresentada pelo guardião, era de que o álbum, por si mesmo, representava um objeto valioso, cada página deveria ter seu espaço físico rigorosamente aproveitado.

Há retratos, rostos repetidos, idades e gerações de parentesco diferentes; membros da mesma família aparecem espremidos, dividindo estreito espaço, sugerindo uma certa necessidade de representação. Por quê? Uma das explicações se sustenta no fato de que as fotografias, na sua maioria retratos 3 x 4 cm, eram muito populares dentro dos álbuns naquela época, entre outras razões porque possibilitavam um exercício comparativo entre os rostos pertencentes à mesma família. Esse desejo se revela ainda maior ao considerar, sobretudo, que no mesmo grupo familiar havia predominância

masculina, sendo o próprio guardião o mais velho dos cinco irmãos¹. Curiosamente, a menina da foto de aniversário não pertencia a esse núcleo. Ela não é reconhecida pelo atual dono do álbum. Os indícios apontam que ela foi colocada ali pela avó do proprietário, a primeira guardiã. Outro detalhe instigante são os vestígios, lacunas ou buracos, sugestivos de fotografias substituídas ou, mais de uma vez, “roubadas” do álbum.

Em nosso processo investigativo, descobrimos que muitas dessas fotos ausentes de seu espaço original formam o que chamamos fragmentos de álbuns, e é comum que circulem dentro da família das formas mais inusitadas possíveis, como poderemos observar mais adiante.

2.2 LEMBRAR E NARRAR – A FIGURA DO NARRADOR

É estreita a ligação entre a narrativa e a fotografia. No cenário da nossa investigação, há que se considerar que o próprio álbum de família configura, como coleção de imagens fotográficas, uma narrativa visual, repleta de elementos biográficos e alusões ao tempo – passado e presente.

De outra feita, as fotografias deslocadas dos álbuns, como fragmentos dele ou com vida própria (de produção independente), também são passíveis de leitura e de seu texto-imagem é possível arrancar ou construir histórias. Mas há ainda uma outra e mais curiosa ligação – a fotografia que deflagra a figura do narrador, toda ela evocação e matéria substancial de lembranças.

Essa ligação estabelece, portanto, três formas de narrativas diferentes: o álbum que narra pelo conjunto de sua composição; a imagem fotográfica que sozinha pode se ramificar em histórias e possibilidades de leitura; e a narrativa que surge estimulada pelas fotografias portadoras de sentido dentro dos acervos pessoais.

A tradição narrativa acompanha e antecede a todas as fotografias de família, além de auxiliar no processo de análise da leitura de imagem. Por ela é possível perceber que um rosto nunca é apenas um rosto, a ausência da pose

¹ Retratos 3 x 4, produzidos em estúdios ou por fotógrafos ambulantes, embora tivessem como finalidade a identificação em documentos, eram (e ainda são) objetos “talismânicos”, presentes nas carteiras ou pendurados nos espelhos dos automóveis. Sempre à vista, ao alcance dos olhos, remetem de forma permanente ao universo familiar.

muitas vezes é a própria pose, o brinde dos noivos quase sempre vem seguido de muitas histórias; assim como o batizado, o casamento, a cerimônia de formatura e o aniversário revelam personagens, representam idéias, constroem e reconstroem memórias.

Como categoria informacional, a narrativa integra o conjunto de análise, mas faz mais do que isso: aponta caminhos para o pesquisador, sublinha o “sentido” dos registros visuais presente no interior dos álbuns e evidencia o papel construtor da imagem do indivíduo através das fotos de família.

A narração – ato fictício ou real – é a maneira de se contar uma história. Fabulando ou não, produz-se uma outra forma de falar sobre a realidade. [...], discursos variados que, de acordo com o ponto de vista – real ou imaginário – carregam e disseminam preceitos morais, normas, fatos etc. (RIBEIRO, 2005, p. 151-152).

Outras categorias informacionais também são reveladas no processo inicial de leitura de imagens de arquivos pessoais; são informações essenciais que dão origem às legendas, tornando possível uma descrição primária a partir do local, das figuras retratadas, do evento e de sua data. Nesse caso, legendar a foto de família reforça na imagem a idéia de registro documental. Embora tenha caráter diverso da documentação escrita habitual, a legenda funciona como um rastro de memória do evento, sendo apenas mais um (e não o único) dos elementos que não de interferir no processo de leitura da fotografia, exigindo do pesquisador o mesmo esforço de relativização que os outros elementos analisados.

As entrevistas, cuja proposta inicial era de que fornecessem apenas consistência no processo de leitura e interpretação das imagens, acabaram ampliando o campo de análise – isso porque suscitaram no colecionador e guardião da memória familiar o aparecimento de um narrador.

O roteiro das entrevistas foi dividido em duas etapas distintas: no primeiro momento, os responsáveis pelo acervo responderiam às perguntas mais objetivas, concentradas nas origens dos álbuns, no seu processo de edição, na sua trajetória dentro do circuito familiar e na sua guarda e preservação. No segundo momento, marcado pelo manuseio dos álbuns e das

fotografias, o entrevistado teria liberdade de lembrar e narrar o que quisesse, como quisesse.

Desse modo, ficamos a meio-termo, com uma entrevista semidirigida, entre a objetividade das perguntas e a subjetividade da memória. Deu-se, portanto, uma produção generosa na arte da narrativa, produzindo outras tantas imagens, evocadas pelas fotografias e pontuadas de silêncios, lágrimas, risos e suspiros, dentro do possível, presentes na transcrição.

Inicialmente optamos por analisar os registros orais de D. Cira, Ricardo e de Margareth na íntegra e em um único capítulo, como forma de identificar os acervos a partir de suas especificidades; contudo, por força da articulação entre as narrativas e as imagens criadas pelos entrevistados, suas lembranças aparecerão e reaparecerão diluídas nos capítulos.

2.3 AS MARCAS VISÍVEIS DO PASSADO – OS ENTREVISTADOS E SUAS LEMBRANÇAS

Seria possível afirmar que quem recorda refaz? Quem conta de fato aumenta um ponto ou a fotografia pode aumentar o que contar?

Ao contrário do que possa parecer, o passado está sempre em movimento; a ação de lembrar pressupõe que recordar é “refazer o vivido”, transformar o que foi “a cada uso” (LEITE, 2001, p. 106).

Cada um dos entrevistados ofereceu, a seu modo, uma alternativa transformadora do passado, cada narrativa obedeceu ao tempo exigido pela memória individual e cada fotografia possibilitou o surgimento de outras tantas imagens e de outras tantas histórias.

A mais longa de todas as entrevistas registrou um mosaico de memórias vividas por uma legítima representante da década de 1950: Ocirema Rodrigues Alves.

2.3.1 – D. Cira e o relicário de memórias

Fomos recebidos pela guardiã no seu apartamento na Tijuca, bairro do Rio de Janeiro, cercada de álbuns e relíquias, com imagens minuciosamente

selecionadas e disponibilizadas para a entrevista. De prosa fácil e articulada, a entrevista com D. Cira foi permeada de risos e lágrimas, algumas vezes interrompida pelo telefone e para um cafezinho.

O meu nome, na certidão, nos documentos, é Ocirema Rodrigues Alves, um anagrama de Américo; não existe Américo na minha família, mas eu me chamo Ocirema; meu apelido é Cira, então, eu sou Cira para todo mundo, um grupo ou outro é que manteve o Ocirema. Tenho 72 anos e dois filhos e separei então um álbum da minha infância, mas que foi feito eu já adulta. Não adulta, quase adulta. Tenho um álbum do filho mais velho. Um do casamento. Tenho grupos de fotografias da minha parte profissional, desde o tempo em que eu entrei no Instituto.² De minha infância, primeira comunhão e essas coisas... Mesmo o meu álbum, o primeiro, fui eu que dei pra minha mãe, tem uma dedicatória do tamanho de um bonde, que eu fiz pra ela, quando eu tinha 17 anos, 1952, aí ela mesma montou e colocou as fotografias. Do Alexandre (meu filho mais velho) não, eu já fiz com as fotos desta máquina de retrato. Ah, esta máquina de retrato... Nós nos casamos e meu tio já tinha dado de presente uma toalha da Ilha da Madeira aonde ele foi e trouxe; depois, quando chegou na época do casamento, ele resolveu me dar outro presente e aí pegou um dinheiro e botou num envelope e nós não tínhamos máquina fotográfica, aí nós levamos o dinheiro para Caxambu; fomos de ônibus pra lua-de-mel e quando chegamos a Caxambu, na parada do ônibus, vimos a máquina, na lojinha, porque agora tem rodoviária, mas naquele tempo não tinha... Era uma rua do centro mesmo de Caxambu, perto do parque, aí o ônibus parou e nós vimos a máquina na lojinha e eu disse para o Alberto: com o dinheiro do tio Hermínio nós podíamos comprar a máquina e aí compramos.

Essa foi a primeira máquina fotográfica da família e foi comprada na década de 50, maio de 1958, ela foi comprada dia 25 ou 26 de maio de 1958. [Emocionada] Por isso é que eu tenho... [Chora...] Eu tinha, ele faleceu agora, há pouco tempo, um tio que gostava de fotografia, então ele era o único da família que tinha uma máquina, então de vez em quando, o tio Zeca tirava umas fotos e por isso, eu que só fui trabalhar quando tinha uns dezessete

² Instituto de Educação, na Rua Mariz e Barros, na Tijuca, Rio de Janeiro; escola de referência do curso Normal para formação de professores na cidade do Rio de Janeiro.

anos, eu tinha as fotos todas que o tio Zeca fotografava e depois eu comprei o álbum, pra poder organizar essas fotos...



Fotografia 5 - Máquina fotográfica Kapsa, adquirida em 1958; fabricada por D.F. Vasconcellos – São Paulo – Indústria Brasileira; imagem digitalizada por Rogério Fernandes Rendeiro; do acervo pessoal de Ocirema Rodrigues Alves.

Guardada numa cristaleira, com o cuidado de quem protege uma raridade, a câmera fotográfica (**Fotografia 5**) de D. Cira evidencia o apreço pela primeira “máquina de tirar retratos da família”, presente de um tio por quem a colecionadora mantém um grande vínculo afetivo. Objeto de grande relevância no conjunto de sua coleção, a máquina vai adquirindo, com o tempo, o *status* de relíquia, emblema do efetivo começo de sua vida de casada.

Da apresentação à história da primeira máquina fotográfica (**Fotografia 5**) percebemos de imediato que as memórias de D. Cira transitariam entre o espaço doméstico e a vida profissional, duas memórias distintas originando uma só, permeada de afeto e referências familiares.

“Essa foi a primeira máquina fotográfica da família [...] foi comprada em maio de 58, no dia 25 ou 26 de maio de 58.” Precisa na data, a guardiã conjuga a emoção da viagem, a escolha de comum acordo com o marido pela

máquina, provavelmente o primeiro bem adquirido após o casamento, o simbolismo do presente, tudo é parte de sua lembrança. Sua preocupação com os detalhes faz surgir um relicário de lembranças, sobre o qual é possível vislumbrar os “quadros sociais do passado”, os mesmos que, segundo Ecléa Bosi (2004, p. 424), com suas “moradias, roupas, costumes e sentimentos”, são capazes de reconstruir um período, além de revelar a “natureza íntima da família”.

Vamos calcular aqui as idades das fotografias... Eu quero primeiro mostrar as da minha infância, mas isso aqui foi em... Quarenta e? Ah, tem legenda: lembrança da minha primeira comunhão. Essa aqui sou eu, e foi engraçado que o Matheus, meu neto, disse assim: ‘Ih vó! É igual à Dafne!’ Dafne é minha neta, e eu disse, ‘Não sei, não...’ Tem essas aqui, eu pequenina de anjo; nessa, eu de cigana, eu adorava carnaval, essas tranças são posições, eu aluguei para poder sair de cigana...

Do inventário de suas imagens, linearmente separadas para a entrevista, retiramos substância para entender o “tempo cíclico”; os valores familiares percorrendo o caminho de várias gerações, “a noção do tempo que se repete”, marcando lugar na grande família social (BARROS, 1989, p. 29-42). A despeito da ordenada seleção de imagens, as memórias de D. Cira aparecem e reaparecem como peças de encaixe, alinhadas apenas pelo afeto.

Essas foram tiradas num estúdio fotográfico, um estúdio da Rua Haddock Lobo que acabou uns oito anos atrás, o “Rio Foto”. Depois eu vou achar a que estou com minha mãe, minha mãe e eu fantasiadas, você precisa ver... Oh, essa aqui era uma professora que eu tinha lá no meu bairro que dava aula de piano, Dona E. I. C. e aí no fim do ano ela fazia uma audição de alunos, então somos nós com ela, na sala dela, depois da apresentação. Nós três (aponta a foto com as amigas) morávamos na mesma rua, éramos amigas de infância... E esse uniforme... Ah, antigamente os colégios particulares tinham esse uniforme formal como se fosse uma farda, tinha uns galões, era uma escolinha qualquer lá do Estácio... Eu nasci no Estácio. Eu tenho essas fotos aqui de “sete carinhas”... [Fotografia 1] Esse aqui é o meu primo, eu deixei essas fotos separadas porque meu primo ele nasceu no dia em que eu

me formei, no dia da minha missa de formatura, eu tinha dezoito anos quando ele nasceu, então essa fotografia é de 55.

“Ele nasceu no dia em que eu me formei.” A memória familiar erguida pela guardiã percorre o caminho das associações e é sustentada pelos marcos divisores (no caso, nascimento e formatura) que servem para referenciar a vida de um e de outro membro da família.

Esse tipo de foto, as “sete carinhas” era muito comum. O Alexandre tem, o André tem [...]. O estúdio deve ser o Perrotta, a minha família fazia as fotografias todas no Perrotta, lá na Cinelândia...³ Talvez tenha aí no carimbo... Não, essa é de outro estúdio na Carioca, mas as do Alexandre são, estão lá no quarto, na parede. E isso aqui deve ser da década de 50, isso, o ano é 51, isso é minha formatura no curso de Teoria Musical da Escola Nacional de Música. Essa igreja é a Igreja da Lapa, deixa ver, é, mas aqui tem São Sebastião, mas não é a dos Capuchinhos, não, eu acho que é a Igreja da Lapa mesmo, em frente à Escola Nacional de Música, no final do Passeio. Isso aqui é a Escola Nacional de Música, é o palco, isso aqui é a colação de grau, eu já estou com o diploma na mão. Isso aqui são flores, são lírios e essa aqui é D. Roberta, do curso de Teoria Musical. Aqui, todas as turmas reunidas da Escola de Música. É, se usava muito chapéu, então essas fotos são meio que avulsas, mas são da mesma década. Agora tem a parte profissional. Estão todas separadas por assunto. Essa aqui é de quando eu entrei no Instituto, com 13 anos, em 48, isso aqui deve ser 52. Essa aqui é da minha formatura de ginásio, no Instituto de Educação. E o baile foi lá no ginásio, enfeitaram as barras, botaram flores nas barras, é, é a minha turma. Essa colega aqui não foi professora, ela é poeta.

D. Cira tem lembranças revestidas de idades e números, lembranças que nomeiam, acentuam e detalham os fatos; camadas sucessivas de memórias são desencadeadas pelo manusear de suas fotografias, a da infância, a do trabalho e a da formação escolar. Com a naturalidade que marca a arte da narrativa, as histórias vão sendo gravadas na memória do ouvinte, “a experiência do narrador” é assimilada pelas imagens que ele cria, o que sugere

³ Mais adiante, no processo de digitalização das imagens, identificamos em outras fotografias uma referência ao estúdio “Foto Perrotta Rio”, situado, naquele período, na Rua da Carioca, 55 – 1º. Andar – Rio.

que a mesma lembrança já foi contada e será recontada outras tantas vezes (BENJAMIN, 1994, p. 204).

“Essa colega aqui não foi professora, ela é poeta”. Cabe-nos perguntar: teria sido poeta desde então? “Professora” e “poeta”, podemos vislumbrar nessas palavras duas formas distintas de realização e de valor social? Duas lembranças diferentes, interferindo na composição memorialista da guardiã. No tecido dessas considerações, compreendemos que a fotografia é o que sustenta esse “narrar”, suas imagens suscitam na guardiã um passeio pelos tempos idos, a possibilidade de re-visitar os seus, partindo do “hoje”, do que eles significam para ela no presente.

Há 52 anos que a minha turma do Instituto de Educação se encontra, só este ano eu não fui porque tinha operado catarata, mas eu paguei o almoço e eles se reuniram, todo ano minha turma se reúne, todo ano, pode ser com dez, quinze ou vinte pessoas presentes, depois você vai ver as fotos da minha turma... Essa é do ginásio, deve ser de 52; não, é antes, de 51, e essas aqui são de quando eu terminei o normal, uma foto na brincadeira e outra... Essas aqui são fotos de um fotógrafo profissional que foi lá no Instituto para tirar de todas as turmas. As turmas iam lá e faziam bagunça... Foi bom que eu lembrei de tanta gente. Bom, são duas fotos da mesma ocasião, a turma, uma mais tradicional e outra de brincadeira. Aqui são três (mostra duas fotos iguais da turma). Essa eu nem sei porque é que eu tenho, acho que é uma prova do fotógrafo e eu fiquei com uma a mais. Olha as tranças, a Noraide usava umas tranças lindas... Essa menina também, essa eu já não lembro mais o nome dela, lembro de algumas... A minha turma era 1311, eu acho... Eu? Estou aqui, essa era a minha colega, a Vilma, era do normal, eu continuei com a Vilma, as outras se separaram, olha a Oneide... Ah, essa aqui eu fui reencontrar num encontro de casais da Igreja, Alice, com o marido e depois... Bom, essa é a minha colação de grau. Essa foto é a que Alberto pegou e mostrou ao Matheus, olha aqui como era sua avó...

D. Cira elege, em meio às imagens do seu tempo de Instituto, algumas fotografias que marcam o fim do curso Normal no ano de 1954.



Fotografia 6 - Retrato; 24 x 18 cm; sentido horizontal; fotógrafo profissional não identificado; 1954; Cerimônia de colação de grau do curso normal, Teatro Municipal do Rio de Janeiro; coleção de Ocirema Rodrigues Alves.

No espaço fotográfico, a imagem apresentada na **Fotografia 6** revela um retrato (24 x 18 cm); considerando o espaço geográfico, podemos afirmar que o retrato foi produzido no ano de 1954, no espaço interno do Teatro Municipal do Rio de Janeiro; a lógica no espaço dos objetos compreende a “colação de grau”: as becas, o relógio, a mancha na parede, a ponta de um armário e de uma cadeira e o retrato do presidente Getúlio Vargas.

O espaço da figuração aponta a presença de 23 mulheres, identificadas como formandas, e do próprio Getúlio, acentuado no espaço dos objetos como um retrato que marca uma “imagem a mais”.

No espaço da vivência, seguindo o atributo cultural, a imagem sintetiza o ato solene da colação. Expressões mais sérias do que sorridentes perfilam a formalidade do gesto, criado para eternizar-se na memória, tal como dita a tradição. Relógio e retrato estão contrapostos, o “poder do tempo” e o “poder no tempo – 1954”.

No curso da narrativa, vislumbramos que o princípio da perpetuação é levantado pelas reminiscências, lembrar para que os acontecimentos sejam revividos pelas outras gerações: eis o propósito do narrador diante das imagens da família, fundar a “cadeia da tradição” (BENJAMIN, 1994, p. 204), traçar paralelos e sintonias que possam ir além dos traços genéticos, aproximar o presente do passado.

“Todo ano minha turma se reúne” – para cada ano uma fotografia, uma imagem que torne possível a lembrança, a re-significação. Os laços são mantidos, perpetuados, ainda que revistos pelo tempo presente: *“eu continuei com a Vilma, as outras se separaram”*.

Fotografia 7 - Retrato; 24 x 18 cm; sentido horizontal; fotógrafo profissional não identificado; 1954; fotografia identificada como “tradicional”; pátio do Instituto de Educação, Tijuca, Rio de Janeiro; coleção de Ocirema Rodrigues Alves.

A **Fotografia 7**, um retrato de 24 X 18 cm, do ano de 1954, acentua a necessidade social de marcar a conclusão do curso. A pose, certamente repetida por outras tantas turmas, é parte do rito de despedida do Curso Normal. Na figuração, 33 normalistas dividem a cena com a visualidade do

pátio interno do Instituto, com seus balaústres e pilastras, fazendo da própria instituição um outro personagem em cena.

No campo dos objetos o uniforme se revela a primeira referência visual, marcado pela gola, pequena gravata, o broche (atestando com três listras o ano de conclusão), blusa branca de manga comprida, o cinto e, para quebrar a homogeneidade da cena, o suéter, o sapato e a meia da formanda na primeira fila. O rito de fotografar e o objeto fotografia estão intimamente relacionados nessas imagens.



Fotografia 8 - Retrato; 24 x 18 cm; no sentido horizontal; fotógrafo profissional não identificado; 1954; fotografia identificada como “de brincadeira”; pátio do Instituto de Educação, Tijuca, Rio de Janeiro; coleção de Ocirema Rodrigues Alves.

A **Fotografia 8**, um retrato de 24 x 18 cm, do ano de 1954, revela uma composição aparentemente desvinculada da pose habitual de uma turma de normalistas apresentada na imagem anterior. A figuração é composta por 34 normalistas, portando objetos como um espanador, bolsa, pá de lixo, papéis e canudos, chama a atenção também os óculos e o uniforme das normalistas com destaque para os cintos, sapatos e meias.

No espaço das vivências, destacamos a trama da “brincadeira”, criada, como foi dito, a partir da narrativa da guardiã, como a foto da pose informal, memória eleita sem pompa e solenidade. Cabe perguntar: de onde terão saído todos os objetos presentes na fotografia? Quanto tempo terá sido necessário para que a fotografia ganhasse a aparência de espontaneidade? Qual das fotografias terá sido composta primeiro? A “tradicional” ou a de “brincadeira”? Por que nem todas as alunas das fotografias 7 e 8 estão presentes na fotografia 6, que traz a imagem da colação?



Fotografia 9 - Retrato; 25 x 20 cm; no sentido horizontal; fotógrafo profissional não identificado; 2004; marco do Jubileu de Ouro das “normalistas” de 1954; coleção de Ocirema Rodrigues Alves.

O retrato apresentado na **Fotografia 9** sugere um contraponto entre presente e passado e revela as novas possibilidades tecnológicas do mundo virtual, com uma foto de 25 x 24 cm, impressa com recursos gráficos próprios ao seu tempo, 2004.

Na leitura do espaço das vivências identificamos mais uma vez a presença da tradição explicitada pelo significado de um “jubileu”, espécie de celebração de caráter religioso que se expandiu como grandes comemorações nos meios sociais. Nesse caso, “Jubileu de Ouro” carrega o peso da

rememoração de 50 anos de um evento que marcou a vida de todas as pessoas presentes no retrato.

“São duas fotos da mesma ocasião, uma tradicional e uma de brincadeira” – o que apreender dessa proposta de produção fotográfica? A composição da imagem formal e informal do mesmo grupo acena com duas possibilidades de leitura do mesmo fato, ambas reveladoras do significado e sentido social do evento: a valorosa formatura no curso normal do Instituto de Educação. Duas imagens que possam atender a demandas diferentes de informação e memória.

Nesse caso, a fotografia tradicional será partilhada com os familiares, registro da conquista e da elevação social; de outro modo, dispensada desse compromisso, a fotografia “de brincadeira” poderá ter um destino diferente, servindo aos interesses das memórias individuais. As integrantes do grupo, através dessa imagem informal, supostamente “espontânea”, escolhem o gesto ou a “pose” para serem lembradas pelas demais.

Em outros olhares, a memória da guardiã permite que ela transite em vários espaços diferentes: *“Olha aqui como era a sua avó”* – quem a avó era e quem a avó é, eis o dispositivo de memória deflagrado pela imagem, a fotografia que evoca a beleza do passado é a mesma que revela a maturidade e a experiência do presente. Nesse caso, o retrato serve para imprimir significado e valor à existência.

Essa aqui foi a da missa, que foi lá no pátio do Instituto, papai, mamãe (olha o chapéu), meu primos, esses que eu digo que eles já estão acima dos 50, a minha avó, Alberto, o tio dele era casado com uma prima minha, o tio mais novo com a prima mais velha, foi assim que a gente se conheceu, esse é aquele meu tio que faleceu, essas aqui são amigas de rua, vizinhas, primas da mamãe, essa é minha prima, essa aqui é minha tia-avó, irmã do meu avô... Esse é o meu tio que está com 89 anos e essa é minha tia que está com 91. E essa aqui era a professora do primário da minha mãe, que foi quem orientou a minha mãe pra me botar no Instituto de Educação pra fazer um curso, ela era diretora de escola, aquela escola que tem na Gamboa (?), uma enorme, H. de A. N., e a irmã dela também era diretora de escola, C. de A. N.⁴. Ela era

⁴ D. Cira revela desde o início da entrevista uma incrível memória para nomes, hábito comum entre professoras, é capaz de citar o nome completo de quase todas as pessoas amigas que

imponente, no começo eu tinha medo dela, porque ela era muito rigorosa, então eu tinha um pouco de medo da D. Hilda... Ela era muito correta.

“Foi assim que a gente se conheceu” – a imagem do “tio mais novo” e da “prima mais velha” deflagram a lembrança do primeiro encontro com o marido, a lembrança que abre caminho para outras tantas lembranças, objetos imagéticos que funcionam como uma janela aberta para o passado. Dito isso, podemos afirmar que as fotografias são, quase sempre, objetos de melancolia e, por esse princípio, fotografar é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de pessoas e fatos (SONTAG, 2004, p. 26). Contudo, assim como cortar uma fatia da realidade ou “congelá-la” pode aplacar a dor provocada pela ausência, pela perda dos que foram “levados pelo tempo”, também pode testemunhar a dissolução provocada por ele.

“Ela era imponente, no começo eu tinha medo dela [...] ela era muito rigorosa, ela era muito correta” – Benjamin afirma que a sabedoria é o conselho tecido na substância viva da existência (1994, p. 200); D. Cira reconhece a imponente e o medo provocado por ela, mas associa o rigor à correção e à honestidade e, por meio dessa imagem, “aconselha” e valoriza o saber de uma época marcada pela distinção social.

As narrativas suscitadas por essa primeira parte da entrevista servem para acentuar a visão de alguém que viveu na década de 50; as marcas do passado são, nesse contexto, interpretadas pela ótica de quem esteve presente, foi, integrou e participou de um determinado tempo. As pistas que ora investigamos foram deixadas por ela mesma, sua construção memorialista é erguida como quem monta um relicário, cada peça há que merecer um estudo detalhado para ser integrada ao conjunto de sua coleção. Cabe lembrar que outras tantas imagens e falas de D. Cira serão retomadas no curso da pesquisa.

2.3.2 Ricardo – a paixão e o ofício no cenário da fotografia

Entrevistamos Ricardo Fernandes Rendeiro, 49 anos, em sua casa, no Encantado, bairro do Rio de Janeiro. Industriário por profissão, Ricardo transformou a fotografia em seu segundo ofício, sendo muito requisitado como

identifica nas fotografias, espaço que se estende para além dos familiares.

fotógrafo nos fins de semana. Ao contrário da entrevista anterior, as lembranças de Ricardo foram levantadas mais lentamente. O mais velho de cinco irmãos, sério e muito tímido, pouco à vontade na pele de entrevistado e mais acostumado a se “proteger” através da câmera fotográfica, o guardião foi gradativamente construindo a sua rememoração.

Eu tenho este álbum há muito tempo, este álbum foi do meu avô. Em 1970, ele estava internado numa clínica, nós não morávamos com ele, morávamos perto, eu, minha mãe e meus irmãos (o meu pai já não estava mais conosco) e a casa dele pegou fogo, nós fomos avisados pela enteada dele... Meu pai ficou sabendo e eu fui até lá com ele, na casa do meu avô, para ver o que a gente conseguia salvar do incêndio, na verdade fomos lá pra ver o que tinha sobrado. Por essa época, meu pai já estava separado da minha mãe, mas ele me chamou e eu fui até lá com ele. Meu pai foi ver o que tinha restado e eu fui direto no local onde estava guardado o álbum, ele ficava num lugar de guardar livros, numa estante e eu peguei o álbum... Eu também peguei alguns livros, poucos livros, mas a minha preocupação era “pegar” o álbum que tinha a história da família, o retrato dos meus avós, meus bisavós, tios... Eu conheci poucos, alguns já tinham falecido, mas eu queria guardar... Eu tinha 15 anos nessa época, eu sou de 58, eu estou com 49, mas eu já conhecia aquele álbum, eu sabia onde estava guardado, de vez em quando eu ia à casa do meu avô e via o álbum... Eu resgatei mesmo aquele álbum, foi a única coisa que eu peguei da casa do meu avô. O meu pai pegou algumas outras coisas, levou com ele, mas o álbum ele não se interessou em levar.

As imagens presentes nos álbuns de família podem servir como orientação para a memória familiar, as fotografias expostas nesse cenário são evidências de um grande investimento emocional e afetivo. Das primeiras informações apreendidas na entrevista com Ricardo, predomina a relevância do sentimento de “coesão” e de “pertença àquela comunidade afetiva que denominamos família” (SCHAPOCHNIK, 1998, p. 457-459). De suas lembranças, sobressai o desejo de “tutela” das imagens – “a minha preocupação era pegar o álbum” –; investida nesse desejo está a intenção de possuir o objeto álbum e, através dele, manter o vínculo com os familiares, perpetuá-los.

“Foi a única coisa que eu peguei da casa do meu avô” – é o valor emprestado à peça o elemento capaz de transformá-la em relíquia; “pegar”, “guardar”, “salvar”, “resgatar”, recuperar o que por direito é seu, sua identidade, sua ascendência, seu passado.

Eu sempre fui desde pequeno ligado à fotografia, sempre gostei, sempre li sobre o assunto, então a fotografia tem assim um valor referencial mais alto do que as outras coisas, pelo menos pra mim. Foi por esse motivo que, quando eu entrei na casa do meu avô, eu já entrei pensando se o álbum estava em condições ou se tinha queimado, eu também resgatei junto com esse álbum uma outra fotografia que estava numa moldura; era do meu avô e da minha avó – essa fotografia foi mais prejudicada pelo fogo, mesmo assim eu trouxe pra casa. Estou até preocupado, porque andei procurando essa foto, mas não encontrei...

É possível perguntar: que motivações teriam originado esse interesse pela fotografia? Como se inicia a “carreira” de um guardião da memória familiar? Partindo dessas questões, não seria equivocado pressupor que “significados subjetivos” podem desencadear esse processo de “busca e pesquisa” por referências; em especial, nos momentos da vida em que o adolescente ou o adulto procura “refazer o convívio com os familiares” (BARROS, 1989, p. 29).

Há que se destacar também que não há uma idade certa ou específica pra iniciar a carreira de um guardião de memórias; ela pode começar tarde ou cedo, conforme o jogo de circunstâncias sociais vigentes em cada grupo ou para cada membro do clã familiar. A separação dos pais, a eminente perda do avô e o desejo de afirmação, próprio da adolescência, podem ter estimulado a busca por referências familiares através de imagens. Nesse caso, para Ricardo, as fotografias de família serviriam como suporte de memória, âncora afetiva, bússola e orientação.

Naquela época (década de 70), eu tinha curiosidade, lia sobre o assunto, mas eu não tinha máquina, naquela época a fotografia era cara, revelar, a própria câmera era uma coisa muito cara, hoje em dia é mais popular, mas eu não tinha nem mesada naquela época, então eu não tinha nem condições de pagar pela revelação de um filme. [...] Eu salvei esse álbum

e levei pra casa da minha mãe, nessa época meu pai já não vivia mais com ela, quando eu casei levei o álbum comigo. [...] O meu pai nunca perguntou, nunca reclamou por essas fotografias, eu nem sei se ele se lembra que eu tenho essas fotos. Eu também não falo nada; como ele não pergunta, eu também não fico fazendo propaganda, não, porque essas fotos, assim, a pessoa acaba pedindo uma e eu tenho ciúme, já que foi o único bem que eu resgatei, eu não gostaria de perder nenhuma foto, hoje eu posso até fazer uma cópia pra pessoa, mas é o meu registro histórico. É meu.

“Diz-me o que ocultou e dir-te-ei quem és”, é o que afirma Pierre Nora, (apud VINCENT, 1992, p. 158); a memória familiar trabalha todo o tempo entre o dito e o não dito; requer o cuidado de um detentor de segredos, alguém que seja capaz de elucidar o papel da família na sociedade, aquele que dela mais sabe também será capaz de melhor defini-la.

“O meu pai nunca perguntou, eu também não falo nada” – as razões que levam Ricardo a ocultar o álbum parecem passar pela ilusão da fotografia como “prova” existencial; perdê-la pode significar abrir mão do próprio passado.

“Eu não gostaria de perder nenhuma foto [...] É meu [...] Essas fotos assim, a pessoa acaba pedindo uma, eu tenho ciúme. [...]” O depoimento evidencia a posse, o álbum visto como um bem simbólico, parte de um patrimônio ou, como no dizer de Miriam Moreira Leite (2001, p. 145), o apego no trato das imagens, revelando que para Ricardo as lembranças das fotografias podem “substituir as lembranças de pessoas ou acontecimentos”, aquilo que é mutável pode ser substituído pela “imagem fixa”, uma vez que a fotografia pode ser revista muitas vezes. A crença na possibilidade de conservar, reter e aprisionar o tempo pode explicar o ciúme; um tempo em que ele não viveu exatamente, mas no qual ele pode viver e reviver através dos “seus”.

Bom, eu consegui recuperar algumas fotografias do lado da família do meu pai, da parte materna eu não tenho muita coisa, não, as fotografias ficam numa gaveta com a minha tia; tem um tempinho eu pedi uma foto da minha mãe emprestada, reproduzi e devolvi, foi só pra ter esse registro comigo. Eu fiz várias cópias dessa fotografia da minha mãe, de quando ela tinha 15 anos, é uma foto de 1952, ela ainda era solteira, ela estava muito bonita, sorrindo,

sentada num jardim. Eu reproduzi essa imagem e fiz uma cópia para cada um dos meus irmãos. Todo mundo gostou.



Fotografia 10 - Retrato; 20 x 14 cm; no sentido horizontal; fotógrafo profissional não identificado; 1952; identificada pelo colecionador como “minha mãe com 15 anos”; coleção de Ricardo Fernandes Rendeiro.

A leitura da foto identificada como “Minha mãe” lança luz sobre o fascínio da fotografia como objeto de culto e disputa. No espaço fotográfico, identificamos o gênero retrato, sabendo que foi produzida em cidade do Rio de Janeiro, em 1952. Por descrição primária do guardião, identificamos no campo dos objetos alguns elementos próprios de um jardim, entre eles vasos e árvores; a elegância do traje e a pose sugerindo que ela estivesse sentada sobre a grama apontam para a intencionalidade do retrato, com destaque para os brincos e o relógio, marcadamente valorizados pela centralidade da figura. Além da mãe, a cena compreende na figuração um outro corpo feminino, vislumbrado pelos pés e parte de um vestido. Como teria sido conduzida essa composição fotográfica? Com 15 anos em 1952, que expectativas e sonhos envolviam o sorriso da retratada?

Benjamin afirma que cada um de nós é capaz de perceber que uma imagem, uma escultura e principalmente um edifício “são mais facilmente

visíveis na fotografia que na realidade”, implícito nesse pensamento está o valor do culto à imagem; dentro do mesmo princípio, afirma também que, com o “aperfeiçoamento das técnicas de reprodução”, já não podemos vê-la (a fotografia) como uma criação individual, sendo ela “coletiva”, e, assim, “precisamos diminuí-la para que nos apoderemos dela” (BENJAMIN, 1994, p. 104). No cenário das fotografias do guardião, o que parece único e individual precisa ser repartido (de forma por ele determinada) e visto por todos para ganhar sentido e significado.

“Eu pedi uma foto da minha mãe emprestada, reproduzi e devolvi, foi só pra ter esse registro comigo.” Por essas considerações entendemos que a imagem da mãe foi “apoderada” por Ricardo; é possível vê-la (a mãe) melhor e mais nitidamente através da fotografia e, uma vez reproduzida e devolvida à sua origem, essa imagem pode ser transformada em objeto-presente, reconhecendo que todos os irmãos, mais ou menos do que ele, também devotarão a ela um valor de culto e de relíquia.

O entrevistado Ricardo, que se deixa revelar aos poucos nesse cenário de lembranças, personifica o guardião por excelência; suas memórias revelam que o colecionador deu origem ao fotógrafo. É ele o elemento que reconhece o “valor” de uma fotografia e por isso se mostra capaz de zelar pela memória familiar. A análise estimulada por sua atuação memorialista reaparece no capítulo Memória e Coleção, promovendo a investigação sobre os meandros da guarda e da preservação da memória familiar.

2.3.3 Margareth e o exercício de lembrar

Margareth Martins Amorim, moradora do bairro da Tijuca, no Rio de Janeiro, é cientista social por formação, mãe, esposa, irmã e filha a maior parte do tempo. A entrevistada nos procurou no início da pesquisa, disponibilizando um pequeno número de fotografias de seu acervo pessoal com imagens produzidas na década de 1950. Como não se tratava de um álbum de família completo e sim de “fragmentos” de álbum, seis imagens de casamento e quatro de carnaval, acreditamos inicialmente que o material oferecido não pudesse ser avaliado pelo conjunto, oferecendo, portanto, poucas possibilidades de análise e caminhos

investigativos – ledo engano. O estudo das imagens cedidas por Margareth feito inicialmente de forma isolada e depois acrescido de seu depoimento, apontou a dimensão dos perigos do pesquisador em uma análise precipitada.

Quando você me falou da sua pesquisa eu fui atrás de umas fotos que eu tinha guardado comigo, certa de que elas serviriam para você. Não são muitas, não, mas meus pais se casaram em 1956 e as fotos são muito legais, típicas mesmo do período. Recentemente minha mãe ficou doente, está com a memória um pouco alterada... Eu até levei as fotos pra ela e pedi que ela falasse sobre elas... Ela se recorda de coisas do passado com mais facilidade do que das coisas do presente. Então, as fotos funcionam assim como um bom exercício de memória... E ela estava tão bonita nas fotos... 'Eu mostro a fotografia e pergunto: 'Aqui, mãe, como foi essa fotografia? Você lembra de quando tirou esse retrato?'

Das primeiras observações de Margareth fazemos ponte para o pensamento de Benjamin. No clássico *A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica* (1994, p. 168), predomina um certo pesar do autor no que tange à perda da “experiência da aura”, fato provocado pela “reprodutibilidade técnica” por ocasião da “grande indústria”. A fotografia, e mais adiante o cinema, elementos suscetíveis de reprodução, não ofereceriam segundo ele, o princípio da “autoridade”, uma vez que estariam sempre sendo reproduzidos e copiados. Curiosamente, transposta a barreira das dimensões, a melancolia de Benjamin com a perda da autenticidade da obra se ajusta à melancolia da filha que tenta “recuperar a aura” e a experiência da mãe através das fotografias de família.

O exercício de lembrar estaria, assim, marcado pelo medo da morte, pelas dores da perda, da solidão e da ausência, medos e melancolias cada vez mais ancorados na sociedade contemporânea.

Você [a mãe] lembra de quando tirou esse retrato? Há que se considerar que, nos dias de hoje, “tirar retrato” pode ser visto como uma experiência corriqueira; no entanto, na década de 50, “tirar retrato” era algo que envolvia um aparato especial, revelava de modo inequívoco a intenção de registrar um fato, torná-lo ainda mais relevante através de imagens, deixar visíveis para o futuro as marcas do passado.

*Tem também as fotos do meu pai... Ele adorava carnaval. Herdei isso dele. Todo ano ele se fantasiava, desfilava no “Bloco das Paulas”, (**Fotografia 11**), era uma tradição: num dado momento o bloco posava para uma fotografia oficial da brincadeira, que todo ano tinha um tema e uma fantasia diferente. Pena eu não ter encontrado todas as fotos dele. Devem estar com a minha irmã. Era um folião de primeira. É dele também a paixão que eu tenho pelo Fluminense. Lembro que nós íamos ao Maracanã assistir aos jogos, religiosamente. Ele também me levava para assistir ao futebol dele com os amigos, ele não se importava que eu fosse menina e tinha todo cuidado comigo. Eu lembro que para ir ao banheiro era uma operação de guerra, ele ficava tomando conta da porta, essas coisas, mas fazia questão que eu o acompanhasse. Eu lembrei de tudo isso quando comecei a selecionar as fotos.*



Fotografia 11 - Retrato; 25 x 20 cm; sentido horizontal; fotógrafo profissional não identificado; data aproximada: 1956; identificada pela colecionadora como “a foto tradicional de carnaval do meu pai”; coleção de Margareth Martins Amorim.

Na **Fotografia 11**, um retrato de 25 X 20 cm, de fotógrafo não reconhecido, produzida em 1956, identificamos um bloco de carnaval denominado “As Paulas”, grupo ou pequena agremiação carnavalesca do qual o pai fazia parte.

No espaço dos objetos ressaltam, na leitura: a fantasia, supostamente um vestido, acompanhado de acessórios como chapéu, sapato e meia, além de relógios e óculos. Instrumentos variados (alguns identificados, outros não) se insinuam dentro da imagem: pandeiro, tambor (grande e pequeno), bumbo, sino e até uma frigideira. Brasão, flâmula ou alegoria ocupa a parte central da imagem como uma apresentação formal do grupo. No espaço da figuração contamos 28 integrantes, um deles, com a fantasia de cor diferente (?), sustenta o nome do bloco. Quem sabe o líder?

No espaço das vivências, chama nossa atenção a visível organização do bloco carnavalesco, a distribuição dos instrumentos entre os integrantes é evidência de que havia papéis diferentes a desempenhar no conjunto; a presença de 28 homens, uniformemente fantasiados, associada aos símbolos apresentados na alegoria: luvas, cartola e batuta reforçam o caráter masculino da brincadeira levada a sério. Tamanha organização e simbolismo são sinais evidentes de tradição; nesse caso, a tradição do carnaval.

“Ele adorava carnaval. Herdei isso dele.” Pollak afirma que há uma permanente interação entre o “vivido e o aprendido, o vivido e o transmitido” (1989, p. 3-15). Na raiz do aprendizado de Margareth encontramos a experiência vivida com o pai, e, na raiz do que foi transmitido a ela por ele e por outros membros da família, antevemos as imagens fotográficas e as narrativas deflagradas por elas. De todo modo, o que está em jogo na memória é o “sentido da identidade individual e do grupo”, um sentido que possibilite colorir o passado com as cores do presente.

“Todo ano tinha um tema e uma fantasia diferente.” Diferentes acervos de fotografias familiares apontam a tradição do carnaval popular na década de 50 como algo que já comportava de forma indissolúvel o registro fotográfico. A experiência do retrato, sobre a qual voltaremos a falar mais adiante, revela sobretudo o gosto pela tradição, presente na sociedade do período. Mesmo que essa tradição (a fantasia) venha revestida de um certo grau de modernidade (a fotografia). A imagem de todos os anos imprime a sua distinção em fantasias diferentes; nesse caso, a crônica de uma experiência coletiva (a festa carnavalesca) converge para a crônica de uma experiência individual (o álbum de retratos).

“*Eu lembrei de tudo isso quando comecei a selecionar as fotos.*” É fato que “a alma, o olho e a mão” estão inscritos na prática narrativa, posto que narrar não é algo que se sustente apenas com a voz (BENJAMIN, 1994, p. 220). O gesto de selecionar, nesse caso, uma “coordenação da alma, do olhar e da mão”, serve para definir também a narrativa fotográfica.

Outras fotografias e elementos narrativos disponibilizados por Margareth aparecerão no próximo capítulo, contribuindo de forma consistente para a análise das imagens de casamento produzidas no pós-guerra brasileiro.

2.4 ANOS DOURADOS – O PASSADO-PRESENTE

*Não sei se eu ainda / Te esqueço de fato /
No nosso retrato / Pareço tão linda /
Te ligo ofegante / E digo confissões no gravador / É desconcertante /
Rever o grande amor.
Meus olhos molhados / Insanos, dezembros, /
Mas quando me lembro / São Anos Dourados
Tom Jobim / Chico Buarque*

No trabalho de relacionar as imagens pesquisadas ao universo temporal em que elas foram produzidas, descobrimos que o termo *Anos Dourados* é, no mínimo, muito controverso. No Brasil, no que tange ao mundo cultural, a expressão é comumente usada para designar o período que se estende do final dos anos quarenta ao final dos anos cinquenta e, no dizer de Renato Ortiz, assinala um tempo marcado por uma grande “precariedade tecnológica, financeira e empresarial” (2006, p. 97). A “improvisação” nos meios culturais, sobretudo no rádio e na iniciante televisão, apresentava-se como uma “exigência da época”, o que nos leva a pensar que as saídas adotadas pela “criatividade” de nossos artistas tenham contribuído para dar ao período a “aura” de ouro e riqueza que a imaginação pode sustentar e perpetuar na memória. Dito isso, no caminho que evidencia uma formação memorialista, podemos situar alguns acontecimentos “dourados por lembranças” e as imagens que esses eventos produziram na sociedade de então.

No Brasil, entre o período que assinala a primeira Copa do Mundo realizada depois da Segunda Guerra Mundial (1950) e a inauguração da

cidade de Brasília, nova capital do país (1960), vislumbramos uma década marcada por inúmeras e muitas vezes abruptas transformações.

O maior estádio de futebol do planeta havia sido erguido para ver triunfar a seleção brasileira, mas testemunhou o silêncio e as lágrimas com a vitória do Uruguai por 2 x 1, em 16 de julho de 1950. No mesmo ano, Assis Chateaubriand inaugurou a primeira emissora de televisão da América Latina – a TV Tupi –, colocando as imagens geradas por esse meio de comunicação no cenário da modernidade brasileira.

Em 1951 a campanha “O Petróleo é Nosso” movimentou o país. Elizabeth Taylor ilustrava a propaganda do sabonete Lever, usado por “nove entre dez estrelas do cinema”. A morte de Francisco Alves, em 1952, provocou uma comoção nacional e a produção da primeira pílula anticoncepcional foi notícia nos jornais. Vanja Orico fez sucesso no filme *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, premiado em Cannes – o ano é 1953. Getúlio Vargas criou a Petrobras, mas se viu mergulhado em inúmeras crises provocadas pela crescente oposição. Em 1954, um atentado contra Carlos Lacerda acirrou os opositores e levou Getúlio ao suicídio, o povo chorou e protestou pelas ruas da Capital Federal.

“Os cães ladram e a caravana passa”, afirmava – “de leve” – o colunista social Ibrahim Sued, ícone do deslumbramento que marcou o ano de 1955. Um ano em que o Brasil teve três presidentes: Café Filho, Carlos Luz e Nereu Ramos. O jornalista Davi Nasser fez sucesso com seus inflamados artigos publicados na revista *O Cruzeiro*. O filme *Juventude Transviada* (título no Brasil) projetou James Dean e a rebeldia da juventude norte-americana se transformou em modelo para o jovem “moderno” do Brasil.

Em 1956, Juscelino Kubitschek prometeu 50 anos em cinco; a empresa Novacap dá vida e avança com o Plano de Metas; Brasília se projeta como futuro inevitável. Neide Aparecida sorri na TV. Em 1957, graças ao Sputnik, a URSS dispara na corrida espacial com seu satélite artificial, inaugurando uma nova era para o planeta. No Brasil, inauguramos a rodovia Rio-Belo Horizonte no esteio das mudanças provocadas pela indústria automobilística.

Chega de Saudade, na voz de Elizeth Cardoso, na batida de João Gilberto, entre a melodia do jovem Antônio Carlos Jobim e a poesia de Vinícius

de Moraes, reinventava o samba; 1958 marcava o surgimento de uma nova bossa: a Bossa-Nova. Na Suécia, a seleção brasileira de futebol, que havia perdido as copas de 50 e 54, surpreende com as pernas tortas de Garrincha e a disposição do menino Pelé. *Orfeu do Carnaval* é sucesso em Cannes e em Hollywood.

Em 1959, o Brasil se rendia aos encantos da diva Brigitte Bardot; celebrava a vitória na prova máxima do turfe (época de glória para o Jockey Club) e Maria Esther Bueno consagrava o tênis brasileiro.

A inauguração de Brasília em 1960 serviu para cristalizar a figura de JK como o “Presidente Bossa-Nova”. A cidade, vista como o eldorado brasileiro, transformou o velho Distrito Federal no Estado da Guanabara.

Esses fatos, uma vez interpretados de maneira articulada e dispostos de forma linear, compõem, por assim dizer, uma parte da história da sociedade brasileira, mas, como imagens fragmentadas, produzidas e reproduzidas no imaginário popular, como restos e vestígios, adentram o terreno da memória coletiva e, sensíveis ao tempo, reinventam o passado de forma singular.

Investigar essas “marcas” ou “vestígios” do passado em fotografias de família remete a outras questões, entre elas a de que na contemporaneidade, sob a aparente ameaça do “fim da história, o fim da obra de arte ou a morte do sujeito”, a procura pelas tradições foi intensificada, um impulso que gerou a presente “recodificação do passado” e acelerou os discursos de memória do final do século XX (HUYSSSEN, 2000, p. 10). No mesmo período, esse crescente interesse pelo passado foi evidenciado nos inúmeros monumentos e obras de arte que foram erguidos, a pretexto de rememorar o Holocausto, traço de uma memória traumática, edificada entre as fronteiras da lembrança e do esquecimento. Nesse caso, tomamos o Holocausto apenas como exemplo para ilustrar a obsessão pela memória e a tensão entre memória oficial e sociedade, fato que aponta a complexidade do que Huyssen chama rememoração produtiva.

Essa forma de “enquadramento da memória”, através de um trauma ou de examinar o “mal do passado”, trabalha com a reconstrução dos fatos, as reações e os sentimentos pessoais e opera sobre o ressentimento, o sentido da identidade individual e coletiva (POLLAK, 1989, p. 3-15).

Não há dúvida de que o mundo está sendo musealizado e que todos nós representamos os nossos papéis nesse processo. É como se o objetivo fosse conseguir a recordação total. Trata-se então da fantasia de um arquivista maluco? Ou há, talvez, algo mais para ser discutido neste desejo de puxar todos esses vários passados para o presente? Algo que seja, de fato, específico à estruturação da memória e da temporalidade de hoje e que não tenha sido experimentado do mesmo modo nas épocas passadas (HUYSSSEN, 2000, p.15).

Assim, no esteio dessa cultura de memória erguida e consolidada nas sociedades ocidentais de fim de século, erguemos (ou reerguemos) no Brasil a memória dos *Anos Dourados*. Retomamos suas imagens e seus símbolos, que “hoje” parecem recuperar a aura de novidade; re-significando o antigo como novo.

Como cada lembrança suscita um esquecimento, não seria exagero afirmar que aplacamos, com a memória dos *Anos Dourados*, o desconforto provocado por outras lembranças e imagens sem tanta cor e deslumbramento. Não por acaso, percebe-se no controverso cenário contemporâneo, do universo cultural ao político, marcado pela descrença e o ceticismo, o crescente interesse em “resgatar” o passado, a promessa em “reviver” antigas tradições e um denotado saudosismo que remete ao suposto otimismo de antes, conjugando a crença num futuro promissor, sempre associado ao progresso e à felicidade como solução possível para todos. Pela ótica dessa cultura de memória, difundida no presente, o passado-presente pode oferecer mais possibilidades e – de forma paradoxal – mais futuro.

Ao pesquisar a fotografia no cenário da década dourada e o significado dessas imagens para a sociedade de então, entramos no território da memória-mítica. Há uma linha tênue que separa o “passado mítico” e o passado real; isso ocorre porque fomos seduzidos pela idéia de “reciclar o passado” ou ainda como manifestação do desejo coletivo de “desacelerar o tempo, uma vez que nossa sensibilidade temporal tem sido constantemente afetada pela sobrecarga informacional, pela ansiedade e pelo medo”, tão característicos da contemporaneidade (HUYSSSEN, 2000, p. 23).

No Brasil, a rememoração produtiva dos *Anos Dourados* (documentários, livros e minisséries) serviu para reforçar o mercado de memória nacional, reivindicando do passado o que o futuro não nos concedeu.

Por outro lado, essa rememoração nos obriga a pensar que os acontecimentos são produzidos por pessoas, personagens, atores sociais que circulam entre os lugares, configurando espaços específicos de rememoração – os lugares de memória – e estabelecendo os contornos de um fenômeno que pode ser compreendido como individual e coletivo.

Quais são, portanto, os elementos constitutivos da memória, individual ou coletiva? Em primeiro lugar, são os acontecimentos vividos pessoalmente. Em segundo lugar, são os acontecimentos que eu chamaria de “vividos por tabela”, ou seja, acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer. São acontecimentos dos quais a pessoa nem sempre participou mas que, no imaginário, tomaram tamanho relevo que, no fim das contas, é quase impossível que ela consiga saber se participou ou não. Se formos mais longe, a esses acontecimentos vividos por tabela vêm se juntar todos os eventos que não se situam dentro do espaço-tempo de uma pessoa ou de um grupo. É perfeitamente possível que, por meio da socialização política, ou da socialização histórica, ocorra um fenômeno de projeção ou identificação com determinado passado, tão forte que podemos falar numa memória quase que herdada (POLLAK, 1992, p. 200-212).

Assim sendo, herdamos as lembranças de um tempo em que, muitas vezes, não vivemos, mas que foram impressas em nossa memória pelas imagens produzidas pela família e pela sociedade da qual ela faz parte. Por sua vez, essa rememoração produtiva estabelece uma rede discursiva entre personagens políticos e artísticos (retratados pela história ou construídos no estímulo de uma memória oficial) e personagens anônimos, cujos rostos e imagens só saem do anonimato no cenário específico dos álbuns de família. As fotos do universo familiar cumprem, desse modo, importante papel mediador no diálogo entre personagens tão diferentes, estabelecendo fronteiras ou vínculos entre o universo público e o privado, eternizando imagens, identificando grupos ou expressando valores pelos quais os sujeitos de ontem e de hoje se fazem representar.

O trabalho de leitura das imagens revelou que, assim como números e conjuntos de siglas e carimbos registram a nossa identidade civil, além de toda uma documentação oficial exigida para transitar pelo mundo, também formatamos em signos, emblemas, tradições, imagens e idéias a nossa identidade cultural. É através dela que se desenha nossa percepção como

sujeito social, é dela que partem nossas principais referências, sejam elas “tribais” ou “globais”. E se elas falam por nós, por nós também são modeladas, revelando a dinâmica do homem que cria a si mesmo de forma incessante e ininterrupta.

Como saber quem somos senão pelo que fazemos ou pelo que possuímos (patrimônio simbólico acumulado ao longo da vida)? Como saber quem somos senão pelas idéias que defendemos ou pelas imagens que criamos de nós mesmos? E que sujeito é esse que se constrói na década de 50 no Brasil? Que papel deseja ocupar na sociedade? Que memórias serão construídas a partir desse desejo?

Para tanto, vale lembrar que, se hoje a absorção das mudanças ocorre de forma tão rápida, assim como a nossa percepção do tempo precisa acompanhar o ritmo intenso das informações, evitando que nos tornemos excluídos, o espaço ocupado pelo homem da década de 50 também exigia dele habilidades e aptidões especiais, entre elas um certo talento para ser retratado como moderno e visto como tal.

Stuart Hall (1998, p. 11-12) defende que a industrialização e o consumo em massa provocaram, na segunda metade do século XX, o surgimento de um outro sujeito – o sociológico.

Essa noção de sujeito trouxe em seu bojo a complexidade frente ao mundo moderno, às exigências da vida na metrópole, do “viver junto”, depender. Essa noção se configura a partir de valores, sentidos, símbolos, o mundo cultural formado de forma interativa; desse modo, o “eu real” é constantemente modificado pelo diálogo com os “mundos exteriores”, “o eu” *versus* “a sociedade”, erguido entre o “espaço pessoal” e o “espaço público” forjando a existência de partes – “partes de nós”.

Essa noção de sujeito serve sobremaneira à compreensão da realidade sociológica da década de 1950. Nela, sob o signo da esperança, as camadas médias da população viviam os impasses de um capitalismo tardio, o desejo de modernidade como apropriação de identidade e a projeção memorialista do presente-passado como passaporte para o futuro.

O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os “parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares

objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 1998, p. 11-12).

A partir dessa base conceitual, podemos afirmar que, na década de 1950, a fotografia imprimiu o rosto do homem moderno, ainda que no Brasil essa modernidade fosse tardia, estimulada pelo sonho de um progresso rápido e de modernização. A identidade cultural no pós-guerra brasileiro forjou um retrato em branco e preto, colorido de esperanças e promessa de realizações.

No Brasil, o sujeito sociológico de que falamos não foi desenhado ao acaso; sua figura surge de uma “sociedade complexa”, na qual “a divisão social do trabalho e a distribuição de riquezas delineiam categorias sociais distinguíveis”, mantendo no entanto uma “heterogeneidade cultural”, com uma “pluralidade de tradições” (VELHO, 2004, p. 16).

As transformações econômicas e as mudanças na sociedade desse período estão vinculadas à mobilidade social – o movimento dos indivíduos entre grupos ou classes sociais –; nesse contexto, cabe situar a relevância de camadas médias da população e seu papel como produtora de imagens e como cronista de si mesma (JOHNSON, 1997, p. 37).

Considerando o período a que se refere à pesquisa, não é impreciso afirmar que essas camadas médias da população eram basicamente formadas por indivíduos em processo de ascensão social, reconhecidos por possuir alguma mobilidade e alto grau de consumo. Além desses fatores, a identificação desse grupo está atrelada a comportamentos, atitudes, valores, todos norteados por um eixo central – a família.

Entre as imagens institucionais mais fortes na constituição do sujeito sociológico da década de 50 está a família. Como instituição social, é definida pelo que se espera dela – “reproduzir e socializar os jovens, regular o comportamento social, agir como grande centro de trabalho produtivo, proteger os filhos e proporcionar apoio emocional aos adultos”; embora varie em suas características estruturais em muitas sociedades, suas funções “são razoavelmente constantes e quase universais” (JOHNSON, 1997, p. 107).

É esse o sujeito de que falamos, afetado diretamente pelas idéias familiares, sobre o qual repousavam grandes expectativas, entre elas a de que assumisse “papéis, responsabilidades e deveres de acordo com sexo e idade”, da sua relação com outros grupos, individualidades e hierarquias (VELHO, 2004, p. 49).

Para o sujeito “moderno” retratado nas imagens produzidas nos *Anos Dourados*, o poder assumia a forma de autoridade, o que, por sua vez, vinha associada à “ocupação de um dado *status* social”, o “poder-sobre” (JOHNSON, 1997, p. 177). Influenciar pessoas através de uma imagem moderna, legitimar seus sonhos com uma crença inabalável no futuro, projetar-se através da interação com outros grupos e indivíduos; dessa atuação, repleta de movimento e dinamismo, emergem as fotografias familiares que marcarão para sempre os álbuns de família.

A construção da identidade desse sujeito sociológico, com todas as suas variáveis, estava profundamente vinculada à idéia de trabalho, de grupo, de religião e de pertencimento. Cada um desses núcleos identitários possui um conjunto de ritos, exigindo desse mesmo sujeito constante adequação social – projeção. Assim, que imagens serão produzidas por esses sujeitos? Os retratos familiares indicam que só quem tem o que lembrar pode pertencer.

Não por acaso, a partir da década de 80 inúmeras obras foram lançadas trazendo à tona os costumes, as idéias e a visualidade desta época; entre elas a minissérie *Anos Dourados* de Gilberto Braga, (1986) e os documentários: *Coisa Mais Linda* de Paulo Thiago, (2005) e *Vinícius* de Miguel Farias Jr, (2005). Em todos eles, identificamos o predomínio do retrato de uma época historicamente conhecida pela industrialização e pelos novos hábitos de consumo da sociedade brasileira. Assim, como um reflexo indireto desse lembrar, as fotografias de família produzidas durante o mesmo período, passaram a ganhar “status” e relevo no conjunto de imagens familiares.

3 MEMÓRIA E FOTOGRAFIA – O MUNDO-IMAGEM

*Nunca olhamos apenas uma coisa,
estamos sempre olhando para as relações
entre as coisas e nós mesmos*
John Berger

No filme *A Camareira do Titanic* (1997), de Bigas Luna, Olivier Martinez é um operário que vence uma corrida entre funcionários da fábrica em que trabalha. Como prêmio, recebe uma passagem para a cidade de Southampton, a fim de assistir ao lançamento do navio Titanic ao mar. No hotel em que fica hospedado, conhece uma mulher que se diz chamar Marie e se apresenta como camareira da embarcação. Ela pede ajuda ao operário, alegando que não tem onde passar a noite. Assim, longe de sua esposa e de sua casa, Martinez se vê envolvido por circunstâncias especiais a dividir um confortável quarto de hotel com uma linda mulher. Contudo, ao contrário do que seria previsível, nada acontece entre eles.

Desse encontro inusitado o personagem leva consigo uma fotografia – o retrato da bela Marie. De volta a sua cidade, os amigos exigem que ele conte a viagem em detalhes, mas não há muito que contar. Ou há? Ele mostra a fotografia da camareira aos companheiros, que não acreditam que nada tenha acontecido entre eles. Surge a notícia do naufrágio e, inseguro com os rumores de uma possível traição da esposa enquanto esteve fora, Martinez olha insistentemente o retrato de Marie. Fascinado pela imagem da camareira que agora supõe morta, começa a narrar a “verdade” que todos querem ouvir. E narra, detalhadamente, o romance que não houve. Cada detalhe da narrativa é alimentado pela fotografia, emblema de uma noite de paixão “memorável” entre o operário e a mulher desconhecida.

É uma imagem fotográfica, o retrato ampliado de Marie, usado como cenário no teatro de lembranças de Martinez, o elemento que estimula a memória mítica em torno da camareira, envolvida no trágico e também mítico acidente do Titanic. O narrador é, ele mesmo, seduzido pelo que narra, e, nesse cenário de verdades, mentiras e seduções, o retrato da mulher é a

prova, o vestígio ou o documento capaz de sustentar e legitimar as memórias do personagem.

As lembranças construídas e re-construídas no filme com o estímulo da fotografia servem para levantar algumas questões: de que maneira os retratos “suportam” a memória? Como as imagens são construídas? Quanto de representação e simbolismo pode carregar uma fotografia?

Neste capítulo trataremos do jogo de composição que origina as imagens fotográficas. No esteio dessa análise, investigaremos os retratos de casamento produzidos no cenário social da década de 1950 – imagens sugestivas de uma “trama” singular, envolvendo as memórias e as fotografias produzidas dentro do mesmo período.

3.1 A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Vilém Flusser (2002, p. 78) chama “imagem” à “superfície significativa” na qual as idéias se inter-relacionam magicamente. As imagens funcionariam, portanto, como mediações mágicas entre o homem e o mundo. São idéias com forma, representações da ausência ou da presença de uma realidade. A invenção da fotografia (uma imagem técnica) no século XIX é, segundo ele, tão importante quanto a invenção da escrita.

As imagens tradicionais desembocam nas técnicas e passam a ser reproduzidas em eterno retorno. E os textos baratos desembocam nas imagens técnicas para aí se transformarem em magia programada. Tudo, atualmente, tende para as imagens técnicas, são elas a memória eterna de todo empenho. Todo ato científico, artístico e político visa a eternizar-se em imagem técnica, visa a ser fotografado, filmado e videoteipado. Como a imagem técnica é a meta de todo ato, este deixa de ser histórico, passando a ser um ritual de magia (FLUSSER, 2002, p. 18).

Para o mesmo autor, a idéia é o elemento constitutivo da imagem e a marca inicial de sua composição. O que nos leva a pensar na fotografia como um processo ideológico: imagens preestabelecidas por outras imagens, por idéias que, por sua vez, são compostas ou formuladas através de “aparelhos fotográficos”, espécie de brinquedos ou “objetos de jogar” com a capacidade de traduzir “pensamentos conceituais” em fotografias (2002, p. 77).

Desta análise preliminar, avançamos na procura das funções e dos espaços ocupados pela imagem fotográfica nos meios sociais.

Para tanto, é preciso decifrar as variadas formas de tratamento da imagem no que tange à distribuição e à circulação da fotografia. Nos casos em que a imagem é identificada como ícone – a fotografia é vista como uma “reprodução mimética do real”, um conjunto de informações visuais capaz de funcionar como um espelho do mundo (DUBOIS, 1993, p. 53). Desse modo, pela ótica de um discurso primário, a fotografia seria a “imitação mais perfeita da realidade” e produzida como forma de garantir uma cópia do fato, o instante roubado do real. “Acredite na fotografia”, parece afirmar a imagem ícone.

Há que se considerar também a concepção da fotografia como um símbolo, uma “interpretação do real” com uma “realidade interna transcendente”; uma imagem cheia de códigos e sentidos a serem decifrados, um emblema ou imagem-síntese. Por meio de seus texto e códigos, a imagem fotográfica pode revelar seu caráter ideológico. Como símbolo, a fotografia afirma, categórica: eu represento.

Outra possibilidade interpretativa, ainda mais ampla, identifica a fotografia como um índice, concebida como uma “afirmação da existência”; o traço, a marca e o “depósito de um saber técnico” (DUBOIS, 1993, p. 50). Esse saber indiciário alude ao “retorno” provocado pelas imagens fotográficas, o “incômodo” com a presença do referente. Dessa forma, como índice, a imagem refletiria a pergunta: onde estou na fotografia? O que estou fazendo nela?

Ao seguir esse eixo analítico, identificamos também o potencial da fotografia como documento. É o caso de perguntar: o que transforma um objeto em documento? O que seria necessário para transformar o “objeto fotografia” no “objeto documento”?

O produto da relação entre objetos é o que significa. E essa significação é circunstancial em favor da virtualidade e da essência, sempre presentes ao objeto em questão. Os atributos de prova, testemunho, são, portanto, circunstanciais, embora sejam as características mais fortes do objeto transformado em signo de memória e, por fim, documento (DODEBEI, 2001, p. 65).

Visto assim, devemos considerar o jogo de circunstâncias que se move em torno da imagem como o elemento capaz de elevar uma fotografia ao

status de documento. Nesse jogo residem a “intenção” e o “processo” que a geraram.

Em um caminho paralelo à análise da imagem como documento, vale destacar também a compreensão da fotografia como “obra” de ficção. Boris Kasso chama a atenção para a “natureza ficcional” da “trama fotográfica”.

Por esse postulado, a fotografia estaria alicerçada em um processo marcado por um “antes” (a concepção da imagem), um “durante” (a elaboração técnica do retrato) e um “após” (os usos e aplicações da fotografia) – em todas essas etapas vemos reforçado o caráter de criação e construção fictícia (KOSSOY, 2007, p. 54).

Uma vez consideradas algumas das principais potencialidades do objeto fotografia, vale seguir com a investigação no que concerne às imagens construídas no Brasil do pós-guerra – período no qual pressupomos consolidar-se o consumo generalizado das imagens fotográficas – prenúncio do “mundo-imagem” que nos transformou a todos em mercado e mercadoria visual.

3.2 A IMAGEM DE CASAMENTO

Ao fim da Segunda Grande Guerra, o amor estava na visualidade das telas do Brasil, tanto no cinema – com os musicais recém-chegados de Hollywood – como na TV – com a telenovela; no centro de quase todas as tramas encontrávamos um casal apaixonado, eixo de uma possível família que se iniciava. O amor idealizado nas telas exigia também a construção de uma imagem ideal e, nesse cenário de idealizações e romances, coube à fotografia a função de revelar o “belo”, expressar a imagem perfeita do “final feliz” almejado por todos.

O trabalho de campo revelou que, no universo dos retratos de família, as imagens de casamento ocupavam espaço para lá de significativo; uma de suas funções era emprestar beleza às relações, compondo a melhor aparência possível da família para a sociedade. O casamento está entre os ritos sociais mais fotografados em todas as culturas. Durante o evento, as câmeras promovem o que Susan Sontag chama “ascensão do valor das aparências”

(2004, p. 103). No cenário dessa cerimônia, a realidade não parece ser vista como o mais importante, mas o “padrão de beleza” que todos os personagens envolvidos precisam alcançar, em especial a noiva.

As imagens produzidas na ocasião servem, entre outras coisas, para “tornar público” um “ato privado”; traçar os limites entre o que seria “lícito” e o “ilícito”, além de atender à necessidade de “fixar na memória coletiva a lembrança da cerimônia” (LEITE, 2001, p. 112).

Vestido de noiva, véu, brindes, banquete, vestuário, presentes e decoração, todos esses objetos e aparatos aparecem revestidos por uma “aura” com profundo significado social; entre eles, e dos mais representativos, está o retrato de casamento, produzido para ser a imagem legitimadora da família diante da sociedade. É, por excelência, o retrato criado para a exibição.

Durante as entrevistas e no estudo dos acervos particulares que nos foram confiados, as fotografias de casamento foram destacadas das demais de modo simbólico, despontando como imagens carregadas de mensagens e de especificidades. Ressaltamos sua presença em todas as famílias e entre todas as camadas da população, evidência do apreço pelo caráter mágico e religioso da festa e de sua cerimônia.

Nos dourados anos, até o início dos anos 1960 aproximadamente, o casamento civil era dissociado da cerimônia religiosa. Assim, para os noivos tradicionais a união desdobrava-se em dois momentos distintos: o evento no cartório, na presença de um juiz e de alguns familiares, e a celebração na igreja com toda a família e os amigos do casal. O casamento civil se realizava primeiro, dia ou dias antes da cerimônia religiosa. Diferentes, mas não menos solenes ou simbólicas, as imagens “registradas” nos cartórios funcionavam como a garantia da lei, expressando a legalidade do ato e o marco identitário da formação de um novo núcleo como parte da sociedade. Contudo, há que se ressaltar que a certidão de casamento expedida pelo juiz não garantia ao casal o “direito divino” de consumir o casamento, fato que só se dava após as “bênçãos de Deus”. Em geral, os noivos voltavam para suas antigas casas e aguardavam a cerimônia religiosa para seguirem juntos como casal.

Dentro da análise dos álbuns, a leitura específica dos retratos de casamento mereceu um tratamento à parte na pesquisa, mas só se tornou de

fato reveladora de sentido quando associada à narrativa dos entrevistados. As lembranças de Margareth apontam algumas especificidades do evento no período estudado.

Minha mãe não tem muitas fotos de casamento, acho que por conta mesmo das despesas com o fotógrafo serem muito caras pra eles naquela época. E o começo da vida deles foi duro. Eu sei de gente dessa época que tem apenas um ou dois retratos da ocasião, mas não se podia era deixar de ter um retrato. Eu me lembro de ter perguntado a ela: na hora dessa fotografia você nem reparou a árvore de natal que aparece aqui? Ela me disse que não e que nem ela e nem o fotógrafo se incomodaram com aquilo e que, afinal de contas, as pessoas se casavam em maio ou em dezembro. Hoje até se casam mais em dezembro, acho que por conta das facilidades financeiras, não sei.



Fotografia 12 – Retrato de casamento; 23 x 17 cm; sentido horizontal; 1958; Rio de Janeiro; fotógrafo profissional não identificado; coleção de Margareth Martins Amorim.



Fotografia 13 – Retrato de casamento; 23 x 17 cm, sentido horizontal; 1958; fotógrafo não identificado; coleção de Margareth Martins Amorim.

No retrato de casamento apresentado na **Fotografia 12**, produzido em 1958, identificamos a noiva no espaço interno de uma casa. Compondo um quadro de objetos representativos estão: uma cortina estampada com folhas, uma televisão (marca Zenith?), o móvel que a sustenta (cômoda?), um arranjo de flores (possivelmente palmas), além do vestido da noiva e do buquê.

A noiva ocupa todo o espaço da figuração; sua centralidade na foto, acentuada pela largura do vestido e pela forma como ele foi destacado, denota que ela (a noiva) e ele (o vestido) representam a “razão” da fotografia. O olhar da noiva não fita a câmera, evidência da orientação de um fotógrafo para compor a pose que deve eternizar ou significar o “grande momento” de sua vida.

A **Fotografia 13** estabelece, de pronto, um diálogo com a imagem anterior. A leitura inicial do espaço fotográfico sugere que tenha sido produzida no mesmo lugar da Fotografia 12; por causa da cortina acreditamos tratar-se da mesma sala, vista por outro ângulo. Uma vez mais destacamos a presença da cortina e das flores (as “palmas” agora aparecem à altura da cabeça dos noivos). Chama a atenção também a árvore de Natal, cuidadosamente erguida sobre uma caixa decorada com papel de presente. A árvore foi ornada de bolas e enfeites; um deles mostra o rosto de Papai Noel, além de pequenos

fios e adereços que sugerem “neve”. O vestido da noiva contrasta com o terno do noivo e a gravata de tecido luminoso. O champanha no canto esquerdo da foto também representa um elemento de festa.

No espaço das vivências, reconhecemos a pose ou o gesto sugerido pelo fotógrafo: o noivo vai mesmo beijar a noiva? Terá finalizado o gesto? Ainda que não tenhamos todas as respostas, o sorriso da noiva emblema a felicidade do momento.

Por outro lado, o olhar de Margareth reflete a curiosidade estimulada pelos objetos presentes nos retratos de casamento. De algum modo, estranhos à cena, os noivos eram posicionados nos melhores ângulos da casa, junto a vasos, plantas e outros elementos ornamentais. As imagens pesquisadas apontam para o número de fotografias de casamento produzidas no espaço do “lar”; percebemos através delas que as composições imagéticas nesse cenário eram sempre mais usuais e mais numerosas do que as fotografias produzidas no interior das igrejas, terreno do sagrado e até então mais reservado, um espaço não tão devassado pelos fotógrafos da época.

Essa é uma das minhas fotos preferidas, a mãe e o pai sentados na cama olhando os presentes. Olha a expressão dela! Eu brinco com ela e digo “acho que você não estava muito contente com o que ganhou”, mas ela disse que para tirar esse retrato o fotógrafo havia sentado na janela do quarto e ela não sabia se sorria ou o quê, achando que o homem ia cair de lá. Era uma fotografia muito comum, os noivos admirando os presentes espalhados sobre a cama do casal (Fotografia 14).



Fotografia 14 – Retrato de casamento; 23 X 17 cm; sentido horizontal; 1958; fotógrafo não identificado; coleção de Margareth Martins Amorim.

O espaço fotográfico do retrato de casamento apontado como uma das “fotos preferidas” de Margareth mostra um enquadramento que apresenta alguma inclinação; a fotografia sugere mesmo um movimento à esquerda de quem vê, a visão do fotógrafo que tomamos como nossa.

No campo dos objetos, somos levados a identificar inicialmente os presentes sobre a cama, entre eles um faqueiro, um aparelho de café, alguns copos e outros objetos não identificados, sugeridos na cena como objetos “quebráveis”, dada a presença da “palha” – elemento que servia para impedir o atrito e a quebra no empacotamento de louças. Há ainda que se ressaltar uma mesinha ao lado da cama com vaso, cinzeiro (?) e “toalhinha de mesa”; porta e maçaneta também são identificados, além do vestido da noiva e o terno do noivo, dessa vez destacando-se pelo detalhe do lenço branco.

O destaque da foto está nas mãos unidas do casal. Sinal de cumplicidade e aproximação frente às exigências do ritual dos retratos? Os dois olham e reconhecem os presentes. Outra pose orientada pelo fotógrafo? Por que dessa vez a noiva não sorri? Segundo a guardiã, a mãe se mostrava assustada com a posição em que se colocou o fotógrafo naquele momento.

Cansaço, estranhamento, expectativa... Que mistérios escondem essas expressões separadas do tempo presente e recodificadas por ele?

Quando apresenta ou “narra” as imagens do casamento dos pais, Margareth o faz de maneira tão precisa e delicada que parece ter estado presente ao evento; desse modo, antecipa-se ao futuro, guardando as menores palavras e gestos que não foram seus, experiência adquirida pela narrativa de outra pessoa, a “lembrança eleita”, o retrato dentro do retrato, deleite para os seus olhos, remédio para o esquecimento e a enfermidade que marcam a existência da mãe no presente.

De outra feita, em entrevista com D. Cira, ao narrar a participação do fotógrafo na composição de suas fotografias e na riqueza de detalhes com que pontua suas lembranças, reforçamos a percepção do aparato visual exigido pela construção memorialista dos casamentos de então.

Eu me casei em maio, a minha mãe fazia anos no dia 23 de maio, então ela queria que a gente se casasse no dia do aniversário dela, tanto é que nós nos casamos no civil, no dia 23, na sexta-feira...

“Ela queria que a gente se casasse no dia do aniversário dela...” Dois pesos para marcar o simbolismo da ocasião, o registro civil e o aniversário da mãe. Ritos sociais se entrecruzam para impedir ainda mais o esquecimento – exercício de seleção, memória por excelência.

Esse aqui foi o último retrato de solteira, imagina só, o fotógrafo que fez as fotos de casamento disse assim: você vem um dia aqui porque nós vamos fazer a última foto de solteira e nós vamos lhe dar de presente... [risos] Eu nem sei se ainda existe isso hoje em dia... E é essa a foto; eu adorava pois, essas roupas de bolinha... (Fotografia 15)



Fotografia 15 – Retrato; 23 X 30 cm; sentido vertical; 1958; Stúdios Laffe; coleção de Ocirema Rodrigues Alves.

A leitura da **Fotografia 15** revela o gênero retrato na sua amplitude. A imagem foi produzida no ano de 1958, em um estúdio fotográfico identificado como Stúdios Laffe, o mesmo que ficaria responsável pelas fotos de casamento de D. Cira.

O retrato oferecido como presente aponta, no campo dos objetos, os brincos, o cordão parcialmente oculto e o vestido com bolinhas, descrito por ela durante a entrevista como o vestido de *pois*. No espaço das vivências, a proposta do retrato, por si mesma, atesta o peso do simbolismo nas ações demarcadas pela fotografia.

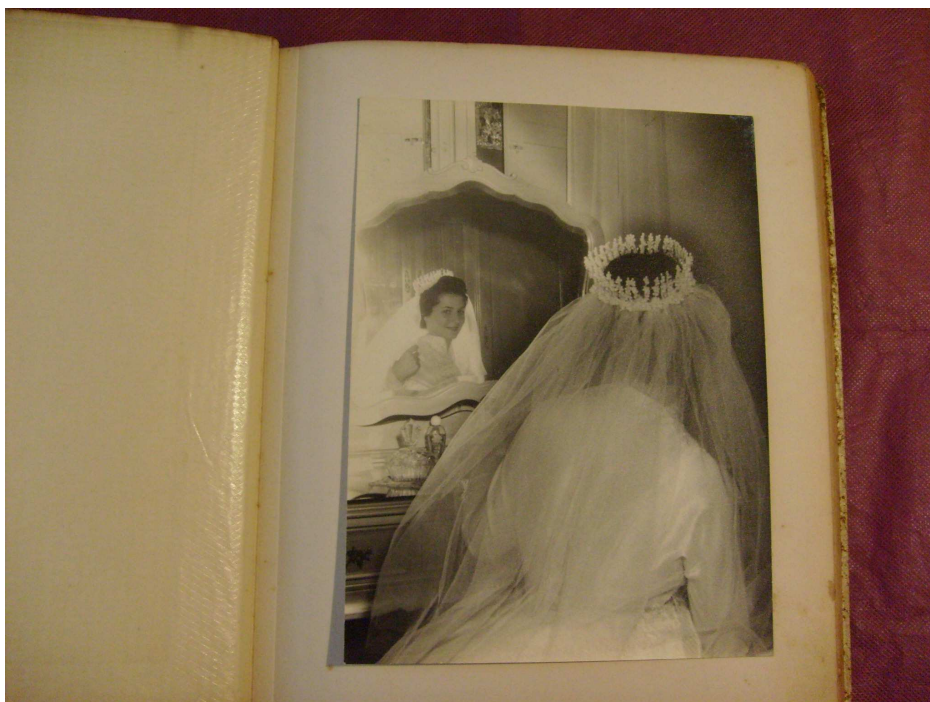
O último retrato de solteira, a última imagem a anteceder o rito do casamento. O retrato para lembrar aos netos de uma vida “antes” e “depois”. A fotografia individual, como despedida, antevendo as imagens de conjunto – o par que a partir de agora se constituiria.

*Essa foto (**Fotografia 16**) é a que eu estou com a cara de apavorada, parece que eu estou sendo condenada... [risos] Com medo do juiz... [risos] Ah, mas eu acho bonitinho são os chapéus, as roupas eram muito lindas, olha só... Tudo muito bonito. Essa é a foto tradicional, essa foto andou aí no porta-retratos da minha mãe. Foi tirada antes, está vendo? (**Fotografia 18**) Tanto*

que esse negócio de que o noivo não pode ver a noiva antes do casamento não era tão levado a sério, oh, ele está sem aliança, está vendo? A gente só foi ver esse detalhe depois, a minha não aparece por causa do buquê...



Fotografia 16 – Retrato do casamento civil; 23 X 17 cm; sentido horizontal; 1958; fotógrafo profissional não identificado; coleção de Ocirema Rodrigues Alves.



Fotografia 17 – Retrato de casamento; 18 X 24 cm; sentido vertical; 1958; Stúdios Laffe; coleção de Ocirema Rodrigues Alves.

O retrato de casamento civil (**Fotografia 16**) configura a solenidade do gesto que, como prática, antecedia à cerimônia religiosa. No campo dos objetos da cena fotográfica destacamos uma grande mesa à frente do juiz, óculos e caneta e o braço de uma cadeira, ricamente trabalhada. Uma cortina e, possivelmente, uma janela também aparecem ao fundo, terno e gravata estão presentes em todos os homens da figuração; e o vestido da noiva, combinado com o chapéu e as luvas. Figuram na imagem os noivos, o juiz, uma testemunha, a figura de uma mulher próxima ao juiz (uma funcionária do cartório?); ao fundo, no canto esquerdo da foto, vislumbramos um rosto masculino.

No espaço das vivências, a caneta na direção dos noivos soleniza o evento; o juiz, de pé, acima da altura dos noivos, faz representar o poder e a autoridade que dão legalidade ao fato; na elegância dos noivos e da testemunha, percebemos as referências de sobriedade exigidas pela ocasião.

Os retratos de casamento de D. Cira foram todos apresentados no bojo de grandes e pequenas lembranças, tal como ocorreu na descrição da **Fotografia 17**. Nela, a guardiã aponta a composição de um retrato produzido no espaço interno da casa, mais precisamente no quarto dos noivos. No campo dos objetos destacamos a penteadeira, o vidro de perfume e mais um objeto não identificado, alojado no mesmo espaço. Nesse cenário, véu e grinalda são valorizados pelo fotógrafo. Na figuração, a noiva se desdobra em duas imagens; o efeito produzido através do espelho acentua o olhar da noiva ao fundo. A orientação do fotógrafo insinua a existência de um roteiro na produção das imagens.

*Essas fotos foram feitas em casa para o álbum, e ele chegou não sei quantas horas antes pra me fotografar. Eu segui as orientações do fotógrafo, se usava aquela penteadeira, aquele negócio de botar perfume (ri e repete o gesto), aquele vaporizador. Então ele fez eu tirar uma foto daquelas no banco da penteadeira (**Fotografia 17**), tudo muito tradicional, porque os móveis de quarto eram completos: guarda-roupa, guarda-casaca, o guarda-roupa tinha aquela parte do meio, aquela que ficava de modo geral para a mulher, e o*

guarda-casaca era aquele do homem, sem a parte do meio, eram só duas portas; a cama, as duas mesinhas, a cômoda e a penteadeira. Isso tudo ficava socado no quarto.

As fotografias de D. Cira transbordam em imagens superpostas, formando lembranças em cadeias: *“Essa é a foto que eu estou com cara de apavorada, parece que eu estou sendo condenada, com medo do juiz”* – a seriedade do gesto profundamente simbólico para o mundo civil; *“Essa é a foto tradicional”* – o reconhecimento do que deverá perdurar, fotografia que pertenceu à mãe e retornou para ela, no circuito que marca o trânsito das fotografias dentro do grupo familiar (**Fotografia 18**).



Fotografia 18 – Retrato de casamento; 22 X 30 cm; sentido vertical; 1958; Stúdios Laffe; coleção de Ocirema Rodrigues Alves.

Descrita pela guardiã como a foto tradicional de casamento, a imagem apresenta no campo dos objetos o arranjo de flores sobre a mesa, a cortina ao fundo, o buquê, além, é claro, do vestido da noiva, quase sempre o detentor da maior atenção do fotógrafo.

Os noivos figuram no retrato aparentando seguir orientações precisas do fotógrafo. Buquê e arranjo de flores aparecem alinhados na mesma direção.

A ausência da aliança na mão do noivo denuncia que a foto foi tirada antes da cerimônia da igreja.

“Esse negócio de que o noivo não pode ver a noiva antes do casamento não era tão levado a sério” – evidência de que a crença popular poderia ser preterida pelas exigências de produção na composição da imagem; *“ele fez eu tirar uma foto daquelas no banco da penteadeira, porque os móveis de quarto eram completos”* – cartório, casa, quarto, os espaços eram definidos pela tradição, expressa de forma contínua em cada pose para o retrato.

Eu casei na Igreja de Santa Terezinha, ali na Mariz e Barros. Eu fiz a primeira comunhão lá, me casei lá e batizei os meninos lá... Na hora do casamento, tinha aquelas pétalas de rosa, a gente olha e parece tudo flutuando, que nada, aquilo bate na cabeça da gente, incomoda... [risos] Não tinha essa história de quinze pares de padrinhos e amigos e pessoas que você daqui a um ano talvez não vá ver mais; eram tios, pais, os padrinhos. Meus padrinhos foram papai e mamãe e os do Alberto a mãe dele como o tio.

A orientação religiosa seguida à risca e a essência da família compondo a imagem do casal diante da sociedade. A supremacia dos laços de sangue e o peso do compromisso “apadrinhar o casal”, um voto sagrado que garantiria aos familiares o direito e o dever de acompanhá-los ainda mais, a partir de então.

Desse relato apreende-se que as fotografias estavam carregadas de informações, mensagens com destino certo. Imagens do casamento civil eram criadas para serem projetadas no mundo civil; imagens da casa eram criadas para o universo do lar; imagens da devoção dos noivos serviam como recado para o mundo religioso, espaços que exigiam reconhecimento e distinta separação, embora dissessem respeito ao casal como totalidade. Um discurso visual capaz de criar uma imagem para cada gesto, definindo com elas os valores e o papel da família que, naquele momento, marcava seu início como grupo ou matriz social.

Como o retrato deve tornar pública a união, existe uma preocupação que não é só dos noivos, mas das famílias de origem, de produzir um espetáculo para ser apreciado por todos os conhecidos, parentes ou não, para reafirmar que se realizou um “bom casamento”. O retrato é tirado quando o casamento é consagrado pelas duas famílias, que muitas

vezes ainda são dois ramos da mesma família (LEITE, 2001, p. 125).

Criação e recriação, a ausência do retrato nesse cenário seria a própria ausência de memória, indiferença social imperdoável para qualquer casal, qualquer que fosse a camada social.

3.3 RETRATO FAMILIAR – OBJETO DE CONSUMO

A análise dos retratos de casamento serve para contrapor as lembranças narradas por seus personagens aos campos espaciais capazes de promover sua leitura. Contudo, vale destacar que a tentativa de “desmontagem” pede um entendimento do retrato como “gênero fotográfico”. Nele residiria desde então a luta contra o esquecimento, o desejo de memória e a intenção de capturar o tempo.

O retrato é, por excelência, uma espécie de “memória voluntária”, a criação de um “objeto de consumo”, supostamente cheio de certezas, embora repleto de ambigüidades (KOSSOY, 2007, p. 55).

Esse gênero específico de retrato que investigamos remete à idéia da fotografia como parte de um processo de identificação. Mas será possível que o retrato de fato identifique alguém? Não é verdade que as aparências enganam?

Maurício Lissovsky, na compreensão de um dispositivo analógico de identificação, afirma:

Mas, de fato, onde freqüentemente se enxerga o paradoxo das aparências, existe apenas um aparente paradoxo; pois a identificação não se restringe ao retrato, mas se compõe de retrato e arquivo – e do vocabulário que os liga e dispõe [...]. O paradoxo se desfaz quando me dou conta que minha “carteira de identidade” não traz o “meu” retrato, mas o retrato de um cidadão qualquer que, neste caso, sou eu (LISSOVSKY, 1993, p. 68).

Repleto de aparências e ambigüidades, os retratos, em particular os retratos de casamento, podem ser mais reveladores pela intenção de suas imagens do que pelas imagens em si. Nesse caso, podemos compreender a fotografia como o produto das sutilezas existentes entre “o que foi dito” e “o que se desejou dizer”.

Pedro Vasquez, em *Olha o “Passarinho”! – Uma Pequena História do Retrato* – afirma que, desde o início da segunda metade do século XIX, a “popularização do retrato” atingiu grandes dimensões; a sociedade, tal como Narciso, precipitou-se numa “corrente de adoração” às suas próprias imagens. Os primeiros retratistas seguiam cegamente a escola da pintura, interessados em acentuar e valorizar o “belo”. O passar do tempo trouxe a massificação dos

retratos e o tratamento das imagens tornou-se mais “fácil e superficial”, com recursos e cenários artificiais; o que “se perdeu em qualidade artística” foi compensado em “penetração popular” (VASQUEZ, 1983, p. 29-30).⁵

A câmera fotográfica transformou-se na “máquina de tirar retratos”; “aperte o botão e nós faremos o resto”, dizia o *slogan* publicitário da Kodak de George Eastman⁵. A popularidade do retrato permitiu que a prática chegasse aos amadores sem muitos recursos e “com poucos conhecimentos técnicos” (VASQUEZ, 1983, p. 31).

Essa vulgarização da fotografia ao longo de todo o século XX não impediu que os fotógrafos mantivessem seus espaços profissionais. O período consolidou alguma descontração nas imagens fotográficas, mas ainda não havia o “hábito de botar chifrinhos” ou “empurra-empurra” (VASQUEZ, 1983, p. 30) que se vê em algumas fotos atuais.

O padrão dos retratos familiares da década de 50 evidenciava a avidez por imagens que, de modo crescente, a sociedade demonstrava ter, profundamente estimulada pela publicidade da época, seguindo os modelos e modas das revistas e periódicos de então.

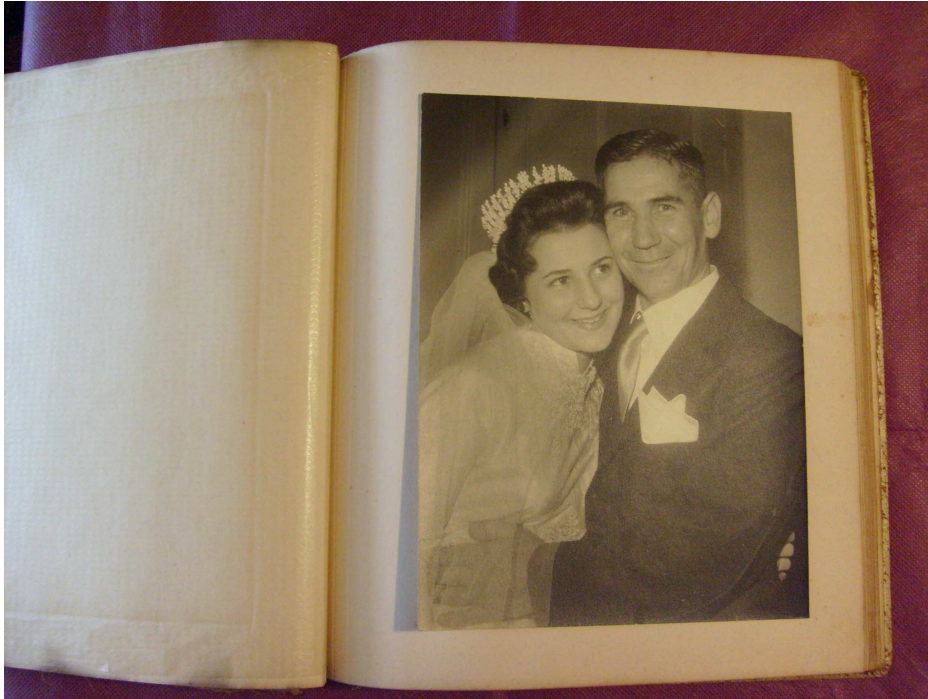
A análise contínua dessas imagens sugere que elas sejam compreendidas de duas maneiras: a fotografia produzida como lembrança e a experiência estimulada pelo “ritual” de se deixar fotografar. Pensando na construção memorialista das famílias brasileiras na década de 1950 e nas lembranças construídas pelas imagens da atualidade, o retrato de casamento surpreende pelo frescor com que manifesta sua vitalidade.

⁵ George Eastman, o pesquisador que desenvolveu a câmera Kodak e a apresentou em 1888, afirmava que “qualquer pessoa com mediana inteligência pode aprender a tirar boas fotos em dez minutos” (KOSSOY, 2007, p. 42).

Como se explica que, com o aumento das uniões consensuais, com a equiparação dos papéis e as novas formas de solidariedade conjugal, se mantenham e estejam mesmo se desenvolvendo o comércio do vestido de noiva e de trajes de cerimônias, as alianças, as lojas e listas de presente e os véus continuem a ser exibidos em vitrinas, cortejos e fotografias? Por que o ritual do retrato continua a registrar e em alguns casos a substituir a lembrança do casamento, incluindo uma simbologia a que os participantes não têm mais acesso (LEITE, 2001, p. 119)?



Fotografia 19 – Retrato de casamento; 18 X 24 cm, sentido horizontal; 1958; Stúdios Laffe; coleção de Ocirema Rodrigues Alves.



Fotografia 20 – Retrato de casamento; 18 X 24 cm; sentido vertical; 1958; Stúdios Laffe; coleção de Ocirema Rodrigues Alves.



Fotografia 21 – Retrato de casamento; 18 X 24 cm; sentido vertical; 1958; Stúdios Laffe; coleção de Ocirema Rodrigues Alves.



Fotografia 22 – Retrato de casamento; 18 X 24 cm; sentido vertical; 1958; Stúdios Laffe; coleção de Ocirema Rodrigues Alves.



Fotografia 23 – Retrato de casamento; 18 X 24 cm; sentido horizontal; 1958; Stúdios Laffe; coleção de Ocirema Rodrigues Alves.

Na **Fotografia 19** identificamos mãe e filha enquadradas pela lente do fotógrafo para eternizar o momento. O sentido horizontal da foto revela a

intenção do fotógrafo, de comparar as duas figuras. No espaço dos objetos, destacamos o vestido da noiva (véu e grinalda ganham relevo pelos detalhes mais à mostra) e o traje da mãe da noiva (chapéu, brinco e a gola trabalhada do vestido). No espaço das vivências, são acentuados os rostos em contraste com diferentes olhares. O que parece revelar a expressão da mãe? Contentamento ou tristeza?

No retrato de casamento apontado pela **Fotografia 20**, pai e filha compõem a cena. O vestido da noiva e o terno do pai se contrapõem, com destaque para o lenço e a gravata do pai. As duas fotografias dialogam no espaço das vivências. A proximidade e a expressão de alegria do pai sugerem grande cumplicidade. Formas distintas de expressão de afeto foram imortalizadas pelo *clic*.

Na **Fotografia 21**, figura o casal ainda no espaço interno da igreja. O retrato destaca o gesto da leitura dos telegramas. Essa leitura e a presença da aliança no dedo do noivo são indícios de que a cerimônia já havia se realizado. Além do traje dos noivos, os objetos que mais sobressaem são os papéis dos telegramas e o buquê. Pétalas ainda na cabeça do noivo compõem o retrato que assinala que os “ausentes” estavam presentes através da mensagem telegráfica.

Fotografia 22: de braços dados, pai e filha entram na igreja. A noiva olha para o chão, o pai parece fitar a câmera. No espaço dos objetos, uma vez mais o contraste entre o vestido da noiva e o traje do pai (lenço e gravata se destacam no conjunto). Separada do contexto em que estão as demais, a imagem não parece ter muito o que dizer, mas, aliada à seqüência das outras fotos, revela seu valor dentro da coleção. Vale lembrar que essa fotografia não aparece na ordem apresentada no corpo do álbum, mas segue o ir e vir de lembranças da narradora, idas e vindas que caracterizam o tecido da memória.

A **Fotografia 23** apresenta o casal na saída da igreja. O sentido horizontal da fotografia e os rostos alinhados contribuem para dividir a atenção sobre a cena, roubada em parte pelo desejo de desvendar o carro e os acessórios que ele esconde.

Objetos de grande significado visual cobrem o automóvel de detalhes: pequeninas flores compõem três arranjos no vidro de trás do automóvel,

possivelmente um Chevrolet; uma lâmpada fluorescente afixada no teto do carro (para iluminar o casal ou tornar a foto possível?); além de outros acessórios não visíveis pela fotografia, mas rememorados pela guardiã (o banco todo forrado de cetim branco).

No campo das vivências, o olhar dos noivos – seria um olhar de despedida? O carro decorado remete à antiga tradição de enfeitar pequenas carroças que serviam para levar camponeses após o casamento. O olhar dos noivos faz lembrar também as imagens cinematográficas, emblemas de “final feliz”, tão comuns nos filmes dessa época.

O retrato com os pais, a entrada na igreja, o *glamour* do carro decorado, a leitura dos telegramas, poses previamente calculadas e roteirizadas pelo profissional; imagens que representam apenas uma parcela da gama de fotografias exigidas para montar a “trama” e o álbum de casamento como um todo. Uma história dentro das muitas histórias da família, criada, repetida e re-significada inúmeras vezes através da fotografia. O retrato para oferecer como “lembança”; o retrato para “guardar” a lembrança, o retrato para “experimentar” a lembrança e fixá-la na memória coletiva.

Na tentativa de desmontar as imagens como retrato e como experiência, reconhecemos a predominância do caráter mágico da fotografia. Espécie de recurso que acenava com a possibilidade de fatiar o tempo, devorá-lo como em um ato de “antropofagia visual”, o que faz lembrar a antiga crença da imagem fotográfica como dispositivo capaz de roubar a alma das pessoas. O desejo de “ter a alma roubada” demonstra alguma relação com o desejo de memória que marcou os retratos de casamento mais solenes produzidos nesse período, uma atmosfera “dourada” que perdura no circuito das fotografias familiares até a atualidade.

3.4 A REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM IDEAL

É possível afirmar que todo o retrato é “uma representação de alguém que sabe que está sendo fotografado”; desse modo, percebemos que a pose não se separa dele, mesmo que disfarçadamente (LEITE, 2001, p. 97). Cabe-nos então perguntar: o que ou quem os retratos representam? O que é representar?

A idéia de representação remete inicialmente ao desejo de “substituição” que precede a construção de todas as imagens fotográficas – substituir o ausente pelo “objeto portador de significado” (GINZBURG, 2001, p. 85).

Por outro lado, a representação também pode ser vista como a “exibição de uma presença”, uma espécie de recurso para a “apresentação pública de algo ou alguém” (CHARTIER, 1989, p. 20).

Ambíguas como a noção de representação, as fotografias de família também se debatem entre tracejar a ausência ou ressaltar a presença, chamando nossa atenção para o que “alguém” determinou que deveria ser visto ou desejou ocultar.

Nesse sentido, Boris Kossoy (2007, p. 146) refere-se à invenção da fotografia como uma “máquina do tempo” pela qual os personagens entrariam para “desaparecer” e “reaparecer”, como em uma viagem espacial. O destino dessas viagens seria determinado pela imagem do passado, com seus “cenários” e “situações” amplamente representados.

A vitalidade da fotografia no período estudado faz lembrar o paradoxo em Benjamin apontado em *Sob o signo do “clic”: fotografia e história em Walter Benjamin*; “pois se a fotografia é a ‘conquista de uma sociedade onde a experiência declina’, isto é, uma sociedade submetida ao choque e ao tempo indiferente dos ritmos industriais, uma sociedade, portanto, que se torna cada vez mais instantânea, a recuperação dessa experiência – como experiência do tempo – só pode se dar em um instante particular, destacado de uma série supostamente homogênea, e no qual toda temporalidade está subitamente implicada” (LISSOVSKY, 1998, p. 25).

Todos os retratos de família estudados ao longo da pesquisa, em que pese a busca pelo gesto mais belo ou a pose mais elaborada, insistem em apresentar um modelo de família afeita ao ideal de modernidade que parecia

marcar a sociedade brasileira do pós-guerra, em particular as camadas médias urbanas, mais afeitas ao hábito de “tirar retratos”. E o que poderia ser descrito como moderno nesse cenário?

Na década de 1950, a idéia de moderno se apresentava como um projeto; para se sustentar como um ideal a ser alcançado, era necessário promover o consumo, tarefa muito dependente da publicidade e das estratégias de propaganda utilizadas então.

Os anúncios da época retratam bem essa ambigüidade entre o mero existir e o se realizar. Eles diziam num tom interpelativo: “Você quer ou não quer a televisão? Para tornar a televisão uma realidade no Brasil, um consórcio rádio-jornalístico inverteu milhões de cruzeiros. Agora é a sua vez – qual será a sua contribuição para sustentar tão grandioso empreendimento? Do seu apoio dependerá o progresso, em nossa terra, dessa maravilha da ciência eletrônica. Bater palmas e aclamar admirativamente é louvável, mas não basta – seu apoio só será efetivo quando você adquirir um televisor” O consumidor não deve ser convencido pela qualidade do produto, em contraposição ao dos concorrentes – aliás, os concorrentes ainda não existem –, mas por um discurso pedagógico que se fundamenta na necessidade da construção da modernização da sociedade brasileira. Diante do vácuo existente, resta à vontade pioneira uma política de convencimento que se distancia do cálculo metódico das forças do mercado (ORTIZ, 2006, p. 60).

Ser moderno estava associado à incorporação do novo, mostrar-se à frente do seu tempo; a tradição, por sua vez, estava vinculada ao peso da representação do passado, algo que deveria acompanhar a família desde sempre, lembranças renovadas por força da repetição. Essa primeira interpretação sugere alguma incompatibilidade entre os dois conceitos – mas essa dicotomia deve ser examinada com cuidado, levando em conta a trajetória da sociedade brasileira no pós-guerra, frente aos desafios impostos pelo crescimento industrial e pela formação de uma cultura de massa.

Os anos 50 são marcados pelo crescimento urbano e pela industrialização, que se apresenta de forma nunca vista até então; “democracia e participação eram idéias fortalecidas nos discursos políticos”, mudanças no lazer, no acesso à informação e no consumo eram facilmente observáveis, o comportamento também sofreu mudanças significativas (BASSANEZI, 2001, p. 608). Contudo, a família brasileira desse período, representada em grande

escala nos acervos fotográficos pesquisados, correspondia ainda, no seu aspecto jurídico em especial, ao “modelo patriarcal tradicional”, com “alguma influência da sociedade burguesa europeia do final do século XIX e início do século XX”.

O padrão apreendido nos retratos de família informa a “subordinação da mulher e dos filhos ao marido e ao pai”; observava-se ainda a aceitação social das diferentes expectativas em relação aos membros femininos (predomínio do padrão “do lar”) e masculinos (predomínio do papel de “provedor”) das famílias, embora já se ensaiasse uma participação mais ativa da mulher na sociedade (BASSANEZI, 2001, p. 608).

Outro aspecto a considerar é que muitos parentes eram “incorporados ao núcleo familiar”; era comum a “tolerância com a poligamia masculina, a intolerância com o adultério feminino, a tolerância com a bastardia”; essa tolerância se estendia a outros espaços de atuação da sociedade, de tal forma que era natural “a intromissão dos laços familiares na vida pública”, o que explica o surgimento do “pistolão” e a intercessão do parentesco na distribuição dos cargos públicos, quase sempre através do “favoritismo”, “privilegiando a parentela” (RIOS, 1987, p. 463).

No cenário da cidade – espaço por excelência da modernidade – era visível a influência do *american way of life*, o sucesso dos filmes norte-americanos nas terras brasileiras era sempre crescente e os padrões de comportamento oscilavam entre a ousadia urbana e a tradição familiar.

Para ser retratado como moderno, era preciso estar atento aos movimentos da cidade, decifrar os novos códigos sociais que ela impunha – entre eles, o consumo da fotografia. Em contrapartida, ao atributo do moderno estava ligada a representação de um passado tradicional, mediador de uma nova era. A recorrente expressão popular “teu passado te condena”, tão usual na época, pode ser superposta pela expressão “teu passado te absolve”. Visto assim, o passado é como um passaporte para o futuro, e quem aspira à modernidade deve ceder ao peso da tradição ou reinventá-la, fotografar seu presente, deixar visíveis as marcas do passado, fotografar para o futuro, projetar ou “imaginar” para os que lhe sucederem.

Gosto também de lembrar as roupas bem compostas de meu avô, sentado ao lado de minha avó, com um certo ar nobre,

marcado pela corrente de ouro do seu inseparável relógio. Ele garantiu, sobrevivendo através daquela fotografia, especialmente depois de morto, certa nobreza, que não sei bem se algum dia ele, de fato, teve. Mostro a fotografia a um amigo ou dependuro-a na parede da sala. Assim, reconstruo tudo para manter intacta a história de minha família e eu mesma não sucumbir ao esquecimento. Mostrando a fotografia e, especialmente, contando o meu passado, começo a montar tradição, memória. Esta narrativa deve guardar beleza, vida e, principalmente a possibilidade de ser repetida sucessivamente (THEODORO, 1998, p. 66).

A idéia de “montar tradição” tornou-se usual entre os integrantes da moderna nação brasileira que se formava na segunda metade do século XX. Nela, os “mais velhos” deveriam abrir espaço para os “mais jovens”, empenhados em fotografar a si mesmos e encontrar espaços cada vez maiores nos já tradicionais álbuns de família.

Quando percorremos as páginas dessas coleções fotográficas, percebemos que na escolha dos elementos retratados e vinculados à idéia de tradição está implícito um julgamento de valor: exibição e representação de princípios. Tais imagens representam um “comportamento ou padrão produzido por um grupo” como algo “especialmente digno de ser aceito”, algo que sirva para “intensificar a consciência de grupo e sua coesão”. O termo tradição também enfatiza as “noções de continuidade e venerabilidade”, estando ligado ainda à “sabedoria coletiva” (SILVA, 1987, p. 1.254).

A fotografia da qual nos ocupamos na pesquisa, tramada para conciliar família e sociedade, mostrou-se, tal como afirma Roland Barthes, “perigosa”, repleta de funções e papéis a desempenhar: “informar, representar, surpreender, fazer significar, dar vontade” (BARTHES, 1980, p. 48 – 49).

Essas imagens transitaram pelo simbolismo, atuando como fazem os símbolos, “instrumentos por excelência da integração social”, tornando possível “o *consensus* acerca do sentido do mundo social” (BOURDIEU, 2006, p. 10).

Não podemos ficar indiferentes ao fato de que o conceito tradição aparece quase sempre associado à autoridade ou a algum tipo de poder. A tradição representada nos álbuns atua como fonte legitimadora das ações dos grupos; sua “quebra” pode parecer algo socialmente ameaçador – por isso era sempre necessário reinventá-la, renovando suas práticas e seus significados.

4 MEMÓRIA E COLEÇÃO – O ÁLBUM DE FAMÍLIA

Em algumas destas fotos, estou sozinha. Em outras, pai, mãe e eu aparentamos ser eternos. Esta família, no entanto, já não existe, despediu-se para sempre. Eu, porém, sinto que Carmen e Lino arfam ao meu lado, tomam café comigo. Em breve nos encontraremos. Acaso no Hades, no purgatório agostiniano? Sinto saudades deles e não sei traduzir os sentimentos. Consola-me pensar que, por onde andam, eles me fazem companhia.

Nélida Piñon

No filme *Uma vida iluminada*, de Liev Schreiber (2005), um jovem judeu chamado Froer resolve percorrer as estradas da Ucrânia em busca de tudo que possa estar relacionado aos seus ascendentes. O jovem é um metódico e reservado colecionador. Sua coleção reúne peças de toda natureza, de mechas de cabelo a restos de comida. Todos esses objetos são meticulosamente organizados em sacos plásticos e com uma surpreendente ordenação, capaz de levantar a sua árvore genealógica, criando um universo particular de referências.

Froer vai até a Ucrânia instigado por uma velha fotografia do avô, antigo refugiado judeu, com um passado à espera de desvendamento. A foto amarelada parece ter sido tirada na cidade de Trachimbrod e traz também a imagem de uma mulher desconhecida. Quem será a mulher ao lado do avô? Como chegar à Trachimbrod, local que sequer aparece no mapa?

Em busca das memórias pessoais, a fotografia emerge como o ponto alto da coleção de Froer, o elemento mágico, a peça mais emblemática da narrativa. Aquela que dita os passos do personagem, o elo capaz de decifrar o enigma que liga o presente ao passado. Nesse caso, a imagem fotográfica é ela mesma um mapa.

Neste capítulo nos debruçamos sobre a relação das fotografias com o mundo das coleções. Qual o valor desse objeto no corpo das peças que compõem o museu da família? Como e quando o álbum de retratos se configura como coleção?

4.1 A CONSTRUÇÃO DE UM BEM SIMBÓLICO – O ÁLBUM

Ao longo da pesquisa, no processo de leitura das imagens e durante a análise das narrativas, vislumbramos no álbum de família a necessidade utilitária que caracteriza a formação de uma coleção.

Gerações inteiras são moldadas à sombra das imagens dos familiares que os antecederam, fotografias que acompanham em aparente silêncio a trajetória de composição e muitas vezes de dissolução do núcleo familiar. Lugar de memória por excelência, o álbum de retratos da família é o objeto “do lar” e ele, tal como o vinho, cresce de valor à medida que envelhece. Criado para eternizar, refúgio contra a aceleração do tempo, ele evidencia também o desejo de guardar que acompanha o homem desde os tempos mais remotos.

As lembranças vindas no rastro da fotografia representam mais um objeto dentro do conjunto, o elemento com impressionante capacidade de se multiplicar. A edição de um álbum de retratos oferece, antes de tudo, a possibilidade de armazenar memórias de forma substancial. Contudo, é preciso lembrar que um álbum de família nem sempre é composto apenas de fotografias, embora elas reinem na primazia de seus espaços; é comum que lá encontremos também restos ou vestígios de outros objetos, imbuídos de valor afetivo, entre eles cartões-postais com dedicatórias específicas para algum dos membros do núcleo familiar, pequenos bilhetes ou cartões, além de cartas, pétalas de flores ou restos de folhas secas ou conservadas de modo rudimentar pelo tempo e o peso das páginas; pequenas relíquias e delicadezas que guardam alguma experiência e esperam, como uma deixa narrativa, o momento certo para vir à tona.

Desse preciosismo no cuidado com a composição e a conservação dos álbuns lembramos que os “temas” da figuração são, durante esse período, sempre ou quase sempre determinados pelo universo feminino; “mães, tias e primas” podem ser vistas como “agentes da imagem”, uma “tendência para a fotografia amadora do século XX”, evidenciada de forma diferente do século anterior (MAUAD, 2000, p. 147).

Em busca da gênese do álbum, esbarramos na idéia inicial que move todo e qualquer colecionador – o prazer. Nesse caso, a alegria provocada pela posse do objeto, o elemento capaz de completar o indivíduo, ele todo uma “coleção” de sentimentos e idéias.

Uma coleção começa a partir de três elementos. É uma série infinita de objetos reunidos para um fim não funcional, mas de estética sociológica, no sentido de um *socius* das coisas e não de seres humanos. Uma coleção é uma *instituição* na população dos objetos, pois ela tem uma *estrutura*, geralmente linear, da série muitas vezes realizada na base da raridade dos objetos sucessivos (MOLES, 1981, p. 137).

Dos três elementos citados, interessa-nos sobretudo o “*socius* das coisas” – os objetos (fotografias) que se relacionam e dialogam dentro do álbum (coleção), considerando também a importância das imagens que formam a “população dos objetos” e o desejo de posse pela imagem rara e valorosa para o grupo familiar.

Antes de seguir na direção da noção de patrimônio, cabe lembrar que os acervos fotográficos nem sempre estão organizados em álbuns, mas isso não impede que sejam tratados dentro da lógica das coleções. Caixas de sapato, caixinhas decoradas ou amarradas com fitas ou barbantes também obedecem a classificações pessoais, separação por assunto, interesses destacados em séries, categorias de ordenamento com lógica própria instituída pelo colecionador. No campo dessas observações, enxergamos as “sensibilidades temporais” que marcam o desejo de delimitar “fronteiras estáveis” e a formação de um “mercado de memórias” constantemente renovadas (HUYSSSEN, 2000, p. 60).

Os álbuns que estudamos contribuíram para reforçar nossa compreensão da capacidade dialógica das imagens, mediando diferentes idades e tempos; além disso, indicaram o processo lento e delicado de composição de um patrimônio. E em qual categoria patrimonial poderíamos alocar os álbuns de família?

Em primeiro lugar, a definição de patrimônio, etimologicamente falando, pode ser associada ao latim *patrimonium* e “próxima à idéia de uma propriedade herdada do pai ou de outro ancestral” – os conceitos de propriedade e

apropriação caminhariam juntos por essa definição. Contudo, apenas essas combinações não parecem suficientes para acomodar as coleções de que tratamos na pesquisa. Recorremos também ao sentido da palavra “alegoria”, uma proposta de representação que, através de “recursos dramáticos”, ilustra uma história e cobre de significados a coisa representada e ausente. Dessa “ausência dolorosa daquilo que ela espera recuperar”, a alegoria se aproxima de nossos álbuns, dotados de coerência e continuidade, repletos de narrativa e do desejo de guardar o tempo (GONÇALVES, 2002, p. 78).

De outra feita, a historiadora Mary Del Priore, em *História do Amor no Brasil*, usa o termo “patrimônio simbólico” referindo-se às implicações dos processos de separação dos casais no final dos anos 50 e durante os anos 60.

O importante era não dividir os patrimônios: o material e o simbólico. O patrimônio simbólico bem representado em nomes de família tradicional, em posições de profissionais de projeção, em carreiras públicas, enfim, no *status* que seguia impoluto, sem a mancha do divórcio, do lar desfeito ou da consciência pesada (DEL PRIORE, 2005, p. 304).

Plástica, portanto, a idéia de patrimônio simbólico se aproxima e se ajusta aos álbuns de família. Isso porque reconhecemos neles a materialidade dos objetos que compõem uma coleção (o patrimônio) e o valor conferido às peças de acordo com os sentimentos e afetos a eles agregados (o simbólico); valor que pode variar de acordo com a presença ou a ausência dos familiares que eles carregam imagetivamente. A junção desses dois conceitos pesa na análise do objeto e influencia a construção memorialista por ele desencadeada. A orientação que eles oferecem à memória já vem impregnada de valores, em particular o “valor de culto” – compreendido como uma espécie de relevância e afeto com que se destaca algum dos membros dentro de toda a família.

Desse modo, o álbum pode ser visto como um “bem”, constituído para funcionar como “veículo de qualificação social”; uma vez herdado, “adere ao indivíduo ou grupo” (MENEZES, 1997, p. 4) e preenche de significados toda a sua existência.

4.2 MUSEU DE FAMÍLIA – O ÁLBUM COMO MONUMENTO

A mãe guarda o primeiro dente-de-leite do filho, quando não faz dele um pingente de cordão ou pulseira; a avó mantém o umbigo da criança em um vidro ou uma caixa, o relógio dado pelo avô já não funciona mais, mas é zelosamente guardado pelo neto que pretende passá-lo ao filho no futuro; tomando essas ações como ponto de partida, podemos perguntar: qual o sentido oculto na guarda e proteção desses objetos? Como manter a vida útil das coisas, mesmo sabendo que não há como evitar a ação do tempo sobre elas? No curso da vida cotidiana de que lhes servirão esses objetos? Se as coisas de fato acabam, e acabam, porque alargar seu tempo de vida? Apenas para que se ofereçam aos olhos?

Sabemos que as peças de um museu não estão expostas ali para efeito decorativo, revelam um processo de entesouramento a formação ou acúmulo de tesouros patrimoniais consagrados ao olhar e ao entendimento da espécie humana, considerando também e com o mesmo fim os acervos das bibliotecas e arquivos. Essas peças, como um todo, aludem ao conceito de coleção que une os acervos particulares (entre eles os acervos fotográficos pessoais) aos museus e instituições “oficialmente” instituídos como lugares de memória.

É, portanto, possível circunscrever a instituição de que nos ocupamos: uma coleção, isto é, qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim e expostos ao olhar do público (POMIAN, 1984, p. 53).

A esta altura da análise, vale lembrar a construção memorialista de D. Cira, cuja narrativa foi pontuada de objetos além da própria fotografia, a começar pela máquina fotográfica, mantida com zelo e com cuidados normalmente exigidos de quem conserva um acervo de raridades. *“Olha esse bolo! E outra coisa fantástica eram as toalhas bordadas na Ilha da Madeira que se usava antigamente, são preciosas até hoje, estão aí guardadas.”*

Em outro momento: *“Aqui foi o dia do batizado do Alexandre, olha o camisolão, essa camisola batizou o Alexandre, batizou o André, batizou as minhas quatro sobrinhas de Niterói, batizou os filhos delas e está guardada aí...”*

A máquina fotográfica, a toalha da Ilha da Madeira e o camisolão usado no batismo dos filhos, suas lembranças tracejam por outras materialidades além das fotografias; reportam-se a peças de grande significado simbólico, objetos que no conjunto podem ser identificados como integrantes de um museu familiar. Prática comum em todos os núcleos, é hábito cultivado entre todas as camadas sociais; guardar objetos que aparentemente não possuem mais serventia, emprestando a eles o poder de marcar visivelmente o passado, transformando a todos em emblemas de uma “memória afetiva da família”, ligando “objetos de recordação dos indivíduos” ao universo de memória de uma “sociedade mais ampla” (BARROS, 1989, p. 32).

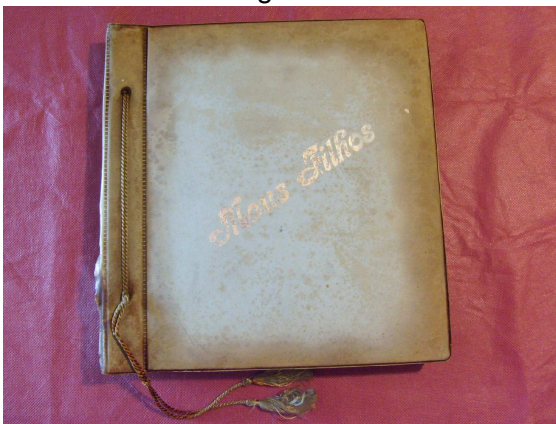
O espaço ocupado pelas fotografias nesse museu da família é dos mais valorosos – um álbum de retratos com imagens de todos os ascendentes pode ser mesmo a peça mais emblemática da coleção.



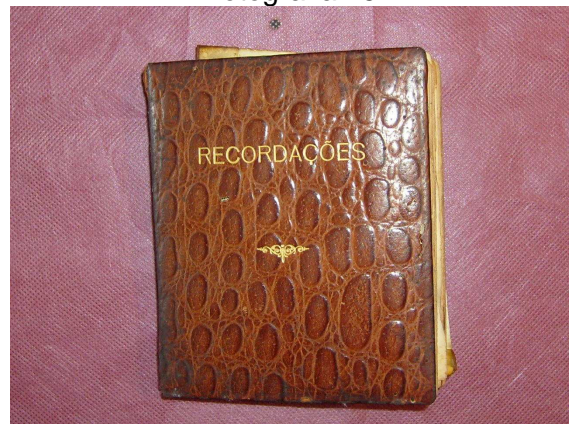
Fotografia 24



Fotografia 25



Fotografia 26



Fotografia 27

Fotografia 24 – Álbum de retratos “Minha Filha”; adquirido em 1954; imagem digitalizada por Rogério Fernandes Rendeiro; do acervo pessoal de Ocirema Rodrigues Alves.

Fotografia 25 – Álbum de retratos “Nossas Nupcias”; adquirido em 1958; imagem digitalizada por Ricardo Fernandes Rendeiro; do acervo pessoal de Ocirema Rodrigues Alves.

Fotografia 26 – Álbum de retratos “Meus Filhos”; adquirido em 1959; imagem digitalizada por Rogério Fernandes Rendeiro; do acervo pessoal de Ocirema Rodrigues Alves.

Fotografia 27 – Álbum de retratos “Recordações”; adquirido em 1958; imagem digitalizada por Rogério Fernandes Rendeiro; do acervo pessoal de Ocirema Rodrigues Alves.

As **Fotografias 24, 25, 26 e 27** mostram imagens digitalizadas dos livros ou álbuns onde se concentra a maior parte das fotografias estudadas ao longo da pesquisa. Todas elas integram a coleção de Ocirema Rodrigues Alves.

Os álbuns podem ser descritos como livros de capa dura, com folhas finas e transparentes antecedendo às páginas de papel com uma gramatura mais firme, nas quais são coladas ou afixadas as fotografias; alguns desses livros contêm pequenos acessórios para dar suporte aos retratos. Os “livros” maiores apresentam um pequeno cordão que parece ter a função de prender todas as páginas, de acordo com o estilo de encadernamento. Os álbuns de D. Cira aparecem sugestivamente intitulados: “Minha Filha”, “Nossas Núpcias” e “Meus Filhos”; entre eles, de material diferente, mais “moderno”, destacamos o pequeno (menor, mas não menos emblemático) “Recordações”. Todos juntos, os álbuns em questão configuram visualmente um pedaço da coleção fotográfica de D. Cira – a parte que nos coube estudar.

O álbum de Ricardo repete, em parte, o padrão dos álbuns de D. Cira e, embora não tenha título, possui capa dura e uma bela paisagem, elementos que servem para conferir beleza e tradição ao mesmo.



Fotografia 28 – Álbum de retratos sem título; ano de aquisição desconhecido; imagem digitalizada por Ricardo Fernandes Rendeiro de seu acervo particular.

O álbum de Ricardo (**Fotografia 28**) traz as marcas do tempo em sua materialidade; há indícios de que foi alterado (editado e reeditado) por outros membros da família, além do primeiro e do último proprietários, por conta dos diferentes estilos de composição entre as páginas. Os primeiros arranjos de fotos demonstram o cuidado narrativo ao identificar o tempo, o ano em que a imagem foi produzida; em páginas posteriores, esse cuidado não existe mais, revelando o aumento progressivo da família e a vontade de preencher todos os espaços com os rostos de um grupo cada vez mais numeroso, como atestam as **Fotografias 4 e 32**.

Dentro do processo investigativo, cabe ressaltar que todos esses álbuns foram adquiridos na década de 50, o que nos auxilia a vê-los também como objeto de consumo: a imagem de um produto concebido para guardar imagens.

Cada um desses conjuntos de fotografias pode ser chamado também “monumentos de lembranças”; percebemos que foi edificada uma memória diferente. No caso de D. Cira, no álbum com o título “Minha Filha” (**Fotografia 24**), foi alocada a memória de infância e juventude. Em suas páginas cerram fileiras as imagens da guardiã fantasiada para o carnaval, vestida com o uniforme de seu universo escolar, além de várias referências dos bairros em que morou. O álbum em questão é o primeiro da coleção e foi presente dela para a mãe em 1952, gesto documentado em uma legenda na contracapa do álbum. A oferta simbólica acentua o cuidado e o apreço que o objeto fotografia merecia por parte dela, mesmo na juventude. Mas, de quem teria sido, de fato, o presente? Da mãe que pôde, através dele, compor uma crônica visual da única filha? Ou da própria filha, que encontraria no álbum a solução para os seus primeiros anseios de colecionadora?

Em “Nossas Núpcias” (**Fotografia 25**), foram organizadas as imagens de casamento, ocorrido no ano de 1958. Nele constam as imagens esteticamente eleitas como as “melhores” para o álbum. Durante a entrevista, a guardiã rememorou o evento, narrando o roteiro de produção das imagens, montadas e orientadas por um fotógrafo profissional, árbitro dos retratos que deveriam aparecer e da ordem em que apareceriam. As imagens que ficaram de fora do conjunto de retratos de casamento acabaram por originar uma outra

série fotográfica: um grupo de imagens desprezadas pelo fotógrafo que produziu e montou o álbum. Somos levados a perguntar: que critérios estéticos guiaram o profissional na composição do “Nossas Núpcias”?

Em 1959, com a escolha de um álbum intitulado “Meus Filhos” (**Fotografia 26**) D. Cira identifica a necessidade de continuar a coleção e estabelece, sem perceber, um diálogo entre os “livros” – estruturando com eles suas referências biográficas. Marca através deles o signo do “antes” (configurado em “Minha Filha”), sua infância e juventude; o “durante” (“Minhas Núpcias”), com a passagem para a vida adulta e o elo social representado pelo casamento; e, mais adiante, o signo do “depois” (“Meus Filhos”), a maturidade e o “tempo cíclico”, a necessidade de recomeçar.

Entre eles chama atenção o pequeno álbum “Recordações” (**Fotografia 28**), montado todo ele com as fotografias produzidas pela primeira máquina do casal (**Fotografia 5**). Um conjunto de imagens, em nossa interpretação, marcadamente autoral, capaz de estimular na guardiã o surgimento de um certo talento como fotógrafa.



Fotografia 29 – Página do álbum “Recordações”; fotografias da lua-de-mel em Caxambu (1958); 2 fotografias no sentido horizontal e 1 no sentido vertical; imagem digitalizada por Rogério Fernandes Rendeiro; do acervo pessoal de Ocirema Rodrigues Alves.



Fotografia 30 – Página do álbum de retratos “Bodas de Prata” de D. Cira (esse álbum não foi incluído no corpo da pesquisa); foto no sentido horizontal; imagem digitalizada por Rogério Fernandes Rendeiro; do acervo pessoal de Ocirema Rodrigues Alves.



Fotografia 31 – Página do álbum “Recordações”, 3 fotografias no sentido vertical e 1 no sentido horizontal; imagem digitalizada por Rogério Fernandes Rendeiro; do acervo pessoal de Ocirema Rodrigues Alves.

Na página do álbum apresentada na **Fotografia 29** identificamos três retratos, todos eles com 9 X 6 cm, datados de 1958 e reconhecidos pelo tema: “Lua-de-mel em Caxambu”. Foram produzidos com a primeira câmera fotográfica do casal (**Fotografia 5**) e, com exceção da imagem, à esquerda, provavelmente feita a pedido deles por um outro hóspede do hotel, foram produzidas pelo casal, fotógrafos amadores por excelência. A disposição das

fotos e a legenda identificando os espaços (Hotel Jardim, Lago e Piscina) revelam a tentativa de uma crônica visual. Destaca-se a fotografia da guardiã sozinha junto à piscina; a pose faz lembrar sobremaneira as capas de revista popular produzidas nesse período.

A **fotografia 30**, embora tenha sido produzida em 1983, foi especialmente incluída na pesquisa pelo sentido impresso na sua realização, diretamente relacionado a um dos retratos apontados na **Fotografia 29**. Há um diálogo entre as duas imagens que não passou despercebido. No espaço descritivo do álbum de 25 anos de casados, a fotografia do noivo no mesmo cenário (o mesmo lago e o mesmo banco) desponta como o rememorar da lua-de-mel: a relação com a fotografia como instrumento que consagra a lembrança e a revigora como experiência.

A **Fotografia 31** apresenta mais uma página do álbum “Recordações”, de D. Cira. Nela identificamos quatro retratos, duas imagens superpostas legendadas como “Botafogo – verão de 1959” e outras duas como “Clube de Xadrez – outubro de 1959”.

A crônica visual aponta os passeios do casal em momentos diferentes, assinalando uma vez mais o desejo de memória, agora manifestado com mais liberdade, considerando alguma autonomia dada pela primeira máquina fotográfica. As fotografias em questão possibilitam também a primeira identidade visual do casal, agora visto como núcleo familiar independente dos demais.

A guardiã, autora das duas fotografias, evidencia com a composição das imagens o exercício de memória, todo ele evocação, reconstrução e lembrança. Uma vez identificado o significativo papel da fotografia dentro dos objetos que compõem o museu da família, reconhecemos no álbum seu caráter monumental.

A especificidade do monumento deve-se precisamente ao seu modo de atuação sobre a memória. Não apenas ele a trabalha e a mobiliza pela mediação da afetividade, de forma que lembre o passado fazendo-o vibrar como se fosse presente. Mas esse passado invocado, convocado, de certa forma encantado, não é um passado qualquer: ele é localizado e selecionado para fins vitais na medida em que pode, de forma direta, contribuir para manter e preservar a identidade de uma comunidade étnica ou religiosa, nacional, tribal ou familiar.

Para aqueles que edificam, assim como para os destinatários das lembranças que veiculam, o monumento é uma defesa contra o traumatismo da existência, um dispositivo de segurança (CHOAY, 2006, p. 18).

Edificado em páginas repletas de lembranças, os álbuns com seus pilares fotográficos parecem dissipar a angústia provocada pelo medo da morte.

4.3 EDIÇÕES E REEDIÇÕES – A COLEÇÃO QUE CAMINHA

No entendimento da composição das coleções fotográficas como um processo altamente seletivo e, por isso mesmo, indissociável da memória, procuramos pontuar algumas possibilidades no campo das edições e reedições desses monumentos. Tomamos nossas fontes como referência para investigar os caminhos editoriais e o movimento que fazem as fotografias circularem.

No esteio dessas considerações, podemos perguntar quando é que as coleções terminam? Os álbuns de família, espécie de coleção dentro de coleções, podem ser considerados completos ou finitos? Uma vez editada a última página, ela simbolizaria o ponto final nas imagens da família? Ou seria apenas mais um dos volumes de uma longa narrativa visual?

O impulso que move cada colecionador, em particular o de fotografias, não parece ser outro senão a paixão pela memória; uma busca assim motivada não parece se destinar a um fim. Dela se apreende que “um objeto se torna desejável para o colecionador na medida em que seu meio social assim o determina” ou, ainda, que “o valor e o prestígio de toda a coleção derivam dos significados atribuídos pelo grupo” (COSTA, 2007, p. 35).

Há que se considerar também que os álbuns estudados foram todos editados inicialmente na década de 1950. No caso da coleção de D. Cira é possível reconhecer volumes com conjuntos específicos de imagem. Agrupados linearmente desde 1952, esses conjuntos apresentam estruturas narrativas ordenadas por temas, tais como filhos e casamento, um formato que se firma como tendência a partir do mesmo período. Álbuns temáticos,

mostrando trajetórias individuais e eventos específicos foram se tornando possíveis com a popularização da fotografia e o acesso a ela por parte das camadas médias da população. A fotografia amadora avança, os retratos repetidos e as figuras sem correto enquadramento povoam os álbuns desde então; a idéia de que é possível “brincar” com a máquina fotográfica parece se disseminar, a despeito do preço da revelação e dos filmes ainda serem considerados caros.

A coleção de imagens de Ricardo, ao contrário da de D. Cira, parece ter sido formada sem tantos recursos e possibilidades. No mesmo álbum identificamos a presença de vários membros da família em páginas editadas sem tanta preocupação com seqüência ou linearidade. A coleção de fotografias de Ricardo parece seguir a linha de composição das narrativas visuais do final século XIX e início do século XX, reunindo no mesmo espaço retratos de diferentes eventos familiares, alocando memórias dos ancestrais (fotos desde 1955) e também as memórias mais recentes do mesmo grupo (ação sugerida pelos retratos 3 X 4 cm de variadas décadas). As páginas finais asseguram que todas as lacunas devem ser preenchidas, como forma de assegurar participação em um espaço reconhecidamente dado como nobre.



Fotografia 32 – Página de álbum; 4 fotografias no sentido vertical e 5 no sentido horizontal; imagem digitalizada por Rogério Fernandes Rendeiro de seu acervo pessoal.

Na **Fotografia 32** vislumbramos uma das páginas do álbum de Ricardo Fernandes Rendeiro. Nela identificamos nove retratos 8 X 6 cm; oito dessas imagens apresentam pequenas inscrições de caneta tinteiro registrando o ano em que foram produzidas – 1957. A página é uma das poucas dentro da coleção a mostrar alguma seqüência, quebrada pela última fotografia, de período mais recente não identificado. Há que se ressaltar também uma lacuna na página, indício de alguma foto desalojada, em trânsito no circuito familiar.

Esse significativo traço de movimento indica que as fotografias podem, vez por outra, ser deslocadas do seu lugar original. É o caso das fotos que saem do álbum para ocupar outros espaços de representação, às vezes de maior exposição. Dentro desse percurso, as fotos dos parentes mortos podem alçar um lugar de destaque dentro das casas, ajudando a compor pequenos altares fotográficos, lugares de evocação nos quais a fotografia cumpre uma função quase sensorial.

4.4 IMAGEM E AFETO – O GUARDIÃO DA MEMÓRIA FAMILIAR

Na contramão dos tempos que anunciam a morte da narrativa, a fotografia e a experiência por ela estimulada revigoram as histórias de família e servem para reforçar a “atmosfera sagrada” que circunda o álbum de retratos.

A imagem de nosso pai caminha conosco através da vida. Podemos escolher dele uma fisionomia e conservá-la no decurso do tempo. Ela empalidece se não for revivida por conversas, fotos, leitura de cartas, depoimentos de tios e avós, dos livros que lia, dos amigos que freqüentava, de seu meio profissional, dos fatos históricos que viveu... Tudo isso nos ajuda a constituir a sua figura. Meu pai me ofereceu de si muitas imagens até sua morte. Guardarei apenas a última, a de suas horas derradeiras? Ou recuarei no tempo em busca de imagem mais juvenil? Vejo que sua figura não cessa de evoluir: ela caminha ao meu lado e se transforma comigo. Traços novos afloram, outros se apagam conforme as condições da vida presente, dos julgamentos que somos capazes de fazer sobre seu tempo. Nos velhos retratos, o

impacto da figura viva vai-se apagando, ou vai sendo avivada, retocada (BOSI, 1994, p. 426).

A “evolução” das figuras da família, imagens que parecem circular em torno de todos e em todos os lugares de convívio do grupo, é parte de um processo desencadeado pelo guardião da memória familiar, sobre o qual repousa a responsabilidade de lembrar de modo permanente a relevância e o papel do núcleo dentro do grande grupo social.

O guardião Ricardo legitima esse compromisso em parte da entrevista que nos concedeu quando afirma: *“eu tenho preferência pelas fotos dos meus avós, até pra ficar pra minha filha, para os meus netos e bisnetos verem como eram os avós e bisavós [...]. Tem fotos do meu pai ainda novo, ele novo, com 26 anos já era careca, tem lá esse registro na foto, aí eu digo para os meus amigos que eu estou no lucro, só fiquei careca depois dos 45 anos. Por esse álbum, que tem a data da foto que prova que ele estava com 26 anos e ele já era bem calvo, eu posso dizer que eu herdei isso, essa calvície, mas eu não fiquei tão calvo quanto ele. Isso faz um histórico, talvez o meu neto possa ficar calvo mais cedo [...]. Essas fotos são como se fosse assim um patrimônio, como você ter um bem, uma casa, e eu tenho o álbum e a fotografia passa a ser um bem, “meu” patrimônio [...]. É, eu tenho esse cuidado [grifo nosso].*

“Até pra ficar pra minha filha, para os meus netos e bisnetos verem...” Alguém deve continuar a tradição que ele mantém com tanto gosto, seguir o rastro da evolução das figuras dentro da família.

O uso da foto como prova, do qual já falamos, aqui sobressai como uma composição capaz de unir imagem e afeto. O mesmo objeto que atesta os laços genéticos também se mostra valoroso pelos vínculos afetivos – *“eu posso dizer que herdei isso, essa calvície”*; a ironia celebra o parentesco, não há como negar que seja filho dele e nem que ele seja o “meu” pai.

O que se percebe é que através dos retratos é possível examinar constantemente toda a parentela, evidência do desejo de estabelecer com eles uma intimidade capaz de romper as fronteiras da distância física e da morte.

Ao comparar o álbum com uma casa, Ricardo configura o que chamamos patrimônio simbólico e atesta a importância da fotografia para o colecionador de memórias.

No campo constitutivo da memória coletiva foi preciso reaprender a “usar a palavra patrimônio”; pensando nele como os devotos pensam em símbolos como “coroa, bandeira, comidas”, representações de uma identidade, usados “para agir e não apenas comunicar”, considerando como patrimônio aquilo que “de certo modo, constrói, forma as pessoas” (GONÇALVES, 2003, p. 26 - 27).

Em que pesem as diferenças de ordem tecnológica e conceitual entre as fotografias de família produzidas na década de 1950 e as que estão sendo criadas na atualidade, a imagem parece estabelecer sempre um elo, uma referência sobre a qual o indivíduo que pertence ao grupo não pode se mostrar indiferente. Nisso reside a função do guardião: cuidar para que a família se reconheça nas fotografias, nutrir de imagens o banco de dados que assegura a continuidade do núcleo familiar.

CONCLUSÃO

- E este? / - Sou eu. / ... – Nessa foto eu tinha, deixa ver. Cinco anos. Seis. Sou eu sim. / - Mas não tem nada a ver com o que você é hoje! / - Porque o que eu sou hoje é esse da foto mais quarenta anos. Você não está fazendo a conversão visual. Põe quarenta anos nesse da foto. / ... – Não, não, não. Não, não, não, não, não. A minha tese é que ninguém muda tão radicalmente em quarenta anos a ponto de ficar com outro nariz. Não um nariz modificado pelo tempo. Outra categoria de nariz, outro modelo. Em suma: minha tese é que esse da foto não é você. / ... - Quarenta anos de impostura denunciados por uma foto. / ... - Só me diz uma coisa... Que fim levou esse da foto? / - Você é que deve saber. O que você fez com ele? / - Sei lá. Sumi com ele e tomei o seu lugar? / - Provavelmente. E esta outra foto quem é? / Eu, na minha formatura. Ou era ele? / Não. Aí já era você. Olha o nariz.

Luis Fernando Veríssimo

O estudo sistemático de fotografias de família pode nos levar por caminhos semelhantes aos dos replicantes, personagens do filme *Blade Runner* (1982), obra de Ridley Scott.

Andróides, construídos ou programados para durar pouco tempo, os replicantes são inseridos na sociedade por força de falsas lembranças. Um dos elementos mais usados na construção do passado desses personagens é a fotografia. E não se trata de uma imagem qualquer, ela tem gênero e substância – é a fotografia de família. A “prova” da experiência passada é tratada no filme como um objeto que configura uma vida real.

Agimos como replicantes, tal como na obra cinematográfica, buscando nas fotografias de família a certeza de que “pertencemos” a um grupo. Extraímos das memórias dos “nossos” a nossa própria memória e, a partir dela, tornamo-nos de fato seres humanos. Do que nos lembramos ou podemos lembrar são erguidas as paredes e os pilares do edifício chamado “família”.

Assim, a escolha das imagens de acervos pessoais foi o ponto de partida desta pesquisa que ora concluímos, fonte primeira que revelou maior e mais amplo significado quando agregada à voz e aos sentimentos dos proprietários dessas lembranças – nossos “guardiões de memória” ou, dito de modo muito simplista, “narradores de fotografias”. Da combinação desses dois elementos extraímos um retrato dentro do grande álbum que compõe a visualidade da década de 50, uma imagem de suas famílias e do jogo de lembranças que estabeleceu a memória social dos *Anos Dourados*.

Dos cinco álbuns investigados, acrescidos das séries e dos fragmentos fotográficos, contamos 83 fotografias identificadas como retratos de família.

Do detalhamento do processo de análise julgamos necessário destacar que tomamos como ponto de partida a leitura das fotografias através dos espaços: “fotográfico, geográfico, dos objetos, da figuração e das vivências” – estruturados pela historiadora Ana Maria Mauad; no corpo dessa leitura consideramos todos os espaços, mas procuramos dar ênfase aqueles diretamente relacionados aos objetos, à figuração e às vivências, acentuando com eles a riqueza de detalhes que as fotografias do período mostraram valorizar.

Embora tenhamos analisado todas as imagens técnicas, foi necessário grande esforço seletivo para chegar às 32 imagens presentes no corpo da dissertação – incluindo as imagens dos álbuns e duas fotografias (uma do ano de 1983 e outra de 2004, ambas diretamente relacionadas ao ano de 1958). O critério de escolha primou pela relevância dada às mesmas durante a conversa com os proprietários dos acervos fotográficos, considerando também o maior número de dados ou “informações” por elas armazenadas.

Contabilizamos, aproximadamente, seis horas de entrevistas com nossos “guardiões da memória”, dessas, três horas apenas com D. Cira e a outra parte do tempo com Ricardo e Margareth. Não incluímos nesse somatório as longas conversas pelo telefone, nas quais sanamos dúvidas ou formulamos outras, tal o volume de histórias e dados que foram acrescentados às imagens.

No caminho processual que se seguiu cabe voltar às questões propostas na introdução. **De que maneira a memória coletiva dos Anos Dourados teria se servido das memórias edificadas pelos álbuns de família da década de 50?**

Nesse sentido, inicialmente é possível afirmar que fotografias e entrevistas associadas forjaram o aparecimento de uma outra imagem – um retrato social mais amplo e figurativo. A fotografia de uma sociedade que não se vê nos documentos oficiais nem no aparato burocrático, uma visualidade presa à família e aos olhares construídos sobre ela.

As imagens disponibilizadas e “escolhidas” por D. Cira, Ricardo e Margareth intercambiaram passado e presente, revelaram o desejo de memória que recaía sobre os seus ascendentes, projeção do mesmo desejo que ainda os alimentam e movem nos dias atuais.

Ao longo da pesquisa, em todas as falas e na identificação dos registros visuais e descritivos atribuídos ao período, percebemos o uso recorrente de expressões e significados (relacionados entre si) como: esperança, progresso, otimismo, sonho, tradição, beleza, oportunidade, mudança e conquista.

Essa rede de idéias, presente em todas as construções das memórias individuais com as quais trabalhamos, serviu para reforçar a argumentação estudada anteriormente em Halbwachs; segunda a qual a memória coletiva se estabelece a partir das relações entre o indivíduo e o lugar que ele ocupa socialmente. Desse modo, D. Cira “a professora”, Ricardo “o fotógrafo” e Margareth “a cientista social” exercitam seu olhar em trânsito por espaços diferentes; conjugando distintas experiências a professora aposentada é também a dona-de-casa e a menina apaixonada dos anos 50, o fotógrafo e industrial é também o rapaz apaixonado por fotografia e a cientista social é também a mãe e a filha – em todos eles reside o “testemunho”, o olhar que fortalece ou debilita um acontecimento do passado.

Assim, em que pese o fato de que nem todos estivessem presentes aos eventos retratados, as memórias individuais estabelecidas pelas fotografias de nossos guardiões podem ser apontadas como exemplos de imagens que contribuíram de forma valorosa para edificar a memória coletiva do período estudado.

Os retratos de família investigados ao longo da pesquisa, produzidos no cenário do pós-guerra brasileiro pela ação, em particular, de camadas médias urbanas da população, apresentavam várias evidências de uma visualidade que seria, no passar do tempo, absorvida e impressa pelo imaginário coletivo como sendo típica dos *Anos Dourados*.

Vale lembrar a presença de referências visuais do universo publicitário da época em retratos como o de D. Cira ao lado da piscina em Caxambu

(fotografia 29), reconhecida também no cuidado com a pose na foto da mãe de Ricardo (fotografia 10). Por outra, há que se destacar como emblema do caráter fotográfico, presente nos retratos de família dessa época, a **solenidade** de algumas das imagens como as de formatura (fotografia 6), **a produção e o aparato técnico** exigido pelas imagens de casamento (fotografias 18, 19, 20 e 21) e o **movimento** e o **dinamismo** sugerido em outras ocasiões (fotografias 8 e 11).

A junção desses elementos, aliada ao fato de que o período assinala um acentuado processo de popularização da fotografia, movimento estimulado, entre outras coisas, pela compactação das câmeras e pela sua chegada ao mercado como objeto de consumo de uma parte mais ampla da população explica a quantidade expressiva de imagens que passam a povoar os álbuns de família editados desde então. Chamam a atenção o volume e o destaque que são dados a essas fotografias dentro das coleções – evidências do que chamamos “euforia fotográfica” – uma combinação dos recursos para materialidade das fotos com os desejos de projeção e de representação.

Outra singularidade do período é marcada pelo número significativo de fotografias produzidas no espaço interno das casas, com uma figuração predominante de pessoas e uma ausência quase absoluta de paisagens naturais. O elemento humano, mesmo considerando que os álbuns de família a ele dão primazia desde sempre, reina soberano nas imagens da época – nada de casas, prédios, jardins ou fazendas sem o personagem, o indivíduo ou a pessoa. Ao contrário dos álbuns da atualidade no qual se reconhece como comum a presença da paisagem de praia ou de um pôr-do-sol, belezas naturais que podem aparecer e aparecem com freqüências sozinhas, associadas apenas ao gosto estético do “dono” das fotografias.

Na década de 50 a popularização do “clic” entre as camadas médias urbanas contribuiu para promover o amadorismo fotográfico, o hábito de “tirar retrato” passou a não se restringir mais ao universo profissional. Com a máquina começou a ser possível “brincar” de fotógrafo, alternando as tramas do gesto sério e do espontâneo, sendo formal e informal, cobrindo de novos significados o antigo desejo de representação.

Essa perceptível revitalização da fotografia no período contribuiu para apontar os paradoxos de uma sociedade marcada pela velocidade, pela rapidez e pelo instantâneo dos ritmos industriais, uma sociedade, ao mesmo tempo, suscetível à experiência do tempo sugerida pelo ato de fotografar.

Um jogo de circunstâncias que explica, em parte, as razões que levaram o cenário cultural brasileiro, a partir dos anos 80, no esteio do “boom de memória” que assolou as sociedades contemporâneas, a promover uma rememoração produtiva, aguçando as lembranças de um período conhecido como *Anos Dourados*.

Na contínua compreensão do processo que levou a essa visualidade, própria do pós-guerra brasileiro, também perguntamos: **qual o papel dos álbuns e de seus fragmentos fotográficos na construção de um museu da família? Como são montados esses acervos? Como e quando os álbuns de família configuram um patrimônio? Em que categoria patrimonial os álbuns podem ser inseridos?**

Para tanto, vale lembrar que o retrato, gênero fotográfico de excelência nos álbuns de família, revelou-se durante o mesmo período um objeto de consumo muito desejado e, não raro, presente em todos os cenários e camadas sociais. Esse olhar sobre os retratos trouxe consigo outros objetos igualmente valorizados dentro do universo familiar, todos como parte de um acervo ou coleção, configurando a noção de “museu de família” (a camisola do batizado, a primeira câmera fotográfica, a toalha da Ilha da Madeira).

Ao longo da investigação, no diálogo com as imagens, os elementos desse “museu” insistiam em aparecer, mesmo quando ausentes na fotografia – objetos cuidados como peças raras, impregnados de lembranças e, por isso mesmo, tratados como relíquias.

O olhar sobre esses objetos emprestando a eles papéis tão significativos e hierárquicos; o primeiro retrato, o vestido de noiva, a roupa do batizado, entre outras coisas, revelou que eles são capazes de produzir uma certa aura de nobreza e relevância.

Outra visão sugerida pela pesquisa aponta também para o fato de que, no correr desse rememorar, o passado se “glamouriza” e aproximar-se dele ou conhecê-lo bem passa a ser um elemento de grande valor social. Fios invisíveis parecem ligar os objetos desse museu a todos os membros da família, estabelecendo assim uma memória oficial no universo particular. A serviço dessa memória foram (e ainda são) criados os álbuns de família; um exercício visual e narrativo capaz de determinar o lugar do indivíduo no corpo social.

Tal como foi proposto por Maurice Halbwachs o que está em jogo não é “reviver” nem retomar o passado “tal como foi”, mas estabelecer relações entre o homem e a sociedade de ontem e de hoje, fazendo lembrar uma “ação coletiva” capaz de garantir a criação de uma nova identidade.

As fotografias disponibilizadas e “oferecidas” à pesquisa foram tratadas pelos guardiões como imagens “eleitas”, afetivamente marcadas por boas recordações. Contudo, perguntamo-nos muitas vezes onde estariam guardadas as recordações ruins. Em que parte do museu ficariam alocadas as más recordações? E elas, certamente, também estiveram presentes. Com o que não se desejou lembrar esbarramos algumas vezes, incômodos que foram vislumbrados durante as entrevistas, presentes mesmo “dentro” das boas imagens.

Os vestígios desse, tantas vezes doloroso, rememorar foram reconhecidos em D. Cira, nas marcas da morte de um tio querido ou na fotografia retirada do álbum para não “incomodar” um dos familiares com a imagem do “desafeto”; em Ricardo, na dor pela ausência do pai, combatida pelo desejo de posse de suas imagens; em Margareth, no desejo de superação da enfermidade da mãe, angústia do presente. Todos esse sentidos e sensibilidades, aguçadas no trato com as imagens, formaram um emaranhado de sentimentos capaz de alternar boas e más recordações, determinando memória e esquecimento.

Os retratos, por sua vez, continuaram demonstrando sua capacidade de movimento, indo e vindo no circuito familiar, merecendo lugar de destaque

dentro do acervo dos museus familiares ou ocultos por um calculado esquecimento.

Ao longo da pesquisa, para falar do álbum, em particular, do álbum da década de 50, foi preciso reaprender a usar a palavra patrimônio; retomando as considerações que apontam a posse das fotografias como os devotos e religiosos se apropriam de símbolos e representações de identidade, usando os mesmos para agir dentro da sociedade e não apenas para se comunicar dentro dela, considerando o caráter construtor do patrimônio, essencial para formar as pessoas.

Desse conceito e percepção chegamos à idéia do patrimônio simbólico, representado no cenário da pesquisa pela coleção de imagens fotográficas dentro de um acervo particular. O legado simbólico dessas imagens revelou o sentido da aquisição e da herança para cada um dos membros da família.

Ainda no mesmo campo de observação, questionamos a representatividade das imagens de casamento produzidas na década de 50. Que discurso visual elas encerrariam?

Nos retratos de casamento, produzidos nos *Anos Dourados*, vislumbramos a tônica da visualidade do período, as marcas da tradição e da modernidade como elementos inseparáveis, indissolutos na trama que compõe um grupo familiar.

A memória do amor do casal sustentada pela fotografia é, ao mesmo tempo, a memória de outras duas famílias que se renovam e se ampliam no conjunto social. Junto ao casal, pais, irmãos, avós, tios e primos constroem suas próprias lembranças e refletem em suas memórias individuais um “ponto de vista” da memória coletiva.

Entre as camadas médias urbanas da população, a produção e o aparato exigidos pelos retratos de casamento apontaram o crescimento dos álbuns temáticos e individualizados a partir da segunda metade do século XX. Tendência que viria a consolidar uma percepção da fotografia de família como parte de um discurso visual, emblema de uma sociedade marcada pelas aparências, indícios de que já flertava com o exibicionismo da atualidade.

Os retratos de casamento analisados, reconhecidos desde o primeiro instante como uma das partes mais significativas das fontes, acabaram por revelar, no conjunto, alguma autonomia dentro da pesquisa, merecendo destaque pelas possibilidades narrativas que traziam consigo.

De outra feita, percebemos que de forma generosa as fotos de família são objetos carregados de afeto e para sobreviver, como relíquias, precisam da proteção dos guardiões da memória familiar. **Quais seriam, portanto, esses guardiões e protetores? Que camadas de memória revestem essa proteção? Quais as especificidades dessa coleção e de seus colecionadores? E mais... Que experiências narrativas os álbuns de família podem deflagrar? Qual seria a relevância dessas narrativas na construção e permanência dos grupos familiares?**

De nossa análise apreendemos que a sobrevivência das coleções fotográficas dentro das famílias ou a permanência delas só se tornou possível graças à figura do “guardião”, responsável ou gestor da iconoteca da família, um “dublê de arquivista”, identificado em nossos estudos como o narrador capaz de atribuir uma ordem de pertinência e ao acervo.

Durante o trabalho de campo foi possível perceber a estreita relação entre a experiência narrativa e a experiência fotográfica, sobretudo, no que concerne à fluidez e à subjetividade da memória. Nesse caso devemos considerar as diferenças no “contar” de nossos guardiões... A espontaneidade e a bagagem de histórias de D. Cira; a dificuldade inicial (gradualmente vencida) por Ricardo, ao tratar de um assunto que lhe é tão caro – a fotografia e, finalmente, a praticidade e a delicadeza do rememorar de Margareth. Das sutilezas com que foram estabelecidas algumas diferenças no que tange à forma com que cada um tratou as suas lembranças é possível destacar também algumas semelhanças.

Nesse contexto, o estudo das fotografias de família não foi revelador apenas de uma representação visual da década de 50, mas, sobretudo, do significado que essa representação tem para a atualidade, na montagem de quadros sociais e na formação de um mercado de memória no Brasil.

A subjetividade, presente tanto na fotografia como na memória, é um traço revelador do caráter de trama e construção a revestir essas duas instâncias. Na magia impressa nas fotografias de família percebemos, uma vez mais, o caráter fetichista dos retratos, a dor reconhecida como comum diante de retratos rasgados; uma postura que evidencia que as imagens têm em si, mais do que muitas vezes somos capazes de reconhecer, elementos com os quais as famílias erguem pequenos altares, celebrando e cultuando os “seus” regularmente.

Há que se reforçar também que, como um monumento de lembranças, os álbuns de família serviram para edificar a memória afetiva dos grupos familiares. Esses monumentos foram erguidos através da ação circular entre a memória do indivíduo e do grupo, uma espécie de movimento mediado pelo afeto e marcado pela defesa contra a morte e o esquecimento.

A figura emblemática dos guardiões da memória deve-se às delicadezas da arte narrativa fotográfica; o cuidado com as legendas, a associação dos retratos, a composição de páginas ou na seqüência das imagens; por suas mãos e palavras é tecida a lembrança que eterniza e fortalece a unidade do grupo.

Tal como vimos no capítulo Memória e Coleção o guardião é o colecionador por excelência; “suas” fotografias são presididas por uma “lógica interna”, possuem repertórios, códigos, referências, indícios da identidade de seu “dono” e se apresentam como uma “obra aberta”, uma “crônica familiar”.

É desse guardião, do tecido de representação impresso em suas lembranças, das fotografias que marcam uma coleção sem data prevista para terminar que chegamos à *Álbuns de Família: Fotografia e Memória dos Anos Dourados*.

REFERÊNCIAS

- ANOS DOURADOS.** Minissérie. Dirigida por Roberto Talma e Marcelo de Barreto. Brasil: 1986. 20 capítulos.
- BARBOSA, Gustavo. **Dicionário de comunicação.** Rio de Janeiro: Campus, 2001.
- BARROS, Myriam Moraes Lins de. **Memória e Família.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 29 -42.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASSANEZI, Carla. Mulheres dos Anos Dourados. In: DEL PRIORE, Mary. **História das mulheres no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2001. p. 607-639.
- BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura e a história da cultura.** 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.
- BLADE RUNNER.** Dirigido por Ridley Scott. EUA: 1982.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- A CAMAREIRA** do Titanic (*La femme de chambre du Titanic*). Direção de Bigas Luna. Itália/França/Espanha: 1997. 1 videocassete (99min), VHS, son., color.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Lisboa: Difel, 1989.
- CHOAY, Françoise. **A alegoria do patrimônio.** São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.
- CIAVATTA, Maria. **O Mundo do trabalho em imagens: A fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900 – 1930).** Rio de Janeiro: DP & A, 2002.
- COISA MAIS LINDA.** Documentário. Dirigido por Paulo Thiago. Brasil: 2005. 126 min.
- COLLIER JR., John. **Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa da Universidade de São Paulo.** São Paulo: Edusp, 1973.
- COSTA, Paulo de Freitas. **Sinfonia de objetos: a coleção de Ema Gordon Klabin.** São Paulo: Iluminuras, 2007.
- DEL PRIORE, Mary. **História do amor no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2005.
- DODEBEI, Vera. Construindo o conceito de documento. In: LEMOS, Teresa; MORAES, Nilson Alves de. **Memória e Construções de Identidades.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Papius, 1993.
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa-preta: Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

- GINZBURG, C. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: GINZBURG, C. **Mitos, Emblemas e Sinais**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- GOLDENBERG, Mirian. **A arte de pesquisar**: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos, Rio de Janeiro: DP & A, 2003. p. 21-29.
- _____, José Reginaldo Santos. **A Retórica da Perda**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ; IPHAN, 2002.
- GRATÃO, Juliana. Memórias guardadas em álbuns: os retratos de família como fonte documental para a história. **Fragmentos de cultura**. v. 15, n. 12. Goiânia: IFITEG, 1991. p. 1.835 – 1.854.
- HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- HUYSSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____, Boris. **Os tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- JOHNSON, Allan G. **Dicionário de sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- LACERDA, A. L. Os sentidos da imagem. Fotografias em arquivos pessoais. **Acervo. Revista do Arquivo Nacional**, v. 6, n. 1-2, 1993. p. 41-53.
- LEITE, Márcia. Remexendo fotografias e cotidianos. In: Alves, Nilda; SGARBI, Paulo. **Espaços e Imagens na Escola**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**. São Paulo: Edusp, 2001.
- LEITE, Miriam Lifchitz Moreira. Texto visual e texto verbal. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (Orgs.). **Desafios da imagem**: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus, 1998. p. 37-49.
- LISSOVSKY, Maurício. O dedo e a orelha – ascensão e queda da imagem nos tempos digitais. **Acervo. Revista do Arquivo Nacional**, v. 6, n. 1-2, 1993.
- LISSOVSKY, Maurício. Sob o signo do clic: fotografia e história em Walter Benjamin. In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (Orgs.). **Desafios da imagem**: Fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Campinas: Papirus, 1998. p. 21-36.
- MAUAD, Ana Maria. O olho da História – análise da imagem fotográfica na construção de uma memória sobre o conflito de Canudos. **Acervo. Revista do Arquivo Nacional**, v. 6, n. 1-2, 1993. p. 25-37.
- _____. Imagens de passagem: fotografia e os ritos da vida católica da elite brasileira, 1850–1950. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Universidade

do Rio de Janeiro, Núcleo de Antropologia e Imagem, v. 10, n. 1, 2000. p. 137-153.

_____. Fotografia e História – possibilidades de análise. In: ALVES, Nilda; CIAVATTA, Maria (orgs.). **A leitura de imagens na pesquisa social: história, comunicação e educação**. São Paulo: Cortez, 2004. p. 33-34.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. **Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público**. Seminário internacional sobre arquivos pessoais, Rio / São Paulo: CPDOC/FGV-IEB/USP, 1997.

MOLES, Abraham. **A Teoria dos Objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

MOREIRO GONZÁLEZ, José Antônio. **O conteúdo da imagem**. Curitiba: Editora da Universidade Federal do Paraná, 2003.

NARRADORES DE JAVÉ. Direção de Eliana Caffé. Brasil, 2003. 100 min.

NOVAIS, Fernando; MELLO, João Manoel Cardoso de. Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna. In: SCHWARTZ, Lilia Moritz. **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 561-585.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 2. n. 3, 1989, p. 3-15.

_____, Michael. Memória e Identidade Social. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol. 5., n.10, 1992, p. 200 -212.

POMIAN, Krzysztof. **Enciclopédia Einaudi**. Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984.

RIBEIRO, Leila Beatriz. **Narrativas informacionais: cinema e informação como invenções modernas**. 2005. Tese (Doutorado em Ciência da Informação). Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro/Instituto Brasileiro em Informação Científica e Tecnológica.

RIOS, José Arthur. **Dicionário de ciências sociais**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1987.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões Postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (org.) **História da Vida Privada no Brasil: República – da Belle Époque à era do rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 423-511. (História da Vida Privada no Brasil, v.3).

SILVA, Benedicto. (Coord.). **Dicionário de ciências sociais**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1987.

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

THEODORO, Janice. Memória e esquecimento: nos limites da narrativa. **Rev. TB**. Rio de Janeiro: v. 135: out.-dez.,1998. p. 61-74.

VASQUEZ, Pedro. Olha o 'Passarinho'! – uma pequena história do retrato. In: FREYRE, Gilberto; PONCE DE LEON, Fernando; VASQUEZ, Pedro. O retrato

brasileiro: fotografias da Coleção Francisco Rodrigues, 1840 – 1920. Rio de Janeiro, FUNARTE/Núcleo de Fotografia, Fundação Joaquim Nabuco/Departamento de Iconografia, 1983.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura**: notas para uma Antropologia da sociedade contemporânea. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

UMA VIDA ILUMINADA. Dirigido por Liev Schreiber. EUA: 2005.

VINCENT, Gérard. Segredos da história e história do segredo. In: PROST, Antoine; VINCENT, Gérard (Orgs.). **História da vida privada**: da primeira guerra a nossos dias. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 155-199 (v. 5).

VINÍCIUS. Dirigido por Miguel Faria Jr. Brasil: 2005. 122 min.