



UNIVERSIDADE
ESTADUAL de LONDRINA

MICHEL DE OLIVEIRA SILVA

SAUDADES ETERNAS:
A FOTOGRAFIA NO LIMIAR ENTRE A MORTE
E A ETERNIDADE

Londrina
2016

MICHEL DE OLIVEIRA SILVA

SAUDADES ETERNAS:
A FOTOGRAFIA NO LIMIAR ENTRE A MORTE
E A ETERNIDADE

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Boni.

Londrina
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Silva, Michel de Oliveira.

Saudades eternas : a fotografia no limiar entre a morte e a eternidade / Michel de Oliveira Silva. - Londrina, 2016.

123 f. : il.

Orientador: Paulo César Boni.

Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2016.

Inclui bibliografia.

1. Fotografia - Teses. 2. Oralidade - Teses. 3. Álbum de família - Teses. 4. Gatilho da memória - Teses. I. Boni, Paulo César. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

MICHEL DE OLIVEIRA SILVA

SAUDADES ETERNAS:

A FOTOGRAFIA NO LIMIAR ENTRE A MORTE E A ETERNIDADE

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Paulo César Boni
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Alberto Carlos Augusto Klein
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Richard Gonçalves André
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 16 de fevereiro de 2016.

À minha mãe, que me ensinou a aprender.

AGRADECIMENTOS

Foi preciso muita obstinação para lidar com todos os “nãos” ouvidos por esta proposta de dissertação. Por isso, agradeço inicialmente ao professor Dr. Paulo César Boni, por aceitar a orientação e por me dar autonomia para arriscar nas ideias apresentadas. Gratidão também aos professores Dr. Richard Gonçalves André e Dr. Carlos Alberto Augusto Klein, cujas contribuições foram fundamentais para o aprofundamento deste estudo. Destaco também a contribuição da professora Dr^a. Ana Carolina Lima Santos, que me incentivou na gestação destetralho, quando ainda era apenas um embrião de artigo.

A pesquisa não teria um caráter tão próximo e humano sem as contribuições de Aparecida Westing, Edigard Pereira, Relindes Vaz e Leopoldina Moreira, que com grande simpatia e disponibilidade abriram suas casas para um desconhecido. A eles, toda reverência e gratidão.

Não teria como deixar de citar o apoio dado por minha família. Obrigado mãe, tios e primos, que mesmo a distância deram o suporte necessário e me incentivaram para que eu chegasse até aqui.

Destaco a importância dos que me acompanharam de perto nos dois anos de mestrado: Andreza Lisboa, a quem declaro especial carinho por dividir esta fase da vida. Os *brothers* paulistas que adotei como caçulas: Sander Newton e Henrique Pompermaier. Gisele Koch, companheira de risos e lágrimas que me deu suporte mesmo longe. Os amigos que se acercaram ao reduto dos sergipanos: Mari Catelli, Rosana Reineri, Elisa Maranhão, Paula Tainar, Peter Dias e Arthur Boscarior. Os parceiros de jornada Diógenes de Souza, Larissa Louise, Cecília Menezes e Aline Menezes, que se fizeram presentes em diversos momentos. E Lucas Hirata [por me ensinar sobre a violência do silêncio].

Agradeço aos professores e colegas do Mestrado em Comunicação da UEL, e à Capes, pela bolsa de pesquisa, sem a qual teria sido muito difícil finalizar esta etapa. Destaco aqui a importância da educação pública, gratuita e de qualidade, em todos os níveis, como base para a consolidação de uma sociedade democrática na qual possamos ser cidadãos e não sujeitos. É por isso que continuo.

Esta dissertação, ao trazer uma reflexão sobre nossa condição humana e finita, é uma declaração de gratidão à fonte da qual provém o gênio criador presente como potência em todo indivíduo, a qual – por necessidade de nominar e dominar o incompreensível – chamamos de Deus.

“Haverá vida antes da morte?”
(Juremir Machado)

*“Um animal que fala, que se veste e que
armazena seus mortos! Pobre homem!”*
(Miguel de Unamuno)

SILVA, Michel de Oliveira. **Saudades eternas**: a fotografia no limiar entre a morte e a eternidade. 2016. 117 f. dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

RESUMO

Este estudo analisa como as fotografias de família são suportes que motivam a oralidade. A partir desse ponto inicial, observa-se de que forma os retratos de entes falecidos são tomados como artefatos de culto à memória, a suscitar saudades e recordações afetivas que lhes garante uma sobrevivência memorial. A investigação apresenta nova aplicação para a proposta metodológica da fotografia como disparadora do gatilho da memória, explorando sua potencialidade como auxiliar na evocação de recordações afetivas, e não somente de fragmentos históricos. O referencial metodológico foi utilizado para nortear entrevistas abertas, feitas com quatro idosos de Londrina (PR), nas quais eles foram instigados a rememorar a partir de fotografias de pessoas próximas que já faleceram. Com base na pesquisa empírica e na discussão teórica de referenciais transdisciplinares, foi possível perceber que a fotografia é atribuída importante função memorial, que instaura a sobrevivência simbólica dos que se foram. Os registros fotográficos, em sua instância material, são revestidos de uma complexa ambivalência, estabelecendo-se como um limiar entre a morte e a eternidade.

Palavras-chave: Fotografia. Oralidade. Álbum de família. Gatilho da memória.

SILVA, Michel de Oliveira. **Eternal missing**: the photography on the threshold between death and eternity. 2016. 117 p. .Dssertation (Master's degree in Communication) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2016.

ABSTRACT

This study analyses family photographs as an encouraging support for orality. As of this, it is possible to notice how portraits of deceased beloved ones can be taken as a memory cult artefacts. The investigation points a new use for the methodological scheme of photography as a shutter of the memory trigger, exploring its potential to evoke not only historical fragments but also affective memories. This methodology was used as reference to run open interviews with four elderly people in Londrina (Paraná) in which they were encouraged to speak of their memories through pictures of their deceased beloved ones. An empiric research with a theoretical basis of transdisciplinary references made it possible to affirm photography 's memorial function, as the photos restore a symbolic survival of those who passed away. In their material aspect this photographic records are covered with a complex ambivalence, and they establish a threshold between death and eternity.

Keywords: Photography. Orality. Family photo album. Memorytrigger.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 –	Menina refugiada se rende ante a câmara-arma	43
Figura 2 –	Dona Aparecida	80
Figura 3 –	Seu Edigard	84
Figura 4 –	Dona Relindes	88
Figura 5 –	Dona Leopoldina	92

LISTA DE GRÁFICOS E TABELAS

Gráfico 1 –	Diagrama da memória	34
Tabela 1 –	Dados dos entrevistados	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 DAS IMAGENS DA MEMÓRIA ÀS IMAGENS FOTOGRÁFICAS	16
1.1 Do substrato mnemônico e suas funções	18
1.1.1 Funcionalidades da memória	19
1.2 As imagens-lembrança de Bergson	23
1.3 A fotografia como artefato da memória	26
1.4 Dialética da lembrança e do esquecimento	31
1.4.1 Imagens para lembrar, imagens para esquecer	35
2 IMANÊNCIAS DE MORTE E VIDA NA FOTOGRAFIA	38
2.1 A gênese mórbida da imagem	39
2.1.1 A câmera como dispositivo de morte	42
2.2 Imagens-relicário: artefatos de devoção	45
2.3 Entre o fim e a eternidade	48
2.3.1 A sobrevivência da imagem fotográfica	51
2.3.2 Os fantasmas dos retratos	54
2.4 Apontamentos sobre a saudade	55
2.4.1 A imagem como suporte da saudade	58
3 DA IMAGEM À FALA: RECORDAÇÕES	60
3.1 A memória exercitada: lembranças e narrativas	61
3.1.1 Interações entre memórias coletivas e individuais	64
3.2 Retratos falados: imagens para contar histórias	67
3.2.1 O álbum como rito da oralidade	68
3.2.2 Um reduto dos ausentes	72
3.3 Do silêncio dos retratos aos relatos dos velhos	74
4 LEMBRANÇAS DOS QUE SE FORAM	76
4.1 A fotografia e o gatilho da memória: apropriações metodológicas	76

4.1.1	Etapas da pesquisa de campo.....	77
4.2	Relatos de dona Aparecida	80
4.3	Relatos de seu Edigard	84
4.4	Relatos de dona Relindes	87
4.5	Relatos de dona Leopoldina	92
4.6	Alinhavando relatos: aproximações conceituais.....	96
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....		106
 REFERÊNCIAS		113

INTRODUÇÃO

De que maneira a fotografia se apresenta como um artefato que suscita a rememoração afetiva no contexto doméstico? Esse é o problema central desdobrado em uma série de outros questionamentos que direcionam este estudo, cujo objetivo principal é compreender a recordação ativada pelas fotografias. Para observar esse processo, será feito um recorte na narração de velhos¹ sobre entes queridos que já se foram, a fim de analisar como a trama visual dos retratos é expandida como discurso oral, na construção de uma crônica familiar marcada pelo culto à memória.

Além desse objetivo principal, é possível pontuar os específicos, que servirão como norteadores deste estudo. O primeiro deles é a discussão sobre o papel da fotografia como artefato mnemônico, que busca compreender como o suporte material é revestido de uma aura memorial capaz de evocar emoções e lembranças naqueles que mantêm uma relação direta com o sujeito fotografado. O segundo objetivo específico é debater a relação conceitual da fotografia com a morte, partindo de uma discussão sobre a sobrevivência simbólica das *imago* nos registros da câmera escura.

A trajetória de pesquisa foi iniciada com a hipótese central de que o culto à memória evocado pela fotografia se caracteriza como uma espécie de negação à morte, o que garante uma sobrevivência simbólica da pessoa amada como uma imagem que deve ser preservada. Outra hipótese considerada foi a de que o culto à memória evocado pela fotografia dos falecidos ganha força e significado quando a rememoração é expressa oralmente.

O estudo que será apresentado tem como referencial uma abordagem transdisciplinar, com contribuições da psicologia social, da antropologia, da história, da sociologia, da teoria da imagem, da filosofia e de outros referenciais que não se encaixam nas definições acadêmicas que sugerem os limites das áreas.

É justamente por essa transdisciplinaridade que a pesquisa ganha acolhida na comunicação. É nesse campo de investigação sem objeto delineado que os limites epistemológicos das áreas podem ser ultrapassados em favor de uma compreensão ampliada dos objetos, fenômenos e processos estudados. É nos domínios incertos da comunicação, representada pela figura mitológica de Hermes, o mensageiro, que se unem dicotomias. Em

¹ O vocábulo velho será aqui adotado em sua acepção primária: como referência à velhice, afastando-se do uso atual que arraigou um sentido pejorativo à palavra, utilizada para qualificar aquilo que perdeu o valor de uso. Essa escolha tem como base o trabalho de Bosi (1994), no livro *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, no qual o termo é citado sem preconceitos linguísticos.

vários aspectos, a investigação a seguir tem um caráter ambivalente: vida e morte, lembrança e esquecimento, imagem e corpo, evocações de presença e certezas eternas de ausências.

A escolha da fotografia como objeto de pesquisa reforça o posicionamento deste estudo no campo comunicacional. De início sem muita expressividade nas ciências sociais, a fotografia encontrou acolhida na comunicação e nas artes. Foi nesses campos de fronteiras epistemológicas imprecisas que pôde se apresentar com seus paradoxos e contrastes.

O trabalho segue um recorte de investigação com grande potencial a ser explorado nas pesquisas sobre imagem fotográfica: a fotografia doméstica ou vernacular, muitas vezes relegadas a fontes secundárias em comparação a outras vertentes de pesquisa mais consolidadas, como a fotografia de imprensa, a fotografia documental, as vanguardas artísticas ou a obra de determinado fotógrafo de renome.

Desde o final do século XIX, a fotografia está inserida no ambiente familiar de maneira ainda mais direta². Naquele período, a imagem fotográfica já tinha passado por um processo de sucessivos barateamentos e as primeiras câmeras automáticas já começavam a fazer parte dos lares burgueses. Mas foi justamente essa proximidade que fez com que os retratos não recebessem a devida atenção como fonte de pesquisa. Como parte do conjunto dos objetos cotidianos, os retratos podem ser inseridos na categoria que o antropólogo Daniel Miller (2013, p. 79) denomina de “tão óbvio que cega”, ou seja, quando algo é próximo demais a ponto de sua existência e função não serem objeto de reflexão.

Os usos cotidianos da fotografia foram negligenciados como fonte de pesquisa até terem seu potencial explorado por Pierre Bourdieu (2003) e sua equipe, que receberam uma encomenda da *Kodak* para fazer um estudo. O sociólogo francês dedicou-se à análise dos usos e funções da fotografia no reduto doméstico, a partir da observação de álbuns de camponeses do interior da França. O estudo foi publicado em 1965, com o título *Un art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie* – ainda sem tradução para o português.

A pesquisa de Bourdieu foi um marco nos estudos sobre a fotografia vernacular, mas depois dele demorou algum tempo para o desenrolar de novas investigações sobre o tema, das quais se destacam o trabalho da brasileira Miriam Moreira Leite (2001),

² Essa afirmação utiliza como embasamento histórico o lançamento da *Kodak n° 1*, primeira câmera doméstica colocada à venda em 1888, nos Estados Unidos, e que logo se popularizou, sendo aperfeiçoada em sucessivos lançamentos posteriores. Os registros da câmera escura foram inseridos no reduto privado desde o daguerreotipo, mas a câmera da *Kodak* deu autonomia para que os próprios membros da família fizessem seus registros, estabelecendo um novo regime de produção e de circulação dos retratos.

publicado pela primeira vez em 1993 com o título *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*; e mais recentemente a detalhada pesquisa feita pelo colombiano Armando Silva (2008), compilada no livro *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*, publicado em 1998.

Ao longo das últimas duas décadas, os estudos sobre fotografia doméstica ganharam maior atenção, seja como registro do tempo histórico, das transformações da família e da vida privada, ou até mesmo da evolução da técnica fotográfica. No entanto, essas pesquisas ainda se debruçam sobre as características visuais da fotografia. Este trabalho se afasta desse recorte, para buscar um campo ainda menos explorado: o da fotografia como suporte para a oralidade, delineamento que já era pontualmente citado no trabalho de Silva (2008).

Nesse contexto, cabe destacar a pesquisa de Fabiana Bruno (2009) sobre fotobiografias, na qual as fotografias foram utilizadas na organização de um arranjo visual a partir do qual o sujeito recontava sua trajetória de vida. Este estudo se aproxima da proposta da pesquisadora no âmbito da oralidade, mas com um novo desdobramento: as fotografias serão analisadas como suportes evocativos das histórias dos entes falecidos, daqueles que sobrevivem apenas nos relatos dos parentes e das pessoas amadas.

De forma resumida, o que será apresentado é um estudo em comunicação, transdisciplinar, que investiga a mediação da fotografia em um processo de rememoração íntima, voltada aos que já se foram. O objetivo principal é investigar como o suporte fotográfico extrapola o visual e irrompe como oralidade, observando quais os desdobramentos psíquicos e sociais das fotografias dos álbuns de famílias. Velhas fotografias narradas por velhos, ressuscitando a memória dos que estão ausentes.

O estudo traz algumas discussões sobre cultura material para os domínios da comunicação, a fim de observar como os artefatos biográficos, especificamente as fotografias em seu suporte material, são tomados como mediadores comunicativos a nível interpessoal e nas dinâmicas familiares.

As bases teóricas e conceituais que dão sustentação à pesquisa serão apresentadas ao longo dos capítulos, que não são estruturados de maneira temática. Os fios com os quais se tecem a trama discursiva se entrecruzam. Como exemplifica Bosi (1994, p. 413): “Para localizar uma lembrança não basta um fio de Ariadne; é preciso desenrolar fios de meadas diversas, pois ela é um ponto de encontro de vários caminhos [...]”. A metáfora da meada será adotada como forma de compreender a organização deste trabalho, que não tem um fio condutor, mas sim fios condutores que constituem uma mesma trama. Memória, imagem e oralidade são apresentadas em suas intersecções e não de maneira estanque.

A escolha por essa forma de abordagem busca evidenciar a complexidade das relações que envolvem os temas de pesquisa em ciências sociais e, particularmente, dos estudos em comunicação, que sempre se situam em zonas de fronteira. Apresentar os temas em blocos separados seria mais simples, possivelmente mais acadêmico, mas não daria conta das relações que estabelecem. Por isso a escolha de não tratar linearmente, mas como uma cadeia, entrecruzando fios em uma busca de melhor compreender a trama conceitual que envolve o processo de rememoração ativado pela imagem fotográfica.

O estudo está organizado em quatro capítulos. O primeiro apresenta uma discussão sobre as funções da memória (LE GOFF, 2003), seguida da conceituação sobre imagens mentais (BERGSON, 1990) e imagens fotográficas, compreensão que é basilar para debater o papel da fotografia como artefato da memória. O segundo capítulo discute a relação entre a imagem fotográfica e a morte, o que evoca o valor de culto (BENJAMIN, 2012) da imagem, transformando os velhos retratos em foto-recordações (SCHAEFFER, 1996), materialização da saudade.

O terceiro capítulo se debruça sobre a interação entre imagem e fala, apresentando discussão sobre a evocação narrativa da imagem e sua relação com as instâncias individuais e coletivas da memória (HALBWACHS, 2004; CANDAU, 2012), destacando o papel do velho como narrador privilegiado do passado familiar (BOSI, 1994, 2003). O quarto capítulo é dedicado à discussão metodológica da fotografia como gatilho disparador da memória e à apresentação dos relatos dos idosos entrevistados, concluindo com o cruzamento analítico das entrevistas.

Antes de prosseguir a leitura, uma sugestão: pegue uma fotografia, preferencialmente revelada no papel, de algum ente querido que tenha partido. Olhe atentamente para os detalhes da imagem e deixe que as emoções e lembranças venham à tona. Se possível, mostre o retrato a algum familiar próximo e perceba se a fotografia suscita alguma recordação partilhada, motivando o diálogo. Ao fazer esse exercício, você deixará de ser apenas um leitor para se tornar um coparticipante deste estudo, acrescentando suas considerações pessoais sobre o processo analisado.

1 DAS IMAGENS DA MEMÓRIA ÀS IMAGENS FOTOGRÁFICAS

“A lembrança é, portanto, algo distinto do acontecimento passado: é uma imagem.”

(CANDAUI, 2012, p. 66)

Em um de seus diálogos mais conhecidos, Platão fala com o jovem Teeteto sobre o conhecimento. No decorrer da discussão, o debate se volta para a memória. Para exemplificar seu pensamento, o filósofo compara a função memorativa a um bloco de cera maleável, no qual se fixam o relevo de sensações e pensamentos, das coisas que chegam à consciência pelos olhos e pelos ouvidos: “[...] seja o que for que é impresso, nós o lembramos e o conhecemos enquanto durar a imagem, ao passo que tudo o que for apagado ou que não for possível imprimir esquecemos e não conhecemos” (PLATÃO, 2007, p. 123).

A metáfora platônica parece simples, mas nela estão contidos os principais elementos da teoria da memória: a lembrança, que subsiste como uma impressão, e o esquecimento, que consiste no apagamento ou na sobreposição das marcas na memória. Lembrança e esquecimento se relacionam de forma dialética: não existe memória sem a ambivalência entre as duas instâncias. O componente que amalgama esses extremos é a imagem. É o relevo ou apagamento das impressões memoriais que sustentam a dinâmica interna entre recordar e esquecer.

Ao ressaltar que as marcas na memória podem ser apagadas ou sobrepostas, Platão explicita o caráter fugaz das imagens mnemônicas. A metáfora do bloco de cera é equivalente à analogia de pegadas na areia: marcas que logo se dissipam pela ação do movimento. No caso da psique humana, pela dinâmica de novas imagens e sensações que buscam se fixar na superfície da memória.

A fugacidade é uma característica das imagens mnemônicas, que sempre evocou no homem o medo do esquecimento. Para afastar esse espectro, foram desenvolvidas técnicas de rememoração: as mnemotécnicas³, a fim de preservar na memória o que não deveria ser esquecido.

Outra ação que ajudou na busca por mais estabilidade das imagens mnemônicas foi sua exteriorização na forma de signos: das pinturas das cavernas, passando

³ O termo designa técnicas de memorização comuns na Antiguidade Clássica e que foram bastante difundidas na Idade Média como *ars memoriae* – as artes da memória –, que se referiam principalmente à preservação de registros orais e à capacidade de reproduzi-los de cor. Le Goff (2003, p. 420) classifica as mnemotécnicas como “sistemas de educação da memória que existiam nas várias sociedades e em diferentes épocas”.

pela escrita, até chegar aos complexos códigos informáticos. O homem fez da técnica um aliado para preservação da memória.

As primeiras formas de produção imagética eram baseadas no contato da mão com uma superfície, a exemplo da pintura, das diversas formas de gravura e do decalque. Por muitos séculos, as imagens mentais foram reproduzidas e fixadas com base na ação direta do homem. Mas o desejo pela fidelidade de reprodução das imagens mentais não foi satisfeito com as técnicas manuais, o que suscitou e sustentou a busca por formas de reprodução cada vez mais miméticas às formas do real: uma imagem que pudesse fazer jus à autonomia das imagens psíquicas.

Esse anseio sustentou o desejo de reprodução e fixação das imagens da natureza, que culminou com o anúncio público da fotografia, em 1839, na França. O invento foi comemorado por seu poder de reprodução: era um espelho com memória. Segundo o imaginário da época, a fotografia era capaz de reproduzir as coisas do mundo como elas eram, sem interferência da mão humana.

A concepção meramente tecnicista da imagem fotográfica fez com que os registros fixados na superfície bidimensional não fossem considerados como uma forma de arte, mas como uma reprodução confiável: um duplo mimético do real (DUBOIS, 1993, p. 27). O paradigma metafórico das primeiras formas de reprodução deu lugar à metonímia das imagens fotográficas (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 164-165): a fotografia era vista como uma emanção direta do referente.

O estatuto de realidade alicerçou a crença nas imagens da câmara escura como registros nos quais se devia confiar. À fotografia foram atribuídas funções mnemônicas, como uma forma de exteriorização das imagens mentais, que são fugidias e aparecem como lampejos incapturáveis. “As imagens técnicas tornam as imagens mentais reais. As fantasias da imaginação individual e do imaginário coletivo adquirem contornos nítidos e formas concretas através do chamado testemunho fotográfico”, destaca Boris Kossoy (2009, p. 140). Com sua fixidez, a fotografia ancora a imagem mental em um artefato palpável, acessível e portátil.

O historiador Jacques Le Goff (2003, p. 460) comenta que a fotografia foi responsável por uma revolução memorial sem precedentes, pois proporcionou “uma precisão e uma verdade visuais nunca antes atingidas, permitindo, assim, guardar a memória do tempo e da evolução cronológica”. Nas sociedades contemporâneas, não se pode pensar e discutir memória sem investigar os artefatos biográficos e imagéticos que fazem parte da

vida cotidiana, com especial destaque para a fotografia, tomada como documento histórico para diversas instâncias sociais, e como relicário afetivo no reduto doméstico.

A fotografia – enquanto suporte memorial – acaba se confundindo com as imagens mentais. Torna-se uma espécie de prótese da memória. Conforme explicita Miriam Moreira Leite (2001, p. 130): “A imagem se transforma na lembrança e muitas vezes a lembrança se fixa na imagem”. Essa interação – e muitas vezes confusão – entre imagens da memória e imagens fotográficas fez com que estas fossem adotadas socialmente como os suportes da memória por excelência.

De acordo com Boris Kossoy (2007, p. 152), as imagens mentais mantêm um diálogo ininterrupto com as imagens fotográficas. Ainda que a consciência dessa interação seja mínima, esse é um processo que acompanha os indivíduos ao longo de toda a vida. Por vezes, inclusive, a imagem fixada na superfície bidimensional se torna mais vívida na memória que o próprio registro mental. O autor destaca, ainda, que essa relação mutualística estabelecida entre essas duas instâncias imagéticas é responsável por um “fascinante processo de criação/construção de realidades – e de ficções” (KOSSOY, 2007, p. 147).

Essas considerações iniciais são basilares para indicar o traçado que será desenvolvido neste primeiro capítulo, que tem como objetivo apresentar apontamentos sobre as funções da memória, além de discutir o papel da fotografia como suporte mnemônico, analisada a partir de sua existência material. Esta primeira parte se encerra com um esboço sobre a dialética entre lembrança e esquecimento. Marcos fundamentais para traçar o panorama teórico-conceitual sobre a mediação entre visualidade e oralidade nas fotografias de família. Compreender as funções da memória e saber como se dá sua interação com a fotografia são objetivos deste primeiro capítulo.

1.1. Do substrato mnemônico e suas funções

A metáfora do bloco de cera apresentada por Platão servirá de base para a abordagem adotada para definir a memória. De maneira inicial e simplificada, a memória será tratada no singular como um recurso da psique. Uma base sobre a qual as coisas do mundo deixam suas impressões. A memória, nos limites deste trabalho, será tratada como um substrato no qual se enraízam lembranças ou em que são enterradas no esquecimento.

A memória é como o fundo do oceano: um substrato assentado, mas movediço. As lembranças são como os animais marinhos; águas-vivas translúcidas, maleáveis

e fluidas que flutuam na imensidão aquosa. O homem que recorda é um pescador, que fiska esses animais a serem utilizados para uma coleção particular: um aquário de lembranças cultivadas.

A partir dessa primeira visão, é possível agregar discussões para dar maior estabilidade à estrutura conceitual sobre memória. Para Ecléa Bosi (2003, p. 37), o substrato mnemônico é transformado pela ação do tempo vivido e tem como função prática “limitar a indeterminação (do pensamento e da ação) e de levar o sujeito a reproduzir formas de comportamento que já deram certo”. Nesse aspecto, a memória é um ancoradouro que estabiliza as incertezas e mobiliza o indivíduo à tomada de atitudes – em geral, baseadas em experiências que já foram testadas.

O antropólogo Joël Candau (2012, p. 9) afirma que a memória é “uma reconstrução continuamente atualizada do passado”, o que mantém relação direta com o pensamento de Henri Bergson (1990, p. 196), para quem “a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas, pelo contrário, num progresso do passado ao presente”. Dessa forma, a rememoração não é um retorno, mas uma progressão. Não é uma tentativa de exumação, mas de revivificar a passagem irremediável do tempo.

1.1.1 Funcionalidades da memória

Os principais estudos sobre memória se dedicam a compreender a sua interação com a história, ou se debruçam sobre as instâncias coletivas e individuais da memória (ver Capítulo III). A presente abordagem não despreza esses embasamentos, mas propõe um pensamento inicial sobre as funções sociais da memória, a fim de compreender como as dinâmicas mnemônicas se manifestam socialmente.

As funções da memória que serão expostas a seguir têm como referencial os apontamentos de Le Goff (2003) sobre o tema. Destacar as funcionalidades mnemônicas não tem como objetivo transformá-las em categorias estanques, antes, busca compreender as especificidades das manifestações sociais da memória. Ressalta-se, contudo, que essas funções estabelecem relações entre si, sendo coparticipantes das dinâmicas sociais. A memória, socialmente falando, estabelece-se a partir da interlocução de várias funções a ela atribuída.

Compreendida a partir de sua **função psíquica**, a memória se apresenta como a capacidade de o cérebro estabelecer conexões neurais, responsáveis por processos de

aprendizagem e da manutenção do que foi assimilado. O que permite à espécie humana transmitir e aprender ações para a existência individual e em sociedade.

A memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que representa como passadas. (LE GOFF, 2003, p. 419).

Enquanto fenômeno psíquico, a memória é estudada a partir das bases e estruturas mnemônicas no âmbito de ciências como neurologia, psicologia, genética, biologia, bem como de suas associações. É a partir do suporte psíquico que uma criança aprende a falar e articular gestos ensinados – ou apreendidos – pelos pais. A função psíquica está tão inserida como dado fixo na vida cotidiana que muitas vezes é desconsiderada como um recurso da memória.

A partir dessa função basilar, a memória ganha enraizamentos complexos, estabelecendo diversas funcionalidades. Um desses enraizamentos é a **função identitária**. Segundo Bosi (2003, p. 16), é “do vínculo com o passado que se extrai a força para formação da identidade”. A memória é, portanto, um elemento que garante a coesão social. É o meio pelo qual as sociedades intercambiam experiências, emoções e que constroem um repertório coletivo.

A língua falada por determinado povo é um exemplo da função identitária. É com base em um alicerce memorial comum que os indivíduos estabelecem trocas linguísticas que são mantidas e perpetuadas ao longo das gerações, com variações paulatinas que não comprometam a interação do grupo. A cultura e as tradições também exemplificam a vocação identitária da memória.

Para Candau (2012, p. 18), a “memória é a identidade em ação”. Ao ressaltar esse papel ativo da memória, o autor deixa claro que há uma dinâmica que se estabelece para construção e manutenção da identidade. Porém, esse processo não é fixo, mas um contínuo no qual “a memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada” (CANDAU, 2012, p. 16). Ou seja, a memória enquanto recurso identitário é marcada pela dupla-troca, na qual, ao mesmo tempo em que influencia os fatores sociais, é por eles influenciada.

O processo identitário regido pelas instâncias memoriais é marcado pelo que fica e pelo que se perde. O que estabelece uma articulação entre lembrança e esquecimento, pois enquanto algumas práticas são deixadas de lado – entregues ao esquecimento – é necessário que haja um sistema de manutenção que garanta que essa mudança seja gradual, a fim de não provocar instabilidades sociais. “De fato, o jogo da memória que vem fundar a

identidade é necessariamente feito de lembranças e esquecimentos”, destaca Candau (2012, p. 18).

A memória como suporte da identidade é perceptível em diversas instâncias: da memória macro da sociedade, a exemplo de uma herança étnica; no nível dos grupos sociais, como a memória das corporações, das entidades religiosas; a memória dos grupos afetivos, marcada pela comunhão entre familiares e amigos próximos; e, também, em nível individual, no qual é preciso preservar a própria história para poder estabelecer laços e afinidades.

Podemos portanto dizer que *a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade*, tanto individual como coletiva, na medida em que ela é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si. (POLLAK, 1992, p. 204, grifos do autor).

As relações de identidade se tornam intercambiáveis a partir de outro recurso da memória: sua **função narrativa** (uma abordagem detalhada será apresentada no Capítulo III). Nesse sentido, o ato de lembrar passa a ser um relato, que garante as trocas entre os indivíduos e os diversos grupos que compõem uma sociedade. E essa função tem como objetivo possibilitar maior coesão dos laços sociais, conforme comenta Candau (2012, p. 73): “Toda a conduta da narrativa produz, portanto, uma ilusão biográfica, uma ficção unificadora.”

Bosi (1994, p. 56) aponta que “o instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem”. O papel narrativo deve ser compreendido em seu sentido mais amplo, englobando desde os relatos espontâneos de uma conversa entre conhecidos, as anotações íntimas em um diário ou a narrativa ampliada proposta pela historiografia.

Essa narratividade intrínseca à memória, aliada a seu papel identitário, tem com desdobramento **afunção de culto**. A memória estabelece uma função ritualística, seja voltada à lembrança dos que já se foram, de veneração aos deuses ou até mesmo o estabelecimento do culto à própria memória – que na cultura grega era uma deusa: Mnemosyne. O estabelecimento de datas comemorativas nas diversas sociedades é decorrente dessa vocação cultural da memória.

Le Goff (2003) destaca duas ocasiões em que a função de culto se revela: nos atos teológicos, manifesta por meio da liturgia – “O ensino cristão é memória, o culto cristão é comemoração.” (LE GOFF, 2003, p. 440) –; e na evocação da memória dos mortos, tema de interesse para este estudo. O autor descreve que durante a Idade Média “a associação entre memória e morte adquire, com efeito, rapidamente, uma enorme difusão no

cristianismo, que a desenvolveu na base do culto pagão dos antepassados e dos mortos” (LE GOFF, 2003, p. 442).

A memória também é alvo de disputas de interesses e jogos de poder, o que faz com que ela tenha uma **função de dominação**.

Tornar-se senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos que dominaram e dominam as sociedades históricas. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores deste mecanismo da manipulação da memória coletiva. (LE GOFF, 2003, p. 422).

As instâncias de dominação pela memória acontecem de diversas maneiras, nas variadas escalas sociais: do âmbito privado até a memória pública, que se torna um dos importantes alvos de disputa de poder. “A memória, portanto, nunca é neutra”, assevera Andreas Huyssen (2014, p. 181).

E não é só a dominação pelo poderio político ou pelas instâncias religiosas. Na sociedade do hiperconsumo, a memória é tomada como produto: “[...] qualquer passado pode ser transformado em mercadoria, distorcido, comercializado, reelaborado, deslocado, indiciado, processado, julgado e, é claro, esquecido.” (HUYSEN, 2014, p. 177).

A quem se dedica à memória, Le Goff orienta que ela sirva para a libertação e não para a servidão dos homens:

Cabe, com efeito, aos profissionais científicos da memória, antropólogos, historiadores, jornalistas, sociólogos, fazer da luta pela democratização da memória social um dos imperativos prioritários da sua objetividade científica. (LE GOFF, 2003, p. 471).

Por fim, a **função imaginativa** é a última identificada no ensaio de Le Goff (2003). O autor se baseia nas considerações do filósofo e historiador Jules Michelet e relembra que na mitologia grega as Musas, entidades que inspiravam a criação artística e o fazer científico, são filhas de Mnemosyne com Zeus, o que estabelece uma ligação direta entre a memória e as práticas criativas.

O papel imaginativo da memória ultrapassa os limites da mitologia. É só retomar a função da poesia épica, de preservar os feitos dos heróis para que não caíssem no esquecimento, ou até mesmo as canções populares e da literatura de cordel, que ainda hoje preservam essa vocação mnésica da arte.

Michael Pollak (1992, p. 204, grifos do autor) amplia a compreensão da função imaginativa ao afirmar que o próprio recurso mnemônico é uma criação: “[...] a memória é um fenômeno construído”. Ao fazer essa afirmação, o historiador destaca a memória como um recurso cultural constantemente modelado e atualizado pelas motivações

dos grupos e dos indivíduos, que interagem com concessões e tensões que recriam, atualizam e mantêm a dinâmica mnemônica.

Ao se referir à rememoração, Bosi (2003, p. 62) afirma que “[...] recontar é sempre um ato de criação”. Nesse sentido, a memória como imaginação se aproxima da função narrativa. Não uma narração realística, como depoimento policial, mas como narração literária, que se aproxima da crônica. A autora reforça o sentido imaginativo ao destacar a musicalidade presente na fala de quem rememora: “Eu diria que a expressão oral da memória de vida tem a ver mais com música do que com o discurso escrito.” (BOSI, 2003, p. 45).

A partir dessa breve discussão conceitual, será possível estabelecer pontos de contato entre as falas dos idosos entrevistados e as funcionalidades da memória apresentadas por Le Goff (2003), visando a compreensão mais ampla do processo social da rememoração no âmbito doméstico.

1.2. As imagens-lembrança de Bergson

Entender as funções da memória é fundamental para este estudo, mas a compreensão do fenômeno da rememoração vista apenas como um fato social seria da ordem da sociologia, o que não é o intuito nesta discussão. Justamente por isso, faz-se necessário debater a dinâmica interna da memória e compreender como as imagens mentais são fundamentais para o processo memorativo.

Para isso, serão apresentadas as considerações de Bergson (1990), que lança mão de conceituações sobre memória a partir de uma teoria da percepção, marcada por relações imagéticas que se estabelecem em diversos níveis. Para o autor, a única forma que temos de apreender as instâncias do mundo é por meio de suas representações: “[...] só apreendemos as coisas sob a forma de imagens, é em função de imagens, e somente de imagens, que devemos colocar o problema.” (BERGSON, 1990, p. 16).

A imagem, na concepção bergsoniana, deve ser apreendida como um conceito *lato sensu*: não se restringe ao domínio do visual. É uma instância perceptiva pela qual o indivíduo reconhece e se situa no mundo.

[...] por ‘imagem’ entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o realista chama de representação, porém menos do que aquilo que o realista chama de uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a ‘coisa’ e a ‘representação’. (BERGSON, 1990, p. 1).

Bergson considera que as instâncias de percepção das imagens se desenvolvem em três níveis: das imagens exteriores, que se relacionam ao reconhecimento da matéria em suas mais variadas manifestações e formas; das imagens do corpo, que dizem respeito à propriocepção, isto é, reconhecimento da própria existência enquanto complexo biológico e psíquico; e, por fim, as imagens mentais, que são componentes perceptivos imateriais, que evocam sensações, sentimentos e lembranças: recursos do espírito.

Essa última instância ganhará especial destaque, pois é a partir dela que Bergson (1990, p. 49) estabelece que a memória é uma sobrevivência de imagens passadas, que se misturam às imagens do presente, podendo, inclusive, substituí-las. O que reforça a tese do autor de que as imagens mantêm relações entre si. Segundo essa premissa bergsoniana, o indivíduo ao estabelecer relações – seja com o exterior ou com outros indivíduos – institui uma troca imagética.

Toda imagem é interior a certas imagens e exterior a outras; mas do conjunto das imagens não é possível dizer que ele nos seja interior ou que nos seja exterior, já que interioridade e exterioridade não são mais que relações entre imagens. (BERGSON, 1990, p. 16).

A memória é responsável pela sobrevivência do passado de duas formas distintas: “1) em mecanismos motores; 2) em lembranças independentes” (BERGSON, 1990, p. 59). Os mecanismos motores são o que o autor conceitua como memória-hábito, ou seja, aquilo que é repetido de cor, sem esforço, como o ato de caminhar, a leitura, ou a memória dos gestos e expressões que são aprendidos desde a infância pelo convívio com outros indivíduos.

Já as lembranças independentes são o que Bergson conceitua como imagens-lembrança, fragmentos autônomos que irrompem o substrato da memória e chegam à consciência. A imagem-lembrança é dinâmica e não se restringe ao domínio do visível, mas à constituição perceptiva de algo.

Ecléa Bosi resume e relaciona as duas instâncias da memória na teoria bergsoniana da seguinte maneira:

De um lado, o corpo guarda esquemas de comportamento de que se valem muitas vezes automaticamente na sua ação sobre as coisas: trata-se da memória-hábito, memória dos mecanismos motores. De outro lado, ocorrem as lembranças independentes de quaisquer hábitos: lembranças isoladas, singulares, que constituíram autênticas ressurreições do passado. (BOSI, 2003, p. 38).

É necessário ressaltar, todavia, que os limites entre memória-hábito e lembranças não apresentam uma fronteira bem definida. Por vezes, essas duas instâncias se mesclam nos diversos processos de vivência do indivíduo. Isso pode ser notado quando as

ações mais corriqueiras e mecânicas por vezes evocam lembranças autônomas, não programadas, que se deslocam na memória inesperadamente.

Outro indício de que essas duas instâncias estão imbricadas é o fato de uma lembrança que foi suscitada de maneira espontânea poder ser tomada como uma narração performatizada, a exemplo de algumas histórias de família que ganham uma narrativa cristalizada. Nesse sentido, a lembrança que era autônoma passa a ser tratada como uma memória-hábito, tornando-se uma espécie de híbrido memorativo.

O conceito de imagem-lembrança será primordial para discutir o papel da fotografia como disparadora do gatilho da memória, a fim de compreender a evocação da lembrança a partir da imagem fixa. O processo de rememoração é complexo e, por vezes, ao evocar a imagem-lembrança, dispara um sistema que vivifica sensações e sentimentos, conforme relata Bergson (1990, p. 119): “[...] quando uma lembrança reaparece à consciência, ela nos dá a impressão de uma alma do outro mundo cuja aparição misteriosa precisaria ser explicada por causas especiais”.

Bosi (1994, p.53) complementa que “a lembrança é a sobrevivência do passado. O passado, conservando-se no espírito de cada ser humano, aflora à consciência na forma de imagens-lembrança”. Essas imagens que afloram são pequenos lampejos na memória, efêmeros e fugidios, como as memórias dos sonhos ou as evocações que fazem com que determinada lembrança se desprenda do substrato da memória.

A compreensão da teoria da memória bergsoniana é complementada pelas considerações do autor sobre apercepção como uma instância do agora (BERGSON, 1990, p. 60). É esse processo que faz com que as representações do passado sejam apreendidas por meio de sua atualização no presente. Como na rememoração ativada por um retrato, que aviva o fluxo mnemônico em uma vivência no agora, mesmo que os sentimentos evocados sugiram uma regressão ao passado.

A lembrança, para Bergson, sobrevive como imagens mentais que, por sua vez, são representações cognoscíveis e reconhecíveis, a partir das quais são estabelecidas as inter-relações com o mundo. Em sua teoria perceptiva, o autor trata a imagem em seu sentido amplo, levando em conta a existência de imagens olfativas, táteis, gustativas e acústicas.

Neste trabalho, no entanto, o conceito será limitado à compreensão dos artefatos visuais externos da memória. Resguardados os devidos limites dessa apropriação conceitual, a fotografia será tomada como artefato da memória, capaz de se relacionar com as imagens-lembrança, evocando processos memorativos complexos. “A lembrança é a

representação de um objeto ausente”, pontua Bergson (1990, p. 193), justamente o que a fotografia representa como elemento semiótico.

1.3. A fotografia como artefato da memória

“Fotografia é memória e com ela se confunde” (KOSSOY, 2012, p. 168). É com essa máxima que Boris Kossoy sintetiza a complexa simbiose entre a imagem fotográfica e a memória. Não à toa, o autor conclui que essas duas instâncias se confundem. “Lembrar, cada vez mais, não é recordar uma história, e sim ser capaz de evocar uma imagem”, destaca Susan Sontag (2003, p.75).

As imagens técnicas colonizaram o imaginário e passaram a fazer parte dos processos psíquicos e sociais. Não é mais possível se falar em imagem mental pura, pois o que se tem é associação das imagens da psique com as representações visuais da técnica. “*Uma foto é sempre uma imagem mental. Ou em outras palavras, nossa memória só é feita de fotografias*” (DUBOIS, 1993, p. 314, grifos do autor).

Neste ponto, cabe levantar a discussão da fotografia como artefato da cultura material, conceito que foi utilizado primeiramente na arqueologia e posteriormente foi agregado às discussões da antropologia e da história. Jean-Marie Pesez (1990, p. 180) afirma que a “cultura material tem uma relação evidente com as injunções materiais que pesam sobre a vida do homem e às quais o homem opõe uma resposta que é precisamente a cultura”.

A fim de estabelecer uma compreensão pontual sobre a cultura material, necessária para delimitar um recorte de entendimento, será adotada a posição do historiador Ulpiano Bezerra de Meneses (1998, p. 100):

A expressão cultura material refere-se a todo segmento do universo físico socialmente apropriado. Aqui, no entanto, para simplificar, falar-se-á sobretudo do artefato, que é apenas um dos componentes – dos mais importantes, sem dúvida – da cultura material.

A fotografia doméstica será considerada nos limites deste estudo como um artefato mnemônico: uma espécie de memória externa que dá estabilidade à dinâmica imprecisa dos processos memorativos, sedimentando na superfície do papel fotográfico a aparência daqueles que se deseja preservar. Artefato no sentido de suporte, de uma superfície palpável.

Ao que se convencionou chamar de artefato, o antropólogo Daniel Miller (2013) denomina de treco, termo para o qual não apresenta uma definição precisa, englobando

toda a sorte de coisas que fazem parte da nossa vivência: do vestuário aos objetos domésticos, das cerâmicas indianas aos dispositivos informáticos.

Da abordagem apresentada por Miller, três contribuições serão fundamentais para compreender a dimensão material da fotografia abordada neste estudo. A primeira delas é que o “material só pode se expressar pelo imaterial” (MILLER, 2013, p. 111), dessa forma, a imagem fixada no suporte bidimensional apresenta uma potência imaterial, a qual é atribuída carga simbólica e afetiva. O segundo apontamento é a noção de que “as coisas fazem as pessoas tanto quanto as pessoas fazem as coisas” (MILLER, 2013, p. 200), estabelecendo a relação entre artefatos e indivíduos, que interagem e sofrem influências mútuas.

A terceira contribuição é a máxima “trecos dizem respeito tanto à morte quando à vida” (MILLER, p. 214). Ao darem sentido e fazerem parte da vida, os objetos podem ser tomados como vestígios da existência dos que se foram, que se apresentam como suportes mais duradouros do que a atividade transitória dos homens (RICOEUR, 1997, p. 202).

O filme *Uma Vida Comum*⁴ (*Still Life*, no original) exemplifica bem a relação dos objetos como elementos biográficos. No longa, o perito John May trabalha no setor responsável por encontrar parentes de pessoas que morreram sozinhas. Quando não os encontra, Mr. May escreve uma carta para a cerimônia do adeus com base em objetos encontrados durante a perícia, relatando gostos e costumes do falecido a partir de fotografias, bilhetes, discos, bijuterias e toda sorte de trecos. A fim de preservar uma recordação daquelas pessoas solitárias, Mr. May se apropria de uma fotografia do falecido, para colá-la em um grande álbum, que reúne em uma família simbólica e póstuma aqueles que durante a vida foram relegados à solidão.

A narrativa apresentada no filme relaciona-se conceitualmente com a contribuição de Meneses sobre a coleção de objetos como recursos biográficos. Segundo ele, “mais que representações de trajetórias pessoais, os objetos funcionam como vetores e construção de subjetividade e, para seu entendimento, impõe-se [...] a necessidade de se levar em conta seu contexto performático” (MENESES, 1998, p. 96). Tentar compreender o contexto performático que leva a fotografia a ser tomada como substituto simbólico motivador de narrativas é um dos principais fios condutores que norteiam estapesquisa.

⁴ Uma Vida Comum. Direção: Umberto Pasolini. Itália/Inglaterra, 87min, 2013.

A ideia de artefato se aproxima, ainda, da noção de algo produzido artificialmente. Dessa maneira, apesar de a fotografia ser considerada como um recurso mnemônico, cabe ressaltar que isso se dá devido à função que foi a ela atribuída. “[...] diferente da memória, as fotografias não preservam em si mesmas o significado. Elas oferecem aparências [...] afastadas de seu significado. Significado é o resultado de entender funções” (BERGER, 2003, 56).

Mas essa aparente fraqueza da fotografia é o que justamente a reveste de potencialidade como artefato da memória. Ao não ter um significado fechado, pode ser apropriada das mais diversas formas.

A fotografia estabelece em nossa memória um arquivo visual de referência insubstituível para o conhecimento do mundo. Essas imagens, entretanto, uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos. (KOSSOY, 2009, p. 45).

A rememoração ativada pela fotografia se aproxima dos recursos de reminiscência da psique. Isso porque a memória preserva fragmentos, como retratos, e não cenas, como filmes. “A *memória* não engloba nem a totalidade de um fenômeno espacial nem a totalidade do percurso temporal de um fato. Em comparação com a fotografia suas caracterizações são lacunares” (KRACAUER, 2009, p. 67, grifo do autor).

Nisso consiste a principal aproximação entre fotografia e memória. Uma lembrança que se imprime no substrato mnemônico é análoga a uma fotografia. Ambas são incompletas, hiatos que buscam dar conta de uma totalidade. “A memória não é nada unilinear. A memória age por raios, isto é, com um número enorme de associações, todas levando ao mesmo fato.” (BERGER, 2003, p. 63).

Siegfried Kracauer (2009, p. 67) descreve que “a memória não se ocupa de datas, pula sobre os anos ou dilata a distância temporal”. E é justamente isso o que a fotografia faz, ela não apresenta uma narração, mas finca estacas. Congela na superfície bidimensional a aparência daquilo que se deseja guardar. Cabe a quem a preserva complementar as lacunas e remontar, a partir das imagens, as crônicas e narrativas que conservam.

Por isso, além de um artefato memorial, a fotografia também é envolta em uma aura afetiva, por sua capacidade de suscitar emoções e sentimentos. A partir dos velhos retratos, torna-se possível analisar a passagem dos dias, vasculhar na memória as sensações de um tempo que já se foi. A fotografia se estabelece como um elo, capaz de unir as pontas do passado em um dado instante do presente. E isso se dá por sua vocação biográfica, como destaca Bosi (2003, p.

26): “Só o objeto biográfico é insubstituível: as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade”.

Meneses (1998, p. 93) considera ainda que os objetos têm uma trajetória própria: “A biografia dos objetos introduz novo problema: a biografia das pessoas nos objetos”. É a partir dessa interação entre o indivíduo e os artefatos que preserva ao longo da vida que é possível estabelecer processos memorativos, conforme destaca Marcus Dohmann (2013, p. 33):

Objetos ou coisas sempre remetem a lembrança de pessoas ou lugares, de uma simples fotografia até um marco arquitetural. Ao proporcionar a conexão com o mundo, os objetos mostram-se companheiros emocionais e intelectuais que sustentam memórias, relacionamentos e histórias, além de provocarem constantemente novas ideias.

A materialidade possibilita que a fotografia seja tomada como um lugar de memória. Segundo o historiador Pierre Nora (1993, p. 13), os lugares de memória “nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariatas, porque essas operações não são naturais”. Dessa forma, a capacidade memorativa torna-se dependente dos artefatos que são adotados como recursos para dar estabilidade às lembranças. “[...] não existe mais o homem-memória, em si mesmo, mas um lugar de memória” (NORA, 1993, p. 21).

De acordo com Nora (1993, p. 21), são três as condições para estabelecer um lugar de memória: o material, o simbólico e o funcional. A fotografia doméstica dos álbuns e porta-retratos atende a esses critérios; possuem uma materialidade, a elas é atribuída uma vocação simbólica de culto aos que se foram (ver Capítulo II) e têm como uma das principais funções preservar a memória contra o esquecimento.

[...] a razão fundamental de ser de um lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial para [...] prender o máximo de sentido num mínimo de sinais, é claro, e é isso que os torna apaixonantes. (NORA, 1993, p. 22).

Ao preservar fragmentos do fluxo da vida, as fotografias se apresentam como registros de histórias particulares, que encontram no ambiente doméstico a principal acolhida de sua potencialidade afetiva. Em seu estudo sobre fotografias de família, realizada

com camponeses franceses na década de 1960, Pierre Bourdieu destaca a proteção memorial como a primeira função das imagens fixas no reduto doméstico:

[...] A fotografia teria como função ajudar a superar a ansiedade provocada pela passagem do tempo, proporcionando um substituto mágico para o que se foi, ou suprimindo as falhas da memória e servindo de ponto de apoio à evocação de um conjunto de recordações; em suma, produzindo a sensação de vencer o tempo e seu poder de destruição. (BOURDIEU, 2003, p. 52)⁵.

E essa função se dá pela capacidade que a fotografia tem de preservar a essência do visível. Segundo Kossoy (2007, p. 131): “Fotografia é memória enquanto registros de aparência dos cenários, personagens, objetos, fatos; documentando vivos ou mortos, é sempre memória daquele preciso tema, num dado instante de sua existência/ocorrência”.

Um conjunto de fotografias é como um pequeno inventário que se apresenta como um quebra-cabeças ou blocos de encaixe, que vão se juntando a fim de contar uma narrativa que busca ser coerente e verossímil, mas que ao mesmo tempo extrapola os limites da imagem. O sociólogo José de Souza Martins apresenta uma síntese de como essa relação entre as fotografias compõem diversas instâncias da memória:

A fotografia vista como um conjunto narrativo de histórias, e não com um mero fragmento imagético, se propõe como memória dos dilaceramentos, das rupturas, dos abismos e distanciamento, como recordação do impossível, do que não ficou e não retornará. Memória das perdas. Memória desejada e indesejada. Memória do que opõe a sociedade moderna à sociedade tradicional, memória do comunitário que não dura, que não permanece. Memória de uma sociedade de perdas sociais contínuas e constitutivas, de uma sociedade que precisa ser criada todos os dias, de uma sociedade mais de estranhamentos do que de afetos. (MARTINS, 2008, p. 45).

Os complexos sentidos e as relações apontados pelo autor fazem parte desta investigação, que busca compreender como as fotografias de família se apresentam como suporte para a narração. E isso se dá, principalmente, a partir da compreensão dessa tendência à articulação entre as imagens. No álbum de família, uma fotografia sempre mantém relação com a outra, em uma espécie de diálogo simulado por aquele que organiza a ordem das fotos.

O mesmo se dá com os acervos que não são elaborados de forma cronológica ou ordenados, como os retratos preservados em gavetas ou em caixas. Ao revisitá-las, o narrador – que muitas vezes é participante de muitas daquelas cenas – busca

⁵ Tradução livre do original: “[...] la fotografía tendría como función ayudar sobrellevar la angustia suscitada por el paso del tiempo, ya sea proporcionando un substituto mágico de lo que aquél se há llevado, ya sea supliendo las fallas de la memoria e sirviendo de punto de apoyo a la evocación de recuerdos asociados; em suma, produciendo el sentimiento de vencer al tempo y su poder de destrucción”.

estabelecer uma coerência narrativa, seja baseada na cronologia ou na proximidade dos fatos contados.

Por mais que a memória seja utilizada no singular, como representação maior da capacidade memorativa, ela nunca é apenas uma instância. A memória é sempre uma associação de funções sensíveis e sociais, que fazem com que o ato de recordar seja sempre complexo. Quando a fotografia é tomada como artefato da memória ela também se complexifica. Apesar de estática, a imagem fotográfica movimenta uma dinâmica interna nos indivíduos, principalmente quando a relação estabelecida entre o espectador e a imagem é agregada de valores subjetivos e afetivos.

1.4. Dialética da lembrança e do esquecimento

Frequentemente, lembranças e recordações são tomadas como sinônimos de memória. As evocações reminiscentes são consideradas como a totalidade do ato memorativo, e tudo o que é contrário a isso, ou seja, o esquecimento e seus desdobramentos, é tratado como um defeito a ser combatido. Ricouer (2007, p. 424) ressalta que “[...] é como dano à confiabilidade da memória que o esquecimento é sentido. Dano, fraqueza, lacuna. Sob esse aspecto, a própria memória se define, pelo menos numa primeira instância, como luta contra o esquecimento”. E Huyssen (2014, p. 155) complementa:

Na cultura contemporânea, obcecada como é pela memória e o trauma, o esquecimento é sistematicamente malvisto. É descrito como uma falha da memória: clinicamente, como disfunção; socialmente, como distorção; academicamente, como uma forma de pecado original; em termos de vivência, como um subproduto lamentável do envelhecimento.

No entanto, é necessário complexificar o esquecimento. Para isso, será adotada a premissa de que o olvido é uma parte constituinte da memória e, não necessariamente, uma oposição à lembrança, como se costuma pensar. O esquecimento será abordado “como um fenômeno de múltiplas camadas que serve como a própria condição de possibilidade da memória” (HUYSSSEN, 2014, p. 155). Dessa maneira, lembrança e esquecimento serão considerados como as duas faces da mesma moeda.

Lembrança e esquecimento não são antagônicos, mas componentes do paradoxo memorial. O esquecimento não é, especificamente, uma falha da memória, mas outra engrenagem que permite sua existência. “Esquecer não apenas torna a vida vivível.

Como constitui a base dos milagres e epifanias da própria memória”, afirma Huysen (2014, p. 158).

Se não existisse o esquecimento, não haveria lembrança. Lembrança e esquecimento compõem a dialética da memória, mas não são – todo o tempo – conflitantes. São partes indissociáveis de um complexo processo. Assim como a fotografia não é filha da luz, apenas. Mas da luz e da sombra, ambas inscritas ao mesmo tempo na gênese da imagem.

A lembrança sempre está ligada à superfície, o que remete à associação direta com a imagem. Lembrar é fazer emergir, vir à tona. Já o esquecimento se volta ao que se oculta, ao que é encoberto. Harald Weinrich (2001, p. 21, grifo do autor) reforça essa compreensão ao afirmar que o esquecimento talvez seja apenas “um *buraco na memória*, dentro do qual algo cai, ou do qual algo cai”, remetendo ao cair no esquecimento.

O esquecimento é como as margens de um rio⁶, que direcionam o fluxo das lembranças: algumas vezes comprimindo seu curso; em outras, alargando-o. As memórias artificiais – sustentadas pela infinidade de signos produzidos pelo homem – constituem uma barragem, que impede o fluxo contínuo das lembranças. Resguarda e preserva o que deveria desaguar no mar de incertezas da memória.

O medo do esquecimento é tão arraigado socialmente que é mais frequente o imperativo “não se esqueça de” do que o “lembre-se de”. O esquecimento é utilizado como sua própria negação. Apenas as coisas ruins ou dolorosas são aceitáveis que sejam esquecidas. Mas, na tentativa de esquecer, acaba-se sempre por lembrar, o que explicita a complexa dinâmica entre preservar e apagar fatos e sensações da memória.

A lembrança é sempre o esquecimento de algo. E o esquecimento sempre se mantém como parte da lembrança, mesmo nos casos em que essa recordação seja apenas a de ter se esquecido. Sobre isso, Armando Silva (2008, p. 38) pondera: “[...] o esquecimento não alcança a memória, mas permanece, de alguma forma, em nosso corpo”.

Todavia, cabe afastar-se de uma teorização ingênua que trata todo esquecimento como componente que trabalha em favor da homeostase da memória. Em determinados aspectos esquecer, é uma disfunção, sim, conforme aponta Ricouer (2007, p. 435):

Tratando-se do esquecimento definitivo, atribuível a um apagamento dos rastros, ele é vivido como uma ameaça: é contra esse tipo de esquecimento que fazemos trabalhar a memória, a fim de retardar seu curso, e até mesmo imobilizá-lo.

⁶ Não por acaso, na mitologia grega o esquecimento é um dos rios do inferno: o Lete. Ao beber das suas águas, as almas se esqueciam de tudo. Morrer, nessa analogia, é equivalente a esquecer. Lete é o radical de letal e de todas as suas variantes, que também remetem à aniquilação da vida.

O esquecimento torna-se um problema principalmente quando duas funções da memória são acometidas. A primeira delas é a psíquica, com danos aos mecanismos da memória, a exemplo da amnésia, doenças degenerativas, demência, Alzheimer, entre outros. Com a capacidade psíquica da memória comprometida, as outras funções são afetadas, com a perda da identidade social e individual, comprometimento da capacidade narrativa e imaginativa.

A outra instância que constitui preocupação ante o esquecimento é quando ele é tomado como elemento de dominação. Há uma questão política na memória, isso engloba o ato de esquecer como recurso de controle social. Nesse processo estão envolvidas várias instâncias sociais, como os meios de comunicação de massa, entidades religiosas, redutos da intimidade e, inclusive, as instituições científicas.

Pensar a memória a partir dessa dialética entre lembrar e esquecer é preponderante para compreender os limites teóricos que delimitam este estudo. Segundo Bosi (2003, p. 18), em qualquer investigação sobre memória “cabe-nos interpretar tanto a lembrança quanto o esquecimento”.

Para Huyssen (2014, p. 158), “o esquecimento precisa ser situado num campo de termos e fenômenos como silêncio, desarticulação, evasão, apagamento, desgaste, repressão”, compreensão que será fundamental para analisar as falas dos entrevistados, com suas divagações e lacunas. Um complexo exercício memorativo entre o que é evocado e o que continua enterrado na memória.

Aqui cabe destacar o silêncio apontado por Huyssen, não o confundindo com o esquecimento. Pollack (1989) considera a memória como um campo de disputas e destaca o silêncio como um componente do processo de dominação:

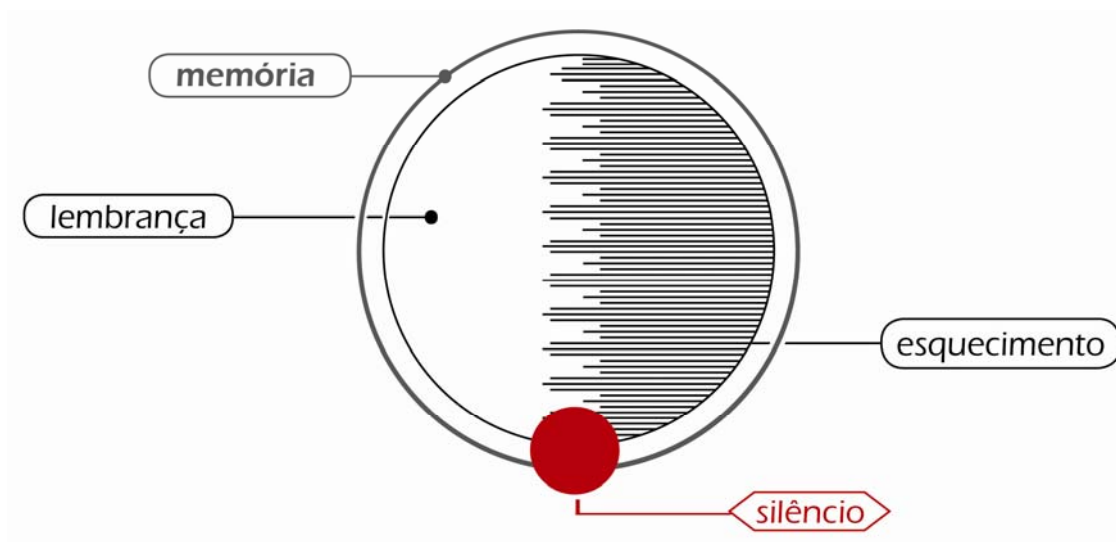
[...] existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios e ‘não-ditos’. As fronteiras desses silêncios e ‘não-ditos’ com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. (POLLACK, 1989, p. 8).

Em outro trecho do ensaio, Pollack (1989, p. 13) destaca que “o silêncio sobre si próprio – diferente do esquecimento – pode mesmo ser uma condição necessária (presumida ou real) para a manutenção da comunicação com o meio ambiente”. Assim, silenciar determinado acontecimento ou detalhe durante a narrativa é uma forma de garantir a existência do próprio relato.

Nesse exercício conceitual para compreender as instâncias da memória, é fundamental abranger o esquecimento, pois ele “é deplorado da mesma forma que o envelhecimento ou a morte: é uma das faces do inelutável, do irremediável” (RICOEUR,

2007, p. 435). Portanto, falar sobre morte e velhice, que são alguns dos fios que compõem esta trama, é também evocar os soterramentos e lacunas daquilo que foi esquecido. É fundamental, ainda, como alicerce para compreensão do processo do luto, que, a sua maneira, é também um paradoxo entre lembrança e esquecimento.

Gráfico 1 - Diagrama da memória



Fonte: Gráfico elaborado pelo autor

O diagrama acima (Gráfico 1) esquematiza visualmente a estrutura mnemônica. A memória é a esfera macro, que reúne em seu interior um subconjunto no qual a lembrança – a zona iluminada, que se faz vista – e o esquecimento – o sombreado, aquilo que está oculto – se repelem e, ao mesmo tempo, entremeiam-se, pois não há uma fronteira bem definida entre esses dois polos. O silêncio é um componente externo acoplado à esfera da memória, destacando-se do restante da estrutura por ser uma ação ativa e deliberada do indivíduo.

1.4.1 Imagens para lembrar, imagens para esquecer⁷

Ao ser tomada como artefato da memória, a fotografia também é submetida à dialética da lembrança e do esquecimento. As principais discussões sobre a relação entre

⁷ A discussão apresentada neste tópico é uma compilação revisada do artigo “A dicotomia fotográfica: imagens para lembrar; imagens para esquecer” (OLIVEIRA, 2014), 1º lugar no Prêmio Francisco Morel 2015, promovido pela Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação – Intercom.

imagem fixa e memória se ligam à preservação memorial. Mas nesse cenário de reminiscências, nem tudo é lembrança. A fotografia, como suporte mnemônico, é dualista: lembrar aponta para o esquecer, ou ainda, só se busca aprisionar as recordações, pois há sempre o risco iminente do esquecimento.

A própria composição material de uma fotografia clássica, isto é, impressa no papel, apresenta uma metáfora que exemplifica esse dualismo entre lembrar e esquecer. De um lado, está a imagem aprisionada na superfície fotossensível. Cenários e personagens que evocam pequenas narrativas mentais naqueles que, de alguma forma, mantiveram uma relação subjetiva com o que foi fotografado.

Pelo avesso, em contrapartida, o silêncio do papel em branco, um não registro que evoca o esquecimento, quando muito marcado por um escrito – legenda afetiva que complementa a imagem, situando-a em um contexto temporal ou familiar. Ronaldo Entler (2012) qualifica a fotografia como lugar de conflitos, de lacunas, de sobreposições, e arremata:

Se a imagem tende a revelar tanto *sentidos* quanto *sintomas*, em outras palavras, se nela o olhar pode encontrar tanto uma direção precisa quanto direções obtusas, a fotografia vive de modo particularmente intenso essa ambiguidade. (ENTLER, 2012, p.134, grifos do autor).

É por causa dessa ambivalência que determinados acontecimentos podem provocar sentimentos contrários à preservação das lembranças. Por isso, algumas imagens são retiradas do álbum de família ou rasgadas, como tentativa de apagar determinada recordação por meio da destruição de seu referente direto: uma fotografia.

Uma imagem pode ser tão paradoxal a ponto de um mesmoretrato que outrora foi usado como suporte da lembrança ser destruído ou ocultado como exercício de esquecimento. É o que acontece com as fotografias que subvertem a lógica do momento feliz, a exemplo dos retratos de pessoas recém-falecidas, evitados durante o período do luto. Essa situação foi observada por Armando Silva (1988, p. 49), enquanto pesquisava álbuns de famílias:

Em várias ocasiões, durante nove vezes, registrou-se nas folhas de recebimento de informação dos nossos auxiliares que, quando alguém morria, essa pessoa era retirada temporariamente dos álbuns e só tornava a aparecer quando havia passado um tempo prudencial para o esquecimento do trauma causado pelo desaparecimento do ente querido.

A morte, nessa tentativa de apagamento das lembranças, é um caso extremo. Situações traumáticas, como uma separação, ou situações constrangedoras, a exemplo de fotografias em que o indivíduo tem vergonha de si, causam o mesmo desapontamento que

incita a destruição de um retrato como forma de extinguir os rastros deixados por aquela imagem.

Justamente por isso que as fotografias de um casamento desfeito costumam ser destruídas pelo cônjuge que a possui. Rasgar uma fotografia, além de representar uma ruptura de laços emotivos, é uma espécie de catarse. Uma tentativa de libertar a memória da imagem mental – do momento antes feliz que se tornou trágico – por meio da destruição da imagem materializada no papel ou ao apagar arquivos digitais armazenados nos mais diversos suportes.

Titus Riedl (2002, p. 16) lembra que “[...] o gesto de rasgar fotografias, neste ambiente [o familiar], corresponde a um ato simbólico de destruir laços emocionais e apagar memórias”. Essa situação demonstra uma relação fetichista com a fotografia, como se essa ação passional feita no papel pudesse ser transferida para o ser retratado.

Outra situação que motiva o ocultamento ou destruição de uma fotografia é quando a pessoa retratada não deseja ser lembrada de determinada maneira, seja por não se identificar com o que foi registrado ou por ter mudado a ponto de não mais se reconhecer daquela forma. Isso se tornou ainda mais recorrente com a popularização da tecnologia digital. Imagens feias, sob a ótica do fotografado, são sumariamente deletadas.

Essas fotografias apagadas se configuram como imagens para esquecer. Elas seguem a mesma lógica das “fotos proibidas”, aquelas escondidas atrás dos outros retratos do álbum. Sem a fotografia, as imagens mentais tendem a esmaecer culminando por se perder no esquecimento.

Um retrato pode, ao mesmo tempo, suscitar uma recordação feliz – a ser cultuada e conservada –, ou evocar uma rememoração dolorosa, que motiva a destruição da fotografia na tentativa de fazer com que a imagem estática não volte a ferir a memória com o reavivamento das lembranças.

Mas a dicotomia entre imagens para lembrar e imagens para esquecer não se revela apenas nos casos extremos que levam à destruição da fotografia. A rememoração ativada pela fotografia costuma ser um ato solene, que envolve situações próprias. Existem momentos específicos para revisitar o acervo de retratos da família. De certa forma, o álbum é um exercício de esquecimento controlado:

A prática de colocar fotografias em caixas de sapatos ou em gavetas é uma necessidade não só de guardar, mas de esquecer temporariamente. Esquecer sabendo que está lá, que pode ser ressuscitada. Nessa perspectiva, o cotidiano é a relação de proximidade e distância, lembrança e esquecimento. (MARTINS, 2008, p. 45).

A partir dessa breve discussão, é possível afirmar que há imagens para esquecer. Mas, ao contrário do que se possa apreender, caso essa afirmação seja avaliada fora do contexto, as fotografias são para esquecer pelo mesmo motivo que fazem lembrar: provocam a vivificação momentânea de um tempo passado, morto.

Em vez de motivar sentimentos de saudade ou compaixão, as imagens para esquecer golpeiam a memória, fazem vir à tona as situações traumáticas. Podem ser provas de rompimento ou da não presença eterna de um ente querido, situações por vezes insuportáveis à alma, que tem por necessidade preservar apenas o que é feliz. Conforme afirma Ricoeur (2007, p. 502): “[...] a estrela norteadora de toda a fenomenologia da memória foi a idéia de memória feliz.”

A discussão apresentada traz elementos que se apresentam como centrais para um exercício de conceituação sobre a dialética entre lembrança e esquecimento estabelecido pela imagem, mas não esgotam o debate. Talvez isso nem seja possível. Em fotografia não é razoável afirmar nada de definitivo, visto que, por sua própria essência, o registro fotográfico se mantém em uma fronteira de dicotomias e ambivalências. É luz e sombra. Rito de vida e de morte. Imagem para lembrar ou esquecer.

2 IMANÊNCIAS DE MORTE E VIDA NA FOTOGRAFIA

“A fotografia é o inventário da mortalidade.”
(SONTAG, 2004, p. 85)

A imagem fotográfica é superfície. Um registro bidimensional, impresso ou projetado em uma tela, que tem a estranha capacidade de se desdobrar em profundidades que superam o próprio suporte. Como a pele, a fotografia parece apresentar camadas. A superficialidade se aprofunda em um complexo processo de evocação de sentimentos e lembranças.

Para François Soulages (2010, p. 11), “uma foto é um vestígio”. Uma marca do referente que tem a estranha característica de parecer imutável. Como vestígio, a fotografia é incompleta. Mas é justamente nessa incompletude que ela se desdobra: a imagem fixa serve de suporte para que histórias e fabulações possam ser contadas a partir delas. Ativa a função imaginativa e narrativa da memória, e também suscita evocações ritualísticas e de culto para aqueles que mantêm uma relação direta com o que foi fotografado.

A crença na fotografia como imagem isenta, produzida como registro mimético e confiável, sustentou diversos usos e funções alicerçados no real. “Por sua gênese automática, a fotografia testemunha irreduzivelmente a existência do referente”, observa Philippe Dubois (1993, p. 35). Esse testemunho do “isso foi” (BARTHES, 1984) tornou-se a principal profissão de fé das imagens produzidas por meio da câmara escura.

Um retrato é visto como prova irrefutável da existência. E não só por suas características icônicas, isto é, de semelhança com o objeto, mas, principalmente, por sua vocação indicial: “Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de existência. A foto é *em primeiro lugar índice*. Só depois ela *pode* tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)” (DUBOIS, 1993, p. 53, grifos do autor).

Jean-Marie Schaeffer (1996) aprofunda essa discussão semiótica ao considerar que a fotografia é ambígua: um índice icônico ou ícone indicial. “O signo fotográfico é, portanto, sempre caracterizado por uma tensão entre sua função indicial e sua presença icônica. Essa tensão ocorre em múltiplos níveis” (SCHAEFFER, 1996, p. 91). Ambiguidades e tensões que dotam a fotografia de distintas potencialidades, o que torna impossível uma delimitação que não leve em conta esses paradoxos.

Compreender essa complexidade conceitual da imagem fotográfica é fundamental para avançar na discussão sobre a rememoração ativada pelos retratos das

peças amadas que não mais vivem. Nesse contexto, a fotografia é tomada como duplo imagético, emanação direta do sujeito fotografado. O que estabelece uma confusa relação entre a imagem e seu referente, ação que é motivada pela “*pulsão metonímica*” (DUBOIS, 1993, p. 78, grifo do autor), advinda do caráter indicial da fotografia. A imagem bidimensional é considerada parte do que foi fotografado. Com o desaparecimento do referente, a fotografia é tomada como substituta. “É a foto que literalmente vai se tornar sua lembrança, substituir a ausência” (DUBOIS, 1993, p. 90). Nesse sentido, a fotografia torna-se reparação do referente em um jogo esquizofrênico, no qual a parte é recebida como o todo: metonímia.

Sobre isso, Kossoy (2009, p. 138-139, grifos do autor) comenta:

[...] a representação fotográfica pode ultrapassar ainda mais esse caráter simbólico, afetivo, que mantemos em relação a determinadas imagens. Quero me referir àqueles que sentem o assunto registrado na foto como, de súbito, *incorporado* à sua própria imagem. Estaríamos diante de uma dimensão desconhecida finalmente alcançada. Uma espécie de alucinação na qual a foto adquire vida: a representação, agora, se vê substituída pela *ilusão da presença*.

Entender essa relação será fundamental para o desdobramento da discussão, que agora se volta para o estatuto de preservação das imagens fotográficas como relicários afetivos, capazes de suscitar emoções. Recorte que busca compreender alguns aspectos das fotografias no âmbito doméstico, que tem os “usos marcados em sua maioria pelo selo do desejo e do luto e que encontram singularmente com que se alimentar nessa virtualidade irradiante” (DUBOIS, 1993, p. 78).

A discussão sobre a pulsão metonímica tem como desdobramento o debate sobre a relação entre fotografia e morte, ressaltando a gênese mórbida das imagens, que mantêm uma ligação direta com a consciência do desaparecimento do homem. Seriam as fotografias inventários que se opõem à morte? Em que bases conceituais se sustentam essas promessas de eternidade? A busca de respostas possíveis para essas questões tem como desfecho uma discussão sobre a saudade, baseada na relação paradoxal entre presença e ausência evocada pela fotografia.

2.1 A gênese mórbida da imagem

A devoção e o culto aos retratos ganham ainda mais importância com a ausência provocada pela distância ou falecimento do sujeito fotografado. A morte parece vivificar as potencialidades vocativas da imagem. E não podia ser diferente: a gênese da

imagem mantém relação direta com a consciência da morte, conforme destaca Norval Baitello Junior (2005, p. 17):

[...] imagens são, por natureza, fóbicas. Evocam e atualizam o medo primordial da morte, uma vez que elas originalmente foram feitas para vencer a morte. O medo da morte é que nos conduz a emprestar a vida e a longa vida aos símbolos. Pois é em sua longa vida que prorrogamos a nossa própria vida, simbolicamente.

Regis Debray (1993, p. 21) enfatiza que para entender a relação entre imagem e morte é preciso retomar os arcaísmos conceituais que envolvem sua gênese. A origem mais provável do termo imagem é *imago*, que designava a perpetuação do rosto dos falecidos em um molde de cera, costume comum no império romano, principalmente nas famílias aristocráticas. Essa máscara mortuária preservava os traços dos mortos para que pudessem ser lembrados, garantindo-lhes uma sobrevivência simbólica, aprisionada no suporte material.

O historiador italiano Carlo Ginzburg (2001, p. 91) destaca que a *imago* funerária substituía o cadáver ausente: “A *imago* era considerada equivalente dos ossos, porque se acreditava que uma e outros eram uma parte com respeito a todo o corpo”. Essa noção apresentada por Ginzburg é crucial para debater o papel da imagem como substituto do referente: um duplo. Para exemplificar essa ideia, o autor retoma os enterros reais na França e na Inglaterra, entre os séculos XIV e XV, quando era utilizado um manequim do monarca morto, feito de madeira, cera ou couro, que representava o duplo corpo do rei (GINZBURG, 2001, p. 86-87). O primeiro corpo, orgânico e corruptível, em pouco tempo deteriorava-se. O segundo, mimético e incorruptível, representava a soberania do monarca, e podia ser transportado e levado para as cerimônias fúnebres, que naquele período podiam durar meses.

A ideia do duplo corpo apresentada por Ginzburg se aproxima da conceituação de Jean-Claude Schmitt (2007). Em seu ensaio sobre a cultura visual na Idade Média, o historiador apresenta o conceito de imagem-corpo ao referir-se às imagens sacras, que não eram uma mera representação, mas a própria divindade encarnada na matéria. “Mediadoras, as imagens estavam entre os homens e o divino [...]”, pondera Schmitt (2007, p. 16).

O filósofo da arte francês Georges Didi-Huberman (1988) volta ainda mais na história para lembrar as práticas de preservação dos rostos do falecido comuns desde a Pré-História, a exemplo dos crânios moldados em argila, até práticas mais suntuosas, como as máscaras mortuárias dos faraós egípcios. A hipótese sustentada por Didi-Huberman é a de que essa preservação do rosto demonstra o desejo humano de preservação, que com o

desenvolvimento da arte acaba sendo transferido dos ritos religiosos e mortuários para os retratos. E conclui:

Para nosso propósito, porém, o que importa é a maneira sistemática como o *rosto ausente* volta, de um modo ou de outro – mas sempre de maneira visual – ao lugar de quem o enfeita para melhor apresentá-lo [...].

Assim, o rosto ausente, convertido em figura local de memória, não terá sido enfeitado senão para voltar a se aproximar sempre mais do rosto dos sobreviventes. (DIDI-HUBERMAN, 1988, p. 76, grifos do autor).

Debray destaca, ainda, que outras definições para designar a imagem também mantêm relação direta com a morte, a exemplo de ídolo, uma variação da palavra grega *eídolon*, “que significa fantasma dos mortos, espectro e, somente em seguida, imagem, retrato” (DEBRAY, 1993, p. 23). Assim como a *imago*, o *eídolon* é um duplo, que se apresenta como substituto, ou seja, a pulsão metonímica da imagem está presente desde seu nascimento-morte.

A lógica da imagem como substituta é a mesma defendida pela semiótica de Charles Sander Pierce (2008), que considera os signos como algo posto em lugar do referente. O próprio conceito de signo tem sua gênese ligada à morte: vem do radical grego *séma*, que designava as pedras tumulares (DEBRAY, 1993, p. 24). Nesse sentido, os signos são inventários contra a morte, conforme aponta Baitello Junior (2005, p. 33): “[...] imagem e escrita são a própria negação da morte, pois a durabilidade dos materiais garante a sobrevivência dos registros ali deixados por corpos que não durarão tanto tempo”.

Compreender a concepção das imagens e seus desdobramentos ao longo da história é fundamental para traçar alguns paralelos que ampliem a compreensão da fotografia no contexto da teoria da imagem. A lógica da *imago* permanece no cerne de todas as imagens como potência simbólica. No entanto, é preciso destacar que esse âmagos simbólico se mantém encoberto por outras funções atribuídas às imagens contemporâneas. Mas a função ritualística da máscara mortuária e do duplo corpo é preservada como um núcleo, como a menor das bonecas de um conjunto de matrioscas⁸.

O semiólogo Roland Barthes destaca essa potência simbólica que sobrevive no cerne da imagem fotográfica quando observa que

[...] foi *antes* da Fotografia que os homens mais falaram da visão do duplo [...]. Hoje, porém, é como se recalçassemos a loucura profunda da Fotografia: ela lembra sua herança mítica apenas por esse ligeiro mal-estar que me toma quando ‘me’ olho em um papel. (BARTHES, 1984, p. 26, grifos do autor).

⁸ Também conhecidas como bonecas russas, são um conjunto de bonecas, geralmente feitas de madeira, que vão se encaixando umas dentro das outras, da maior até a menor, a única que não é oca.

Essa sobrevivência da lógica primordial das imagens é observada em alguns estudos contemporâneos. O historiador Richard Gonçalves André (2011) observou a apropriação da fotografia como duplo corpo no *butsudan*, relicários domésticos de influência budista, preservados por descendentes de japoneses na cidade de Assaí (PR). A imagem fotográfica é incluída no oratório como representante dos antepassados, dividindo espaço com o tradicional *ihai*, tabuleta memorial que segundo a tradição nipônica absorve o espírito do falecido. O retrato, com seu suporte material, foi agregado ao oratório como mais um substituto do corpo ausente. “Assim, para além de semelhança física, a imagem seria capaz de apropriar-se de sua essência [do falecido], conservando parte de sua vitalidade”, observa André (2011, p. 129).

A aproximação da fotografia com os ritos funerários foi analisada por Deborah Borges (2014), que observou algumas práticas como os retratos das lápides de cemitério, os santinhos entregues na missa de sétimo dia e os registros *post mortem*, bastante comuns no início do século XX na Europa, cujo costume foi preservado em algumas localidades do interior brasileiro (ver RIEDL, 2002). A autora observou como uma das considerações apresentadas em seu estudo que os “usos da fotografia estão em processo de intensa atualização e intensa resignificação, inclusive no que diz respeito à sua inserção no contexto da morte” (BORGES, 2014, p. 66).

A investigação aqui encabeçada busca a compreensão ampliada da relação da fotografia com a morte, não limitando aos ritos fúnebres, pois parte-se da premissa de que mesmo os registros de vida estão prenhes da consciência – ainda que não explicitada – da morte. Como descreve Barthes (1984, p. 144), há sempre na fotografia o signo imperioso da morte futura. Considera-se que o registro fotográfico, imóvel e fixo, atesta a própria precibibilidade dos fotografados, entregues à ação irremediável do tempo.

2.1.1 A câmera como dispositivo de morte

Em abril de 2015, circulou na internet o retrato de uma criança a se render ante uma câmera fotográfica (Figura 1). A imagem que causou comoção, todavia, é um registro feito em 2012, por Osman Sağırlı, em um campo de refugiados na Síria. Em entrevista concedida ao portal da BBC Brasil⁹, o fotógrafo afirmou: "Eu usei uma lente de telefoto e ela pensou que fosse uma arma".

⁹ Fonte: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2015/03/150323_siria_foto_hb. Acesso em: 20 abr. 2015.

Figura 1 -Menina refugiada se rende ante a câmera-arma



Fotografia: Osman Sağırlı

Disponível em: <http://www.gaziantephaberler.com/bu-fotograf-herkesi-aglatti-haberi-33394.html>

Acesso em: 20 abr. 2015

A reação intuitiva da menina, no entanto, não foi equivocada. Alguns pensadores da fotografia fazem alusão à câmera como uma arma. As mais diversas armas: de revólveres a lâminas cortantes. Para Sontag (2004, p. 24), “uma câmera é vendida como uma arma predatória – o mais automatizada possível, pronta para disparar”. Dubois (2010, p. 178) compara o fotógrafo a um esquartejador: “[...] sempre recorta, separa, inicia o visível. Cada objetivo, cada tomada é inelutavelmente uma machadada [...]”. Se o ato fotográfico é uma machadada, é porque a câmera é tomada por machado, a golpear o tempo.

Ao traçar reflexões sobre a câmera fotográfica como um dispositivo de morte, Ana Cristina Teodoro Silva e Richard Gonçalves André (2012) fazem um questionamento bastante provocativo logo no título: “*Click... ou bang?*”. Ao brincar com as onomatopeias da câmera e da arma, os autores explicitam o confuso jogo que se estabelece no ato fotográfico e consideram que o “fotógrafo ‘mata’ o que fotografa” (SILVA; ANDRÉ, 2012, p. 36), pensamento que está alinhado à visão barthesiana de que o ato fotográfico é uma experiência simbólica de morte:

Ora, a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem. Essa transformação é ativa: sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica, a seu bel prazer [...]. (BARTHES, 1989, p. 22).

Vilém Flusser (2009, p. 29) considera que o portador da câmera-armã é um caçador: “Quem observa os movimentos de um fotógrafo munido de um aparelho (ou de um aparelho munido de fotógrafo) estará observando movimento de caça”. Se a câmera é tomada como um artefato de artilharia, fotografar alude a um crime: “Assim como a câmera é uma sublimação da arma, fotografar alguém é um assassinato sublimado – um assassinato brando, adequado a uma época triste e assustada” (SONTAG, 2004, p. 25).

Não foi por acaso que Walter Benjamin (2012, p. 115) comparou as fotografias de Eugène Atget a cenas delituosas: “Mas não é cada recanto de nossas cidades o local de um crime? Não é cada passante um criminoso? Não deve o fotógrafo, sucessor de áugures e arúspices, descobrir a culpa em suas imagens e denunciar o culpado?”. O que o autor parece não ter se dado conta é que o próprio fotógrafo é o responsável pelo crime, cuja fotografia é a prova que pretende se mostrar incontestável.

“Fotografar, como suicidar-se, é deter a vida, gravá-la de forma grave, fixá-la na morte e na arte, é assinar com sangue sua obra de arte e sua vida, é tentar romper com a finitude e o trágico afirmando-os”, defende Soulages (2010, p. 210). E complementa: “É preciso não ter piedade para fotografar” (SOULAGES, 2010, p. 211).

Dubois (2010, p. 147) aproxima o ato fotográfico do mito da Medusa. Para ele, os olhos do monstro mitológico e a câmera são responsáveis por congelamentos, petrificações, pequenas mortes. A noção de instante instaura outra conexão entre o mito e o fazer fotográfico. Perseu teve que cortar a cabeça da Medusa no momento preciso em que ela via seu próprio reflexo no escudo:

Essa noção de instante, com o vazio que constitui seu oco, é decerto importante. Basta refletir nisso: para que a espada de ouro de Perseu, cortante como uma navalha, possa decapitar efetivamente a Górgona, é necessário que a última não tenha se transformado em estátua de pedra, sob a pena de a arma se estragar seriamente. (DUBOIS; 2010, p. 150).

A ação de Perseu é análoga à do fotógrafo. O clique dispara o corte do obturador – a espada que decepa a cabeça da Medusa – transformando o instante em um recorte estático, petrificando-o, tal qual o monstro mitológico. No contexto desse mito, o escudo-espelho tem papel fundamental: ele intermedeia a visão, olha-se para o reflexo da Medusa, e não diretamente para ela. Do mesmo modo, ao olhar uma fotografia, vê-se um reflexo, um recorte, a emanção luminosa de algo que existiu e que passa a coexistir como imagem.

Essa lógica da câmera-armas sustenta o enredo de *Blow Up – Depois Daquele Beijo*¹⁰, longa-metragem de Michelangelo Antonioni. Na trama, um fotógrafo registra cenas aleatoriamente em um parque. Ao revelar o filme, descobre uma silhueta imprecisa que parece um corpo escondido entre os arbustos. Ao retornar ao local onde a fotografia foi feita, no entanto, não há indícios de crime.

A ideia de que houve um assassinato se sustenta na imagem fotográfica, mas no mundo físico não há provas para atestar o possível delito. Assim, a fotografia se torna a evidência de um crime sem provas: um crime fotográfico. Na trama, a suspeita levantada pela imagem torna-se uma alegoria da câmera como arma, a registrar crimes que passam a existir imagneticamente.

A partir dessa discussão, é possível concluir que toda fotografia é o indício de um crime. Obviamente que, como toda metáfora, essa afirmativa é uma aproximação comparativa cujo objetivo é suscitar uma compreensão do ato fotográfico como um processo que envolve um algoz: o fotógrafo, uma vítima: o indivíduo ou cena fotografada, uma arma: a câmera e um cúmplice: o espectador.

2.2 Imagens-relicário: artefatos de devoção

A preservação das fotografias de família e a resguarda do álbum aos olhares alheios têm a ver com o que Benjamim (2012) denominou de valor de culto. O pensador alemão apresenta o conceito ao se referir às primeiras imagens, que existiam sem a necessidade da exibição pública: “[...] o que importa, nessas imagens, é que elas existem, e não que sejam vistas” (BENJAMIN, 2012, p. 187). A visualização dessas imagens, a exemplo de algumas peças sacras, só podia ser feita por um número muito restrito de pessoas, como sacerdotes, ou em determinada ocasião, quando a obra era exposta para veneração.

Com o desenvolvimento das técnicas de reprodução, na qual se destacam a imprensa e a fotografia, o valor de culto das imagens sucumbe ante o valor de exposição. A fotografia é acusada de acometer o valor de culto, mas contraditoriamente é nela que Benjamim deslumbra seu último reduto, mais especificamente nos retratos de família. “O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da rememoração, consagrada aos amores

¹⁰ *Blow Up – Depois Daquele Beijo*. Diretor: Michelangelo Antonioni. Itália/Inglaterra, 1h 50min, 1966.

ausentes ou defuntos. Nas antigas fotos, a aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto humano” (BENJAMIN, 2012, p. 189).

Toda a ritualística de preservação do álbum de família garantiu essa sobrevida do valor de culto nas fotografias domésticas. Os retratos eram resgatados em momentos específicos, uma espécie de culto particular – solitário ou compartilhado com entes próximos –, no qual as emoções e a saudade se misturavam no jorro de reminiscências evocado pela fotografia.

O valor de culto mantém relação com a unicidade da imagem. Os daguerreótipos, imagens únicas fixadas na chapa polida de metal, representam bem a singularidade do suporte. Mas mesmo as imagens passíveis de reprodução infinita, possibilitadas pelo processo negativo-positivo patenteado por Fox-Talbot, em 1841, mantinham a exclusividade de uma imagem única ou de poucas cópias distribuídas entre os parentes mais chegados¹¹.

O sistema de produção fotográfico, aliado às práticas de preservação em álbuns encadernados, caixas ou gavetas, fazia com que os retratos fossem guardados como acervos afetivos. Tesouros mnemônicos que deveriam ser preservados para resguardar as lembranças da família. Utilizar as fotografias íntimas como elemento de exibição, mesmo no ambiente doméstico, era algo reprovado, conforme aponta Bourdieu (2003, p. 62): “As fotografias cerimoniais são demasiadamente solenes ou demasiadamente íntimas para serem expostas no espaço da vida cotidiana”¹².

Com as transformações sociais e técnicas, os espaços da intimidade familiar foram pouco a pouco conquistados pelas demandas midiáticas e do consumo. Esse processo teve impacto a longo prazo na mudança de regime das imagens de família. Retratos publicados nas colunas sociais, vídeos caseiros enviados para programas de televisão, apresentações ostentatórias do álbum de férias. Gradativamente o valor de exposição conquistou espaço, rivalizando com o valor de culto.

A facilidade de produção propiciada pelo digital permitiu que novas cenas fossem fotografadas, o que de início provocou importante renovação estética, ampliando as possibilidades no campo fotográfico. Com o acirramento da cultura da virtualidade, especialmente com o imperativo da produção demandado pelas redes virtuais e aplicativos de

¹¹ Cabe destacar que as questões econômicas e de produção fotográfica favoreciam uma cultura de poucas imagens. Mesmo com a crescente popularização da fotografia, era comum que um indivíduo tivesse apenas alguns retratos ao longo da vida, registros de momentos importantes. Ou, em alguns casos, com a preservação de uma última imagem quando o sujeito já havia morrido, a exemplo das fotografias *post mortem*.

¹² Tradução livre do original: “Las fotografías ceremoniales son demasiado solemnes o demasiado íntimas para ser expuestas en el espacio de la vida cotidiana”.

partilha de conteúdo, a fotografia de família passou a ser inserida no contexto da exibição. Suplanta-se de vez o valor de culto. Ou melhor, estabelece-se um novo culto: à exposição.

A fotografia como artefato de culto é definida por Kossoy (2009, p. 136) como imagem-relicário, que preserva cristalizadas nossas memórias. A ideia de relicário reforça a vocação cultualística das fotografias de família. Como os santos e suas relíquias, elas devem ser cuidadas e preservadas. O retrato da pessoa amada suscita a veneração do olhar, evocando uma relação afetiva: “Estamos envolvidos afetivamente com os conteúdos dessas imagens; elas nos dizem respeito e nos mostram como éramos, como eram nossos familiares e amigos”, destaca Kossoy (2012, p. 112).

O quadro fotográfico suscita a partir do visível as potencialidades do invisível, o imaterial emana do material. “São emoções que não podem ser gravadas materialmente: residem em nosso ser e só a nós pertencem. São emoções que não apenas sentimos, mas que também imaginamos, sonhamos e, portanto, vemos.” (KOSSOY, 2009, p. 137). Nesse sentido, a fotografia tem um papel evocativo.

Ao que Kossoy denomina de imagens-relicário, Schaeffer (1996) conceitua como foto-recordação:

Ver uma foto-recordação é sentir-se, de imediato, em casa, independentemente das eventuais dificuldades que se possa ter em identificar de maneira concreta tal ou tal imagem em particular. Em outras palavras, o contexto perceptivo tem um papel crucial. (SCHAEFFER, 1996, p. 79).

O contexto perceptivo destacado pelo autor refere-se à relação entre espectador e imagem. Ou seja, a fotografia não tem seu valor no testemunho de existência, mas, sim, na relação afetiva que o indivíduo mantém com a imagem: “[...] reconhecer uma árvore fotografada como sendo uma árvore e reconhecê-la como a única cerejeira plantada por meu pai são duas coisas bem diferentes”, ilustra Schaeffer (1996, p. 81).

Em seu ensaio *Meu pai, meus irmãos e o tempo*, que aborda a questão da afetividade em um velho *slide* de uma pescaria em família, Eugênio Bucci (2008, p. 69) explicita o caráter estritamente pessoal da foto-recordação: “Não será fácil explicar a fixação que me prende a esse antigo *slide*. Não há nada de especial ali, a não ser para meus olhos e para os olhos da minha família”.

O relato de Bucci está alinhado à distinção feita por Schaeffer entre foto-recordação e foto-testemunho:

Quando folheio o álbum de família de um desconhecido, contemplo imagens que são foto-recordação para esse desconhecido, mas para mim são testemunhos, visto que não provêm do meu mundo pessoal ou de família e não são absolutamente redundantes com relação a minha própria memória. (SCHAEFFER, 1996, p. 79).

Essa diferenciação é baseada em uma premissa fundamental: a relação com a imagem, que suscita a rememoração afetiva, preservada na intimidade do ambiente doméstico. Schaeffer (1996, p. 80) esclarece que a transfiguração da recordação para testemunho é marcada por uma ruptura: “[...] muda-se de universo quando passa da recordação ao testemunho: deixa-se o mundo privado pelo público”. E complementa:

A imagem-recordação está de algum modo contida na memória do receptor, enquanto a imagem-testemunho vem do exterior e liga-se a ele de maneira muito periférica, onde se encontra seu conhecimento mais ou menos heteróclito do mundo público. (SCHAEFFER, 1996, p. 80).

Justamente por isso que Barthes não quis apresentar o retrato da mãe, mesmo depois de ter passado inúmeras páginas discorrendo sobre ele: “Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela existe apenas para mim. Para vocês, não seria nada além de uma foto indiferente, uma das mil representações do ‘qualquer’” (BARTHES, 1984, p. 110). Expor o retrato da mãe seria destituí-lo de seu valor de culto. Para o espectador seria um registro sem qualquer relação afetiva. Um mero testemunho.

As imagens-relicário ou foto-recordações têm certo estatuto de posse e uma estranha evocação de presença, o que justifica algumas práticas sociais, a exemplo do costume de levar fotografias 3x4 na carteira, ou de colocar retratos das pessoas falecidas nas lápides de cemitério. Sontag (2003, p. 69) comenta que “as fotos objetificam: transformam um fato ou uma pessoa em algo que se pode possuir”.

Essa objetificação reforça a pulsão metonímica da fotografia e seu estatuto como artefato material, o que suscita alguns usos fetichistas para os retratos, seja como motivador de boas lembranças; como imagens de desejo, a exemplo dos registros eróticos e pornográficos. Ou como alvos de ódio e vingança, que motivam a destruição de fotografias como uma espécie de agressão simbólica ao indivíduo retratado.

2.3 Entre o fim e a eternidade

O esboço conceitual apresentado anteriormente serve de marco para nortear a discussão sobre a ambivalência entre morte e eternidade imanente à fotografia. Antes de prosseguir na discussão, é necessário complexificar o uso do termo imanência, que se refere ao que é intrínseco à existência de algo. No caso dos artefatos da cultura material, essa imanência é construída e atribuída a partir da função destinada para determinado artefato ou conjunto deles:

Nenhum atributo de sentido é imanente. O fetichismo consiste, precisamente, no deslocamento de sentido das relações sociais – onde eles são efetivamente gerados – para os artefatos, criando-se a ilusão de sua autonomia e naturalidade. (MENESES, 1998, p.91).

A partir dessa conceituação, é possível demarcar o uso do termo imanência atrelado à imagem fotográfica como algo socialmente construído, mas que, ao mesmo tempo, aparenta ser autônomo e inerente ao objeto. Feito esse esclarecimento, é possível aprofundar a interação conceitual entre vida e morte na fotografia. Essa relação é discutida pontualmente por diversos teóricos da fotografia, mas possivelmente foi Barthes (1984), em seu ensaio *A câmara clara*, que discutiu essa relação de forma mais explícita. O semiólogo francês vê na fotografia uma “imobilidade amorosa ou fúnebre” (BARTHES, 1984, p. 15), proveniente da relação direta que a imagem fotográfica mantém com o referente – que originou o controverso “isso foi” barthesiano. Para ele, a fotografia transforma o sujeito em objeto, em um processo de mortificação: “[...] vivo então uma microexperiência da morte [...]: torno-me verdadeiramente espectro” (BARTHES, 1984, p. 27).

Barthes (1984, p. 138) vê na fotografia a encarnação da morte expurgada dos espaços sociais de vivência. “[...] a Fotografia corresponderia talvez à intrusão, em nossa sociedade moderna, de uma morte assimbólica, fora da religião, fora do ritual.” Sob essa ótica, a imagem fotográfica preserva a ideia de morte, mas sem o horror provocado por sua sentença condenatória de um fim: “Com a Fotografia, entramos na morte chã” (BARTHES, 1984, p. 138).

Para Susan Sontag (2004, p. 85), “as fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas”. A fotografia parece superar a fragilidade da vida. Ao congelar cenas e expressões, dissimula a ação irrefreável do tempo, trazendo uma falsa sensação de segurança e conforto. A câmera fotográfica trava uma luta contra *Cronos*, o deus grego do tempo, que tudo consome e destrói.

A ensaísta estadunidense considera, ainda, que “todas as fotos são *memento mori*. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa)” (SONTAG, 2004, p. 26, grifos da autora). E acrescenta:

Desde quando as câmeras foram inventadas, em 1839, a fotografia flertou com a morte. Como uma imagem produzida por uma câmera é, literalmente, um vestígio de algo trazido para diante da lente, as fotos superavam qualquer pintura como lembrança do passado desaparecido e dos entes queridos que se foram. (SONTAG, 2003, p. 24).

De acordo com Dubois (1993, p. 169), o golpe fotográfico corta “o vivo para perpetuar o morto”. Perpetuação que transforma a ação em cena, o sujeito em um artefato palpável e manipulável. Soulages (2010, p. 338) contribui para essa discussão quando afirma que a fotografia é sempre uma sentença final: “Fotografar é sempre condenar à morte algo vivo, mesmo que essa morte possa desembocar numa ressurreição artística.” Ou, complementando o pensamento do autor, em uma revivificação memorativa, como acontece com as fotografias de família.

No decorrer de sua discussão sobre a relação entre morte e fotografia, Barthes (1984, p. 20) acrescenta que há em todo retrato algo terrível: “[...] o retorno do morto”. Mas em vez de apresentar o sujeito enquanto morto, a fotografia tem a estranha tendência de preservar o morto como vivo: uma espécie de mumificação imagética.

A fotografia é paradoxal, mesmo sendo um inventário da morte, apresenta a estranha capacidade de evocar o vivo, suscitando um sentido de eternidade. “[...] a imobilidade da foto é como o resultado de uma confusão perversa entre dois conceitos: o Real e o Vivo”, salienta Barthes (1984, p. 118), “ao atestar que o objeto foi real, ela induz subrepticamente a acreditar que ele está vivo.”

A perversidade apontada pelo autor está justamente na dialética inerente à fotografia, ao mesmo tempo em que evidencia a morte e o desaparecimento do indivíduo fotografado, também é um atestado de presença, como se o retrato preenchesse a dor da ausência com sua existência simbólica. Uma espécie de metempsicose, na qual o sujeito reencarna no próprio retrato. Nesse sentido, a fotografia reitera a crença religiosa da vida após a morte.

Segundo Soulages (2010, p. 92-93), “toda a força da fotografia está em sua ambivalência, nessa lógica do ‘ao mesmo tempo’”. É essa tensão entre forças contrárias que faz com que a imagem fixa bidimensional se desdobre conceitualmente em instâncias tão complexas. “A fotografia é, pois, a articulação entre o que se perde e o que permanece” (SOULAGES, 2010, p. 132). A principal perda, nesse contexto, é a causada pela morte, cuja ação irremediável motivou os homens a forjarem uma perpetuação sônica, que aponta para o que permanece, no caso da fotografia, como sobrevida imagética.

Lúcia Santaella e Winfried Nöth (2008) explicitam essa ambivalência ao afirmarem que quando a relação entre fotografia e morte é levada suficientemente longe, ela acaba por fazer surgir como complemento e oposição, a figura da eternidade.

[...] na fotografia, morte e eternidade são inextrincáveis, como as duas faces de uma moeda. O instante arrancado do *continuum*, que o registro fotográfico eterniza, é um fragmento do vivido que se esvaiu. A eternidade do registro acaba funcionando como prova irrefutável de que a vida, em cada milésimo, está grávida de morte. (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 135).

A promessa de eternidade se alicerça na preservação das fotografias no reduto doméstico. “Na petrificação fotográfica não está apenas a imobilidade mortífera, mas também a eternidade latente do indestrutível” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 135). A crença na permanência da imagem é advinda da durabilidade dos primeiros retratos, que resistiam à ação do tempo: “As fotografias sobrevivem não apenas a nós, mas a muitas gerações. Cópias envelhecidas podem ser renovadas. [...] Há algo de indestrutível nas fotografias.” (SANTAELLA; NÖTH, 2008, p. 135).

À imagem é atribuída uma aura de imortalidade, para que assim afaste o espectro da morte. Se o homem, como complexo orgânico, não consegue se tornar incorrompível, transmuta-se como imagem para garantir uma segunda existência, que deve ser marcada pela preservação e afeição por parte daqueles que continuam vivos.

2.3.1 A sobrevida da imagem fotográfica

A partir dessa compreensão, faz-se aqui a defesada fotografia como artifício de oposição à morte. “A Fotografia tem alguma coisa a ver com a ressurreição”, afirma Barthes (1984, p. 124). Talvez, por isso, os retratos dos entes queridos sejam preservados como relicário-afetivo. Manter vívida a lembrança da pessoa amada aplaca a dor da perda, ainda que essa segunda existência se concretize apenas virtualmente nos vestígios deixados pelo ente falecido.

Essa oposição, no entanto, não se dá como negação racional de que a pessoa amada já não está mais presente. Mas, sim, como sobrevida memorial e afetiva. “Se fotografamos é para nos apegar a instantes da vida de tal forma que esqueçamos que existe a morte. A fotografia teria portanto como missão eclipsar a própria ideia da morte”, conclui Fontcuberta (2012, p. 25).

Essa negação simbólica da morte está alinhada com o pensamento de Bergson (1990) de que a rememoração é um processo que acontece no presente, e não como regressão ao passado. Nesse sentido, “a fotografia é, então, verdadeiramente performativa: faz-me ser no presente” (SOULAGES, 2010, p. 23). Devotar o olhar para as foto-recordações

é sempre uma atualização, mesmo para os velhos retratos em preto e branco amarelados pelo tempo.

Isso não significa que a pessoa que rememora perde a dimensão temporal daquela imagem. Ela sabe que o retrato é um registro do passado. Contudo, ele ganha força e expressão por se apresentar no presente, como uma espécie de portal que conecta as instâncias de tempo, trazendo de volta virtualmente o que um dia foi.

É justamente essa vivificação momentânea do passado que faz com que os retratos das pessoas falecidas sejam visualizados e sentidos como evocações de vida, e não de morte. O comentário de Bucci (2008, p. 83) exemplifica bem essa situação: “Minhas fotos de família estão vivas, não são cadáveres, mesmo quando levo em conta que alguns dos seus personagens já habitam o Cemitério Municipal de Orlândia”.

Soulages (2010, p. 196) assevera que “a fotografia é verdadeiramente enterro”. Mas enterro de quê? Kracauer (2009, p. 68) apresenta uma resposta possível para esse questionamento: “Sob a fotografia de um indivíduo está enterrada sua história, como sob um manto de neve”. Evocar memórias suscitadas pela imagem é buscar resgatar o corpo congelado, em uma vã tentativa de lhe restituir o calor, garantindo-lhe sobrevivência por meio da narrativa dos feitos de outrora.

Essa compreensão reitera o papel da fotografia como relicário-afetivo, a preservar e evocar sensações e afetos. É importante, ainda, para estabelecer ligações com a capacidade que a fotografia tem de disparar o gatilho da memória, discussão que será fundamental para nortear os procedimentos metodológicos deste estudo.

Além da sobrevivência narrativa, a fotografia garante uma espécie de segunda existência imagética:

Enquanto pessoas reais estão no mundo matando a si mesmas ou matando outras pessoas reais, o fotógrafo se põe atrás de sua câmera, criando um pequeno elemento de outro mundo: o mundo-imagem, que promete sobreviver a todos nós. (SONTAG, 2004, p. 22).

Essa sobrevivência é explicada conceitualmente por Kossoy, quando afirma que a imagem fotográfica cria uma segunda realidade. A primeira realidade “é a realidade do assunto em si na dimensão da vida passada, diz respeito à história particular do assunto independentemente da representação [...]” (KOSSOY, 2009, p. 36). É uma realidade própria dos fenômenos, portanto, impossível de ser captada por um aparato técnico, conforme afirma Soulages (2010, p. 83), “o real é infotografável”.

Apesar de não poder captar a realidade exterior do mundo, a fotografia se apresenta como sustentáculo ao que Kossoy (2009, p. 37) denomina de realidade interior, ou

segunda realidade, a “realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual esta imagem se encontre gravada”.

A partir dessas definições, o autor deixa claro que a fotografia institui uma realidade própria, que mantém relação de contiguidade com o objeto fotografado, mas, ao mesmo tempo, instaura uma representação que é própria da realidade interior da fotografia. “Inicia-se, portanto, uma outra realidade, a do documento: a *segunda realidade*, autônoma por excelência. Inicia-se um outro processo: o da vida do documento” (KOSSOY, 2012, p. 46, grifos do autor).

Ao criar essa segunda realidade, a fotografia garante a sobrevivência imagética do que foi fotografado.

Os personagens retratados envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem. O mesmo ocorre com os autores-fotógrafos e seus equipamentos. De todo o processo, somente a fotografia sobrevive, algumas vezes em seu artefato original, outras vezes apenas o registro visual reproduzido. (KOSSOY, 2012, p. 168).

Essa segunda existência é menos instável do que a vida biológica. Mas, ainda assim, requer cuidados que garantam sua preservação. No caso das fotografias de família, a sobrevivência é garantida pela relação afetiva e a cultural, que assegura a preservação dos registros fotográficos.

Conservar os retratos é resguardá-los de uma segunda morte. Kossoy (2012, p. 168) comenta que o desaparecimento da segunda realidade, por ato voluntário ou involuntário, faz com que os personagens imortalizados pela fotografia morram outra vez. Ao comentar sobre a angústia de imaginar a destruição das fotografias de seus pais, Barthes (1984, p. 140) ilustra como se dá essa segunda morte simbólica:

Diante da única foto em que vejo um pai e minha mãe juntos, que sei que se amam, penso: é o amor como tesouro que desaparecerá para sempre; pois quando eu não estiver mais vivo ninguém poderá testemunhá-lo: não restará mais que a indiferente Natureza.

O desaparecimento da representação faz com que as lembranças se tornem suscetíveis aos lampejos da memória, e que sejam submetidas aos riscos do esquecimento.

2.3.2 Os fantasmas dos retratos

Se à imagem fotográfica são atribuídas imanências de vida e morte, é por sua evocação transcendente que os velhos retratos sustentam a sobrevida imagética. Os sujeitos retratados se mostram no presente como espectros de outro tempo, a ultrapassar os limites da bidimensionalidade. Quais limites? De espaço e tempo, primordialmente. “Porque as fotografias são essa condensação de tempos, nunca estão inteiramente no passado ou no presente. São seres que habitam o limiar entre passado e presente, exatamente como os fantasmas” (LISSOVSKY, 2012, p. 17).

Uma fotografia é sempre uma ilusão de presença. Uma projeção do que se foi e não volta mais. Um eco do passado que se ouve no agora. Para Maurício Lissovsky (2012, p. 17), a potencialidade mediadora da fotografia é o que faz com que ela apresente características fantasmagóricas: “As fotografias atravessam os tempos, como fantasmas atravessam paredes, ambos condenados a fazer incessante mediação entre o que foi, o que é, o que será”.

Para Kracauer (2009, p. 73), “a fotografia torna-se um fantasma porque a boneca vestida com os trajes de época também foi viva uma vez”. E é essa vocação espectral que parece estabelecer uma coesão entre a morte e a vida, aplacando a tensão entre o fim e a eternidade: a fotografia preserva a lembrança do vivo, não como corpo presente, mas como aparição.

A pós-vida dos personagens nas fotografias apresenta uma potencialidade projetiva. Visualizar um velho retrato nunca é uma ação isenta de sensações, sempre há um movimento emotivo, mesmo que contido. “Toda fotografia um dia irá nos assombrar”, pontua Lissovsky (2012, p. 17). Esse assombro, no entanto, pode ser de terror ou de admiração. Pode provocar a repulsa ou o acalento.

“O fantasma é cômico e terrível ao mesmo tempo”, afirma Kracauer (2009, p. 73). O retrato de uma pessoa falecida é paradoxal, pode suscitar o sorriso afetuosos ou o olhar aterrorizante da não existência. “Esta associação terrível que persiste na fotografia provoca calafrio”, conclui Kracauer (2009, p. 73).

A fotografia garante a sobrevida dos que já se foram como fantasmas. Mas o próprio registro da câmera escura é espectral, uma emanção do referente que subsiste como segunda realidade na superfície fotográfica. Toda fotografia tem a vocação de assombrar, com a projeção dos fantasmas nela contidos. Mas as fotografias domésticas são resgatadas do

destino de se tornarem espectros errantes para serem cultuadas como espíritos familiares, estabelecendo uma ponte entre o mundo dos vivos e o imaginário dos mortos.

2.4 Apontamentos sobre a saudade

Por apresentar uma ontologia complexa, a fotografia mantém relação direta com a saudade, sentimento incógnito que não se enquadra em definições e que também apresenta suas ambivalências. Antes de traçar essa relação, faz-se necessário apresentar um breve esboço conceitual sobre a saudade, a fim de estabelecer uma compreensão inicial.

A saudade, da forma como é vivenciada no Brasil, é uma herança de Portugal. Isso motivou a criação de uma espécie de mitologia linguística que defende uma posse simbólica do termo para os falantes de português: os outros idiomas não têm tradução para saudade, costuma-se destacar. No entanto, Eduardo Lourenço observa que esse sentimento é partilhado por outras culturas:

Sob outros nomes ou sem nomes, a saudade é universal não apenas como desejo de eternidade, mas como sensação e sentimento vividos da eternidade. Ela brilha sozinha no coração de todas as ausências. (LOURENÇO, 1999, p. 15):

O antropólogo Roberto DaMatta (1993, p. 22) amplia essa compreensão ao defender que a saudade é um conceito duplo que parte do geral em direção ao particular. É ao se debruçar sobre as singularidades que o autor entrevê um componente antropológico, o que torna possível definir uma saudade luso-brasileira, que molda o jeito como os nativos dos dois países separados pelo Atlântico se unem a partir de forma de sentir marcadas pelo saudosismo.

Como todo componente cultural, a saudade é transmitida nas trocas simbólicas efetivadas pelos indivíduos nas diversas instâncias sociais. “[...] aprendemos a *sentir saudade*, como aprendemos a brincar carnaval e a comer feijoada...”, realça DaMatta (1993, p. 23, grifos do autor).

Essa compreensão prévia, no entanto, não responde a uma questão primordial: o que é a saudade? Devido à complexidade, a pergunta torna-se quase retórica, pois parte-se para a busca de respostas possíveis que não darão conta desse sentimento. A discussão que segue não tem por objetivo apresentar um conceito de saudade, mas reforçar sua aura complexa, bem como compreender alguns de seus desdobramentos e nuances.

Apesar de alguns debates já terem sido levantados, a saudade segue conservando certo ar de mistério. É como se ela existisse apenas para ser sentida, e não para ser definida. Ramón Piñeiro (1984, p. 31) comenta sobre essa dificuldade de explicar o sentimento saudoso:

No caso da saudade não se trata do eco sentimental de ‘algo’; é um sentimento sem objeto, um puro sentir, o decorrer espontâneo do sentimento livre de toda relação com o pensamento ou com a vontade. Daí a sua escuridão, sua incompreensibilidade conceitual¹³.

Lourenço (1999, p. 31) a classifica como um enigma. Talvez, por isso, a saudade tenha instigado muito mais poetas do que pesquisadores, os primeiros muito mais impetuosos diante das incógnitas da vida. A subjetividade contida na compreensão desse sentimento pode ser um dos principais desafios para os acadêmicos, o que justifica a escassez de referenciais teóricos sobre o tema.

Em seu ensaio *Da saudade ao saudosismo*, o escritor português Afonso Botelho defende que para compreender a saudade é necessário estabelecer ligações entre o pensamento racional e a subjetividade. Para o autor, “[...] a saudade deve ter uma natureza supra-racional e, também por igual motivo, supra-afectiva, o que é o mesmo que dizer que nem só a razão nem só a afectividade determina o estado saudoso” (BOTELHO, 1990, p. 32).

O principal ponto de concordância entre os debatedores da saudade é a sua ligação com a ausência. É um sentimento que se enraíza nos buracos deixados por aquilo que falta, seja pela distância ou pela sua extinção. “A saudade é antes de tudo, ausência, apartamento de pessoas, de seres livres que se perderam”, reitera Botelho (1990, p. 36). Mas essa ausência só se faz sentida por estar envolvida com um sentimento tão incógnito e indefinível quanto a saudade: o amor. Ainda segundo o autor, a saudade assegura a continuidade do amor. “Ela é, afinal, o próprio amor vagando na procela do tempo e do espaço” (BOTELHO, 1990, p. 24).

Só faz falta aquilo que se ama. É na ausência dos entes queridos, da terra natal ou do aconchego do lar materno que os ventos da saudade sopram, remexendo sentimentos e trazendo à tona as velhas lembranças encobertas pela poeira do tempo. “Com a *saudade*, não recuperamos apenas o passado como paraíso; inventamo-lo” (LOURENÇO, 1999, p. 14, grifo do autor). Nesse aspecto, a saudade interage com a imaginação, que auxilia na rememoração afetiva que traz aconchego e aplaca momentaneamente a ausência.

¹³ Tradução livre do original: No caso da saudade non se trata dun eco sentimental de “algo”; é un sentimento sen obxecto, un puro sentir, o decorrer espontáneo do sentimento ceibe de toda relación co pensamento ou coa vontade. De aí a súa escuridade, a súa incompreensibilidade conceptual.

“O amor e a ausência são causa normal da saudade, mas não a origem necessária”, afirma Botelho (1990, p. 139). Ele complementa: “o amor e o desejo fenecem e a saudade persiste”. Com essa afirmação, o autor explicita que o sentimento saudoso é da ordem do duradouro, permanecendo até mesmo quando outros sentimentos considerados mais nobres se extinguem. A partir dessa compreensão, é possível aproximar a saudade das instâncias da morte, que aterroriza os vivos com sua ausência perpétua. É justamente a saudade, com seus paradoxos de dor e prazer, que aplacam a falta eterna deixada pelos que se foram.

Botelho (1990, p. 190) destaca a relação entre morte e saudade ao afirmar que “todo saudosista parte da morte, que é a suma e decisiva ausência”. O autor atribui à saudade a função de remediar a perda com sua capacidade evocativa: “Pela saudade toda a perda tem recuperação” (BOTELHO, 1990, p. 193). Para ele, a saudade é capaz de ligar os extremos da morte e da vida, estabelecendo um caminho de transcendência: “Conhecendo os mistérios da morte, não deixa de conhecer simultaneamente os mistérios da vida, e a passagem difícil entre uns e outros – a estreita passagem da saudade” (BOTELHO, 1990, p. 195).

Ao se apresentar como uma barreira contra o fluxo irremediável do tempo, a saudade embaralha as instâncias temporais. “Passado, presente e futuro encontram, portando, a sua unidade dinâmica na dialética íntima da saudade.” (BOTELHO, p. 162). Possivelmente em razão disso a saudade se apresenta como um sentimento confuso, que aparenta manter em suspensão o indivíduo saudosista. Observar um retrato antigo, reler uma velha carta ou entregar-se ao exercício mental da rememoração faz com que a experiência sensorial se desloque para um tempo único, que sobrepõe presente, passado e a noção de futuro.

Outra nuance da saudade é que ela se apresenta como um sentimento ambíguo. Pode evocar sentimentos de dor e pesar ou, em contrapartida, suscitar sensações de prazer e conforto. Apesar dessa capacidade de mobilizar sensações distintas, Piñeiro (1984, p. 99) ressalta que em sua essência a saudade não é nem triste nem alegre, mas uma forma de sentir dentro dos limites da individualidade de cada sujeito. Segundo Botelho (1990, p. 31):

A saudade é causa de prazer, por intervenção activa da razão, que ilumina a memória e permite que se verifique quando o estado actual é melhor que a situação lembrada, e aquele em que, parte da razão pelo menos, se deixa afectar pelo rijo desejo de voltar ao estado ausente.

Em contraposição, a saudade pode evocar emoções negativas quando não consegue superar a falta fatídica do que suscitou a ausência ou distância do que se ama. Nesse aspecto, a saudade passa a flertar com a tristeza e com a melancolia. Mas enquanto os outros

sentimentos são experimentados de forma passageira, a saudade “faz do ‘passageiro’ algo de idealmente presente” (LOURENÇO, 1999, p. 32).

Piñeiro (1984, p. 33) define a saudade como “sentimentalidade pura”. Ao afirmar isso, busca explicitar sua relação com a afetividade, e mais, deseja apresentar a saudade como a principal instância de subjetividade: “É a vivência espontânea da pura intimidade do ser humano, vivência profunda, escura e passiva, porque é produzida com independência e anterior à atividade do intelecto e da vontade”¹⁴ (PIÑEIRO, 1984, p. 34).

Sentir saudade é, portanto, um exercício de autoconhecimento, no qual é possível imergir na própria interioridade. “[...] na saudade o homem fica afundado dentro de si mesmo, isolado de todo contato exterior”¹⁵ (PIÑEIRO, 1984, p. 36). O movimento da saudade, contudo, não se limita à interioridade do sujeito. É preciso sempre levar em conta seu aspecto transcendental. A alma saudosa é capaz de escrutinar os próprios limites e, ao mesmo tempo, alargar-se de si, buscando sensações e evocações de afetividade que são exteriores ao indivíduo.

Sobre essa via de mão dupla da saudade, Piñeiro (1984, p. 41) comenta: “Se a essência da existência humana é o transcender, é claro que o ser do homem depende de algo que está fora de si mesmo, mas que está invisivelmente presente em todo o seu fundamento existencial”¹⁶.

Por essa vocação à transcendência, a saudade apresenta uma capacidade de possessão: “Não temos saudade, é a saudade que nos tem, que nos faz de nós seu objeto. Imersos nela, tornamo-nos outros. Todo nosso ser ancorado no presente fica, de súbito, ausente” (LOURENÇO, 1999, p. 32). O que a aproxima do transe: um arrebatamento momentâneo, cuja noção de tempo e espaço se altera, como se o interior e exterior se fundissem em uma única instância.

2.4.1 A imagem como suporte da saudade

Toda imagem é uma ausência, portanto, uma saudade. Essa é a primeira aproximação que pode ser feita a partir dos apontamentos sobre as nuances do sentimento

¹⁴ Tradução livre do original: “É a vivencia espontânea da pura intimidade do ser humano, vivencia fonda, escura e pasiva, porque se produce com independencia e con anterioridade á atividade do intelecto da vontade”.

¹⁵ Tradução livre do original: “Pois na saudade o home queda afundido dentro de si mesmo, illado de todo contacto exterior”.

¹⁶ Tradução livre do original: “Se a essencia da existencia humana é o transcender, resulta claro que o ser do homem depende de algo que está fôra del mesmo, mais que está invisiblemente presente em todo o seu despregue existencial”.

saudosista. A fotografia é uma projeção do referente deslocada para um novo recorte de tempo e espaço. O que um retrato mostra não existe mais como tal, já passou pelas transformações do tempo, ou pode até mesmo nem mais existir. É nesse sentido que a imagem fixa é tomada como suporte da saudade, pois – como já foi discutido – faz retornar aquilo que não mais existe, com sua reencarnação imagética e metonímica.

Cabe ressaltar, porém, a ambivalência da fotografia como artefato de culto à memória quando ela é atrelada à saudade. “Uma foto é tanto uma pseudo presença quanto uma prova de ausência”, afirma Sontag (2004, p. 26). Essa constatação se relaciona com a ideia da dicotomia saudosista, que pode tanto evocar sentimento de dor quanto de prazer. Para Dubois (1993, p. 81), a fotografia é uma “presença afirmando ausência” e, ao mesmo tempo, uma “ausência afirmando a presença”. É essa relação ambivalente que movimenta e mistura emoções distintas no ato rememorativo, entre elas, a saudade.

Fotografia e saudade estabelecem relação muito próxima, principalmente pelo fato de a imagem fixa ter sido tomada socialmente como o artefato da memória por excelência. A alma saudosa é aberta à rememoração. É comum ao saudosista entregar-se à lembrança do passado, declarando a paixão a um tempo idealizado no qual os sentimentos encontram conforto.

Não é por acaso que os pequenos retratos de porcelana são fixados nas lápides de cemitério, muitas vezes ao lado de declarações de saudades eternas, ou de alguma frase que reforce a imortalidade do ente querido na memória familiar. São instâncias distintas, mas que se aproximam por sua evocação de presença e pelo afeto envolvido. É possível afirmar que a fotografia – com todas as suas complexidades conceituais – estabelece relação bastante próxima com a saudade, tornando-se um suporte ideal para que a alma saudosa realize a transcendência necessária para reavivar simbolicamente a presença do ser amado que já não vive.

Para Botelho (1990, p. 14), é justamente a saudade que possibilita a sobrevivência da pessoa amada na imagem: “O poder evocativo da saudade é o único a atrair a transcendência da segunda realidade”. Nesse sentido, a saudade é que movimenta as emoções e que alicerça o culto à memória dos que se foram. A fotografia, com sua promessa de eternidade, aplaca momentaneamente as saudades eternas da ausência deixada pela morte dos que se amam.

3 DA IMAGEM À FALA: RECORDAÇÕES

“Diante do álbum, deve-se acrescentar outra qualidade: o álbum é feito para ser contado e, portanto, falado.”

(SILVA, 2008, p. 135)

Em sua essência, as fotografias são silenciosas. Não falam, nem se dão a ler. Elas apresentam, mostram, apontam, sugerem. Apesar disso, possuem a capacidade de suscitar narrações, talvez não por uma vocação ontológica, mas pela necessidade humana de contar histórias e de tentar amarrar os fragmentos em uma narrativa que pareça interessante e verossímil.

Atrelados metonimicamente ao referente, os retratos foram tomados como registros que contam histórias, artefatos memoriais como já foi discutido. Nesse sentido, os registros domésticos ultrapassam os limites bidimensionais da imagem. As fotografias não se prendem apenas ao visual, mas tendem a ser desdobradas como relatos – ainda que contados em pensamento para si próprio. A partir dos retratos, são construídas narrativas: tessituras de lembranças, emoções, afetos, esquecimentos e silenciamentos.

Ao revisitar o álbum de família, o indivíduo se entrega à rememoração. As imagens ajudam a descobrir as recordações empoeiradas na memória e se alinham em um complexo sistema no qual uma imagem arrasta uma recordação que, por sua vez, suscita outra imagem. Recordar é como desenovelar os fios de uma meada. A tessitura rememorativa é feita de vários fios que se entrelaçam e se entrecruzam, por vezes desenrolando de forma linear, outras vezes esbarrando em nós que põe a memória à prova.

Este capítulo discute a interação entre imagem e discurso oral, a fim de compreender como a fotografia estabelece vínculos que suscitam a narrativa dos fatos e histórias no reduto familiar. No desdobramento da discussão, a atenção se volta para uma compreensão do silêncio fotográfico: afinal, o que dizem os retratos? Na tentativa de alinhar um entendimento sobre a evocação narrativa suscitada pela fotografia, parte-se do individual para o coletivo: a fotografia será analisada a partir das interações estabelecidas no álbum de família.

A última parte do capítulo se volta para o papel memorativo desempenhado pelos velhos. Em vez de contar histórias, muitas vezes os idosos são impelidos a silenciar, em um fim de vida entregue à solidão, acompanhado pelos fantasmas dos retratos e pelos fragmentos biográficos que preservaram ao longo da vida,

como antigos móveis, objetos de decoração e pequenos artefatos afetivos, que assim como os retratos suscitam a rememoração.

As instâncias discutidas nestaseção não são estanques, estabelecem relações diretas com os conceitos e exemplos que já foram apresentados. Compreender as conexões é fundamental para visualizar o processo analisado em suas complexas nuances, com seus avanços e retrações.

3.1 A memória exercitada: lembranças e narrativas

Como já foi discutido, a memória pode ser compreendida como substrato no qual se enraízam as lembranças. Nesse sentido, não pode ser tomada como sinônimo de lembrança ou recordação. Essas duas instâncias não dão conta da compreensão macro da memória, mas se apresentam como formas de percebê-la. São desdobramentos das funções mnemônicas atreladas às práticas sociais.

Para Paul Ricoeur (2007), a rememoração é um exercício da memória, e se apresenta como esforço voluntário do indivíduo, que vasculha ativamente os acervos em busca de fragmentos que possam trazer à tona as impressões de outrora, reativando-a em um presente expandido, conforme enunciou Bergson (1990), fazendo com que o passado ganhe nova força em uma espécie de agora, suspenso por emoções e evocações subjetivas.

Toda procura por vestígios da memória é “uma caçada”, defende Ricoeur (2007, p.30). Esse apontamento do filósofo francês será fundamental para compreender a rememoração como um exercício voluntário da memória. Segundo ele, “[...] a simples lembrança sobrevém à maneira de uma afecção, enquanto a recordação consiste numa busca ativa” (RICOUER, 2007, p. 37). Mesmo que, como acontece neste estudo, essa rememoração seja instigada por um personagem externo.

O filósofo e historiador italiano Paolo Rossi (2010, p. 17) reforça a compreensão do ato rememorativo como uma atividade voluntariosa ao afirmar que a “reevocação não é algo passivo, mas a recuperação de um conhecimento ou sensação anteriormente experimentada. Voltar a lembrar implica um esforço deliberado da mente; é uma espécie de escavação ou de busca voluntária [...]”. Ao comparar a rememoração com o ato de escavar, o autor reforça a compreensão metafórica da memória como substrato, que tem norteado a discussão apresentada neste trabalho.

A partir dessa concepção é possível retomar a distinção entre a imagem-lembrança e a rememoração, que se aproxima da memória-hábito, conceitos apresentados por

Bergson (1990), debatidos anteriormente. Enquanto a primeira é involuntária, uma espécie de sobressalto da memória que surpreende o indivíduo; a segunda é uma busca ativa, na qual o sujeito que rememora se encarrega de vasculhar os arquivos da memória à procura de recordações e reminiscências.

Isso não quer dizer, contudo, que essas instâncias não estabeleçam relações. Parece mais acertado considerar que a rememoração, atrelada à memória-hábito, é assaltada pelas surpresas da imagem-lembrança, ou lembrança pura. O que possivelmente decorre da voluntariedade do sujeito que rememora, que se coloca como observador atento da própria subjetividade. Sobre essa relação, Ricoeur (2007, p. 77) comenta:

A lembrança não consiste mais em evocar o passado, mas em efetuar saberes aprendidos, arrumados num espaço mental. Em termos bergsonianos, passamos para o lado da memória-hábito. Mas essa memória-hábito é uma memória exercitada, cultivada, educada, esculpida [...].

A rememoração é um contraponto ao risco sempre presente do esquecimento. Ao exercitar a própria memória, o indivíduo procura manter o relevo dos acontecimentos passados que se deseja preservar. “A busca da lembrança comprova uma das finalidades principais do ato da memória, a saber, lutar contra o esquecimento [...]”, observa Ricoeur (2007, p. 48).

No entanto, essa disponibilidade à recordação que visa a afugentar o passado apresenta ação direcionada aos acontecimentos felizes, aos ritos que comprovam a união fraternal, à lembrança daquilo que apresenta conforto à alma. Momentos traumáticos, de conflito ou que aflijam a coesão familiar costumam ser silenciados, possivelmente como uma busca pelo esquecimento.

Ao apresentar a rememoração como um exercício da memória, Ricoeur estabelece outro marco fundamental para os desdobramentos deste estudo, que se volta agora para a compreensão da narrativa reminiscente evocada pela fotografia. Além da função de culto, já discutida, a fotografia evoca no seio familiar as outras funções da memória: a narrativa e a imaginativa.

É a partir da função narrativa que as recordações se tornam intercambiáveis, o que possibilita estabelecer trocas afetivas entre os membros da família e os amigos próximos. Os retratos possibilitam recontar histórias, expandindo o registro visual por meio da narração oral. Por exemplo, uma criança passa a estabelecer laços com os personagens registrados no álbum de família a partir das histórias contadas pelos pais, tios ou avós.

Por meio da narração, é possível compreender a passagem do tempo, com sua sucessão de gerações, o que garante a coesão tão necessária à construção da identidade e à

manutenção da família como grupo. Bosi (2003, p. 73) reforça essa afirmação ao considerar que “a memória oral é fecunda quando exerce a função de intermediário cultural entre gerações”. Nesse sentido, não é apenas uma narração alegórica e de entretenimento, mas um relato que busca ser credível e que deve ser perpetuado e compartilhado pelos membros da família.

Neste ponto, é possível destacar como essa narrativa está imbricada à função imaginativa da memória. É uma narração que parte de acontecimentos reais, mas que se apresenta permeada de subjetividade, o que faz cada relato rememorativo ser único, seja omitindo ou acrescentando detalhes, ou até mesmo suscitando variadas versões que podem surgir caso a situação rememorada seja recontada por membros distintos da família.

A narrativa rememorativa é uma espécie de híbrido que agrega aspectos literários a um relato factual, como acontece na crônica. Ricouer (1997, p. 77) considera que o tempo narrado é o tempo humano, pois entrecruza história e ficção. Nesse sentido, a narrativa reminiscente constrói uma temporalidade própria, “o intratemporal” (RICOUER, 1997, p. 204): um tempo íntimo, privado.

Apesar de serem infinitas as narrativas possíveis, é preciso destacar que no âmbito familiar há temas predominantes que norteiam as narrações, direcionando até mesmo a abordagem e a importância que deve ser dada a determinado acontecimento.

Dentro da biografia há alguns momentos privilegiados: o nascimento, as crises da juventude, a formatura, o casamento, a chegada ou a perda de pessoas amadas... E há espaços privilegiados: a casa da infância, os trajetos do bairro, recantos da cidade, lugares inseparáveis dos eventos que neles ocorreram. (BOSI, 2003, p. 114).

Os temas que não se encaixam nesse recorte selecionado costumam ser relegados ao esquecimento. E ainda que sejam rememorados, costumam ser silenciados, principalmente para espectadores externos, para os quais é necessário ocultar os desafetos e as histórias conturbadas, que podem macular a narrativa romanceada de acontecimentos seletos que registram apenas os momentos felizes e de fraterna comunhão familiar.

Essa edição deliberada dos atos familiares também está presente nos registros fotográficos. Armando Silva considera fotografia doméstica como um ato teatral, no qual são encenadas representações sociais e valores hierárquicos por meio dos signos presentes na imagem. A pose destaca essa encenação do momento fotográfico, como a clássica organização da figura de maior hierarquia sentada com os demais membros da família ao redor. Sobre isso, o autor pontua: “A foto é um ato teatral, se entendermos por teatral o que foi feito deliberadamente, a criação de um espaço fictício, de personagens que atuam e de um público que desfruta dessa atuação” (SILVA, 2008, p. 31, grifo do autor).

Essa teatralização se configura, também, como um mecanismo de seleção dos momentos que devem ser preservados. “[...] não é toda a vida que é fotografada. A fotografia é resultante de uma escolha, de uma ocasião ou de um aspecto das relações da família, que habitualmente, vem afirmar a continuidade e a integração do grupo doméstico” (LEITE, 2001, p. 95).

Na peça *Álbum de Família*, escrita em 1945, Nelson Rodrigues contrapõe as encenadas fotografias do acervo familiar à conflituosa realidade doméstica. Os retratos congelam cenas felizes: casamentos, primeira comunhão, reunião dos membros da família. As fotografias, no entanto, não refletem os conflitos e dramas que se passam no interior da casa, como paixões proibidas, incestos, loucura, traições, rancores. Logo na primeira cena o dramaturgo evidencia essa vocação teatral da fotografia de família:

O fotógrafo está em cena, tomando as providências técnico-artísticas que a pose requer [...]. De quando em quando, mete-se dentro de um pano negro, espia de lá, ajustando o foco. E vai, outra vez, dar um retoque na pose de Senhorinha. Por um momento, Jonas e Senhorinha permanecem imóveis: ele, o busto empinado; ela, um riso falso e cretino [...]. (RODRIGUES, 2004, p. 9).

A dinâmica da pose-encenação mudou ao longo da história da fotografia. No início, os registros apresentam uma pose rígida, análoga às expressões taciturnas dos retratos pictóricos¹⁷. Com o advento das câmeras domésticas e das novas dinâmicas familiares, a pose fotográfica pouco a pouco foi dissimulada sob a máscara da espontaneidade. A organização hierárquica dá espaço a registros descontraídos. Os velhos cedem lugar de destaque para as crianças. O sorriso se impõe. Pose dissimulada, mas essencialmente pose.

3.1.1 Interações entre memórias coletivas e individuais

A crônica familiar remontada a partir dos fragmentos biográficos – no caso específico deste trabalho com destaque para a fotografia – evoca ainda outra funcionalidade da memória: a identitária. A busca pela coerência dos relatos não tem apenas um apelo de verossimilhança, mas procura, a partir das narrativas compartilhadas, estabelecer intercâmbios capazes de sustentar uma vivência comum entre os membros de determinada família.

O sentimento de pertença é elemento necessário para manter a coesão do grupo, que, ao partilhar aspectos da vida, sustentam o que Maurice Halbwachs (2004) denominou de memória coletiva. Não se trata de uma memória geral, a exemplo do que se

¹⁷ Cabe ressaltar que a fixidez dos primeiros retratos é resultante, também, da questão técnica: era necessário um tempo de exposição longo para que a imagem não saísse borrada. Como em toda a história da fotografia, técnica, estética e cultura se entrecruzam no espaço bidimensional da imagem.

chama de memória nacional, mas sim do alicerce mnemônico de determinado grupo que partilha experiências em comum, a exemplo da família ou de uma comunidade religiosa.

Para o autor, a memória individual é a percepção particular da memória coletiva. A partir desse entendimento, indivíduo e grupo estabelecem uma complexa rede de trocas mútuas, que garantem a coesão necessária para a vida em sociedade. Na concepção de Halbwachs, a memória coletiva é tão forte que até mesmo o ato de preservar a recordação de uma experiência individual só faz sentido porque essa ação tem como motivador a posterior partilha com outros membros do grupo:

[...] nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembranças pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWACHS, 2004, p. 30).

Halbwachs destaca que as histórias partilhadas pelo maior número de membros da família são as que ganham relevo suficiente para serem perpetuadas. “[...] só temos capacidade de nos lembrar quando nos colocamos no ponto de vista de um ou mais grupos e de nos situar em uma ou mais correntes de pensamento coletivo.” (HALBWACHS, 2004, p. 40).

Isso acontece porque o grupo consolida uma narrativa comum, construída a partir de concessões subjetivas e mútuas. “Tudo se passa como se confrontássemos vários depoimentos. É porque concordam no essencial, apesar de algumas divergências, que podemos reconstruir um conjunto de lembranças de modo a reconhecê-lo”, explica Halbwachs (2004, p. 29).

Pollak (1992) contrapõe-se a essa ideia que sugere uma concessão pacífica. Para ele, a memória coletiva se constitui a partir de tensões internas nos grupos, que estabelecem disputas a fim de manterem a dominação simbólica. “[...] *memória* e a *identidade* são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e particularmente em conflitos que opõem grupos políticos diversos”, destaca (POLLAK, 1992, p. 205).

Ao apontar a predisposição da memória a uma ação coletivizante, intercambiada por meio das narrativas, Halbwachs explicita que as lembranças mais difíceis de serem acessadas são justamente aquelas que dizem respeito unicamente ao indivíduo. “[...] as lembranças que nos são mais difíceis de evocar são aquelas que não concernem a não ser a nós, que constituem nosso bem mais exclusivo, como se elas não pudessem escapar aos outros

senão na condição de escapar também a nós próprios”, pontua (HALBWACHS, 2004, p. 53-54).

A partir dessas conceituações, Halbwachs defende a tese de que a memória coletiva é uma instância superior e mais forte, à qual estão atreladas as memórias individuais. Nesse sentido, a memória coletiva não é uma junção das instâncias individuais, mas uma espécie de alicerce ou arcabouço que sustenta todas as construções mnemônicas.

Candau (2012) contrapõe-se à ideia de memória coletiva. Em sua visão,

[...] mesmo que exista em uma determinada sociedade um conjunto de lembranças compartilhadas por seus membros, as sequências individuais de evocação dessas lembranças serão possivelmente diferentes, levando em consideração as escolhas que cada cérebro pode fazer no grande número de combinações da totalidade de sequências. (CANDAU, 2012, p. 36).

Para o autor, a memória coexiste como um sistema de trocas mútuas entre as instâncias individuais e coletivas: “[...] não pode haver construção de uma memória coletiva se as memórias individuais não se abrem umas às outras visando objetivos comuns” (CANDAU, 2012, p. 48).

Um aspecto que o leva a considerar essa interação é a observação de que a memória coletiva segue as leis das memórias individuais, que têm como característica se reunirem e se dividirem, encontrarem-se e se perderem, se separarem e se confundirem, aproximarem-se e se distanciarem, em diversos processos que buscam configurações mnemônicas que visam ser estáveis, duráveis e homogêneas (CANDAU, 2012, p. 49).

Em vez de memória coletiva, Candau (2012, p. 49) prefere conceituar como memória social e argumenta:

[...] toda a memória é social, mas não necessariamente coletiva – em alguns casos e apenas sob certas condições se produzem ‘interferências coletivas’ que permitem a abertura recíproca, a inter-relação, a interpenetração e a concordância mais ou menos profunda de memórias individuais.

É essa interação social entre memórias individuais e coletivizantes que sustenta a identidade como constructo partilhado e atualizado pelos indivíduos que constituem determinado grupo. A contribuição de Candau será adotada como referencial para buscar compreender de que maneira as instâncias individuais e coletivas se apresentam como elementos de sociabilidade no ambiente doméstico, no qual as trocas afetivas e subjetivas se estabelecem de maneira ainda mais evidente que nas organizações macro da sociedade.

3.2 Retratos falados: imagens para contar histórias

O ato de lembrar a partir de velhas fotografias – ou qualquer outro artefato biográfico – é permeado pela interlocução social entre o individual e o coletivo. Mesmo quando o indivíduo que lembra se encontra sozinho, entrecruza-se na narração mental uma série de outras vozes que compõem a crônica reconstruída a partir dos fragmentos da memória.

A fotografia exerce especial papel no ato rememorativo, como ímã capaz de atrair os fragmentos do passado, ajudando assim na organização da narração. Mas apesar de se apresentar socialmente como esse artefato da memória, a evocar relatos passados, os retratos nada contam. “As fotografias por si mesmas não narram”, enfatiza Berger (2003, p. 56). Com essa afirmativa, o autor explicita a natureza visual da fotografia. Elas nada contam, apenas mostram, “aponta com o dedo” (BARTHES, 1984, p. 14), possibilitando que as mais diversas histórias sejam contadas a partir da cena congelada no suporte bidimensional.

De acordo com Dubois (1993, p. 37, grifos do autor), a fotografia não explica, não interpreta, não comenta: “É muda e nua, plana e fosca. *Boba*, diriam alguns. Mostra, simplesmente, puramente, brutalmente, signos que são semanticamente vazios ou brancos. Permanece essencialmente *enigmática*”. No caso dos retratos de família, é justamente a narração do interlocutor que busca dar conta desse enigma presente em cada fotografia.

Sylvain Maresca (2012, p. 37) discorda que as fotografias sejam mudas, pois isso significaria que elas não podem falar. O autor prefere designá-las como “silenciosas”, pois esse adjetivo indica um estado, e não uma incapacidade ou ausência. Nesse sentido, uma fotografia é capaz de dizer mesmo sem se fazer audível. Não se trata de uma leitura, mas de uma evocação: uma imagem a incitar o imaginário de cada indivíduo. Evocação de sentimentos e sensações muitas vezes inexprimíveis, mas que se fazem sentir e que instigam o pensamento.

Há uma tendência socialmente construída de que as imagens “falem”. Se se negam a apresentar algo passível de suscitar um discurso organizado, são desprezadas. “Não nos satisfazemos em olhar as imagens”, comenta Maresca (2012, p. 38). E aqui cabe uma retomada do objetivo central deste estudo, que busca quebrar o silêncio da rememoração afetiva, não querendo que as fotografias falem, mas que seus interlocutores falem a partir das fotografias.

Ainda segundo Maresca (2012, p. 37), “[...] as fotografias não dizem nada já que não recorrem nem à palavra nem à escrita. Nós as vemos, olhamos para elas, mas não a

ouvimos, da mesma maneira que não podemos lê-las”. A imagem fotográfica apresenta indícios: um casamento, viagem de férias, família reunida. Mas a fotografia nada afirma. Ou melhor, o que afirma é essencialmente precário para qualquer construção narrativa: “O pensamento da fotografia é precário e insuficiente, mas em suas lacunas ele se torna maior que um determinado indivíduo, maior que um determinado contexto, essa é sua riqueza” (ENTLER, 2012, p. 135).

Ao visualizar uma fotografia, há poucas certezas e muitas inquietações: quem são os sujeitos retratados? O que faziam? Quais relações mantêm? Onde fica tal lugar? Em que período foi feito o registro? O papel do narrador do álbum é justamente o de completar as lacunas, apropriar-se dos indícios fixados na fotografia para criar uma crônica expandida daquele momento. Narração que costuma ser marcada pela afetividade e pela constatação assustadora da passagem do tempo.

Os usos sociais atribuídos à imagem fotográfica lhe imbuíram desse papel como suporte narrativo, a exemplo do fotojornalismo, que busca imagens-sinopses capazes de resumir uma história a partir de uma imagem. A legenda também é um exemplo desse imperativo de narração imposto à fotografia, é preciso alicerçar um sentido na imagem, para que assim o espectador não se disperse nas infinitas possibilidades abertas por um simples registro fotográfico.

Apesar de essa imposição narrativa ser partilhada – em maior ou menor grau – nos diversos usos sociais da fotografia, é na foto-recordação que essa atribuição parece ainda mais forte, possivelmente pela íntima relação estabelecida entre a imagem e o narrador, muitas vezes um dos personagens presentes na cena fotografada. A rememoração ativada pela fotografia de família atualiza histórias que precisam ser constantemente revisitadas, para que não caiam no esquecimento.

3.2.1 O álbum como rito da oralidade¹⁸

O papel narrativo da fotografia de família será analisado a partir de sua interação coletiva: o álbum, que não se refere apenas ao objeto para colagem de fotos, mas à reunião dos retratos íntimos e de outros elementos que sirvam à preservação da memória familiar. Nesse sentido, o álbum também se configura como artefato mnemônico, uma

¹⁸ Este tópico é um trecho expandido do artigo “Dos álbuns às redes virtuais: a mídiatização das fotografias de família” (OLIVEIRA; BONI, 2015), publicado na edição nº 5 da Triade: Revista de Comunicação, Cultura e Mídia.

espécie de sarcófago que preserva diversos fragmentos das reminiscências da família no curso das gerações.

Soltas em caixas ou gavetas, preservadas em porta-retratos e camafeus, ou rigorosamente organizadas e classificadas em páginas encadernadas, as fotografias de família constituem um álbum não por sua ordenação, mas por sua função. “Todavia, se não há ordem, existe álbum?”, questiona Silva (2008, p. 148). “Sim, pois o álbum, antes de mais nada, é um fato literário com um narrador coletivo: a família”, esclarece o autor.

Apesar de resguardar os registros imagéticos, a função do acervo familiar ultrapassa os domínios da visão:

[...] o álbum não só é visto, mas especialmente ouvido (com vozes femininas), e isso dimensiona seu conteúdo em outro sentido corporal – o da audição – e outorgar outra natureza perceptiva – o ritmo e a melodia de ouvir uma história. (SILVA, 2008, p. 19).

Nesse sentido, as fotografias do álbum são retalhos visuais que sustentam uma narrativa marcada por afetos e emoções. “A fotografia deixa, então, de ser uma descrição, para ser uma narrativa interrompida, imobilizada num quadro único” (LEITE, 2001, p. 28). É justamente a enunciação que descongela os conteúdos fixados nos retratos, encadeando os registros orais em uma ordem narrativa que organiza os fragmentos como um jogo de montar. Sobre isso, Silva (2008, p. 38, grifos do autor) é direto: “[...] *a originalidade da observação do álbum é que sua foto existe para ser falada*”.

O relato, no entanto, não precisa seguir uma ordem cronológica, nem mesmo acompanhar a catalogação nas páginas do álbum. Como as histórias contadas pelas crianças, a narrativa da família elaborada a partir do acervo é sempre nova.

Talvez uma das características de um álbum de família seja o fato de ele se apresentar como uma obra aberta. Embora o guardião da iconoteca familiar se esforce para preservar o acervo e imprimir uma lógica no seu ordenamento, algumas peças podem ser perdidas, outras podem ser acrescentadas e, ao fim e ao cabo, a sua própria morte propiciará uma redistribuição e a ‘invenção’ de uma nova crônica familiar. (SCHAPOCHINIK, 1998, p. 463).

Essa atribuição narrativa do álbum tem uma função bastante precisa no âmbito familiar: manter a coesão do grupo por meio do reavivamento contínuo de suas lembranças. Ao se referir às foto-recordações, Schapochinik (1998, p. 459) afirma: “Essas imagens parecem reiterar a todo momento a existência de paisagens, de lugares, mas sobretudo de pessoas que acentuam e reforçam a coesão social e o sentimento de pertença àquela ‘comunidade afetiva’ que denominamos família”.

A fim de que o álbum e os suportes mnemônicos sejam preservados, é comum que algum membro da família se destaque como guardião. Ele se torna o responsável por reunir fotografias e outros fetiches que possam ser agregados ao acervo, como cartas, mechas de cabelo, marcas de batom, *souvenirs* de viagens. A tarefa de cuidar do álbum pode ser também partilhada entre alguns membros, que passam a desempenhar a função de narradores principais.

[...] o papel desempenhado pelo guardião se assemelha ao de um dublê de arquivista, que reúne e atribui uma ordem de pertinência ao acervo, de curador, que decide quais as imagens deverão passar à condição de objetos decorativos ou peças de exibição sob a forma de retratos emoldurados nas paredes ou de ornamento sobre as peças de mobiliário, de marchand, que determina a distribuição e circulação do espólio da memória fotográfica familiar, e, ainda de guia de visitantes de exposições, legendando os retratos da família por meio da doce arte da narrativa. (SCHAPOCHINIK, 1998, p. 460).

Como componente da instância doméstica, o cuidado do álbum costuma ser responsabilidade feminina. “O álbum é da mulher, assim como sua casa” (SILVA, 2008, p. 135). Como parte de uma ritualística privada, o álbum costuma ser restrito aos membros da família e a amigos íntimos. Em sua pesquisa sobre retratos de família, Miriam Moreira Leite (2001) encontrou resistência de algumas famílias para disponibilizar seus acervos fotográficos. Segundo a autora, esse receio

Provém de um pudor diante da exposição pública, mas também do horror à banalização de imagens que, para seus possuidores, têm uma força emocional que os ‘outros’, ‘os de fora’ jamais avaliarão. É como se sofressem uma invasão em sua vida privada, que seria transformada, daquela fonte de alegrias e sofrimentos, num número de arquivo, correspondente àquela fotografia. (LEITE, 2001, p. 77).

Como artefato de um ritual rememorativo, o álbum se apresenta como um elo entre o passado e o presente, um meio pelo qual as novas gerações podem remontar o trajeto genealógico. É a fabulação das histórias de vida que reúnem avós e netos ante os retratos de outrora. É por meio das narrativas contadas que as novas gerações passam a reconhecer nos retratos amarelados o rosto de entes que não mais existem.

Nessa contiguidade proporcionada pela narração, é tecida a teia de afetividade que transforma o registro bidimensional em uma emanção de sentimentos.

[...] a cada nova exposição recompõe-se o léxico familiar, tecido de lembranças e esquecimentos, familiaridade e estranhamento, amor e ódio, invocando os semblantes e traços daqueles que jazem eternizados nas fotografias. (SCHAPOCHINIK, 1998, p. 461).

Quando alguém narra as imagens dos álbuns de família, o discurso é sempre em um tempo em suspenso, não é o passado, pois esse já foi, nem tampouco é somente presente. Há “uma clara distinção entre a temporalidade adotada pelo senso comum, linear e

intangível, e a temporalidade do álbum de família, que é afetiva e não linear”, considera Bucci (2008, p. 75) e complementa: “Essa segunda temporalidade se manifesta como um presente expandido” – que remete ao conceito de intratemporal de Ricouer (1997, p. 204).

A ideia de presente expandido apontada por Bucci explicita bem essa temporalidade especial do álbum de família. É o agora, mas alargado por um braço agarrado ao passado. Vários passados: de anos, de gerações, de ritos de passagens, de nascimentos e mortes.

O discurso de quem relata os acontecimentos fotografados é quase sempre no passado: “aqui foi no meu casamento”, ou então “esse dia foi muito engraçado”. A cena retratada é sempre um registro do que se foi. Mas, curiosamente, ao falar sobre alguém na fotografia tudo se torna presente: “esta é minha mãe”, “aqui são meus avós no dia do casamento”. O sujeito fotografado é sempre apresentado como vivo, ainda que não esteja mais presente como matéria. “[...] o relato que está inscrito no álbum de família não se tece de pretéritos, mas de presentes. Eles constituem a presença que eu sou” (BUCCI, 2008, p. 75).

No contexto narrativo, as fotografias são arrançadas como estrofes de um poema épico, no qual as façanhas da família são apresentadas imagetivamente como testemunhos complementados pelo discurso oral. Isso faz com que o álbum se configure como uma instância híbrida entre o imagético e a oralidade – ainda que essa oralidade nem sempre seja expressa na forma de discurso, a exemplo da lembrança solitária, na qual o indivíduo remonta as narrativas apenas em pensamento.

Há uma tendência de repetir as histórias presentes no álbum de família, como uma espécie de narração construída coletivamente, a fim de elaborar uma crônica familiar partilhada na qual são minimizadas os choques das versões, evitando que o relato seja posto em xeque pelo ouvinte.

As considerações de Silva (2008, p. 45) reiteram resumidamente o que foi discutido até aqui: “O álbum pode ser entendido como um tipo muito original de arquivo, sentimental sob o aspecto espontâneo; privado sob o aspecto secreto e histórico; livre sob o aspecto ritualístico, no qual retratamos as paixões familiares”. Paixões essas que tentam sobrepujar a morte e o esquecimento com o culto às lembranças.

3.2.2 Um reduto dos ausentes

Ao construir uma crônica visual da passagem do tempo e das gerações, o álbum de família se apresenta como um espaço no qual os ausentes ganham acentuado destaque. Filhos que moram longe ou parentes que já morreram se estabelecem como personagens mobilizadores de afetos e saudades. Com sua promessa de eternidade, a fotografia evoca a lembrança dos mortos de forma ritualística, costumeiramente suscitando o culto à memória dos que se foram como forma de não deixá-los sucumbir à segunda morte: o esquecimento.

Dubois (1993, p. 80) destaca que o álbum de família não cessa de ser um objeto de veneração, conservado como uma múmia em uma caixinha, que “só se abre com emoção, numa espécie de cerimonial vagamente religioso, como se tratasse de convocar os espíritos”. O costume de colocar retratos dos ausentes próximos aos santos de devoção reforça essa religiosidade presente na rememoração evocada pela fotografia. Como as esculturas de gesso, os retratos buscam corporificar o que não mais existe, mas, no caso das imagens fotográficas, com a assustadora certeza de que o sujeito retratado um dia existiu em sua forma física, e que subsiste em uma espécie de sobrevida imaterial.

A fotografia está tão atrelada a uma ideia social de verdade e à pulsão metonímica que os retratos são tomados como substitutos simbólicos do morto, seja ilustrando os santinhos distribuídos na missa de sétimo dia, como elemento de destaque nas lápides dos cemitérios, ou ainda como personagens virtuais que ainda habitam a casa como imagem nos porta-retratos ou nos álbuns de família.

Essa atribuição social do retrato como substituto do personagem fotografado pode suscitar reações ambíguas naqueles que recentemente perderam alguma pessoa amada: tanto pode acalantar a dor, tornando-se um artefato de consolo durante o período do luto, como pode evocar o sentimento irremediável da perda, sendo necessário ocultar os retratos do falecido durante algum tempo.

A sobrevida memorial dos entes queridos e o culto aos mortos são um componente cultural que se reconfigurou ao longo dos séculos. Os enterros, antes feitos nas naves das igrejas, foram transferidos para os cemitérios. Os túmulos deixaram de ser anônimos e individuais, passaram a ser identificados e a reunir os membros da família, em uma espécie de comunhão póstuma.

A partir do século XVIII, o homem das sociedades ocidentais tende a dar à morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza-a, deseja-a impressionante e arrebatadora. Mas ao mesmo tempo, já se ocupa menos da sua própria morte, e, assim, a morte romântica, retórica, é antes de tudo a *morte do outro* – o outro cuja saudade e lembrança inspiram, nos séculos XIX e XX, o novo culto dos túmulos e dos cemitérios. (ARIES, 2003, p. 64, grifo do autor).

Essas transformações garantiram a sobrevivência dos falecidos não como entidades mágicas, como era comum nas sociedades tradicionais, mas por meio dos laços afetivos que são mantidos mesmo depois da morte. É essa reconfiguração afetiva que permite o surgimento do ente querido como um membro imaterial da família, materializado simbolicamente na fotografia. A pesquisadora Misa Reesink (2012, p. 384) explica a permanência memorial dos mortos ao enfatizar que no reduto doméstico “[...] os mortos fazem parte da vida, porque não são simplesmente mortos, mas entes queridos, pois estão implicados em relações de parentesco ou de afinidades eletivas”.

O ente querido constitui uma categoria social destinada à sobrevivência dos que se foram. É a memória – manifesta a partir das lembranças – que “desempenha um papel fundamental na reprodução de uma afetividade positiva, ou mesmo no esforço de transformação dos sentimentos negativos em positividade” (REESINK, 2012, p. 370-371). É a partir da interlocução desses aspectos afetivos e subjetivos que nasce o ente querido, como uma perpetuação póstuma das lembranças do indivíduo amado.

Soulages (2010, p. 220) faz uma distinção entre o ente querido e próximo: “[...] todo homem é o próximo, ao passo que poucos eleitos são e serão nossos entes queridos”. E complementa: “[...] ente querido é o íntimo que um dia eu tratarei familiarmente, o próximo é qualquer homem, daqui, dali e de alhures; o ente querido lança-me no existencial e no afetivo, o próximo lança-me na moral e na humanidade” (SOULAGES, 2010, p. 220).

A função narrativa da memória também tem fundamental importância na manutenção da memória dos entes queridos, conforme descreve Reesink (2012, p. 384):

A perpetuação das histórias dos mortos é, nesse sentido, possível, porque os vivos estabelecem suas próprias narrativas por vias destas relações e, enquanto um vivo alimenta ainda essas relações, o morto continua fazendo história. É assim que um morto é produzido como ente querido, graças à memória, a saudade e a vida dos vivos.

No âmbito familiar, o álbum de família torna-se um importante meio para preservação da memória dos ausentes. A coleção de retratos torna-se um inventário contra o desaparecimento dos membros da família, construindo uma cronologia visual das gerações. Segundo Sontag (2004, p. 19), o acervo de fotos de família se apresenta como um vestígio:

“Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – e, muitas vezes, tudo o que resta dela”.

No velho retrato do casamento dos avós ou na tradicional fotografia de família, com sua rígida pose hierárquica, o indivíduo estabelece uma conexão afetiva com os que vieram antes dele. Nesse aspecto, a fotografia de família é um atestado de existência que reforça a identidade dos indivíduos. Ao certificar a vida pregressa dos familiares já falecidos, apresenta uma resposta que visa ser totalitária para uma das questões existenciais: de onde vim? O que reforça a importância de preservar o álbum e de não deixar morrer as histórias dos ausentes.

3.3 Do silêncio dos retratos aos relatos dos velhos

A fim de investigar como os retratos suscitam a narração afetiva no reduto familiar, serão dedicados ouvidos aos velhos, em busca das histórias e feitos dos que se foram. A proposta deste estudo poderia ser aplicada a qualquer faixa etária, visto que cada indivíduo – inclusive as crianças – é capaz de rememorar e contar feitos a partir do acervo fotográfico da família.

A escolha dos velhos se baseia em critérios que buscam contribuir com uma discussão mais delineada dentro dos limites deste estudo: os idosos têm a vivência de várias gerações, possibilitando organizar narrativas mais complexas com relação à cronologia familiar. “Além de ser um destino do indivíduo, a velhice é uma categoria social”, pondera Ecléa Bosi (1994, p. 77). E mais, muitas vezes são os guardiões do álbum, situando-se como seus principais narradores –destaque dado às mulheres, como já foi apresentado.

A própria função social do velho o coloca em um papel privilegiado no qual se torna um narrador por excelência. “[...] neste momento de velhice social resta-lhe, no entanto, uma função própria: a de lembrar. A de ser a memória da família, do grupo, da instituição, da sociedade” (BOSI, 1994, p. 63). Os velhos têm muito a contar, mas quem os ouve? Seus relatos são muitas vezes tratados como devaneios sem sentido, que aborrecem aos mais jovens, tão ocupados com as dinâmicas apressadas da vida contemporânea.

O intercâmbio de histórias do passado é para os idosos uma forma de fortalecer a própria existência, muitas vezes debilitada pelas limitações do corpo, conforme descreve Bosi (1994, p. 82): “O vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua

competência. Sua vida ganha finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância”. Mas sem ter quem os ouçam, silenciam. Nisso consiste uma profunda transformação social, que tem marcado a própria experiência da velhice:

Os velhos já foram considerados depositários do saber do grupo. Nas culturas não-letradas foram portadores da memória coletiva. A velhice chegou a ser cultuada como valor, pela experiência que o velho possuía. [...] Nesta cultura do descartável, o próprio velho se desvaloriza, não se sente mais útil. Ele é aquele que ‘já fez’ e não faz mais. (REZENDE et al., 1996, p. 50)

Em tempos de hiperconsumo, é possível dizer que a sociedade é banidora da velhice. Os velhos são obrigados a se enquadrar em uma performance jovial para serem aceitos. Mulheres e homens são impostos a uma norma imagética: a terceira idade. E o termo não é apenas um eufemismo, mas uma nova demanda de comportamento, o idoso precisa ser alegre, festivo, ativo. A morte para os atuais idosos passa a não ser uma consequência natural da existência, mas um descuido pessoal por não ter feito atividade física ou por não ter cuidado atentamente da dieta e da medicação.

O oposto disso também ocorre. Quando acometidos por alguma doença ou disfunção física, o idoso é considerado um inválido, que deve ser tratado com extremo cuidado, não sendo permitido, muitas vezes, nem sequer falar ou interagir na rotina familiar. É relegado ao quarto, onde é obrigado a um exílio de solidão e silêncio. Pressionados pelas demandas que não se adequam a sua condição de vida, “o velho sente-se um indivíduo diminuído, que luta para continuar sendo homem” (BOSI, 1994, p. 79).

Apesar do viés crítico, a abordagem aqui apresentada não pretende fazer uma ode à velhice, como um ocaso poético da vida. A defesa, antes, é de uma reflexão sobre a função social do velho na sociedade contemporânea, que deve estar adequada às novas demandas sociais e, acima de tudo, às necessidades das mulheres e homens que têm o direito de experienciar a própria vida até o fim. Experiência que deve incluir o direito de expressão e voz, seja no reduto doméstico ou nos espaços públicos.

4 LEMBRANÇAS DOS QUE SE FORAM

As discussões teóricas propostas nos capítulos anteriores – com suas aproximações e distanciamentos – servirão como referencial para buscar uma compreensão analítica do ato rememorativo evocado pela fotografia no ambiente doméstico. Vislumbrar as relações entre memória, culto e afetividade é fundamental para embasar a análise que será desenvolvida a partir das entrevistas com os idosos que serão apresentadas no decorrer deste capítulo.

Por isso, cabe ressaltar a importância de articular os referenciais teóricos na compreensão do processo memorativo observado, a fim de encadear conceitos e fenômenos na busca de respostas possíveis e de novos questionamentos, alargando assim a compreensão do objeto estudado. No caso desta pesquisa, pretende-se compreender a vocação narrativa da fotografia de família, que a partir do registro visual se desdobra como fala que evoca lembranças e feitos do passado.

Propõe-se, então, um distanciamento dos métodos utilizados tradicionalmente na análise de fotografias, que se detêm, a rigor, sobre o aspecto visual. Este estudo pretende avançar na discussão, investigando como o suporte imagético estimula a construção do discurso oral. Esse recorte, ainda pouco explorado, tem sido foco de investigação dos pesquisadores do grupo *Comunicação e História* da Universidade Estadual de Londrina (UEL), que têm trabalhado na conceituação e experimentação de uma nova metodologia que utiliza a imagem fotográfica como disparadora do gatilho da memória.

4.1 A fotografia e o gatilho da memória: apropriações metodológicas

A contribuição metodológica da fotografia como disparadora do gatilho da memória tem sido aplicada com resultados bastante satisfatórios na reconstrução histórica por meio do cruzamento de fragmentos narrativos evocados por fotografias. Apesar de as pesquisas iniciais terem enfoque histórico, foi possível perceber que a metodologia podia ser utilizada, também, como aporte para elaboração das trajetórias de vida, inclusive, nos seus aspectos mais subjetivos.

A proposta metodológica se baseia na interação entre história oral - ou método biográfico - e a rememoração desencadeada pela fotografia. Conforme explica Maria Luísa Hoffmann (2010, p. 23): “Utilizando apenas a técnica da história oral, o entrevistado

pode ser rápido e resumido nas respostas. Mas com os registros fotográficos, as histórias voltam à lembrança com muita força”.

A aplicação da fotografia como disparadora do gatilho da memória apresentou resultados satisfatórios na reconstrução da história de municípios de formação recente, a exemplo de Londrina (HOFMMANN, 2010; BONI; UNFRIED; BENATTO, 2013) e Telêmaco Borba (TEIXEIRA, 2013), além da recuperação de recortes específicos da história, como a construção da Hidrelétrica Capivara, em Iepê (PEREIRA, 2015).

No contexto desta pesquisa, porém, será experimentada uma nova aplicação da metodologia: a fotografia será utilizada como disparadora das recordações afetivas de entes queridos que já se foram. Além da mudança de enfoque da memória histórica para a memória familiar e afetiva, a nova aplicação tem como diferencial a origem das fotografias que serão utilizadas durante as entrevistas. Nos estudos anteriores, era o próprio pesquisador quem apresentava o portfólio para os entrevistados. Nesta proposta de aplicação, os registros fotográficos serão do acervo dos próprios idosos: porta-retratos, álbuns, caixas de fotos.

Essa aplicação da fotografia como disparadora do gatilho da memória no ambiente doméstico tem como objetivo avaliar como as foto-recordações suscitam lembranças e emoções que podem ser exteriorizadas oralmente. De acordo com Juliana Teixeira (2013, p. 33), “[...] a fotografia, como disparadora do gatilho da memória, aciona a memória pré-consciente, trazendo à tona lembranças que se desencadeiam a partir da imagem, indo além dela”. É justamente isso que será buscado com as entrevistas: ir além da imagem, a fim de observar como o visual suscita o oral.

Dessa forma, a presente pesquisa contribuirá na conceituação metodológica da fotografia como gatilho detonador da memória, mediante uma nova aplicação, o que poderá trazer resultados significativos para os estudos direcionados à imagem e à memória. Com isso, pretende-se somar às demais investigações sobre fotografia, contribuindo para a ampliação dos estudos fotográficos em suas mais variadas vertentes, além de discutir alguns aspectos sobre a velhice e a morte na contemporaneidade.

4.1.1 Etapas da pesquisa de campo

O primeiro passo para iniciar a pesquisa de campo foi a seleção dos velhos que seriam entrevistados. Para isso, foi utilizado o critério do Estatuto do Idoso (BRASIL, 2003), que classifica como idosos as pessoas com 60 anos ou mais.

A seleção dos entrevistados foi feita a partir de visitas ao Cemitério São Pedro, o mais antigo de Londrina, fundado em 1932. Os possíveis entrevistados foram apresentados à proposta da pesquisa a partir de uma rápida abordagem na saída do cemitério. Nesse contato inicial, eram informados que se tratava de um estudo sobre a preservação da memória familiar e a saudade que sentiam daqueles que se foram. A associação das lembranças com a fotografia não eram citadas nesse momento, para observar se durante as entrevistas haveria alguma motivação espontânea para apresentar o acervo de retratos.

Aos idosos que aceitaram participar do estudo, foi solicitado o contato telefônico e o endereço para posterior agendamento da entrevista. Destaca-se o cuidado que foi adotado nesse contato inicial com as fontes, visto que se trata de um tema e de um espaço que suscita a emotividade.

Optar por essa abordagem dos entrevistados no ambiente cemiterial teve como objetivo minimizar a subjetividade da escolha, que poderia ser feita a partir do contato com idosos de um círculo de vivência mais próximo. Outra justificativa para essa opção está no fato de que a presença dos idosos no cemitério indica um cuidado à memória dos familiares falecidos, um dos desdobramentos objetivados pela pesquisa.

Como consideração preliminar, é possível destacar a dificuldade para encontrar os entrevistados. Devido ao recorte da pesquisa, cuja temática apresenta a ativação de memórias dolorosas, muitos dos velhos abordados recusaram-se a participar. A receptividade das mulheres no momento da abordagem foi maior, os homens costumavam dizer que não tinham tempo, pois trabalhavam ou viajavam. Em três ocasiões, o argumento para a recusa foi o de que lembrar essas “coisas” era para as mulheres. Outro idoso abordado recusou-se a conceder entrevista por ser analfabeto e considerar que não tinha como contribuir com a pesquisa. A recusa se manteve mesmo depois de explicar que se tratava de uma entrevista informal.

Foram realizadas três visitas ao cemitério, uma no dia 17 de julho de 2015, sábado à tarde, e as outras duas nos dias 16 de agosto e 8 de novembro de 2015, domingo pela manhã, dia de maior movimento devido à feira realizada nas ruas Alagoas e São Paulo, que ficam ao lado do Cemitério São Pedro.

As visitas resultaram em 12 contatos, seis mulheres e seis homens. Desses, duas mulheres foram excluídas, pois não atendiam ao critério de idade. Quatro contatos não atenderam às chamadas telefônicas, dos quais três eram homens e uma mulher. Um dos possíveis entrevistados recusou-se a participar depois da ligação, alegando que estava trabalhando muito e não tinha tempo. Restaram, assim, três mulheres e dois homens que

aceitaram a entrevista depois do contato telefônico. A entrevista de um dos homens, realizada em uma padaria no centro da cidade, precisou ser descartada, pois não atendeu aos critérios necessários. O entrevistado estava com pressa, e o contato durou menos de cinco minutos. Ele se recusou a reagendar para outro momento, pois afirmou que falar sobre a perda da mãe o deixava desconfortável.

Assim, o corpus final de entrevistados foi composto por três mulheres e um homem, conforme detalhado a seguir (Tabela 1):

Tabela 1 - Dados dos entrevistados

Nome	Profissão	Idade
Aparecida Westing	Dona de casa	72 anos
Edigard Nunes Pereira	Porteiro aposentado	80 anos
Relindes Schoze Vaz	Dona de casa	77 anos
Leopoldina Andrade Moreira	Bibliotecária aposentada	73 anos

Fonte: Tabela elaborada pelo autor

Durante as entrevistas, os idosos foram instigados a falar sobre a própria biografia e sobre os entes queridos que iam visitar no cemitério. Em determinado momento da conversa, foram perguntados se tinham alguma fotografia da pessoa amada que já havia falecido, a fim de observar a interação dos retratos com os relatos memorativos por eles suscitados – destacaram-se dois casos em que as fotografias foram apresentadas de maneira espontânea. As entrevistas foram gravadas e não seguiram um roteiro estabelecido, sempre respeitando a ordem narrativa escolhida pelo entrevistado. Os questionamentos apresentados aos idosos durante os relatos buscaram elucidar como ocorre o processo rememorativo.

O passo seguinte, após a coleta dos depoimentos, foi a transcrição das entrevistas. A etapa posterior foi a análise do conjunto das entrevistas, apresentada no final deste capítulo, a fim de observar como os conteúdos das narrativas se intercalam com os conceitos teóricos estudados.

O objetivo principal desta parte do estudo é compreender o processo comunicativo motivado pela fotografia, com vistas a analisar como o suporte imagético movimenta o fluxo de memórias, mobilizando o discurso oral. Resumidamente, busca observar o desdobramento da imagem como fala, para analisar de que maneira a fotografia de família se

apresenta como um artefato memorativo em um complexo processo que envolve afetividade, narração e culto às lembranças, como pode ser observado nos relatos a seguir.

4.2 Relatos de Dona Aparecida

Aparecida Westing (Figura 2), 72 anos, é dona de casa: “Fiz muita coisa e não fiz nada”, contou ao se referir à lida doméstica. Nasceu em Sales Oliveira, interior de São Paulo. Chegou a Londrina em 1949, com toda a família, que foi atraída pelo progresso do café. “Nós mudamos para cá amassando barro”, relembrou. A mãe faleceu aos 42 anos, quando Aparecida tinha apenas sete anos, motivo pelo qual teve que assumir os afazeres de casa desde menina.

Figura 2 – Dona Aparecida



Fotografia: Weda Westing/Acervo pessoal

Casou-se com João Batista Westing, descendente de austríacos e também natural do interior de São Paulo, com quem teve três filhos. O esposo faleceu em 2013, em decorrência de complicações cardíacas. Desde então, Aparecida vai ao Cemitério São Pedro visitar o túmulo do falecido acompanhada da filha, Weda Westing.

A entrevista foi realizada na sala de estar da casa de dona Aparecida, na tarde do dia 22 de julho de 2015. Weda acompanhou a mãe e auxiliou pegando os álbuns de família e as fotografias dos porta-retratos para que ela pudesse rememorar. Durante a conversa, Aparecida recordou sobre a infância e o casamento, sempre com um forte senso de preservação da intimidade, conforme pode ser visto nos depoimentos a seguir:

Nunca trabalhei fora. A rotina da casa não era ruim não... Não, eu gostava... Eu ficava em casa, cuidava de todo mundo, lavava roupa para todo mundo, fazia roupa para todo mundo. Todo mundo que chegava na hora tinha comidinha quentinha, a roupinha prontinha para ir pra escola todo dia. Não era ruim não.

Eu fui criada desse jeito. Desde que a minha mãe morreu, eu fiquei com meu pai e com meus irmãos e já fazia comida desde pequenininha. Então nunca estranhei. E faço até hoje, a qualquer hora do dia e da noite que precisar estou fazendo comida.

Minha família mudou de São Paulo para Londrina para produzir, melhorar de vida. Viemos para colher café. Todo mundo veio. E colheram bastante café, produziram. E ganharam um bom dinheirinho. Meu pai, meus irmãos, a minha irmã já era casada. Veio todo mundo. Os que estão vivos continuam todos por aqui pela região de Londrina.

A minha mãe fez muita falta, porque quando ela morreu eu era criança. Fez muita falta pra mim na minha adolescência. Mas... Por outro lado... Não tinha hora boa que eu queria que ela fosse. Hora nenhuma eu queria que ela fosse, pois toda hora eu ia tá precisando dela. Assim que nem os meus... A qualquer hora. Eles estão com cinquenta anos e ainda precisando de mim. Se ela estivesse aqui, até hoje eu estaria precisando dela.

Não esqueço nunca dela. Nenhum dia, nenhuma noite... Posso acordar, dormir, que eu lembro sempre. A feição dela... E dela a gente não tem foto. Para lembrar só a memória mesmo. É a memória...

Ela morreu muito nova. Morreu com 42 anos. Às vezes quando vejo alguma moça morena passar eu penso: ela parecia com a minha mãe. E ela não deixou nenhuma foto. Naquele tempo, na roça, ninguém ia atrás de tirar foto. Nem foto para documento não se tirava. Do meu pai, a única foto que tem está com a minha irmã, uma fotinho para documento. Do casamento deles não tem foto. Eu tenho minha foto do casamento, mas dos meus pais eu nunca vi.

Aqui em casa a gente tem um acervo muito grande de fotos. Da época da formação de Londrina. Fotos que contam nossa história: os filhos criança, muitos amigos que a gente conheceu. Agora, perdeu o valor, não se usa mais tirar uma foto e dar de presente. Antes tinha uma troca. Eu tenho foto das minhas amigas de quando eu tinha 15... 16 anos... Agora não. Antes fazia 10 ou 12 fotos e distribuía entre os amigos, mandava até para o interior de São Paulo, para os parentes. Agora não tem mais isso. (WESTING, 2015).

Ao ser questionada sobre o motivo de ela e a filha irem fazer visitas regulares ao túmulo do esposo, dona Aparecida respondeu:

Vamos sempre ao cemitério. Pra mim representa que eu vou ver ele [o esposo]. Acho importante manter a tradição. A gente gosta de ir lá limpar. Coloca uma florzinha. Reza. Conversa um pouquinho com ele. Comenta o que é que está acontecendo dentro de casa.

Eu sei que ele não ouve. Sei que ele não está ouvindo nada. Mas nós duas sabemos, e vamos lá conversar no pezinho dele. O túmulo é baixinho, a gente senta ali e passa o tempo. Quase toda semana a gente vai. Já faz três anos que ele faleceu... E a gente cuida bem, mantém tudo limpinho. Lá é a casa dele. É o lugar que a gente quis colocar ele. Tem que manter lá também, tem que manter arrumadinho. Não pode ficar abandonado.

Agora, quando eu lembro estou realmente bem. Mas já passei mal. No início foi difícil. Até acostumar... Se bem que até hoje eu não acredito que isso aconteceu. Pra mim ainda é mentira. Pra mim representa que ele ainda está por aqui. Eu deito e acordo e parece que estou vendo ele. A presença aqui em casa ainda é muito forte... Que eu via toda hora, quando ele chegava do trabalho... Ele saía cedo pra ir caminhar, eu levantava logo em seguidinha pra ir fazer o café. Ele sentava ali fora e eu ia lá chamar pra tomar o café. Não tinha essa de ficar na cama até nove ou dez horas, mas agora eu fico, porque ele não tá aqui. Meus filhos estão na casa deles. Dão uma passadinha aqui e vão trabalhar.

Vou levando assim. Sei que disso não passa. Sei que voltar ele não vai. Melhorar a minha memória não vai. O meu pensamento... Dizer que eu vou ficar melhor sem ele. Não tem como, tem que se acostumar que ele foi e que ele não vai voltar. No começo a lembrança era muito dolorosa. Mas vai passando. A gente toma um remedinho pra dormir e assim vai. O apoio da família ajudou bastante. Os filhos não saíram de roda de mim.

Ele fez uma cirurgia no coração. Tinha endocardite. Começou com febre, a gente levou ele para o hospital e a febre não abaixou. Daí fizeram a cirurgia e ele não voltou da anestesia. Ele ficou um mês e 20 dias lá. Ficou um mês internado, tomando remédio, depois fez a cirurgia e não voltou mais. Ficou 20 dias na UTI.

Pela casa tem várias fotografias dele. No período do luto nunca retirei nenhuma delas. Onde estavam ficaram. Não me traziam dor. Tem uma lá na cozinha, que ele tirou lá na fazenda serrando um pau. Nunca tirei do lugar. [Ao se referir à fotografia, a filha dirigiu-se até a cozinha e trouxe o retrato para a mãe].

Ele trabalhou no campo, a vida toda. Plantava, cuidava das criações. Quando olho essa fotografia não sinto nenhuma dor, nem mágoa. Olho numa boa. As fotografias ajudam a lembrar dele. Lembro de muita coisa, mas não tenho mágoa, nem tenho tristeza, nem choro. E elas vão permanecer aí. Não me assusto com foto não.

Eu olho com muito carinho para essa foto. (WESTING, 2015).

Durante a entrevista dona Aparecida lembrou-se dos álbuns de família, que ficavam em uma mesa da sala, mas devido à reforma foram guardadas em um armário para que não sofressem nenhum dano. A filha subiu as escadas para pegar alguns dos álbuns no andar de cima, onde foram guardados, e a mãe continuou seu relato:

Quando olho essas fotografias me lembro de tudo o que a gente viveu... Mas agora eu sei que ele está dormindo. Tem que ser forte. Não pode bambear não.

No túmulo não tem foto. Não quero pôr. Não precisa. Gente estranha que passa lá não precisa ver a cara dele. E eu não preciso, lembro dele perfeitamente e tenho foto aqui em casa à vontade. Nem na missa de sétimo dia eu quis distribuir aquelas lembrancinhas. Se você dá isso para uma pessoa estranha, um vizinho, antes de chegar em casa já joga fora. E o parente não precisa, pois já tem uma fotografia em casa. E se não tem, é porque também nunca deu atenção. As fotografias da família têm que ficar só em casa, elas fazem sentido só pra mim. (WESTING, 2015).

A fala de dona Aparecida se voltou então para a falta que sente do esposo:

Sinto muita saudade. Eu queria que ele estivesse aqui. Mas por outro lado eu penso como que ele ficaria depois da cirurgia. Será que ele estaria bem? Será que ele estaria lúcido? Deus o levou de uma vez. Assim ele não deu trabalho, não sofreu.

A saudade que sinto é boa até. Não tem mágoa, não tem arrependimento de nada. Sinto a falta daquela presença, quando está todo mundo reunido falta ele. A saudade é isso: é a falta da presença. É um vínculo que não acaba.

Conheci meu esposo passeando nos bailes. A gente era quase vizinho. Hoje em dia tem boate, mas naquele tempo era bailinho, onde os jovens se encontravam. Namoramos quase um ano e casamos. Ficamos 53 anos juntos, dividimos todos os momentos.

O vício dele era jogar no bicho e cortar o cabelo. Ele adorava cortar o cabelo, só pra ir passear. Ele tinha um cabelo bonito, pode ver na foto. Começava a crescer um pouquinho e ele já ia cortar. Na foto de casamento o cabelo dele estava a coisa mais linda.

A gente casou aqui em Londrina mesmo, na Catedral. Teve uma festa em um restaurante que eu não lembro o nome e fomos tirar as fotos no estúdio. Naquele tempo a gente tinha que ir no foto¹⁹, o fotógrafo não ia no lugar. E lá eles tiravam a foto. Mas só dos noivos, os padrinhos não tiravam nem os convidados. Deu trabalho, o fotógrafo ficava ajeitando a pose: fica assim, fica assado.

Tirou uma foto só, mas com várias cópias. Aí a gente deu para os padrinhos, para minha sogra, para alguns parentes mais íntimos. A foto era um presente. Eu ganhei bastante foto de conhecidos naquele tempo. (WESTING, 2015).

Ao ser indagada sobre a importância dos velhos retratos e de preservar as fotografias da família, dona Aparecida respondeu:

Com a foto é mais fácil de lembrar. Da minha mãe tem que puxar da memória, porque dela não tem foto. Mas eu me lembro dela perfeitamente, como se tivesse uma foto. Na memória também tem uma imagem. Que coisa, né, como é que a gente não esquece? Acho que não tinha nem sete anos e ainda lembro dela.

Essas fotografias contam muita história. Hoje as fotografias ficam tudo no computador. A gente nem vê. Eu vou lá mexer em computador? Nem sei mexer! Se chega uma visita e quer ver uma foto, como que eu vou fazer? É bom esse jeito que a gente tem, nos albinhos. Chega uma pessoa e pergunta pela foto de fulano e é só pegar um albinho e mostrar. E vai achando um monte de surpresa nas fotos velhas. (WESTING, 2015).

Após alguns minutos revendo os velhos retratos do álbum, dona Aparecida se detém na fotografia do casamento e suspira:

É... Só ficou na foto. E eu ainda tenho a foto. Só a foto... (WESTING, 2015).

¹⁹ O foto era a forma como os estúdios fotográficos eram popularmente conhecidos no período.

4.3 Relatos de seu Edigard

Edigard Nunes Pereira (Figura 3), nasceu em 8 de julho de 1935, no distrito de Duas Barras, povoado do município de Morro do Chapéu, Bahia. Ainda criança foi morar no interior de Goiás, onde ficou até mudar com a família para Londrina, em 1962.

Figura 3 –Seu Edigard



Fotografia: Michel de Oliveira

Durante uma conversa bastante informal na sala do apartamento onde mora, na manhã do dia 23 de julho de 2015, seu Edigard contou algumas histórias do passado, com especial atenção aos quatro filhos – três deles morando fora de Londrina – e às lembranças da esposa Ana Alice de Souza Pereira, que faleceu aos 65 anos, em 2013, em decorrência de complicações de uma infecção pulmonar.

Seu Edigard ocupa o tempo participando das ações assistenciais promovidas pela Conferência Vicentina da Catedral Metropolitana de Londrina, que distribui lanches nos hospitais e para moradores de rua. A caminhada e a visita ao túmulo da esposa também fazem parte da rotina.

Fui casado com ela por 46 anos. Não pensava de ficar viúvo, pois nós tínhamos uma diferença de idade. Quando eu casei já estava com 32 anos e ela com 19 anos. Era bem mais nova do que eu. É um sentimento muito doído. Perder a companheira não é fácil. Nós temos quatro filhos.

Eu morava em outro prédio, em um apartamento que é do meu filho. Mas depois que ela morreu, a presença dela era muito constante. Aí preferi mudar para cá. No outro apartamento a lembrança era muita. Eu abria a porta e pensava que ela ainda estava lá. Alice era uma pessoa muito comunicativa, eu chegava em casa e ela já ia falando. Lá a lembrança era muito grande. Então eu mudei pra cá.

Ela era sedentária, não fazia caminhada, sofria de artrite, o joelho inchava. Sempre ficava em casa. Eu até chamava para dar uma caminhadinha, mas sabia que ela não podia por causa do joelho. Eu falava: ‘Pelo menos na Concha²⁰, vamos dar uma voltinha’. Aí ela dizia: ‘Não vou passear na Concha que eu não sou cachorro’. E também ela fumou bastante, aí foi internada com infecção pulmonar. E no hospital ela pegou infecção hospitalar, que foi o que fez ela piorar e acabou falecendo.

É uma perda tão grande que parece que a gente fica deslocado. Perder a companheira de tantos anos não é fácil. (PEREIRA, 2015).

Durante a entrevista, Seu Edigard foi instigado a comentar sobre as diversas fotografias emolduradas em porta-retratos e organizadas sobre as prateleiras em cima do sofá:

Essas fotos são uma lembrança. Elas estavam guardadas, lá na outra casa. Quando eu mudei para cá coloquei as fotos aí para dar uma lembrança, né? Toda a minha família está aí.

Essas fotos estavam todas guardadas. Depois que eu mudei para cá, depois de uns seis ou sete meses que eu pus essas fotos aí. No outro apartamento poucas ficavam expostas, principalmente da neta, dos filhos. As minhas fotos com ela [a esposa] eram sempre guardadas. A gente tem uma caixa de fotos muito grande. (PEREIRA, 2015).

Com o desenrolar da conversa, seu Edigard foi pegando os porta-retratos da prateleira e contando as histórias dos momentos registrados pelas fotografias: as viagens de férias, as reuniões de família, a trajetória de vida dos filhos. Cada retrato suscitava uma série de histórias, evidenciando o potencial memorativo evocado pela fotografia.

Conheci minha esposa em um baile na Vila Brasil. Tinha um casamento de uns amigos e ela estava no baile, dançando com um careca. Eu vi aquela moça loirinha e chamei pra dançar. Perguntei se o careca era namorado dela, e ela respondeu que não. Aí eu disse que queria conhecer ela melhor. Marcamos um encontro outro dia e dali começamos a namorar. Casamos um ano e seis meses depois.

O casamento foi bom. Apoiaram bem o casamento. Inclusive eles apressaram o meu casamento. Venderam a propriedade que minha sogra morava e pediram pra eu adiantar o casamento. Meus irmãos me deram uma força para comprar os móveis. Aí eu casei. Os patrões da fábrica de guaraná que eu trabalhava deram o chope. Foi uma festa muito boa.

Quando a gente casou fui morar com um irmão meu na Vila Brasil. Ele era solteiro e a firma que ele trabalhava dava uma casa, aí fomos morar lá. Mudei bastante, era que nem cigano. Mudamos da Vila Brasil, depois construí uma casa no bairro Interlagos. Depois vendi essa casa e comprei uma lá em Cambé, no Castelo Branco. De Cambé eu vendi e comprei uma aqui nos Cinco Conjuntos, morei 16 anos no Vivi Xavier. De lá a gente se mudou aqui para o Centro.

²⁰ Concha Acústica de Londrina, localizada na região central da cidade.

Minha esposa sempre foi dona de casa, trabalhou só um pouquinho fora, seis meses no Móveis Brasília, costurando cortina. Mas foram só seis meses. Na época nós estávamos com dois filhos.

Ela era uma senhora muito trabalhadeira, em casa, ajudava as pessoas na igreja... Ela tinha um conhecimento muito grande das autoridades, dos donos de loja, ganhava muita coisa para doar para os pobres. Ela era muito comunicativa, conhecia muita gente, tanto que quando ela faleceu foi uma comoção muito grande.

Quando eu me lembro dela sinto muita saudade. Relembro bastante da nossa convivência que era muito boa, ela era uma pessoinha muito agradável, tanto em casa quanto para as pessoas de fora, para os vizinhos. Ela tinha um gênio bem forte, era uma pessoa que não deixava a batata assar. Se a pessoa fazia uma coisa errada na hora ela corrigia. Até na igreja ela dava bronca quando via alguma coisa errada. (PEREIRA, 2015).

Ao lembrar, seu Edigard começou a narrar os feitos da esposa, que era bastante dedicada no auxílio aos mais necessitados:

Ela construiu bastante casa para os pobres, dava cesta básica. Construiu na Fraternidade, construiu nos Campos Verdes. Por causa desse trabalho com os pobres ela ficou muito conhecida. Até homenagearam colocando o nome dela em um viaduto²¹.

Tudo ela conseguia com facilidade. Conversando, né? Ela tinha um diálogo muito bom, comunicava-se muito bem. Então, uma pessoinha dessa faz muita falta. Sinto muita falta... Uma solidão grande. Por isso que eu mudei pra cá. Um dia eu liguei para meu filho mais velho e disse: ‘Olha, tenho sentido muita falta da sua mãe, uma solidão muito grande. Esse apartamento aqui representa ela’. Aí ele disse: ‘Então muda, pai. Muda’. Aí eu vim para esse outro apartamento.

Olha, perder assim a companheira não é fácil não. A gente fica sem chão. Quando a saudade aperta eu olho assim a fotografia dela e fico com muita dor no coração. Eu sei que não volta mais. Sei que ela não volta mais... Eu passo sempre lá no cemitério. Olho lá... Que tem uma foto dela. Faço minhas orações. Mas a gente tem que conformar, né? Porque a gente sabe que já foi ela e que também a gente vai, ninguém é eterno. Como eu já tenho a idade um pouco avançada... (PEREIRA, 2015).

Questionado sobre o cuidado com o túmulo da esposa, seu Edigard respondeu:

O túmulo dela é bem conservado. A gente passa uma vaselina líquida do mármore para conservar. A gente cuida bastante. Meu filho veio aqui e nós fomos lá e ele falou: ‘Olha pai, não precisa pagar ninguém pra limpar não. A gente mesmo limpa’. Aí eu vou lá, passo um pano, deixo tudo limpo.

Quando ela morreu tinha a possibilidade de enterrar junto com os irmãos, no Cemitério Padre Anchieta, mas como tinha vaga no São Pedro meu filho falou: ‘Pai, vamos comprar aqui’. Aí compramos aqui, é mais próximo e independente. Aí fica um jazigo da família. O que nós esperamos é a morte. Se Jesus morreu, porque nós não? Ninguém tá livre. Ninguém quer morrer...

²¹ Inaugurado em 14 de fevereiro de 2014, o Viaduto Ana Alice de Souza Pereira liga a Avenida Clarice de Lima Castro, no Jardim Nova Olinda, à Avenida José de Lima Castro, no Jardim Nova Londrina.

Ficar só é ruim. Nós dois já estávamos nos sentindo um pouco sós. Nossos filhos já tinham ido embora. Só tínhamos uma neta... (PEREIRA, 2015).

Neste ponto da entrevista, seu Edigard se voltou novamente para os porta-retratos e pegou algumas fotografias nas quais a esposa estava presente:

Tem bastante foto dela aqui. Ainda hoje eu estava olhando. Costumo sempre olhar. Ela está sempre aqui comigo...

As que recordam mais são essas duas aqui [fala enquanto pega os porta-retratos], porque ela está junto com a família.

Quando eu olho essas fotografias eu sinto uma saudade. Uma solidão. Me sinto só... Me sinto sem chão [silêncio]. (PEREIRA, 2015).

Seu Edigard logo rompeu o silêncio apresentando os membros da família presente nas outras fotografias. Pega um retrato da formatura do filho e começa a narrar o momento:

Aqui foi no dia da formatura do caçula [risos]. Na hora da foto rolou um monte de terra, a grama não estava bem formada e sujou todo o sapato. Estava eu e ela aqui [disse apontando para o retrato].

Quando eu vejo essa foto lembro do momento festivo, desse momento agradável, da formatura do filho, recorda bastante, parece até que ela está aí ainda né?

Pro pobre ela fazia tudo, era uma pessoa muito boa. Mas infelizmente... Foi e deixou boas lembranças. Nunca brigamos. Discussãozinha sempre tinha, porque ela tinha um gênio muito forte, mas brigar não.

Ela era uma mãe muito boa. Cuidava muito bem dos filhos. Ficava a noite inteira acordada esperando os filhos chegarem da rua. Sempre preocupou com os filhos. A gente não tinha muito dinheiro, mas eles se vestiam bem. Ela era uma pessoa muito acolhedora com todas as pessoas.

É muito grande o sentimento que sinto por ela. Alice era uma companheira, um braço direito. Era uma pessoa com quem eu convivia muito bem, tratava muito bem a mim, os filhos. Com os filhos se preocupava até demais.

O que desandou foi a minha esposa ter ido cedo. Ela morreu bem nova... (PEREIRA, 2015).

4.4 Relatos de dona Relindes

Relindes Scholze Vaz (Figura 4) nasceu no dia 12 de fevereiro de 1938, no município de São Bento do Sul, Santa Catarina. Passado algum tempo, a família mudou-se para a Fazenda Alegria, que hoje faz parte do território do município de Telêmaco Borba, Paraná, onde o pai foi contratado para trabalhar na fábrica de papel Klabin. Em 1946,

chegaram a Londrina, onde fixaram residência. “Meu irmão e minha irmã iam para Castro estudar, eram internos, porque não tinha como ir e voltar. Aí quando foi minha vez de estudar meu pai falou: ‘Três lá eu não aguento’. Ele ficou sabendo de Londrina, daí nós viemos para cá”, contou.

Casou-se com o mecânico Aristides Vaz, com quem teve três filhos. Algum tempo depois da morte do esposo, dona Relindes mudou da casa onde moravam para um apartamento. Atualmente, reside em uma casinha alugada nos fundos de outra residência, onde guarda alguns móveis herdados da mãe, muitas fotografias e lembranças do tempo que passou. Um retrato do esposo divide espaço no pequeno altar montado na cômoda do quarto, um indício do culto à memória evocado pela fotografia.

Figura 4 – Dona Relindes



Fotografia: Acervo pessoal da entrevistada

A entrevista, realizada no dia 28 de julho de 2015, na sala da casa de dona Relindes, foi marcada por relatos da Londrina de outrora, com todas as dificuldades e transformações ao longo das décadas. Memórias históricas e afetivas se entrecruzaram na construção de uma crônica do passado marcado por alguns anos de trabalho fora de casa e da vida doméstica assumida após o casamento. Com uma memória bastante vívida, dona Relindes se lembrou de datas, nomes e muitos detalhes que fizeram parte da sua trajetória de vida.

Bastante preocupada com a preservação das lembranças, ela própria dedicou-se ao registro da vida cotidiana, registrando os momentos de comunhão familiar com uma câmera *Yashica*. Imagens preservadas nos mais de 20 álbuns guardados com orgulho por

dona Relindes, que, preocupada com a preservação do grande acervo familiar, doou parte das fotografias dos pais para o Museu Histórico de Londrina Padre Carlos Weiss.

No início do relato, Dona Relindes recordou dos primeiros anos em Londrina e da sua carreira como secretária e auxiliar de contas:

As casas eram todas cercadas com arame farpado. Era tudo café e lavoura. A primeira casa que nós moramos era na Vila Casoni. Naquela época nem nome na rua tinha. Depois foram aumentando as casas. Onde era sítio começou a fazer loteamento. Abriram o Jardim Ideal, Vila Matos, e assim foi indo e se desenvolvendo. Eu vi fazer os dois primeiros quarteirões de calçamento de Londrina. Naquela época era uma poeira danada. A coleta de lixo era feita de carrocinha. Tinha poucos carros. Poucos mesmo. O táxi era charrete.

Eu trabalhei até uma semana antes de casar. Naquela época não aceitavam mulher casada trabalhando. Trabalhei na empresa Construtora Brasil, que era uma firma dos irmãos Rezende. Eu fazia departamento pessoal, faturamento e o caixa. Daí eles ganharam uma licitação para fazer a obra da BR 55, que liga o Rio, Minas e Brasília. Aí ficou só um escritório pequeno aqui em Londrina e eles acertaram minhas contas.

Depois disso eu fui trabalhar nos irmãos Lopes, que tinham uma concessionária da Mercedes Benz e começaram com o transporte urbano, os ônibus, com a Lopes e Lopes. Eu fazia os faturamentos dos caminhões. Hoje em dia a gente imprime fácil, naquela época tinha o livro caixa, o livro de cópia de fatura e o diário, eram três livros. E era tudo feito em três vias, que a gente fazia com papel-carbono de cópia.

Trabalhei de 1955 até 1961, quando casei, sendo que nos Lopes eu trabalhei um ano e meio. Quando eu saí da Construtora Brasil colocaram dois no meu lugar, porque um só não dava conta. Virava e mexia me ligavam para saber como fazia alguma coisa, aí eu ensinava por telefone. Quando eu saí dos Lopes foi a mesma coisa. (VAZ, 2015).

O relato da vida trabalhista foi acompanhado por uma breve narrativa do casamento:

Casei no dia 17 de julho de 1961. Conheci meu esposo no Cine Ouro Verde. Lá só entravam homens de terno e moças de vestido longo. Senhoras desacompanhadas não entravam.

O meu marido era mecânico. Trabalhou na Sociedade Alpargal, que era agência da Toyota. Depois ele foi trabalhar na Bavária, com regulagem de motor. Ele sabia qualquer coisa de motor, aí criou coragem para abrir uma oficina especializada em carburação e em bico de bomba injetora. Ele conheceu desde o pé de bode, quando tinha que pôr a manivela no motor para dar partida.

Até no dia que ele foi para o hospital fazer a cirurgia que deu errado, ele montou um carburador, parecia uma panela de pressão, de um *Oldsmobile* 1951. Agora quem continua dando assistência ao carro antigo é meu filho.

Meu marido morreu em 2001, estávamos com 40 anos de casado. Outro dia encontrei um conhecido no Centro que era muito amigo dele. Aí eu pensei: 'Nossa, quando chegar em casa vou falar para o Aristides que vi fulano'. Depois que me caiu a ficha que já faz 14 anos que ele se foi. Mas aquela lembrança vem tão viva que a

gente não acredita que a pessoa que a gente ama se foi. A gente perde a noção do tempo. Falar de que jeito? Só na memória, em pensamento. Por isso que a gente vai ao cemitério muitas vezes. Como faz uma cunhada minha de Maringá que vai ao cemitério e conversa mesmo, desabafa. (VAZ, 2015).

Questionada sobre o acervo familiar de fotografias, dona Relindes começou a falar sobre os inúmeros retratos distribuídos pela sala, apontando-os enquanto narrava brevemente a história por trás deles:

Aqui na sala eu tenho fotografia dos meus avós, pai e mãe da minha mãe. Meu pai é filho de austríacos e minha mãe filha de alemães. Tenho também foto do meu casamento. Das minhas bodas de prata. Aqui é meu marido no aniversário da minha neta. Aqui minhas netas foram cantar em um casamento em Rolândia, aí encontraram Rony Von e lá cantaram juntos a Ave Maria. Ali é a formatura do meu filho e do meu neto, se formaram juntos. Aqui estou eu com meus três filhos, todos advogados. Mas minha filha não optou pelo direito não, hoje é musicista, edita livros didáticos para as escolas. (VAZ, 2015).

A apresentação das fotografias foi uma deixa para perguntar sobre a importância de preservar as lembranças daqueles que se foram:

Vou sempre ao cemitério. Ali está minha avó, meu pai, minha mãe, uma tia e uma prima. Meu marido está no Parque das Oliveiras, eu vou geralmente lá também. No São Pedro está também minha sogra e meu sogro.

A lembrança fica, de todo jeito. A gente tira fotografia para quê? Para lembrar. Minhas netas não conheceram minha mãe. Tira-se fotografia para quando elas crescerem dizer: ‘Olha, essa daqui era a sua bisavó’. A gente guarda essas fotografias para ter uma tradição de família.

Quando a gente visita um ente querido no cemitério é um vínculo que se mantém. A gente vai lá no túmulo e lembra. Às vezes uma lembrança ruim, do momento em que a pessoa estava sendo sepultada. Outras vezes lembranças boas: lembra da pessoa enquanto estava viva, determinados conselhos, determinados puxões de orelha que a gente levou. A gente não lembra de tudo, mas tem coisa que marca e a gente lembra para o resto da vida. (VAZ, 2015).

Para dona Relindes, o acervo de fotografias da família é um pequeno tesouro que mostra a coesão familiar e a passagem do tempo:

O meu orgulho é mostrar a sequência da família, momentos agradáveis. Fotografia num momento de tristeza a gente não tira. Esses retratos registram momentos de alegria.

Eu tinha um computador que estava com cinco mil fotos, entrou vírus e apagou tudo. Eu tenho lembrança das coisas, mas se você não vê a fotografia fica mais difícil de recordar alguns detalhes.

Uma vez nós fizemos uma apresentação no Teatro Zaqueu de Melo, de um coral que eu fazia parte. Uma apresentação muito bonita, cantando os hinos nacionais, no

palco a gente mudava de posição: uma hora estava com uma bandeira, outra hora com um chapéu. Eu tinha uma fotografia muito bonita desse dia no computador, fazendo um gesto da coreografia, mas fiquei sem ela porque apagou. (VAZ, 2015).

Ao falar sobre a perda do acervo digital, dona Relindes contou sobre sua paixão pela fotografia e relembrou das dificuldades do fazer fotográfico ao recordar de um velho retrato da família paterna:

Naquela época tirava fotografia sempre sentado. Só sentado. Porque a máquina demorava tanto tempo pra bater que se a pessoa mexesse saía tudo tremido. Aí o fotógrafo avisava quando era pra bater que era pra pessoa ficar que nem uma estátua. Eu tenho uma fotografia do meu pai quando ele ainda morava no sítio: vestia um terno, feito com saco de farinha, e, pra não ficar descalço, um chinelo de couro bruto, porque sapato não tinha. Na foto está meu avô, minha avó, os irmãos maiores atrás, minhas tias todas moças, segurando uma flor na mão, justamente pra não se mexer. Aí a gente olha e nossa... Reconhece. Daquela foto penso eu que só uma irmã do meu pai ainda tá viva. Agora essa família se foi.

Fotografia antes só em ocasião especial. Era muito difícil. Hoje, com celular tirando foto, tiram foto de qualquer coisa. Outro dia meu filho tirou uma foto dele dando banho nos filhos e colocou no *Facebook*, pra divulgar para o resto da família e para os amigos. Qualquer coisa hoje tira uma fotografia, antes não, era difícil.

Eu sempre gostei de fotografia. Quando trabalhei na Construtora Brasil eu comprei uma das primeiras câmeras *Yashica*, que tinha um negativo grande, 4x4, quadrado. Tirei muita foto com aquela máquina. Mas depois não tinha mais filme. Aí depois meu filho me deu uma máquina com aqueles filmes pequenininhos.

Quando as crianças eram pequenas eu comprava um filme de 12 poses. Então eu tirava uma por mês. Aí tinha que pensar que dia e como ia tirar. O filme era caro e pra revelar também era caro. Então era assim que funcionava. E era por isso que a gente guardava essas fotos com maior estima também. (VAZ, 2015).

Dona Relindes pediu licença e se dirigiu ao armário da cozinha, onde pegou parte dos álbuns de família. Retornou à sala e começou a mostrar as fotografias, sempre narrando as histórias que permeiam os registros dos retratos: a infância dos filhos, as reuniões de família, os pés de couve mais altos que o telhado da casa, batizados, aniversários. Ao se deparar com a fotografia de um dos filhos, dona Relindes comentou:

Este já vai ser avô hoje. Ainda ontem era um rapaz e hoje vai ser avô. É o que eu falo, essas lembranças que a gente tem quando vê essas fotografias, isso que é bom... (VAZ, 2015).

Relindes seguiu passando as folhas de um dos álbuns, quando se deparou com uma fotografia de um almoço em família e soltou uma gargalhada:

Olha a cara da minha nora, parecendo a Maria Chiquinha. Ê, meu Deus do céu, como é gostoso a gente ver essas coisas. Olha a cara de moleque do meu filho. Agora está carecão. Só a fotografia pra gente ver essa passagem do tempo, a gente vê como muda tudo. Muda o cabelo, mudam as roupas.

Volta e meia eu pego esses retratos pra rever. A gente sente saudade... Mexe... Mexe... (VAZ, 2015).

4.5 Relatos de dona Leopoldina

Leopoldina Andrade Moreira (Figura 5) nasceu em uma fazenda no município do Prata, Minas Gerais, em 28 de janeiro de 1942. Veio para Londrina em 1965, com o marido Octaviano Rodrigues Moreira Junior e dois filhos. “Meu esposo foi convidado pelo irmão para trabalhar aqui e nós viemos”, contou.

Figura 5 – Dona Leopoldina



Fotografia: Michel de Oliveira

A pedido de dona Leopoldina, a entrevista foi realizada no Bosque Municipal Marechal Cândido Rondon, no centro de Londrina, no dia 10 de novembro de 2015. Sentada em um dos bancos próximos aos aparelhos da Academia da Terceira Idade, relembrou do casamento de 50 anos, da trajetória profissional do casal e da falta que sente do esposo, que faleceu em 12 de maio de 2014, aos 77 anos.

Ela iniciou a conversa com um breve relato sobre a vinda para Londrina e como conheceu o esposo, em Uberaba, Minas Gerais:

Já tinha um irmão do meu esposo aqui, que foi quem convidou ele para vir para Londrina. Meu esposo foi trabalhar na empresa SENP S/A, onde era diretor administrativo. Trabalhou lá durante 33 anos. Aí ele aposentou, ficou meio adoentado, né. Aconteceu um acidente com as pernas dele, quebrou o joelho. Mas eu trabalhei, fui professora, dei aula dois anos e depois trabalhei na biblioteca pública durante 25 anos. Aposentei em 2002, por idade, com 60 anos, e agora estou em casa. Morava com ele, mas ele faleceu e eu fiquei sozinha.

Nós nos conhecemos em Uberaba. Eu vivia lá. Me criei lá. Vivia com meus pais naquela época. Quando o conheci eu tinha 14 anos e ele tinha 19. Eu fui numa festa, de igreja, e abanei com a mão e ele respondeu. Tinha uma moça com ele e ficou brava: ‘Onde já se viu abanando a mão pra ela’, aí falou meu nome e ele gravou. Depois ele ficou me procurando na cidade [risos], até que me encontrou.

Aí um dia eu tava na porta de casa conversando com uma vizinha, passou uma caminhonete andando e ela falou: ‘Essa caminhonete está passando por causa de você, né?’. E era ele. Veio um amigo dele e perguntou se ele podia falar comigo e eu disse: ‘Claro que pode’. Aí começamos o namoro. E nunca terminamos. Namoramos sete anos. Casei com 21 e ele com 26.

Naquele tempo a gente fazia a festa [de casamento] na casa da gente mesmo, na casa dos pais. E era a moça quem fazia a festa, não era o rapaz não. Fazia churrasco, e tal. Minha família era muito grande... Eu ganhei tanto presente que até hoje tenho presente de casamento. Naquela época o enxoval durava. E era a moça que fazia o enxoval e dava a festa de casamento.

Aí a gente teve três filhos, dois em Minas, lá em Uberaba, e um nasceu aqui. Meu filho mais novo está com 45 anos. Cada um já tem sua família. Os dois mais velhos moram fora, só o mais novo mora aqui. De vez em quando eu vou lá passear na casa deles, passo uns dias lá. Depois venho embora e fico aqui uns dias. E é assim, sabe... Eu tenho um relacionamento muito bom com meus filhos, graças a Deus. E todos me estimam, e também eu faço tudo. Se meus filhos tiverem bem eu estou também, se estiverem mal... É desse jeito, sou muito apegada a eles. E aos meus netos também, tenho sete netos, que são minha alegria. É o que me consola agora na falta dele [do esposo] são essas pessoas que ficaram. (MOREIRA, 2015).

Na sequência do relato, dona Leopoldina comentou sobre a perda do esposo e sobre a saudade que sente dele.

Ele faleceu tão de repente. Foi para o hospital andando, e no prazo de uma semana ele faleceu. Foi pra UTI, estava muito bem assistido, tudo. Aí... Mas não teve jeito. Chegou a hora dele. As pessoas lá, os médicos e enfermeiros, chegavam perto de mim e perguntavam: ‘O que a senhora é dele?’. Aí eu dizia: ‘Eu sou esposa’. Eles falavam assim pra mim: ‘Ele está muito mal’. Mas eu não acreditava, pra mim ele ainda ia voltar para casa.

Mesmo depois que ele morreu, eu não acreditava que ele tinha morrido. ‘Não era possível, ele não morreu não’, eu pensava. Porque ele era uma pessoa assim tão forte, sabe. Assim alegre, extrovertido. Não era igual a mim que sou assim mais quietona. Ele era muito de fazer amizade. Uma pessoa muito leal com os amigos. E de repente aconteceu isso, ele começou a ter parada cardíaca né, lá no hospital. Acho que foi na terceira ou quarta parada cardíaca que ele não resistiu mais, sabe. Quando foi de madrugada ligaram do hospital dizendo que ele tinha falecido. Mas eu não acreditava. Pensava: ‘Não é possível, ele não faleceu não’.

Eu não acreditava. No começo eu não acreditava que ele tinha morrido. Depois de um ano foi que começou a cair a ficha. Eu olho as fotos e dá muita saudade dele. Ele era uma pessoa que me amava muito. Como eu fui criada sem carinho, naquele tempo que eu era criança os pais não usavam dar carinho pra gente, nunca lembro de ter ganho um abraço ou um beijo da minha mãe ou do meu pai. Então o que eu tive de carinho foi dele. Ele escrevia bilhetinho em casa dizendo: ‘Que eu te amo. Que eu te adoro. Você é minha vida’, e pregava na parede. Quando ele faleceu estava cheio de bilhetinho dele lá em casa. Ele levantava cedinho, fazia o café dele e escrevia as coisas pra mim e pregava na parede pra eu ler. Era assim.

Então a pessoa que me deu mais carinho na minha vida foi ele. No tempo que eu era criança os pais eram muito introvertidos, não davam carinho pra gente. Eu tive uma infância meio difícil sabe. Não conversava. Os pais só trabalhavam. A gente ia pra escola. Não tinha uma orientação boa na escola. Era muito ruim. Mas depois graças a Deus eu conheci ele, e ele foi muito bom. Apesar de que eu passei horas também tristes com ele, mas no final ele viveu mais comigo. De 1998 pra cá a gente procurou viver bem. Aí em 2014 ele faleceu. Quando ele parou de trabalhar ficava mais em casa. Saía só quando tinha alguma coisa pra fazer.

Eu estava aposentada, ele também. Então a gente procurava viajar pra casa da minha filha. Não podia viajar pra muito longe porque ele não estava bem de saúde e podia acontecer alguma coisa. Então a gente ia mesmo pra casa da minha filha, e ficava lá. A gente tinha que ficar sempre perto da família.

Ele foi uma pessoa muito boa. Não pensava só nele, pensava nas outras pessoas também. Tem gente que casa e se isola da família, né? Ele não. Sempre pensou nos irmãos, ele era mais velho e tinha mais oito depois dele.

Esses dias eu estava lendo uma carta dele que dizia assim: ‘Se eu te amava 150 por cento, agora eu te amo 1.500 por cento’. E ele via que eu estava sempre ali perto dele. Eu cortava o cabelo dele... Da última vez quem cortou o cabelo dele fui eu. Não passou pela minha cabeça que aquela seria a última vez que eu ia cortar o cabelo dele, fazer a barba dele...

Quando ele estava lá no hospital, no último dia, eu fui e passei a mão no rosto dele e falei pra: ‘Amor, sara logo pra você voltar pra casa. Tá tão ruim lá em casa sem você’. Correu lágrima do olho dele, quando foi de madrugada ele morreu. Teve uma parada cardíaca e faleceu. Eu achava que ele ia voltar pra casa...

É muito difícil lidar com a falta. Muito difícil... Eu vejo foto dele, sabe, e sinto muita saudade dele. Muita mesmo. (MOREIRA, 2015).

Nesse momento da entrevista, Dona Leopoldina abriu a bolsa e mostrou quatro fotografias que trouxe consigo. A ação de trazer os retratos foi voluntária, o que reforça o papel atribuído à fotografia como artefato memorial, como atestado de existência dos que se foram.

Aqui foto nossa de casamento. Uma foto nossa dançando. Aqui eu tinha 16 anos, não era casada ainda não. Estava namorando ele. Eu sinto muita saudade dele, sabe. Essa daqui é uma foto minha e dele recente. Essa deve ter uns três anos. Quando vejo essas fotografias eu choro... Choro. Me dá muita saudade dele. Muita mesmo [silêncio]. Ontem mesmo eu tava vendo. Abri uma pasta em casa, com uns documentos dele, tinha foto dele, sabe...

Chorar pra mim até é bom, porque às vezes eu sinto aquela coisa por dentro. Então chorar é bom que sai aquilo. Porque acho que se a gente ficar assim muito, deve

fazer até mal pra gente. Então chorar pra mim é até bom. Engraçado que às vezes eu tô assim chorando, lembrando dele, de repente eu começo a distrair com outra coisa e daí a pouco eu digo: ‘Mas eu tava chorando, parei?’.

Mas eu sinto muita falta dele. Não sei se porque eu fiquei sozinha. Meus filhos todos já não moram mais comigo. Mas a gente vai levando, né? Eu procuro fazer trabalhos manuais pra distrair, vejo televisão, faço palavras cruzadas. Isso me distrai muito. É com isso que eu me distraio.

Tenho uns três ou quatro álbuns de foto. Aí eu pensei: ‘Vou levar essas daqui pra ele’ [referindo-se às fotos que trouxe para a entrevista]. Sempre fui eu quem organizou as fotos da família. Estou até precisando organizar de novo, pois já surgiram outras fotos, dos netos mais novos. Só que é uma coisa assim, pra organizar um álbum tem que ter muito tempo só por aquela conta, para ficar organizado.

Essa fotografia recente me emociona muito. As outras até que não. Coisas assim que já passaram há muito tempo... Eu já passei por muitas coisas na minha vida depois dessas fotos aí. As mais recentes, que foi quando a gente viveu mais próximo, são as que mais mexem comigo. Agora as outras até que não. Eu tenho foto dele criança, olho e não sinto nada. Tenho foto dele mais moço, mesmo comigo... Mas as mais recentes são as que mais mexem comigo.

Essa aqui principalmente eu coloco em cima de um armário na minha sala, e às vezes eu nem gosto de ficar olhando muito, sabe. Porque a gente quer que ele descanse em paz. Às vezes falam que a gente não deve ficar assim... Mas tá lá no meio das outras fotos e quando vê a gente já está olhando. Às vezes eu penso em esconder, mas eu falo: ‘Não vou esconder não, deixa quieto’. Tenho fotos das nossas Bodas de Ouro, foi muito bonita, meus filhos fizeram uma surpresa.

Essa fotografia foi lá no Rio de Piracicaba. Aqui ele estava cantando a música do Rio de Piracicaba. Ele gostava de cantar assim de brincadeira. Ele era muito brincalhão, muito alegre. A gente foi passear lá no rio, meu filho morava lá perto, ele queria conhecer o rio e nós fomos. Essa fotografia aí tem uns três anos.(MOREIRA, 2015).

Questionada sobre o costume de ir ao cemitério, Leopoldina respondeu:

Vou todo domingo. Como eu moro perto, pra mim é fácil, né. Todo domingo pela manhã eu vou lá. Só se eu for viajar ou tiver alguma coisa, mas todo domingo eu faço uma visita.

Eu tenho uma senhora que limpa e arruma o túmulo pra mim. Vou lá, olho a foto dele lá no túmulo. Eu olho aquela foto e dá muita saudade. O que é que a gente vai fazer, né? Tem que contentar em ir lá. Eu ponho flores, ele não gostava muito de vela não. Ele falava: ‘Eu não gosto muito desse cheiro de vela não’. Ele gostava muito de florzinha vermelha, então eu vou lá, compro um vasinho vermelho e coloco lá pra ele.

O vínculo nunca acaba. Esquecer a gente nunca vai esquecer. Então eu procuro fazer trabalhos manuais, pra não ficar com aquele pensamento negativo. Mas esquecer a gente não esquece. Não esquece... Eu vivi 50 anos com ele. Cinquenta anos... Ele foi muito importante na minha vida, é o pai dos meus filhos. Tudo o que eu tenho agradeço a ele. Foi muito importante pra mim [silêncio]... (MOREIRA, 2015).

4.6 Alinhando relatos: aproximações conceituais

O exercício analítico que será apresentado a seguir busca alinhar as discussões teóricas com os relatos dos velhos, encadeando o pensamento teórico-conceitual com suas vivências e experiências. A aproximação dessas duas instâncias visa a ampliar a compreensão do processo estudado, observando, também, como os conceitos nas ciências sociais refletem sobre o nosso estar no mundo.

Cabe destacar, previamente, que esta proposta analítica não tem como objetivo esgotar a discussão – o que seria impossível diante da complexidade dos fenômenos humanos –, mas apontar conexões possíveis, atando algumas pontas da meada conceitual que foi desfiada ao longo deste estudo.

O fio de maior destaque nesta tentativa de enrolar a meada é a saudade. Em todos os relatos esse sentimento incógnito se fez presente como um ponto em comum, que amalgama a dor íntima da perda de um ente querido a uma lógica social mais ampla, na qual a ausência dos que se foram ressoa como uma vibração grave, que se faz mais sentida que audível.

“É muito difícil lidar com a falta. Muito difícil... Eu vejo foto dele, sabe, e sinto muita saudade dele. Muita mesmo” (MOREIRA, 2015), relatou dona Leopoldina, ao recordar do esposo com quem conviveu por meio século. O mesmo sentimento foi compartilhado por seu Edigard ao recordar da companheira: “Quando eu me lembro dela sinto muita saudade” (PEREIRA, 2015).

A fotografia se apresenta como um suporte memorativo para o indivíduo saudoso, como destacou dona Relindes: “Volta e meia eu pego esses retratos pra rever. A gente sente saudade... Mexe... Mexe...” (VAZ, 2015). A ausência da pessoa amada parece revestir a frágil materialidade dos retratos de uma força evocativa de sentimentos, muitas vezes conflitantes. Conflito que suscita a presença simbólica a partir da rememoração e, ao mesmo tempo, traz à tona a cruel certeza do irremediável, como relatou seu Edigard: “Quando a saudade aperta eu olho assim a fotografia dela e fico com muita dor no coração. Eu sei que não volta mais. Sei que ela não volta mais...” (PEREIRA, 2015).

A saudade parece condensar uma série de sentimentos inomináveis, que, por não serem racionalmente exprimíveis, acabam sendo exteriorizados por meio de lágrimas. Como comentou dona Leopoldina a segurar os retratos em que revê o marido falecido: “Quando vejo essas fotografias eu choro... Choro. Me dá muita saudade dele. Muita mesmo [silêncio]” (MOREIRA, 2015).

A saudade aparece nos relatos como um conceito que não precisa ser explicado, como se senti-lo fosse a principal forma de compreendê-lo. Dona Aparecida esboça uma conceituação espontânea que delinea bem a complexidade desse sentimento: “A saudade é isso: é a falta da presença. É um vínculo que não acaba.” (WESTING, 2015). A saudade parece garantir a sobrevivência dos que se foram, pois faz com que alguns pontos da memória permaneçam iluminados para que não sejam esquecidos.

Ao comentar sobre esse vínculo que se mantém mesmo após a morte, DaMatta (1993, p. 34) afirma que “a morte mata, mas os mortos, pela força dos elos que temos com todos eles, não morrem”. Assim, de alguma forma a pessoa amada continua a se fazer presente, mesmo quando já não há mais corpo físico para ocupar os ambientes. Foi justamente essa presença constante que motivou seu Edigard a mudar de apartamento:

Eu morava em outro prédio, em um apartamento que é do meu filho. Mas depois que ela morreu, a presença dela era muito constante. Aí preferi mudar para cá. No outro apartamento a lembrança era muita. Eu abria a porta e pensava que ela ainda estava lá. (PEREIRA, 2015).

A sobrevivência memorial motivada pela saudade parece se contrapor à morte, como uma forma de evitar a dor irremediável da perda. Como aceitar que a pessoa amada não mais existe? “Eu não acreditava. No começo eu não acreditava que ele tinha morrido. Depois de um ano foi que começou a cair a ficha” (MOREIRA, 2015), comentou dona Leopoldina. A fala de dona Aparecida também apresenta indícios dessa negação: “No início foi difícil. Até acostumar... Se bem que até hoje eu não acredito que isso aconteceu. Pra mim ainda é mentira. Pra mim representa que ele ainda está por aqui” (WESTING, 2015).

Às vezes, a lembrança se apresenta de maneira tão forte, que parece fazer reviver a pessoa amada, mesmo quando já se passou um tempo significativo da morte. O relato de dona Relindes ilustra bem como se dão esses sobressaltos da memória:

Meu marido morreu em 2001, estávamos com 40 anos de casado. Outro dia encontrei um conhecido no Centro que era muito amigo dele. Aí eu pensei: ‘Nossa, quando chegar em casa vou falar para o Aristides que vi fulano’. Depois que me caiu a ficha que já faz 14 anos que ele se foi. Mas aquela lembrança vem tão viva que a gente não acredita que a pessoa que a gente ama se foi. A gente perde a noção do tempo. Falar de que jeito? Só na memória, em pensamento. (VAZ, 2015).

Nesse contexto de ausência e saudade, a lógica da fotografia como duplo corpo se destaca. As imagens materializadas no papel fotográfico ganham um atributo de presença. Foi isso o que motivou seu Edigard a tirar algumas fotografias da caixa em que estavam guardadas e colocá-las em porta-retratos na sala do novo apartamento: “Elas estavam guardadas, lá na outra casa. Quando eu mudei para cá coloquei as fotos aí para dar uma

lembrança, né? Toda a minha família está aí” (PEREIRA, 2015), explica. Durante a entrevista ele comentou que decidiu colocar as fotografias expostas para não se sentir tão sozinho e – ao se referir às fotografias da esposa – comentou: “Costumo sempre olhar. Ela está sempre aqui comigo...” (PEREIRA, 2015).

Em sua última fala, dona Aparecida explicita o caráter ambíguo da fotografia em sua simulação de presença: “É... Só ficou na foto. E eu ainda tenho a foto. Só a foto...” (WESTING, 2015). Ao declarar isso ela destaca a potência de sobrevivência simbólica do esposo na fotografia: ele “ficou na foto”. Mas ao mesmo tempo é “só a foto”, incompleta, insuficiente, contudo, ainda assim, o que resta e precisa ser preservado.

No reduto doméstico, as cenas congeladas na fotografia são tomadas como artefatos da memória. Superfícies palpáveis que servem para disparar lembranças e recordações. O comentário de dona Aparecida ressalta a função memorial atribuída aos retratos: “Quando olho essas fotografias me lembro de tudo o que a gente viveu...” (WESTING, 2015).

Durante as entrevistas, as fotografias suscitaram recordações nos entrevistados, o que reforça o potencial da fotografia como disparadora do gatilho da memória. No entanto, cabe destacar que os relatos foram marcados por lacunas, silêncios. Indícios de que a rememoração afetiva é muito mais reservada e pessoal. Quando a temática se voltava para acontecimentos públicos, como a cerimônia de casamento ou trabalho, a narrativa ganhava uma fluência maior. Todavia, quando os entrevistados falavam sobre a falta dos companheiros de vida ou sobre algum tema mais íntimo, a fala se tornava mais pausada, a narração mais lacunar e os retratos dos que se foram costumavam ser observados em silêncio.

Na apresentação dos álbuns ou dos porta-retratos, foi possível perceber a tendência narrativa atrelada às fotografias. Ao pegar um dos retratos emoldurados na prateleira, seu Edigard foi surpreendido pela lembrança do dia em que a imagem foi tomada: “Aqui foi no dia da formatura do caçula [risos]. Na hora da foto rolou um monte de terra, a grama não estava bem formada e sujou todo o sapato. Estava eu e ela aqui [disse apontando para o retrato]” (PEREIRA, 2015).

O mesmo aconteceu com dona Leopoldina, ao observar uma das fotografias em que está com o marido, preservada com grande apreço por ser um dos últimos retratos dos dois, ela falou sobre o momento em que foi feito o registro:

Essa fotografia foi lá no Rio de Piracicaba. Aqui ele estava cantando a música do Rio de Piracicaba. Ele gostava de cantar assim de brincadeira. Ele era muito brincalhão, muito alegre. A gente foi passear lá no rio, meu filho morava lá perto, ele queria conhecer o rio e nós fomos. Essa fotografia aí tem uns três anos. (MOREIRA, 2015).

Dona Relindes também foi tomada pela surpresa ao folhear um dos álbuns. Surpreendeu-se com a mudança dos filhos ao longo dos anos: “Este já vai ser avô hoje. Ainda ontem era um rapaz e hoje vai ser avô. É o que eu falo, essas lembranças que a gente tem quando vê essas fotografias, isso que é bom...” (VAZ, 2015). Em outro trecho da entrevista, ela destacou o papel da fotografia de preservar as aparências, como uma espécie de congelamento do instante: “Só a fotografia pra gente ver essa passagem do tempo, a gente vê como muda tudo. Muda o cabelo, mudam as roupas” (VAZ, 2015).

Além de conservar esse registro imagético que mobiliza as lembranças, a fotografia também é utilizada como comprovação das histórias narradas. Ao contar sobre a aparência do esposo, dona Aparecida enfatizou: “Ele tinha o cabelo bonito, pode ver na foto” (WESTING, 2015). Nesse sentido, a fotografia se apresenta como prova do que é contado, retomando o caráter de verdade atribuído às imagens capturadas pela câmera escura.

Com isso, é possível inferir que – mesmo em seus usos mais afetivos e expressivos – o critério de real atrelado à fotografia ganha relevo. Sendo esse, inclusive, um dos pilares que sustentaram a função de artefato memorial atribuído aos registros fotográficos. De certa forma, foi a profissão de fé nas imagens fixas que fez com que elas fossem adotadas como suportes capazes de contornar as incertezas da memória, sempre assombrada pelo esquecimento.

Um dos trechos do relato de dona Aparecida suscita algumas questões relacionadas à dependência dos artefatos mnemônicos:

Com a foto é mais fácil de lembrar. Da minha mãe tem que puxar da memória, porque dela não tem foto. Mas eu me lembro dela perfeitamente, como se tivesse uma foto. Na memória também tem uma imagem. Que coisa, né, como é que a gente não esquece? (WESTING, 2015).

Ao considerar que com a fotografia é mais fácil de lembrar, dona Aparecida destaca o papel da imagem fixa como auxiliar da recordação, mas ao mesmo tempo reforça que a capacidade memorativa está no indivíduo e não no artefato. Consideração que está alinhada à crítica à historicização da memória feita por Nora (1993, p. 16-17):

Ela dubla o vivido, que se desenvolve, muitas vezes, em função e seu próprio registro [...], de uma memória secundária, de uma memória-prótese. A pro-indefinida do arquivo é o efeito aguçado de uma nova consciência, a mais clara expressão do terrorismo da memória historicizada.

Ao afirmar que na memória também tem uma imagem, a fala de Aparecida faz uma interlocução com a discussão apresentada no primeiro capítulo, das imagens-lembrança debatidas por Bergson (1990). O ato de “puxar da memória” reforça a rememoração como uma ação deliberada do sujeito, conforme pontuou Ricoeur (2007, p. 30) ao afirmar que o ato de lembrar é “uma caçada”.

Em outro trecho da entrevista, dona Aparecida comentou mais uma vez sobre a lembrança da mãe, de quem não tem nenhuma fotografia, reforçando o papel da memória como instância ativa da recordação, destacando a autonomia mnemônica mesmo com o imperativo dos documentos e artefatos: “Posso acordar, dormir, que eu lembro sempre. A feição dela... E dela a gente não tem foto. Para lembrar só a memória mesmo. É a memória...” (WESTING, 2015).

Dona Relindes concorda com o papel ativo da memória ao considerar que as recordações se mantêm mesmo sem o suporte, mas destaca a importância dos registros fotográficos para a preservação das recordações familiares:

A lembrança fica, de todo jeito. A gente tira fotografia para quê? Para lembrar. Minhas netas não conheceram minha mãe. Tira-se fotografia para quando elas crescerem dizer: ‘Olha, essa daqui era a sua bisavó’. A gente guarda essas fotografias para ter uma tradição de família. (VAZ, 2015).

Esse fragmento do relato é bastante significativo, pois ela considera fundamental preservar e recontar as histórias da família a partir das fotografias, o que reforça o argumento apresentado por Bosi (2003, p. 73) de que “a memória oral é fecunda quando exerce a função de intermediário cultural entre gerações”. Nesse intercâmbio comunicacional intermediado pela fotografia, há uma valorização de duas funções da memória: a narrativa e a identitária. A partir dos relatos contados pelos membros mais velhos, os mais jovens estabelecem laços mais coesos com o núcleo familiar, fortalecendo a noção de pertencimento e a certeza de uma origem. Destaca-se, assim, a memória como elemento social, que mobiliza instâncias individuais e coletivas, como observa Candau (2012).

A mesma consciência de preservação da memória familiar foi expressa por dona Aparecida: “Aqui em casa a gente tem um acervo muito grande de fotos. Da época da formação de Londrina. Fotos que contam nossa história: os filhos criança, muitos amigos que a gente conheceu” (WESTING, 2015).

Neste ponto é possível destacar o papel feminino na preservação dessas fotografias, a exemplo de dona Relindes, que era a responsável pelos registros da família com a sua *Yashica*. Ou o destaque que dona Leopoldina deu ao cuidado com o acervo: “Sempre fui eu quem organizou as fotos da família.” (MOREIRA, 2015). Além de preservar e organizar, elas

conseguiram narrar com mais detalhes os retratos que apresentaram durante a entrevista. Enquanto Relindes e Aparecida mostraram o acervo preservado em álbuns, apresentando com orgulho como estavam conservados e organizados, seu Edigard mostrou apenas algumas das fotografias expostas na prateleira.

Apesar de ter preferido fazer a entrevista em um local público, dona Leopoldina levou espontaneamente quatro fotografias na bolsa, o que denota a importância que ela dá a essas imagens para a preservação da memória familiar, destacando seu papel como protagonista na preservação dos retratos. Ao se referir à ação voluntária de levar os retratos, ela comentou: “Tenho uns três ou quatro álbuns de foto. Aí eu pensei: ‘Vou levar essas daqui pra ele’ [referindo-se às fotos que levou para a entrevista]” (MOREIRA, 2015).

Sobre esse protagonismo feminino no cuidado com o acervo de fotografias domésticas, é possível retomar as considerações de Armando Silva (2008, p. 135), que afirma que o álbum é da mulher, assim como sua casa: “[...] o álbum é feito para ser contado e, portanto, falado. Trata-se de imagens para ouvir, e, se a mulher o organiza, também o conta”.

Outra questão que pode ser abordada com a análise dos relatos é a seleção das imagens que compõem o álbum. Sobre isso dona Relindes afirmou: “O meu orgulho é mostrar a sequência da família, momentos agradáveis. Fotografia num momento de tristeza a gente não tira. Esses retratos registram momentos de alegria” (VAZ, 2015).

Essa afirmação vai ao encontro do pensamento de Ricoeur (2007, p. 502), quando afirma que a “[...] a estrela norteadora de toda a fenomenologia da memória foi a idéia de memória feliz”. Ao selecionar esse recorte feliz para ser preservado há uma possibilidade maior de evocar recordações agradáveis, como a que veio à memória de seu Edigard quando ele pegou um dos retratos na prateleira: “Quando eu vejo essa foto lembro do momento festivo, desse momento agradável, da formatura do filho, recorda bastante, parece até que ela [a esposa] está aí ainda né?” (PEREIRA, 2015).

A rememoração ativada pela fotografia é sempre marcada por emoções e afetos, e isso se dá devido à função de imagem-relicário (KOSSOY, 2009) ou de foto-recordação (SCHAEFFER, 1996) atribuída às imagens domésticas. Ao se referir à fotografia do esposo que mantém na cozinha, dona Aparecida comentou: “Eu olho com muito carinho para essa foto” (WESTING, 2015). O afeto devotado ao sujeito fotografado é transferido para a imagem, reforçando a pulsão metonímica da fotografia (DUBOIS, 1993, p. 78), que garante a sobrevivência simbólica dos que se foram nos registros que deles preservamos.

No contexto da perda provocada pela morte, as fotografias podem suscitar sentimentos distintos. Para dona Aparecida, servem para motivar uma recordação apaziguada:

“Quando olho essa fotografia não sinto nenhuma dor, nem mágoa. Olho numa boa. As fotografias ajudam a lembrar dele” (WESTING, 2015). Já para seu Edigard, os retratos da esposa costumam motivar sentimentos de maior pesar: “Quando eu olho essas fotografias eu sinto uma saudade. Uma solidão. Me sinto só... Me sinto sem chão [silêncio]”(PEREIRA, 2015).

Essa afetividade atrelada aos retratos é um dos motivos para garantir a preservação dos registros domésticos. Durante a entrevista, dona Aparecida demonstrou forte senso de preservação da intimidade, o que a motivou, inclusive, a não colocar um retrato na lápide do esposo:

No túmulo não tem foto. Não quero pôr. Não precisa. Gente estranha que passa lá não precisa ver a cara dele [...]. Nem na missa de sétimo dia eu quis distribuir aquelas lembrancinhas. Se você dá isso para uma pessoa estranha, um vizinho, antes de chegar em casa já joga fora [...]. As fotografias da família têm que ficar só em casa, elas fazem sentido só pra mim. (WESTING, 2015).

Ação análoga a de Barthes (1984, p. 110), quando ele decide não mostrar a Fotografia do Jardim de Inverno: “Ela existe apenas para mim”, citação que é bastante próxima da fala de dona Aparecida: “[...] elas fazem sentido apenas para mim”. Para ela, expor as fotografias da família em lugar público é uma espécie de profanação, é submeter aquela imagem que lhe é tão significativa ao risco de ser jogada fora. É transferir a fotografia da lógica afetiva para a de simples testemunho, como destaca Schaeffer (1996).

Nos relatos foi possível perceber como o próprio ato fotográfico era algo a ser rememorado, pois no período em que as fotografias foram tomadas ser fotografado era um acontecimento solene, feito apenas em ocasiões especiais, como narrou dona Relindes:

Naquela época tirava fotografia sempre sentado. Só sentado. Porque a máquina demorava tanto tempo pra bater que se a pessoa mexesse saía tudo tremido. Aí o fotógrafo avisava quando era pra bater que era pra pessoa ficar que nem uma estátua. (VAZ, 2015).

Ao apresentar a fotografia de casamento, cuidadosamente preservada por um cartão de papel decorado, dona Aparecida lembrou da cena no estúdio fotográfico:

Naquele tempo a gente tinha que ir no foto, o fotógrafo não ia no lugar. E lá eles tiravam a foto. Mas só dos noivos, os padrinhos não tiravam nem os convidados. Deu trabalho, o fotógrafo ficava ajustando a pose: fica assim, fica assado. Tirou uma foto só, mas com várias cópias. Aí a gente deu para os padrinhos, para minha sogra, para alguns parentes mais íntimos. A foto era um presente. Eu ganhei bastante foto de conhecidos naquele tempo. (WESTING, 2015).

Dona Aparecida contou ainda sobre a dificuldade que era fazer um retrato no tempo em que era jovem, motivo pelo qual a mãe faleceu sem ser fotografada: “Naquele tempo,

na roça, ninguém ia atrás de tirar foto. Nem foto para documento não se tirava. Do meu pai, a única foto que tem está com a minha irmã, uma fotinho para documento” (WESTING, 2015).

Ao lembrar do circuito social e de trocas afetivas que envolviam o envio de fotografias para parentes e amigos chegados, dona Aparecida fez uma crítica à banalização da fotografia: “Agora, perdeu o valor, não se usa mais tirar uma foto e dar uma de presente. Antes tinha uma troca” (WESTING, 2015). Dona Relindes também comentou sobre a produção facilitada de fotografias, exacerbada com os dispositivos móveis:

Fotografia antes só em ocasião especial. Era muito difícil. Hoje, com celular tirando foto, tiram foto de qualquer coisa. Outro dia meu filho tirou uma foto dele dando banho nos filhos e colocou no *Facebook*, pra divulgar para o resto da família e para os amigos. Qualquer coisa hoje tira uma fotografia, antes não, era difícil. (VAZ, 2015).

Na avaliação de dona Relindes, essa dificuldade maior para se conseguir uma fotografia era um dos motivos para que os retratos fossem preservados com maior cuidado:

[...] Quando as crianças eram pequenas eu comprava um filme de 12 poses. Então eu tirava uma por mês. Aí tinha que pensar que dia e como ia tirar. O filme era caro e pra revelar também era caro. Então era assim que funcionava. E era por isso que a gente guardava essas fotos com maior estima também. (VAZ, 2015).

Acostumada à materialidade das fotografias preservadas nos álbuns e portarretratos, dona Aparecida se queixou que agora não consegue mais ver as fotografias digitais, que ficam armazenadas nos computadores e *smartphones*:

Hoje, as fotografias ficam tudo no computador. A gente nem vê. Eu vou lá mexer em computador? Nem sei mexer! Se chega uma visita e quer ver uma foto, como que eu vou fazer? É bom esse jeito que a gente tem, nos albinhos. Chega uma pessoa e pergunta pela foto de fulano e é só pegar um albinho e mostrar. E vai achando um monte de surpresa nas fotos velhas. (WESTING, 2015).

Dona Relindes, mais acostumada às tecnologias digitais, teve o desprazer de perder um grande acervo de fotografias que mantinha organizado no computador: “[...] estava com cinco mil fotos, entrou vírus e apagou tudo. Eu tenho lembrança das coisas, mas se você não vê a fotografia fica mais difícil de recordar alguns detalhes” (VAZ, 2015).

A cultura digital reconfigurou a forma como as fotografias são feitas, compartilhadas e preservadas. Ainda não é possível traçar um quadro preciso sobre as mudanças, mas já dá para detectar alguns indícios de como a desmaterialização da imagem vai modificar a relação mnemônica e comunicativa. O estatuto de culto e preservação tem sido suplantado pela exibição e pela rápida obsolescência dos registros. Com isso, é possível

que haja uma reconfiguração nas trocas comunicativas motivadas pelas fotografias. A narração do álbum possivelmente se tornará algo obsoleto e a preservação de registros para o futuro dará lugar a hiperdocumentação, onde o excesso servirá mais a instância do esquecimento do que da lembrança.

Os artefatos da cultura material fazem parte das trajetórias de vida, são transportados nas mudanças e envelhecem com seus donos. O tempo só aumenta o seu valor afetivo, como a mesinha e a cristaleira que dona Relindes preserva como herança e lembrança da mãe. Ou os recadinhos de amor deixados por seu Octaviano, esposo de dona Leopoldina: “Ele escrevia bilhetinho em casa dizendo: ‘Que eu te amo. Que eu te adoro. Você é minha vida’, e pregava na parede. Quando ele faleceu estava cheio de bilhetinho dele lá em casa” (MOREIRA, 2015).

Como será uma vida marcada pela gradativa desmaterialização de todas as instâncias? Mais que uma questão, esse é um incômodo que se alinha à visão crítica de Nora (1993, p. 7), que afirma: “Fala-se tanto de memória porque ela não existe mais.” Da mesma maneira, fala-se agora da materialidade da fotografia quando ela rapidamente perde seu corpo bidimensional para subsistir como um mosaico de *pixels*.

A fim de encerrar essa interação teórico-narrativa será feita uma breve reflexão sobre o papel da narração como uma forma de expurgar a dor da perda. Uma metanarrativa analítica que tem como referencial a contribuição de Walter Benjamin (2002), que no microensaio *Narrativa e cura* aponta a potencialidade curativa do ato de falar. Sobre isso o filósofo alemão comenta:

Se considerarmos a dor uma barreira que bloqueia a corrente da narração, podemos ver que ela se quebra quando o declive é suficientemente acentuado para arrastar tudo que encontra em seu caminho em direção ao oceano do venturoso esquecimento. (BENJAMIN, 2002, p. 115-116).

No caso da perda dos entes queridos, não haverá uma busca pelo esquecimento, mas sim por uma lembrança apaziguada, na qual a dor dê lugar às benesses da saudade. Nesse sentido o diálogo, ainda que destinado àqueles que não mais podem responder, é um caminho para superar a perda, como declarou dona Relindes: “Por isso que a gente vai ao cemitério muitas vezes. Como faz uma cunhada minha de Maringá que vai ao cemitério e conversa mesmo, desabafa” (VAZ, 2015). Dona Aparecida também comentou sobre seu diálogo simbólico aos pés do esposo:

Vamos sempre ao cemitério. Pra mim representa que eu vou ver ele [o esposo]. Acho importante manter a tradição. A gente gosta de ir lá limpar. Coloca uma florzinha. Reza. Conversa um pouquinho com ele. Comenta o que é que está acontecendo dentro de casa. Eu sei que ele não ouve. Sei que ele não está ouvindo nada. Mas nós duas sabemos, e vamos lá conversar no pezinho dele. O túmulo é baixinho, a gente senta ali e passa o tempo. (WESTING, 2015).

Quando a dor da ausência não consegue ser expressa verbalmente, os sentimentos transbordam sem código, como relatou dona Leopoldina: “Chorar pra mim até é bom, porque às vezes eu sinto aquela coisa por dentro. Então chorar é bom que sai aquilo. Por que acho que se a gente ficar assim muito, deve fazer até mal pra gente” (MOREIRA, 2015).

O exercício aqui proposto só foi possível graças a duas ações: a narração e a escuta. Escuta de velhos que muito têm a contar, mas quem os ouve? Dos quatro entrevistados, três vivem sozinhos, acompanhados pelo silêncio e pelas lembranças dos retratos e dos antigos móveis, artefatos levados durante a vida. Eles não receberam em casa um estudante de mestrado que faria uma entrevista, mas uma pessoa com quem podiam conversar, partilhar das aventuras e dissabores da vida. Como ressalta Pollack (1989, p. 6): “Para poder relatar seus sofrimentos, uma pessoa precisa antes de mais nada encontrar uma escuta”.

Dessa maneira, é possível falar em uma instância material da comunicação, quando a narração é feita sem mediações, a voz reverbera pelo ar, os olhos se encontram, os barulhos do ambiente interferem. Há iluminação, temperatura e cheiros. A narrativa deixa de ser um simples contar de fatos para ser um diálogo, ou seja: uma experiência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após traçar uma discussão conceitual e uma reflexão analítica baseada nos relatos dos entrevistados apreende-se que, no âmbito doméstico, a fotografia e a oralidade estabelecem relação de dupla-troca. Enquanto a imagem fotográfica se apresenta como artefato mnemônico, aprisionando no suporte bidimensional a aparência momentânea das coisas, a oralidade acrescenta profundidade à imagem, salvando o registro visual da banalidade, de ser uma das “mil representações do ‘qualquer’”, como descreve Barthes (1984, p. 110). Ao atrelar uma narrativa delineada por emoções e lembranças, a imagem se potencializa, deixa de ser um mero registro para ser tomada como uma foto-recordação, que precisa ser preservada.

No contexto analisado, é possível identificar que os usos sociais da memória estão imbricados no complexo processo memorativo evocado pelos retratos dos que já se foram. A função identitária é o que possibilita o reconhecimento do ente falecido como parte da família, o que suscita o culto e a narração de seus feitos, sem desprezar a imaginação envolvida na elaboração de uma crônica biográfica.

Durante as entrevistas, foi possível perceber a resguarda dos entrevistados em apresentar suas histórias pessoais para um estranho. De maneira geral, o relato sempre evidenciava aspectos públicos da vivência familiar: o casamento, a trajetória profissional, a vida pública dos filhos, as viagens. Os momentos íntimos aparecem como fragmentos. Os silêncios também são bastante significativos, pois evidenciam uma rememoração afetiva que o entrevistado não desejou externar.

As narrativas ressaltaram mais aspectos históricos e da vida pública do que relatos afetivos. Uma análise ingênua poderia concluir que a proposta metodológica da fotografia como disparadora do gatilho da memória não se apresentou eficiente para a rememoração de aspectos afetivos, mas uma avaliação mais apurada permite dizer o contrário: a evocação da memória afetiva disparada pela fotografia aparenta ser tão forte quanto os relatos históricos e públicos, no entanto, os usos sociais dessas instâncias da memória são distintos, o que possibilita compreender o motivo pelo qual os relatos íntimos são preservados e silenciados. É uma rememoração que existe e faz sentido unicamente para o indivíduo que recorda.

Nos relatos dos entrevistados, aparecem apenas fragmentos dessas recordações, o que evidencia que as lembranças afetivas são evocadas pelas fotografias, mas são memória de outra ordem, que precisam ser preservadas de maneira mais cuidadosa, pois

estão permeadas de sentimentos e emoções que vêm à tona de maneira intensa, muitas vezes não sendo possível expressá-las com palavras. Lembranças a serem contempladas no silêncio: narrativas íntimas.

Como parte desse processo, a fotografia é adotada, também, como substituta simbólica dos ausentes. Devido a sua pulsão metonímica, a foto-recordação é colocada no lugar do referente quando ele não mais existe. Os retratos são tomados como artefatos de superação simbólica da morte. Cabe destacar, contudo, que essa afirmação não pode ser considerada de maneira simplista, pois ao mesmo tempo em que fotografia afugenta o espectro da morte, sugerindo uma eternidade imagética aprisionada na superfície bidimensional, é também uma lembrança permanente da ausência.

A fotografia preserva em sua ontologia conceitual os resquícios simbólicos das antigas *imagos*, nesse sentido os retratos são máscaras mortuárias que relembram a natureza irremediável da morte. Nisso é possível avaliar a complexidade da imagem fotográfica, com sua ambivalência inerente e atribuída. Inerente pois a própria natureza da fotografia é marcada pela tensão entre extremos: luz e sombra, realidade e ficção, perpétuo e efêmero, perda e permanência, entre outros dualismos. E atribuída pois essa potência ontológica é submetida às regras sociais, que fazem com que o suporte material da fotografia seja dotado de funções específicas que potencializam o jogo do “ao mesmo tempo” (SOULAGES, 2010, p. 93).

Assim, a fotografia pode ser considerada um limiar, uma espécie de portal entre a morte e a eternidade, cujas fronteiras não são bem definidas. Limiar marcado pela articulação de forças opostas, que fazem com que um registro imagético fixado no papel possa se desdobrar com tamanha complexidade. A fotografia dos que se foram é, ao mesmo tempo, uma lembrança permanente da morte e uma promessa simbólica de eternidade.

As recordações evocadas pela fotografia doméstica são elos entre presente e passado. Coloca-nos ante nós mesmos, para que seja possível, a partir do reconhecimento da passagem do tempo, unir as pontas de uma história interior, marcada por lembranças, esquecimentos e silêncios deliberados. Aqui cabe repetir que toda imagem é uma ausência; portanto, uma saudade. Saudade é uma presença que não se concretiza. Diante das foto-recordações, vive-se em constantes saudades.

Em vários aspectos, a vocação memorial, do indivíduo e da sociedade, é fóbica. Lembra-se imperativamente dos que já se foram não somente pelo laço afetivo, mas também – e talvez primordialmente – pelo temor do próprio esquecimento. É como se um

coro silencioso ecoasse: não nos esquecemos deles, portanto, não se esqueçam de nós. Isso não enfraquece nem anula a questão afetiva do culto à memória, pelo contrário, expande-a, pois coloca o apreço de si como uma parte da afeição aos outros. Assim, imbricam-se em um mesmo contexto o individual e o coletivo, estabelecendo a instância social da memória.

Para complementar a discussão e ampliar a compreensão do processo estudado, é possível pontuar algumas transformações acarretadas pela desmaterialização da fotografia. Na transição do analógico para o virtual a fotografia perde valor – e não só o de culto –, e tal afirmativa não é uma defesa do purismo do suporte. A prata, metal precioso por excelência, é substituída pela imaterialidade dos *pixels*. A base formativa da imagem fotográfica deixa de ser um aglomerado de grãos argênteos para dar lugar ao mosaico de códigos binários. A alquimia do analógico é substituída pelo processo informático do digital. Nisso, a fotografia perde seu corpo bidimensional para se transformar em um espectro sem avesso.

A fotografia analógica, cuja imagem era revelada em um suporte material, era conservada como um signo duradouro, caracterizado pela vocação memorialista. Em vários aspectos, a fotografia analógica pode ser tomada como uma ressurreição, a resgatar os objetos e sujeitos fotografados do domínio das trevas para revelá-los à luz, transmutando a matéria corruptível em uma imagem que se propõe incorruptível. A fotografia como suporte material também apresenta uma potência simbólica de nascimento, pois é passível de ser reproduzida infinitamente a partir de um fecundo útero: o negativo. O simbolismo do nascimento se manifesta, ainda, no próprio processo de revelação: o corpo da fotografia é gestado e emerge da água, o fluido gerador da vida, ainda que em sua instância simbólica.

A fotografia digital, por sua vez, torna-se espectro, fantasma de si própria, a “encarnar” nas telas como aparições, o que alude à vocação fantasmagórica da imagem de maneira ainda mais direta. Como espectro, a fotografia ganha em liberdade, pode transitar pelo etéreo mundo virtual, aparecendo aqui e ali. Como contrapartida negativa dessa ubiquidade, a imagem fotográfica pode ser facilmente “exorcizada”, sem deixar nenhum vestígio material: sejam pedaços ou cinzas.

Essa passagem do material para o virtual instituiu novos paradigmas para os registros de luz e sombra. A possibilidade de contemplação cultural dos registros domésticos dá lugar ao imperativo da exposição nas redes virtuais e *gadgets* de compartilhamento de imagens. Com essa mudança, a memória afetiva parece sucumbir ante a hiperdocumentação das imagens produzidas indiscriminadamente, o que faz com que a fotografia como artefato memorial se desintegre, assombrando a preservação das recordações com o risco sempre

iminente da perda ou apagamento dos registros digitais, ou do “soterramento” provocado pelo excesso de imagens produzidas, o que vivifica as instâncias do esquecimento.

Nesse contexto de transição, as interrupções parecem superar as permanências. A falência do álbum como narrativa pode ser tomada como uma das principais perdas. O álbum, como rito marcado pela seleção dos momentos preservados e pela sua posterior narração pelos membros da família, desconstrói-se. Os retratos digitais parecem não mais se apresentar como convites à rememoração. Não servem mais aos limites privados, mas à exibição pública.

O que muda neste período transitório é o estatuto da preservação. A foto-recordação gradativamente dá lugar às representações do qualquer. É a lógica de culto que é suplantada pela exposição. É a ideia de relicário que é substituída pelo objeto de descarte. O álbum segue – seguia? – a lógica do acervo, nesse sentido, a fotografia de família é artefato de um acervo maior, que ultrapassa os limites da bidimensionalidade dos retratos. Já as fotografias compartilhadas nas redes virtuais seguem a lógica de depósito. Não há uma ordem de preservação, mas de acúmulo. Nesse aspecto, há como continuidade o fato de ambos os casos constituírem um arquivo. No segundo caso, no entanto, com grande possibilidade de se tornar um arquivo morto.

Metaforicamente, o álbum de família é um sarcófago, a preservar o “corpo” da fotografia para uma sobrevivência ritualística e sacralizada. Já as imagens depositadas – descartadas? – nas redes virtuais da internet são como corpos enterrados em vala comum. Em ambos os casos, é de morte que se trata. Mas instâncias diferentes de morte: a primeira marcada pela lembrança; a segunda, pelo esquecimento.

Segurar um retrato não é o mesmo que visualizar uma projeção em uma tela. A própria ação do tempo sobre o papel, que amarelece e desbota, encarrega-se de acrescentar certa dramaticidade aos registros analógicos. As imagens digitais, por sua vez, mantêm-se intocáveis, literalmente. Sem o suporte material, as fotografias perdem a dimensão do tato, do cheiro de guardadas, que se somavam ao suporte visual na evocação de lembranças.

A digitalização significa, em muitos casos, a perda do domínio sobre o acervo fotográfico. Por mais que a visualização do álbum se desse em momentos específicos, envolvendo na maioria das vezes uma ritualística de visualização, a segurança da propriedade garantia o conforto da preservação. Agora, com a transmissão do poder de posse para instâncias externas à família – como no caso das redes virtuais e plataformas de arquivamento online –, o medo do apagamento e da destruição dos artefatos visuais da memória é um espectro que ronda a sociedade contemporânea, ainda que essa reflexão não seja efetiva.

Retomando a metáfora da câmera-arma, é possível ilustrar dois crimes cometidos pelo aparato fotográfico. O primeiro desses delitos é o crime passional. Paixão, aliás, foi o que motivou cientistas a buscarem ardentemente por uma alquimia capaz de fixar as imagens da câmera escura. Nessa instância de crime, o fotógrafo é alguém que ama o objeto fotografado: um amor. Ao cometer tal crime, a câmera-arma golpeia o objeto que seduziu os olhos do fotógrafo. Esse, munido com a câmera, torna-se um caçador de imagens, em busca dos corpos e cenários de sua devoção. A paixão envolvida no ato faz com que a intenção humana direcione o aparato técnico. A câmera está sujeita às vontades passionais de seu operador.

O outro crime que pode ser cometido pela câmera-arma é o assassinato em série. Essa modalidade de delito, fruto da automação do ato fotográfico, tornou-se muito frequente com a miniaturização do equipamento fotográfico. A câmera passou a não ser um aparelho único, é mais uma funcionalidade dos dispositivos móveis, equiparáveis aos tradicionais canivetes suíços. Como assassinato em série, fotografar não é um ato apaixonado. É uma relação desumanizada, que evoca a lógica fria do *serial killer*. Mera impressão de um aparelho disparado por um dedo humano destituído de vontade afetiva, autômato. Eis um dos motivos pelo qual as fotografias gestadas pela automação parecem não ter força: são superfícies que não se desdobram em profundidades.

Quando a fotografia deixa de ser um crime passional e passa a ser assassinato em série, não há mais uma busca pelas ficções da realidade interior de quem fotografa. Os registros automáticos são sempre remissivos a outras imagens, ou seja, tendem a se descolar do imaginário para aderir a um mundo já imaginado, meras repetições de clichês. A fotografia perde sua força como memória afetiva, estética ou histórica e ganha força como memória imagética, remetendo a outras imagens, como *déjà-vus*. Não é à toa que as fotografias tiveram sua capacidade de apelo reduzida. São menos memoráveis, ou seja, afetadas em sua capacidade de suscitar recordações.

A reflexão apresentada não defende um sistema de manutenção. Os regimes fotográficos mudam e se adaptam às transformações sociais. Foi assim com os registros dos álbuns: das fotografias austeras e de rígida pose que demonstravam a hierarquia familiar ao instantâneo descontraído; da valorização dos velhos ao culto à infância. No entanto, apesar das inúmeras e inevitáveis reconfigurações, permanecia o alicerce da preservação da intimidade, da lógica da unidade familiar – por mais fragmentada que fosse – e da conservação das memórias do grupo.

Ao abordar alguns aspectos da morte, o estudo aqui apresentado trata da morte e de sobrevivências do próprio processo analisado. Práticas em vias de desaparecimento ou que se reconfiguram para se adequar às novas dinâmicas sociais. Em várias instâncias, o virtual tem suplantado os artefatos da cultura material, a exemplo da comunicação, cada vez mais mediada por aparatos digitais conectados à internet, que facilitam, inclusive, a troca imagética. Imagens que logo são descartadas e substituídas. O regime de preservação dá lugar à obsolescência e ao descarte. Quando as demandas individuais e coletivas se fiam no presente, não é mais necessário preservar os registros fotográficos para o futuro.

A velhice, agora chamada de terceira idade, é uma nova forma de vivência que impõe um novo ritmo aos homens e mulheres que se encontram nessa fase da vida. Eles precisam ser dinâmicos, independentes e produtivos. A sociedade e a família sofreram profundas transformações, muitas vezes os filhos moram longe e em suas vidas agitadas mal têm tempo de visitar os pais. É cada vez mais comum que a velhice seja solitária. De acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílio (PNADs – IBGE), entre 1992 e 2012, o número de idosos vivendo sozinhos passou de 1,1 milhão para 3,7 milhões, ou seja, em duas décadas esse número mais que triplicou²², e hoje é ainda maior se levado em conta o período em que foi feito o último levantamento.

O próprio ato de morrer se reconfigurou – e continua se reconfigurando – radicalmente nas culturas urbanas do Ocidente. Como observou Ariès (2003), a morte foi expurgada do ambiente doméstico. Morre-se nos hospitais, na maioria das vezes como um acontecimento solitário. A sociedade contemporânea não fala nem reflete sobre a morte. Mesmo quando ela inevitavelmente acontece, é preciso superá-la rapidamente, disfarçar o luto, pois “não convém mais anunciar seu próprio sofrimento e nem mesmo demonstrar o estar sentindo” (ARIÈS, 2003, p. 251).

Ao recalcar a morte da consciência social, ela parece escapar pelas frestas, como assombração que atemoriza e torna os indivíduos que dissimulam sua própria mortalidade cada vez mais mórbidos. A ideia da morte é radicalmente expurgada, mas contraditoriamente é aceita uma vida de violência e artificialidades, na qual o imperativo das imagens parece se sobrepor às demandas subjetivas.

Ao adotar os referenciais imagéticos como base para a formatação de comportamentos, expurga-se a morte, pois ela é do domínio do primeiro corpo: orgânico, corruptível, mortal. Assim, ganha relevo o segundo corpo: imagético, eterno, simuladamente

²² Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2013/12/1389765-numero-de-idosos-que-moram-sozinhos-triplica-em-20-anos.shtml>. Acesso em: 23 dez. 2015.

imortal. A subjetividade parece se desapegar da profundidade das emoções e afetos para vir à tona, apenas, como superfície: “O corpo-imagem, transformado em superfície, é agredido em suas necessidades de aprofundar-se, de entranhar-se nos recônditos da subjetividade humana” (SILVA; LONDERO, 2015, p. 26).

É possível perceber, ainda, uma reconfiguração na estrutura e na função dos cemitérios. A nova arquitetura dissimula que aquele é um espaço de morte. Nos cemitérios-jardins, apenas uma pequena lápide no gramado, que de tão pequenas muitas vezes não cabe sequer um retrato do falecido. Nos cemitérios verticais, essa mudança estrutural é ainda mais drástica, o espaço é organizado como um arquivo-morto, onde os restos mortais são acomodados em prateleiras de mármore. Quando não, o corpo do ente querido é cremado e as cinzas são transformadas em algum *souvenir*, como um diamante ou um quadro – é preciso dar uma utilidade para os mortos. Na contemporaneidade a morte deve ser *soft*, *clean* e adquire novos simbolismos e ritualísticas, agora ainda mais atreladas às dinâmicas mercadológicas.

As mudanças nas formas comunicativas, nas vivências dos velhos e no pensamento e práticas sociais em torno da morte têm impactos diretos sobre a memória, que passará por reconfigurações significativas nas próximas décadas. Por enquanto, é possível apenas observar as transformações e ver de que forma algumas delas começam a se apresentar como sintomas.

Nesta sociedade, que se desmaterializa e que é acometida pela dismnésia, os velhos retratos se apresentam como artefatos de resistência, atestados da passagem irremediável do tempo, que merecem ser preservados a fim de resguardar da segunda morte, o esquecimento, as lembranças e feitos daqueles que sobrevivem na memória. Lembranças e afetos daqueles que deixaram saudades: saudades eternas.

REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Richard Gonçalves. Entre o ausente e o duplo corpo: apropriações mortuárias da fotografia na cultura religiosa japonesa. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.7, n. 11, jul./dez., 2011, p. 115-136. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/10498/9192>. Acesso em: 15 dez. 2015.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente**: da Idade Média aos nossos dias. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A era da iconofagia**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 179-212.

_____. Narrativa e cura. **Jornal de Psicanálise**, São Paulo, 35(64/65), 2002, p. 115-116.

BERGER, John. Usos da fotografia. In: _____. **Sobre o olhar**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 53-65.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BONI, Paulo César; UNFRIED, Rosana Reineri; BENATTO, Omeletino. **Memórias Fotográficas**: a fotografia e fragmentos da história de Londrina. Londrina: Midiograf, 2013.

BORGES, Déborah. Retratos de família no contexto da morte: usos da fotografia em ritos fúnebres. In: ANDRÉ, Richard Gonçalves (Org.). **Álbum de família**: a história e a memória entre os fios luminosos da fotografia. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2014, p. 49-66.

BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

_____. **Memória e sociedade**: lembrança de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOTELHO, Afonso. **Da saudade ao saudosismo**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1990.

BOURDIEU, Pierre. **Un arte medio**: ensaio sobre los usos sociales de la fotografia. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

BRASIL, Lei nº 1074/2003. **Estatuto do Idoso**. Brasília: DF, outubro de 2003.

BRUNO, Fabiana. **Fotobiografia**: por uma Metodologia da Estética em Antropologia. Tese (Doutorado em Multimeios) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

BUCCI, Eugênio. Meu pai, meus irmãos e o tempo. In: MAMMI, Lorenzo; SCHWARCS, Lília Moreira (Orgs.). **8x fotografia**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 69-88.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

DAMATTA, Roberto. Antropologia da saudade. In: _____. **Conta de mentiroso**: sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 17-34.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem**: uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. **Porto Arte**, Porto Alegre, v. 9, n. 16, 1988, p. 61-82. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/PortoArte/article/view/27751/16351>. Acesso em: 15 dez. 2015.

DOHMANN, Marcus. A experiência material: a cultura do objeto. In: _____. (Org.). **A experiência material**: a cultura do objeto. Rio de Janeiro: Rio Books, 2013, p. 31-46.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. 13. ed. Campinas: Papyrus, 1993.

ENTLER, Ronaldo. Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Ed. Unicamp, 2012, p. 133-152.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2009.

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora**: a fotografia depois da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2012.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a idéia, a coisa. In: _____. **Olhos de madeira**: nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 85-103.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2004.

HOFFMANN, Maria Luísa. **Guardião de imagens**: “memórias fotográficas” e a relação de pertencimento de um pioneiro com Londrina. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2010.

HUYSEN, Andreas. **Culturas do passado-presente**: modernismos, artes visuais, políticas da memória. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

_____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

_____. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

KRACAUER, Siegfried. A fotografia. In: _____. **O ornamento da massa**: ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 63-80.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. 5. ed. Campinas: Ed. Unicamp, 2003.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**: leitura da fotografia histórica. São Paulo: Edusp, 2001.

LISSOVSKY, Maurício. Os fotógrafos do futuro e o futuro da fotografia. In: MONTAÑO, Sonia; FISCHER, Gustavo; KILPP, Suzana (Orgs.). **Impacto das novas mídias no estatuto da imagem**. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 13-28.

LOURENÇO, Eduardo. **Mitologia da saudade**: seguido de Portugal como destino. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARESCA, Sylvain. O silêncio das imagens. In: SAMAIN, Etienne (Org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Ed. Unicamp, 2012, p. 37-40.

MARTINS, José de Souza. A fotografia e a vida cotidiana: ocultações e revelações. In: _____. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2008, p. 33-62.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n.21, 1998, p. 89-104. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view%20File/2067/1206>. Acesso em: 15 dez. 2015.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**: Revista de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, São Paulo, n. 10, 1993, p. 7-28. Disponível em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>. Acesso em: 03 dez. 2015.

OLIVEIRA, Michel de. A dicotomia fotográfica: imagens para lembrar; imagens para esquecer. In: XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Foz do Iguaçu, 2014. **Anais eletrônicos...** São Paulo: Intercom, 2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-0563-2.pdf>. Acesso em: 11 jun. 2015.

OLIVEIRA, Michel de; BONI, Paulo César. Dos álbuns às redes virtuais: a midiatização das fotografias de família. **Triade**: Comunicação, Cultura e Mídia, Sorocaba, v. 3, n. 5, 2015, p. 41-57. Disponível em: <http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php?journal=triade&page=article&op=view&path%5B%5D=2255&path%5B%5D=1944>. Acesso em: 14 set. 2015.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Adgélzira Capeloti. **Memória e História**: o uso da mídia fotografia para a recuperação histórica da Usina Hidrelétrica de Capivara, na visão de antigos trabalhadores de Iepê. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2015.

PESEZ, Jean-Marie. História da cultura material. In: LE GOFF, Jacques (Org.). **A História Nova**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 177-213.

PIÑEIRO, Ramón. **Filosofía da saudade**. Vigo: Galáxia, 1984.

PLATÃO. **Diálogos I**: Teeteto (ou do conhecimento), Sofista (ou do ser), Protágoras (ou sofistas). Bauru: Edipro, 2007.

POLLACK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1941/1080>. Acesso em: 15 dez. 2015.

_____. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 18 dez. 2015.

REESINK, Mísia Lins. Quando lembrar é amar: tempo, espaço, memória e saudade nos tiros fúnebres católicos. **Etnográfica**, Lisboa, v. 16 (2), 2012, p. 365-386. Disponível em: <http://etnografica.revues.org/1535>. Acesso em: 05 dez. 2015.

REZENDE, Ana Lúcia Magela... [et al.]. **Ritos de morte na lembrança dos velhos**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.

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

_____. **Tempo e narrativa** – Tomo III. Campinas: Papyrus, 1997.

RIEDL, Titus. **Últimas lembranças**: retratos da morte, no Cariri. São Paulo: Annablume, 2002.

RODRIGUES, Nelson. **Álbum de família**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ROSSI, Paolo. **O passado, a memória, o esquecimento**: seis ensaios da história das ideias. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica e mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas: Papyrus, 1996.

SCHAPOCHINIK, 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. 423-513.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens**: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru: EDUSC, 2007.

SILVA, Ana Cristina Teodoro da; ANDRÉ, Richard Gonçalves. *Click... ou bang?* Imagens da morte na historiografia sobre fotografia. **Domínios da Imagem**, Londrina, ano V, n. 10, 2012, p. 31-42.

SILVA, Armando. **Álbum de família**: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Senac, 2008.

SILVA, Michel de Oliveira; LONDERO, Rodolfo Rorato. Imagens que consumimos, imagens que nos consomem: afetações do corpo na era da virtualidade. **Discursos Fotográficos**, Londrina, v.11, n.18, jan./jun., 2015, p.13-33.

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

_____. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010.

TEIXEIRA, Juliana de Oliveira. **A proposta metodológica da fotografia como disparadora do gatilho da memória**: aplicação à história de Telêmaco Borba - PR (1950-1969). Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2013.

WEINRICH, Harald. **Lete**: arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

ENTREVISTAS

MOREIRA, Leopoldina Andrade. Entrevista concedida a Michel de Oliveira Silva. Londrina, 28 jul. 2015. (31'7''): gravação em áudio. [A entrevista encontra-se transcrita no item 4.5 desta dissertação].

PEREIRA, Edigard Nunes. Entrevista concedida a Michel de Oliveira Silva. Londrina, 23 jul. 2015. (90'59''): gravação em áudio. [A parte analisada da entrevista encontra-se transcrita no item 4.3 desta dissertação].

VAZ, Relindes Scholze. Entrevista concedida a Michel de Oliveira Silva. Londrina, 28 jul. 2015. (123'53''): gravação em áudio. [A parte analisada da entrevista encontra-se transcrita no item 4.4 desta dissertação].

WESTING, Aparecida. Entrevista concedida a Michel de Oliveira Silva. Londrina, 22 jul. 2015. (57'27''): gravação em áudio. [A entrevista encontra-se transcrita no item 4.2 desta dissertação].