

Leo dos Reis Rodrigues

Retratos de família
Imagens na memória

Florianópolis, 2006

Retratos de família, Imagens na memória

Leo dos Reis Rodrigues

Esta dissertação foi julgada para a obtenção do título de

MESTRE EM EDUCAÇÃO

(área de concentração em “Educação, História e Política”)

E aprovada na sua forma final pelo Programa de Pós-graduação em Educação da
Universidade Federal de Santa Catarina.

BANCA EXAMINADORA

Nadir Zago
Orientadora

Milton José de Almeida
Co-orientador

Alexandre Fernandez Vaz
Banca Examinadora

Carmen Rial
Banca Examinadora

*Este trabalho é dedicado ao meu irmão,
Rodrigo*

Adelayr, Alexandre, Antonio, David, Denise, José Pedro, Julieta, Milton, Nadir, Vanessa.

Obrigado.

Resumo

Esta é uma pesquisa sobre fotografias, mais especificamente, retratos de família – aqui encarados como um aspecto da memória. No fluxo visual desencadeado pela fotografia, pela memória, e também pela pintura, reflito sobre como podemos ser educados por imagens: uma educação visual. O caminho escolhido na busca por reflexões sobre a fotografia é a Arte da Memória. Herdada da Retórica grega e latina, foi – e persiste até hoje – um instrumento utilizado com o objetivo de fortalecer e educar nossas memórias. A Arte da Memória nos liga ao passado da Renascença, época em que se desenvolveu a perspectiva artificial, técnica que plasma o real a partir de cálculos matemáticos e que é, até hoje, o princípio ótico norteador das câmeras fotográficas.

Palavras-chave: Fotografia; Retratos de família; Pintura; Educação visual; Arte da Memória; Renascimento; Perspectiva artificial.

Abstract

This is a research on photography, specifically, family portraits – here considered as an aspect of memory. In the flux unchained by photography, memory and also painting, I reflect on how we all are educated by images: a visual education. The path chosen in the search for reflexions on photography is the Art of Memory. Inherited from greek and latin Rhetoric was – and perhaps it still is – a tool used with the goal of strengthening and educating our memories. The Art of Memory links us to the Renaissance past, the time in which the artificial perspective was developed, a technique that represents the reality based on mathematic calculation and it is, until nowadays, the optic principle that leads the photographic cameras.

Key-words: Photography; Family portraits; Visual education; Art of Memory; Renaissance; Artificial perspective.

Retratos de família, Imagens na memória

Início	7
Rosa	11
Fotografia e pintura; perspectiva e ciência	16
Fotografia, educação e as imagens do mundo	39
Fotografia, arte da memória	45
Fotografia, morte, tempo e memória	59
A fotografia, o sagrado, a pintura	70
Últimas imagens, últimas palavras	108
Imagens de família	115
Anexo: Entrevistas	118
Índice de figuras	136
Bibliografia	142
Anexo: Arquivo de imagens	146

Início...

Esse trabalho é sobre imagens. *Fotografias*. Mais especificamente, *retratos de família*. Falar da fotografia é falar da *memória*. Um certo aspecto da memória.

Tratarei da memória familiar construída pela fotografia. Muitos pedaços de memória... Imagens de uma família, a família da Rosa, impressa em retratos.

Rosa é a fotógrafa de sua casa. Ela é a pessoa que registra em fotos a história de sua família. Vocês a conhecerão melhor ao longo de todo o texto, conforme entrarem em contato com seus retratos de família e com o que ela disse sobre eles, em nossas conversas.

À fotografia, encarada aqui como uma faceta da memória, se juntará a *pintura*. No fluxo desencadeado por essas três peças – memória, fotografia e pintura –, reflito sobre como podemos, todos nós, sermos educados por imagens. Imagens agentes que habitam nossa memória, a modificam, a educam: uma *educação visual*.

Para olhar os retratos de família dessa pesquisa foi preciso buscar um caminho. A *arte da memória* foi esse caminho. Parte da Retórica grega e, posteriormente, da latina, essa arte de oradores tinha como objetivo ajudar-nos a desenvolver nossa memória, fortalecê-la a partir de treinamentos, a partir da educação. As imagens e locais da fotografia, isto é, as pessoas que aparecem fotografadas em diferentes lugares, mostram-se nessa pesquisa como um interessante representante moderno dessa antiga arte. A arte da memória ajudará a atar o nosso presente ao passado da Renascença, fazendo-nos perceber a existência do que poderíamos chamar de um acervo histórico de memória – feito de imagens – e ao qual todos temos acesso e pelo qual somos todos educados.

Mas por que a Renascença? Porque foi no tempo de Giorgione, Rafael, Correggio e tantos outros, que se desenvolveu uma técnica conhecida como *perspectiva artificial*; técnica que plasma o real a partir de princípios matemáticos, construindo um espaço racional que acabou se tornando não apenas uma maneira pela qual o real se mostra, mas sim a única maneira que temos para enxergá-lo. A perspectiva era desenhada pelos pintores renascentistas com a ajuda da câmera obscura. Hoje, é exatamente na fotografia que encontramos um dos seus principais seguidores.

Nesse trajeto, fui guiado por autores que, com suas idéias, me possibilitaram desenvolver algumas reflexões. Não os escolhi com o objetivo de verificar empiricamente o que já haviam dito, mas com a intenção de tentar refletir de maneira autônoma.

Para tentar entender os retratos de família da Rosa, realizei quatro entrevistas que tiveram como eixo as suas fotografias. Nunca encontrei um livro que tratasse de entrevistas que se baseassem em fotos; também não se discute a respeito dos “fotógrafos de família”, por isso tive que trilhar um caminho próprio. Na verdade, eu me sentava com a Rosa e conversava com ela como se aquilo não fosse uma entrevista. Como se a estivesse visitando e, por alguns momentos, parássemos para olhar seus álbuns de fotos.

Busquei sempre que a interpretação das imagens desse trabalho nascesse a partir das próprias fotografias, não a partir de teorias sobre a imagem. Isso fez com que, frente a retratos diferentes, eu buscasse interpretações de maneiras diferentes.

O material colhido nas entrevistas e algumas discussões sobre esse tema encontram-se no anexo *Entrevistas*. Ele pode ser lido a qualquer instante: nesse exato momento; na primeira vez em que for citado nas próximas páginas; ou mesmo ao final de todo o trabalho.

Todas as fotos observadas nos quatro encontros foram digitalizadas e se encontram no anexo *Arquivo de imagens*. Também estas podem ser vistas na hora em que o leitor quiser. As fotos sobre as quais discuti em minha dissertação foram colocadas no corpo do texto.

Não realizei um trabalho propositivo. Não milito por isso, ou aquilo. Não peço por uma nova maneira de encarar a imagem, nem defendo uma mudança crítica nessa área. É claro que, em seu interior, esse trabalho carrega diferenças em relação a outras maneiras de se trabalhar com a fotografia, mas não foi minha intenção fazer desse texto um veículo para criticá-las.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reproduzível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. (...) Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que vem se desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensividade crescente. Com a xilogravura, o desenho tornou-se pela primeira vez tecnicamente reproduzível, muito antes que a imprensa prestasse o mesmo serviço à palavra escrita. Conhecemos as gigantescas transformações provocadas pela imprensa – a reprodução técnica da escrita. (...) À xilogravura, na Idade Média, seguem-se a estampa em chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX. (...) Graças à litografia, elas [as artes gráficas] começaram a situar-se no mesmo nível que a imprensa. Mas a litografia ainda estava em seus primórdios quando foi ultrapassada pela fotografia. Pela primeira vez no processo de reprodução da imagem, a mão foi liberada das responsabilidades artísticas mais importantes, que agora cabiam unicamente ao olho. Como o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução das imagens experimentou tal aceleração que começou a situar-se no mesmo nível que a palavra oral¹.

O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reproduzibilidade técnica, e naturalmente não apenas à técnica. Mas, enquanto o autêntico preserva toda a sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica, e isso por duas razões. Em primeiro lugar, relativamente ao original, a reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original, acessíveis à objetiva (...) mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também (...) fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra, seja sob a forma da fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se

¹ BENJAMIN, W. “A obra de arte na era da sua reproduzibilidade técnica”. In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura* (1985a, pp. 166-167).

no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ao ar livre, pode ser ouvido num quarto².

O que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. (...) Na medida em que ela [a reprodutibilidade] multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução vir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido³.

Em suma, o que é a aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja. Observar, em repouso, numa tarde de verão, uma cadeia de montanhas no horizonte, ou um galho, que projeta sua sombra sobre nós, até que o instante ou a hora participem de sua manifestação, significa respirar a aura dessas montanhas, desse galho. Mas fazer as coisas se aproximarem de nós, ou antes, das massas, é uma tendência tão apaixonada do homem contemporâneo quanto a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através de sua reprodução. Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na sua reprodução⁴.

Com a fotografia, o valor de culto começa a recuar, em todas as frentes, diante do valor de exposição. Mas o valor de culto não se entrega sem oferecer resistência. Sua última trincheira é o rosto humano. Não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável⁵.

² BENJAMIM, W. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura* (1985a, pp. 167-8; grifos do autor).

³ Idem (pp. 168-169).

⁴ BENJAMIM, W. “Pequena história da fotografia”. In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura* (1985c, p. 100).

⁵ BENJAMIM, W. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura* (1985a, p. 174).

Rosa

Segundo Rosa, a personagem dessa pesquisa, sua vida foi assim⁶:

Nasceu em casa, com parteira. A casa não tinha luz. Até 11 anos ficou lá, depois foi morar com a irmã:

“Assim ó, a infância minha não foi nada fácil”.

Morou com a sua irmã Ivete. Antes dos 11 morou com a tia, sua madrinha.

Trabalhou na roça a partir dos 8 anos. Não estudou. Só agora é que ela foi aprender a ler e escrever. Teve problemas com o analfabetismo. Hoje não lê muito rápido, mas sabe ler.

Quando era pequena, morreu sua bezerrinha de estimação.

Ia pra lá e pra cá, de casa em casa. Mudava muito de casa.

Seu pai era alcoólatra, levava ela na venda e ficava bêbado. Ela dormia de tanto esperar.

Quando tinha 9 anos o pai mandou ela comprar cachaça:

“Ai, que vida triste”.

Ela tomou o litro inteiro sozinha.

Sua família era a mais pobre da região:

“Não tive infância boa, de brincar”.

Por causa da cachaça que bebeu, ficou muito doente e a irmã a levou pra morar em sua casa. Depois desse episódio disse que não bebeu nunca mais.

O médico a desenganou:

“Será que eu vou escapar?”.

Só foi sarar com 11 anos.

Virou empregada doméstica na casa de um casal. Morava com eles mas tinha saudades da irmã, por isso voltou. Reclamou que queria estudar, mas a irmã falou que não tinha como comprar material.

Começou a trabalhar numa casa em Florianópolis.

⁶ O trecho a seguir é um relato em forma de paráfrase. Os trechos entre aspas são reproduções literais dos comentários da Rosa. Tentei manter o ritmo de sua fala, daí o caráter coloquial e a distância em relação a uma estrutura gramatical mais formal. Exceto pela própria Rosa, que permitiu a utilização de seu nome, todos os outros nomes dessa pesquisa são fictícios. Detalhes sobre as entrevistas (como e onde foram realizadas; quantas foram; etc), ver o anexo *Entrevistas*.

Foi enganada/roubada por um taxista, já que era analfabeta e por isso não entendia algumas coisas.

O pai a visitava na casa da irmã, de vez em quando.

Não teve festa de 15 anos.

Conheceu o futuro marido, Zé [José], com 15 anos.

Apanhou do cunhado por ter ficado conversando com o Zé, que na época ainda era um desconhecido. Hoje, considera o cunhado como um pai. Fugiu da casa da irmã depois de ter apanhado do cunhado.

Nessa época ela gostava do Déco, que havia dito que “iria embora” com ela.

Ela queria ter uma família e casar deixaria as coisas mais fáceis.

Zé e Déco viajaram numa sexta-feira, cada um para um lugar diferente.

Quando o Déco voltou, bastante tempo depois, ele havia conseguido um pouco de dinheiro e o cunhado da Rosa quis que ela se casasse com ele.

Rosa estava trabalhando na roça de novo, pois de empregada doméstica estava difícil, por causa da condução.

Zé e Déco voltaram no mesmo dia e o primeiro perguntou se ela queria fugir com ele.

Ela ficou com medo que não desse certo e com medo do cunhado bater nela.

Foi pra missa, e sabia que o Zé e o Déco estariam lá. Na igreja, o Déco também pediu pra Rosa fugir com ele e ela também disse não, que não queria saber de casar...

Na igreja tinha um banco só com moças e outro só com moços.

O padre avisou que depois da missa iria fazer uma palestra só para os jovens, sem a presença dos pais. Ela fugiu da palestra, não quis ficar.

Resolveu fugir com o Zé, sem muita certeza, porque ele era “vivido, um cara mais maduro”. Percebeu que não gostava do Déco e achava que gostava do Zé.

Ia ser “tudo ou nada”. Não adiantava falar com o cunhado nem com a irmã, tinha que fugir mesmo. Nem passou em casa pra pegar roupa. Ficou com medo que o cunhado fosse procurar por ela casa por casa.

E ele fez isso mesmo, mas não a achou, pois ela estava na casa da Marisa, uma parente do Zé. Ela ficou tão apavorada [na noite em que fugiu] que se escondeu debaixo da cama.

Ela não tinha noção do que era casar, pensava que era só lavar roupa, cuidar da casa, morar junto. Ela não sabia de “todos os detalhes”.

Uns três dias depois a irmã descobriu onde ela estava e levou umas mudas de roupa. Continuou trabalhando depois de casar, ao contrário do que tinha imaginado. Pensou que depois de casar ia só ficar em casa, assim como muitas outras de sua comunidade. Só que o Zé falou pra ela que ela tinha que trabalhar também, se não não daria para eles viverem.

Morou com a sogra. Depois morou numa casinha pequenininha, “mas minha, né?”. Em seguida construíram outra de madeira, e depois, a atual, “de material”.

Disse que seu casamento deu certo, apesar de umas brigas. Quando teve a Patrícia e a Luciane, eles se separaram.

O Zé foi buscá-la e disse que nunca mais ia bater nela. No começo ele batia muito nela, “era muito ruim”. Ela disse que se ele fizesse isso de novo ela nunca mais voltava e levava os filhos:

“Meus filhos eu não dou”.

Daquele dia em diante ele nunca mais bateu na Rosa.

Quando engravidou do terceiro filho, Mike, logo em seguida o Zé foi para o Rio Grande do Sul trabalhar e ela passou por muitas dificuldades, porque ele não voltava e nem mandava dinheiro; também não escrevia.

Resolveu que ia esperar o Zé o quanto fosse necessário.

Sua cunhada Marisa a levou pra morar com ela, assim ela podia ajudar cuidando dos filhos da cunhada.

Na noite em que ela ia pra maternidade dar à luz ao Mike, o Zé chegou e nem sabia que ela estava grávida. Ele não tinha conseguido emprego pra poder mandar dinheiro e ela resolveu aceitá-lo de volta.

A partir daí ela diz que a vida deles melhorou bastante; isso foi há 20 anos⁷.

O que eu paraphraseei até aqui foi a segunda entrevista que fiz com a Rosa, depois de uma primeira conversa realizada três meses antes. Não transcrevi literalmente a entrevista, mas a ordem do relato foi mantida, com todas as suas incongruências, confusões e movimentos temporais não cronológicos. Um relato no ritmo da lembrança.

⁷ Além das conversas com Nadir (orientadora), um trabalho que me auxiliou nas conversas com a Rosa foi o *Itinerários de pesquisa* (CARVALHO; VILELA; ZAGO, 2003).

Achei bom começar esse texto com essa apresentação, pois a Rosa é a personagem da minha pesquisa. Uma personagem que me permitiu discutir, interpretar e refletir sobre *retratos de família*.

Rosa tem 42 anos e 5 irmãos. É casada com José há quase 25 anos. Tem seis filhos: Patrícia, Luciane, Mike, Mario, Pedro e Bianca; e 4 netos. Três filhos, que não casaram, ainda moram com ela (Mario, Pedro e Bianca, que é a mais nova, com 14 anos); os outros três casaram e saíram de casa. Toda sua família é de Santa Catarina e a maior parte mora no mesmo município que ela, chamado Cachoeira, que se localiza, aproximadamente, a dez quilômetros de Florianópolis. É uma região pobre. Sua família é católica. Atualmente, Rosa trabalha como empregada doméstica em uma casa no bairro do Estreito, no município de São José, localizado na região da Grande Florianópolis⁸.

Quando fui para essa entrevista que relatei, decidi seguir a seguinte diretriz: perguntar para a Rosa sobre a sua infância, pedir para que ela me contasse toda sua vida. O procedimento deu certo, apesar de que, à primeira vista, ele estaria desvinculado das fotografias que Rosa levava a meu pedido.

Quando pedi a ela que me contasse sobre sua vida, ela não me pareceu nem um pouco incomodada e começou um longo relato no qual se percebe que teve uma vida bem difícil.

Conforme ia me contando tudo aquilo, segurava nas mãos, sobre seu colo, um álbum de fotografias⁹. Olhava sem enxergar, como se ele fosse invisível, mas o enredo da sua vida, ou aquele pequeno trecho do grande enredo de sua vida, desaguava sempre em uma foto grande do álbum para onde, na maioria das vezes, apesar de ficar mudando as páginas, a Rosa acabava sempre se voltando. Essa é a primeira foto que tiraram dela, em toda a sua vida. Aos 16 anos, ao lado do seu marido, José; e logo após os acontecimentos relatados acima¹⁰.

⁸ Rosa foi escolhida para ser entrevistada quando meu projeto se voltava para a elucidação de alguns aspectos relativos às camadas pobres. Como, nessa época, já tinha a idéia de trabalhar com retratos de família, mesmo deixando de lado a idéia inicial de estudar as classes populares, resolvi manter a pesquisa com a Rosa.

⁹ É o álbum da segunda entrevista (anexo *Arquivo de imagens*).

¹⁰ Até então, ela nunca havia visto como uma foto era tirada. Sua tia explicou que era um pedaço de papel que você podia guardar como recordação. Assim, poderia mostrar para seus filhos, netos “como tu era, como tu não era”. Depois dessa primeira foto, Rosa disse que comprar uma máquina passou a ser seu sonho.



Figura 1: Segunda entrevista

Tudo o que a Rosa me contou parece culminar nessa foto, que representa um marco na sua história. Não que temporalmente o momento da foto coincidisse com uma mudança em sua vida, mas imageticamente esse retrato representa uma mudança de fato: saiu da casa de sua irmã (cujo marido batia nela – Rosa); emancipou-se (pois tinha casado); pensava que sua vida ficaria mais tranqüila e que não precisaria trabalhar tanto (o que depois não aconteceu).

A postura da Rosa nessa imagem nos comunica muito do que estava acontecendo naquele momento. Seu pé direito levantado, as costas que não se encostam no sofá parecem dizer da sua condição naquela época. Um corpo que demonstra um certo desconforto e uma tensão. Como deveria agir agora que estava casada e começando a descobrir os “detalhes” antes desconhecidos? Como agir em frente a uma câmera fotográfica pela primeira vez? O retrato condensa esses dois momentos, tensos, vividos pela Rosa. Com sua mão apoiada sobre a perna do marido, Rosa procura o apoio que precisa para suportar ambas as situações.

Só depois dessa longa história é que realmente começamos a falar sobre as fotos do álbum de maneira mais direta. Não é possível dizer o quanto a presença dos

retratos em seu colo já orientava seu relato através daquele olhar cego que ela dirigia para essa imagem.

As fotos, assim como as pinturas, também nos dizem do retratado através das coisas dispostas na imagem. Para Pasolini, as imagens da memória são signos de uma linguagem que comunica o seu próprio conteúdo de uma maneira pedagógica¹¹. É o que esse autor chamava de “discurso das coisas”. A educação que recebemos dessas “coisas” – “fenômenos materiais de [nossa] condição social” – torna-nos corporalmente o que somos. E essas marcas, assim como as próprias coisas, estão registradas nos retratos de família: nos cenários, nos móveis, nas roupas, nas pessoas.

Pasolini nos conta da primeira imagem de sua vida. É uma cortina, branca e transparente, que pende de uma janela que dá para um beco triste e escuro:

(...) Essa cortina me aterroriza e me angustia: não como alguma coisa ameaçadora ou desagradável, mas como algo cósmico. Naquela cortina se resume e toma corpo todo o espírito da casa em que nasci. Era uma casa burguesa em Bolonha. (...) nos objetos e nas coisas cujas imagens ficam gravadas em minha lembrança (...) se condensa e concentra todo um mundo de memórias que essas imagens evocam num só instante (...)¹².

A cortina branca da Rosa talvez seja essa sua foto velha e desgastada. O tempo desgastou essa imagem assim como a roça, o trabalho como doméstica, a lida diária com serviços manuais, desgastaram a Rosa.

Fotografia e pintura; perspectiva e ciência

A foto da figura 1 foi tirada há quase trinta anos. Ela já nos fornece alguns elementos importantes relacionados à fotografia, como a cor, a pose, o papel no qual a foto está impressa, o álbum onde está guardada.

A cor é um dos elementos da fotografia que ajuda a produzir a sensação de que estamos vendo o “real”. Como essa é uma foto velha, já não passa mais essa sensação com tanta eficiência; talvez devido ao desequilíbrio de cores que apresenta. Há um contínuo ocre e opaco desenhado pelas faixas nas folhas da planta que escorre para as mãos e toda a pele de José, seguindo para as cores de sua calça, daí mesclando-se ao

¹¹ PASOLINI, P. P. “Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas”. In: *Os Jovens Infelizes* (1990, p. 125-136).

¹² Idem (p. 125-126).

sofá, à janela e ao muro do lado de fora da casa. O desequilíbrio reside no contraste provocado pela faixa vermelha do vestido da Rosa. Esse desequilíbrio cromático nos remete àquelas fotos preto-e-branco antigas que eram coloridas à mão. Não só essa, mas toda foto com mais de vinte anos já nos causa um certo estranhamento, não se adequando mais ao nosso modo de ver as coisas. O mesmo acontece com outras técnicas de representação da imagem, como o cinema. A iluminação, enquadramentos e outros aspectos formais dizem tanto de uma obra e da época em que foi produzida quanto seu conteúdo. O envelhecimento dos meios tecnológicos é muito rápido, tornando efêmera a duração das técnicas de construção e reprodução de imagens. Em curtos espaços de tempo, nossas percepções se cansam de imagens produzidas por aparatos técnicos obsoletos.

Fotos velhas passam a ser velhas não só porque são de momentos passados, mas também porque foram produzidas por técnicas também antigas, já obsoletas. Esse condicionamento técnico da forma sobre o conteúdo pode determinar previamente nossa relação com as imagens. Quantas pessoas não deixam de assistir a alguns filmes simplesmente porque foram produzidos em preto-e-branco?

A sensação que a fotografia nos proporciona, de que estamos frente ao “real”, já causou grandes discussões sobre a fotografia ser, ou não, um retrato fiel e imparcial da realidade. Tal discussão, pelo menos no meio acadêmico voltado para o estudo da imagem, já está superada. Não há quem não reconheça que as fotos sofrem uma profunda ação do desejo do fotógrafo em relação ao enquadramento, aos temas, às técnicas usadas na revelação, etc... De maneira geral, entretanto, a visão do senso-comum em relação à fotografia ainda é muito semelhante à do século XIX: um retrato exato, um registro fiel do real.

Existe, por outro lado, uma contrapartida mecânica ao fato do fotógrafo imprimir sua marca nas fotos: o próprio aparato técnico, a câmera fotográfica, orienta o modo de ver de quem fotografa.

Voltando à figura 1, percebemos uma conformação espacial inerente a quase todo tipo de fotografia, que organiza de maneira sistemática os elementos contidos na imagem: a *perspectiva*.

(...) A *perspectiva* é uma arte de linhas *imaginárias* construídas a partir de *cálculo* e observação para desenhar-pintar figuras que *pareçam* “reais”, através de

linhas, luzes e sombras que dão a *ilusão visual* de volume e profundidade inexistentes na superfície plana, bidimensional (...)"¹³.

A perspectiva da câmara fotográfica é conhecida como perspectiva artificial. Foi desenvolvida pelos italianos Leon Battista Alberti e Filippo Brunelleschi, durante o Renascimento (século XV). É uma *técnica* que cria uma ilusão espacial específica a partir de cálculos *matemáticos*, representando uma racionalização da nossa percepção do espaço. Essa racionalização está relacionada a algumas características, como homogeneidade, imutabilidade e infinitude.

Numa pintura em perspectiva, tudo está em proporção; um objeto é sempre definido em relação aos outros. A homogeneidade é dada pela matemática, já que um elemento pictórico só pode existir em relação a outro. Daí decorre o caráter de imutabilidade de uma pintura em perspectiva, pois se alteramos um elemento isoladamente, quebramos a própria perspectiva.

Os pintores italianos da Renascença construíam a grade da perspectiva antes mesmo de começar a pintar. Nessa construção, era definido o ponto-de-fuga, aquilo que, nessas pinturas, nos remete ao infinito; um infinito matemático:

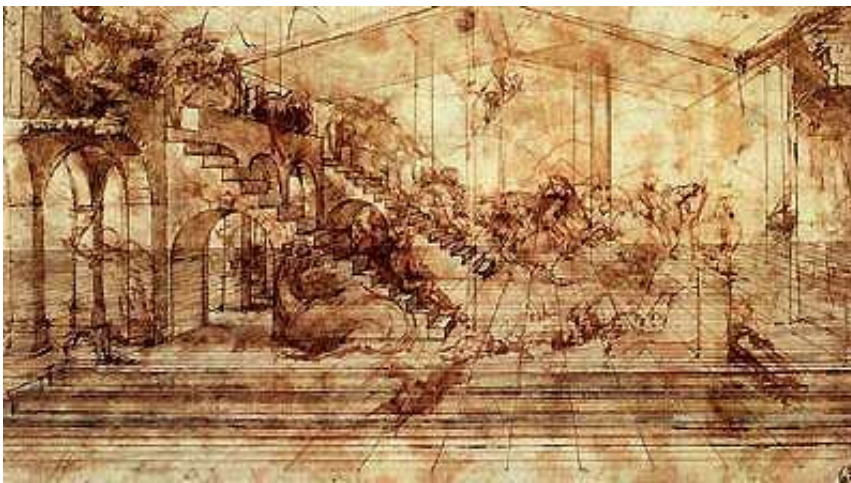


Figura 2: da Vinci – Estudo da perspectiva para a *Adoração dos reis magos* – c. 1481-82

¹³ ALMEIDA, M. J. *Cinema – arte da memória* (1999a, pp. 129-130 – grifos meus).

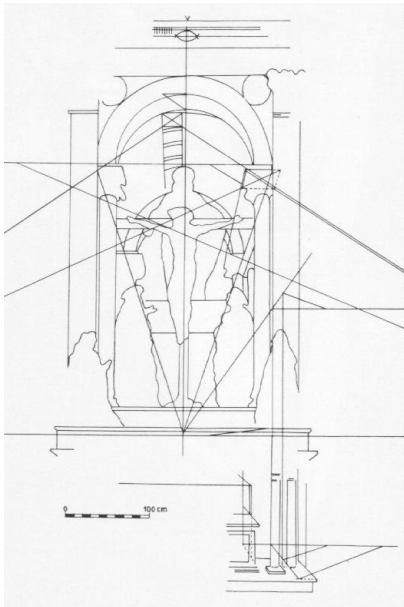


Figura 3: Masaccio – Esquema da perspectiva d'A *Santíssima Trindade com a Virgem, São João e doadores* – c. 1425-8

A palavra latina “perspectiva” significa “ver através de”. As imagens pintadas a partir do Renascimento que usavam essa técnica eram vistas como se fossem um recorte da realidade; era como se olhássemos um pedaço da realidade *através* de uma janela.

Pinturas em perspectiva não têm suas imagens delimitadas pelas margens do quadro, como acontecia com pinturas da Idade Média:



Figura 4: *O sepultamento de cristo* – de um saltério manuscrito de Bonmont – c. 1250-1300

Com a perspectiva, a sensação é de que o espaço continua para além do que estamos vendo, infinitamente...



Figura 5: Witz – *A Pesca Milagrosa* – 1444



Figura 6: Ucello – *A Batalha de São Romano* – c. 1450

Desde quando foi “inventada”, a perspectiva foi, cada vez mais, se firmando como a principal maneira de se representar o real, até o ponto de ser confundida com o próprio real. Só que ela guarda diferenças importantes em relação à maneira como as pessoas enxergam o mundo. Ao contrário do olho humano, duplo, esférico e em permanente movimento, a perspectiva é a imagem da visão de um olho só, imóvel, projetada sobre um plano: a tela.

Leonardo da Vinci, imbuído do desejo de alçar a arte ao patamar de uma ciência, considerava a perspectiva uma ferramenta importante para alcançar esse objetivo, afinada com o nascente espírito científico moderno. Com sua base na

matemática, a perspectiva construía um espaço racional, homogêneo e objetivo. O resultado, materializado nas pinturas, eram quadros equilibrados e preocupados em apresentar seu tema com o máximo de “naturalismo” visual:



Figura 7: Mantegna – *São Tiago a caminho de sua execução* – c. 1455



Figura 8: Correggio – *Madonna com São Jerônimo* – c. 1522

Quadros em que também interessava a relação matemática entre as personagens, além da ideológica. Ou melhor, as condicionantes ideológicas das imagens eram matematicamente construídas, hierarquizadas. Com a perspectiva, continuou sendo possível desenhar Cristo, devido a sua importância simbólica, de

maneira desproporcional, maior que as pessoas ao seu redor. Entretanto, essa valoração simbólica deveria buscar seu lugar na homogeneidade da perspectiva:

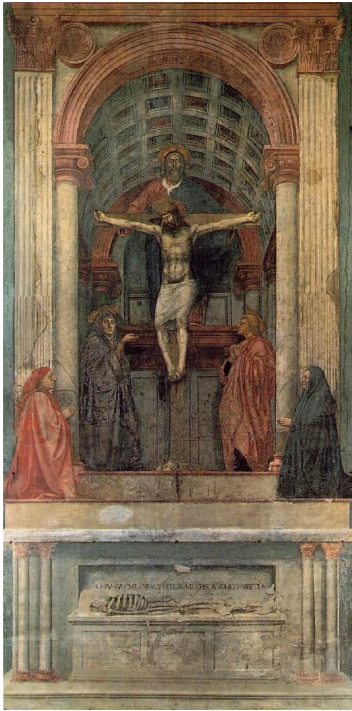


Figura 9: Masaccio – *A Santíssima Trindade com a Virgem, São João e doadores* – c. 1425-8

Agora havia outros meios que conferiam grandiosidade à figura de Cristo. A solução de Leonardo da Vinci, por exemplo, na sua obra *A Última Ceia*, foi fazer com que o olho direito de Cristo coincidisse com o ponto-de-fuga da imagem:

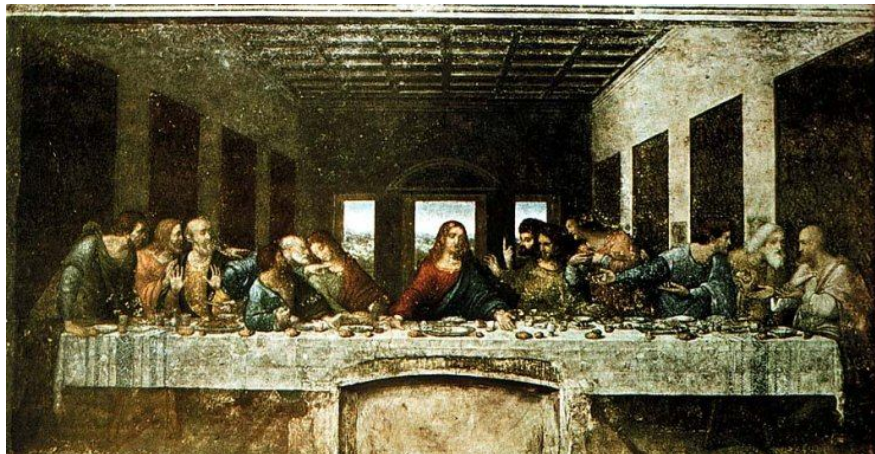


Figura 10: da Vinci – *A Última Ceia* – 1495-8

O artista também distribuiu as figuras no quadro de maneira que Cristo ficasse numa posição central, ladeado pelos apóstolos – um recurso comum para localizar a

imagem principal. A condicionante matemática do ponto-de-fuga, além do nosso conhecimento sobre a cena, é a responsável por determinar a importância de Cristo no quadro.

A perspectiva artificial foi adquirindo credibilidade e se impondo como o principal meio de representação da realidade. Um dos meios mecânicos encontrados para representar a perspectiva com precisão foi a câmera obscura, aparelho desenvolvido durante o Renascimento, usado pelos pintores para pintar com a perspectiva “correta”:

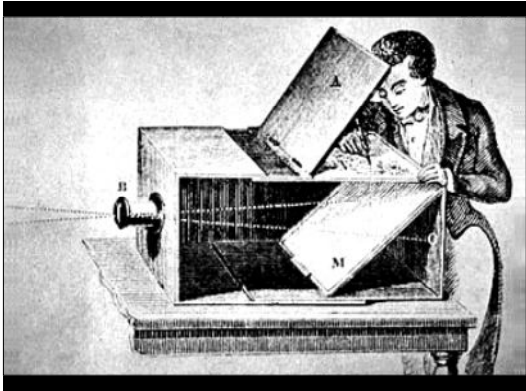


Figura 11: Câmera obscura

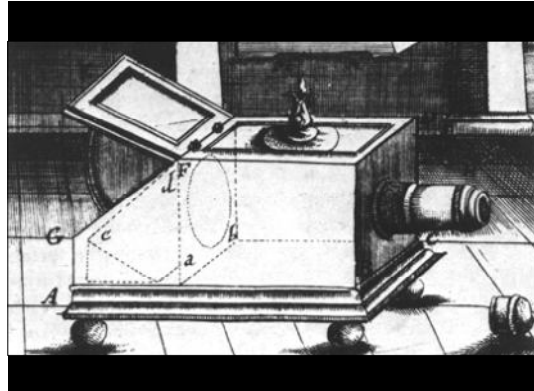


Figura 12: Câmera obscura

O mecanismo óptico da câmera fotográfica tem sua gênese nessa técnica, desenvolvida no século XV. O que significa que a fotografia é herdeira da perspectiva e de muitas das suas implicações estéticas e culturais. O cinema e a televisão também ajudam a difundir a representação do mundo de acordo com a perspectiva artificial. Desde sua invenção, vêm nos impondo esse tipo de representação da realidade como sendo a única maneira de enxergá-la.

Por mais que o fotógrafo possa fazer escolhas referentes ao objeto fotografado, a sua máquina sempre vai impor às suas imagens uma conformação espacial específica, estruturando-as de acordo com a perspectiva. Diferentes tipos de lentes podem distorcer a imagem, mas a base continua sendo a mesma.

O modo de ver o mundo através da perspectiva se naturalizou. Vemos programas na TV, filmes no cinema e fotos de família e acreditamos estar diante de representações fiéis da realidade. Essa naturalização tem conseqüências, pois os nossos modos de ver o mundo não estão ligados apenas a questões estéticas, ou de estilo.

Na Renascença, os artistas partiram em busca da realidade, mas não era a realidade em si, pois, para eles, o mundo natural era o das impurezas. A “imitação” da natureza teria que ser o retrato de uma projeção divina. Assim, não se desenhavam pessoas, realmente. O desenvolvimento da perspectiva renascentista significou encarar o homem como uma abstração modelar da realidade. Da Vinci e outros artistas desenhavam uma pessoa ideal (tamanho, proporção). Uma figura estruturada e purificada matematicamente. Tinha-se, então, uma realidade que podia cada vez mais ser calculada, homogeneizada e equilibrada pela razão científica:



Figura 13: Correggio – *Ecce Homo* – s.d.

A fotografia, por sua vez, aceita e nega tudo isso. Aceita, pois também faz uso da perspectiva para representar o mundo. Nega, porque, a princípio, não constrói abstrações modelares de suas representações; não as desenha segundo os padrões de beleza instituídos.

É possível relacionar o modo de ver instaurado pela perspectiva com o modo de ver científico predominante na modernidade, no qual há muito pouco espaço para descentramentos, heterogeneidade. A fotografia tem muito da separação cartesiana

entre sujeito-objeto, homem-natureza¹⁴. Fotos têm o poder de tornar objeto qualquer pessoa e qualquer tema, transportando nosso mundo para um universo de luzes, sombras e cores, preso a uma tela bidimensional. Ao contemplar minha imagem numa foto, meu eu-sujeito se defronta com meu eu-objeto. Se o homem e a mulher modernos são seres essencialmente cindidos, a fotografia reitera ainda mais essa condição, talvez ajudando a aprofundá-la.

A fotografia, tanto quanto a ciência, pode ser uma forma de controle. Controle estatal, por exemplo, nas fotos de identidades, passaportes e carteiras de motorista. Controle este facilitado pelo fato das fotos serem pedaços do mundo, mais facilmente manipulados e possuídos¹⁵. Esses pedaços são como os recortes da realidade feitos pela ciência para melhor analisá-la¹⁶. Assim como a ciência é a norma para a explicação da realidade, a fotografia se tornou, junto do cinema e da televisão, a norma de como a realidade se mostra.

Do mesmo modo que a ciência, a fotografia responde e se vincula a uma demanda pelo verdadeiro, a exemplo do fotojornalismo, que se pretende um registro fiel dos acontecimentos do mundo. Os retratos de família seriam o registro fiel de nossas vidas.

Ambas, fotografia e ciência, pretendem desmascarar e desvelar aspectos antes escondidos e fora do nosso alcance. Tanto quanto a crença na Ciência, uma das características principais das sociedades modernas é produzir e consumir imagens¹⁷. Se a Ciência é o discurso legitimador da modernidade, os retratos de família seriam um discurso legitimador da própria família?

A concepção imagética da fotografia foi sendo gestada desde o Renascimento (a rigor, até antes, mas é preciso que se estabeleçam aqui alguns limites). Essa concepção imagética não é puramente técnica ou estética. Devemos enxergar a

¹⁴ As considerações que faço a seguir se originaram a partir da leitura do livro de Susan Sontag, *Sobre Fotografia* (2004).

¹⁵ Pensemos que um álbum de família pode ter a função “científica” de organizar, armazenar e classificar pedaços (fotos) da realidade.

¹⁶ Não podemos esquecer da importância da fotografia para a Antropologia, para a História, para a Biologia, a Medicina, etc.

¹⁷ Não é o caso, mas poderia ir mais longe e arriscar outras reflexões nessa direção, relacionando, por exemplo, a fotografia com o capitalismo, já que a fotografia, para Susan Sontag, transforma o mundo em mercadoria. Também poderia pensar nos retratos de família reafirmando um espaço privado separado do público. Todos esses, elementos presentes no que se convencionou chamar de modernidade.

fotografia dentro de um campo de determinações culturais que pode nos fazer duvidar da aparente inocência de fotos familiares. Digo “aparente inocência” porque retratos de família não são produtos culturais como os inúmeros quadros encomendados pela Igreja, ao longo dos séculos, com o objetivo de atrair fiéis; não nasceram para promover países ou instituições.

Nossos retratos, a princípio, buscam apenas retratar nosso cotidiano: comum, familiar... Daí seu caráter aparentemente inocente, ordinário.

Almeida e Machado nos contam do surgimento da perspectiva artificial como uma ferramenta a serviço de uma burguesia emergente que queria conquistar seus direitos frente ao clero e à nobreza absolutista. Para Almeida, a pintura teria sido um instrumento que, ao longo dos séculos, foi moldando o real de acordo com os interesses da burguesia, transmutando os ideais, a própria vida burguesa, em imagens inesquecíveis¹⁸. Por essa razão, para Machado, o processo fotográfico, antes de qualquer coisa, difundiria a ideologia burguesa¹⁹.

Quinhentos anos depois de seu surgimento, a perspectiva – e seus filhos mais ilustres, a fotografia e o cinema – não está mais a serviço de uma burguesia emergente. O quadro é muito mais complexo. As imagens hoje são quase que onipresentes e se prestam a diferentes interesses.

Interessa aqui o fato de que, mesmo que não saibamos, a fotografia impõe um modo de ver a quem manuseia a câmera. O olhar que lançamos ao mundo, filtrado pelas lentes da câmera, é um olhar que enquadra, recorta, oprime num pequeno retângulo, homogeneiza e equilibra. Os retratos de família da Rosa sempre serão resultado do seu desejo, moldado pelo aparato técnico em suas mãos.

A conformação espacial gerada pela perspectiva condiciona os retratos de família. A foto de família suprime distâncias. Se membros da família estiverem indispostos entre si, a foto permitirá, concretamente, que eles se reaproximem, nem que seja por um momento, em união no pequeno retângulo fotográfico. Assim, tais fotos serão sempre de uma família visualmente próxima, “unida”:

¹⁸ ALMEIDA, M. J. *Cinema – arte da memória* (1999a).

¹⁹ MACHADO, A. *A Ilusão Especular: introdução à fotografia* (1984).



Figura 14: Segunda entrevista



Figura 15: Segunda entrevista

Também por questões técnicas, as crianças, por serem menores, muitas vezes ficam mais à frente do que os adultos nas fotos (caso contrário, seriam encobertas pelos adultos), impondo um tipo de conformação que pode, por exemplo, ser interpretada como um determinante hierárquico:



Figura 16: Terceira entrevista – álbum 1

O ângulo escolhido pelo fotógrafo para tirar uma foto é um dos fatores que determina a relação entre a imagem e seu observador. Aproxima-se mais, ou menos, o observador que olha uma fotografia da imagem a sua frente, dependendo de como foi esse registro. Nas imagens abaixo, temos um exemplo de como uma mudança no ângulo da Rosa, ao fotografar, pode resultar em fotos que podem provocar sensações diferentes:



Figura 17: Terceira entrevista – álbum 2



Figura 18: Terceira entrevista – álbum 2

A fotografia é herdeira de outro elemento importante, além da perspectiva, da iconografia do Renascimento: a pintura a óleo. Na leitura de um texto de John Berger sobre esse tipo de pintura, ficam claras as similitudes que essa técnica apresenta com a fotografia²⁰.

A pintura a óleo tem a capacidade de dar aos objetos que representa tangibilidade, textura e solidez²¹. Define o real como aquilo que podemos ter nas mãos. Ao observar uma pintura desse tipo, nosso sentido táctil é chamado a

²⁰ BERGER, J. *Modos de Ver* (1980).

²¹ Ao contrário da têmpera, técnica mais usada na Europa antes da pintura a óleo, na qual o pigmento era misturado com água ou ovos, o pigmento misturado com óleo demorava mais para secar, possibilitando ao pintor um desenho mais cuidadoso e um trabalho de cores e sombras diferente.

responder, pois nela características de diferentes materiais, como seu volume ou sua textura, tornam-se perceptíveis:



Figura 19: Holbein – *Os Embaixadores* – 1533

Quando surgiu na Europa, no século XV, essa técnica celebrava uma nova classe de riqueza, mais dinâmica, que tinha no dinheiro e no seu poder de compra uma de suas características. Por isso a pintura tinha que ser capaz de demonstrar como desejável aquilo que se podia comprar com dinheiro. Isso era alcançado através dessa sensação de tangibilidade, que permitia ao proprietário, ao admirar seu quadro, ter a sensação de poder tocar nos objetos pintados. Assim como a perspectiva nos seus primórdios, a pintura a óleo também foi uma técnica a serviço das representações sociais.

O autor não faz essa relação, mas percebemos que a pintura a óleo atingia seus objetivos com o auxílio da perspectiva. O efeito dessa técnica de pintura não seria o mesmo caso os elementos dentro do quadro não estivessem em proporção e não transmitissem a sensação de profundidade. A pintura a óleo e a perspectiva ajudaram a preparar nossas percepções para a fotografia.

A fotografia substituiu a pintura a óleo como uma técnica ainda mais eficiente no que se refere a plasmar a realidade com exatidão, e também obediente à perspectiva artificial. Essa continuidade, somada ao poder do filme fotográfico para representar, química e esteticamente, a realidade, ajudou a construir a fama da fotografia como registro exato do real. Mas, se olharmos para fotos antigas, veremos

como a nossa concepção do que é “real” é construída historicamente, já que, para nós, fotos do século XIX estão longe de se parecerem com um registro fiel da realidade:



Figura 20: Samuel Bernis – *Vista de um celeiro em New Hampshire* – 1840



Figura 21: Samuel Bernis – *Vista de Crawford Notch, New Hampshire* – 1840

O século XIX é um exemplo que ilustra bem o processo de transmissão de uma *herança iconográfica*, já que é nesse século que surge a fotografia. Esse acontecimento vai marcar um intenso período de embate entre novos e antigos conceitos relacionados aos nossos modos de ver e representar o mundo. Embate que ocorre entre a pintura e a fotografia, adentrando o século XX, num movimento em que ambas se influenciaram e se rechaçaram.

A fotografia surgiu e os primeiros fotógrafos, muitos deles retratistas, começaram a fotografar de acordo com temas e regras formais originários da pintura (mesmo porque muitos fotógrafos também eram pintores):



Figura 22: Charles Richard Meade – *Retrato de Louis-Jacques-Mandé Daguerre* – 1848

Com o tempo, o processo se inverte e a representação fotográfica impregna as pinturas, que se tornam, também elas, “fotográficas”:



Figura 23: Caillebotte – *Paris, rua chuvosa* – 1877



Figura 24: Caillebotte – *A ponte Europa* – s.d.

Mas, no mesmo momento em que a pintura aderiu a uma forma dita fotográfica, a própria fotografia já procurava alcançar resultados menos realistas:



Figura 25: Moholy-Nagy – *Dolls* – 1926-7

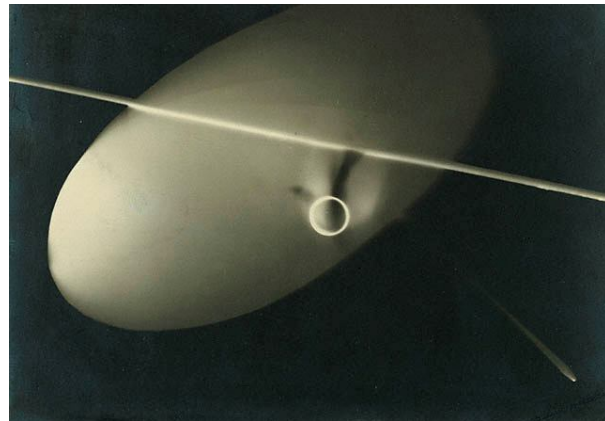


Figura 26: Moholy-Nagy – *Photogram* – 1923

Depois de um período de submissão, muitos pintores, especialmente da França e da Inglaterra, passaram a desprezar tudo o que se relacionasse com a fotografia, libertando-se da obrigação de uma representação exata do real (movimento esse que já existia antes de 1839, ano do surgimento da fotografia) e partindo em busca de um conceito mais abstrato de realidade (o exemplo de Picasso seria o mais óbvio). Novas

técnicas de revelação e retoque deram aos fotógrafos a chance de fazerem de suas imagens legítimas obras de arte, numa tentativa da fotografia de se libertar do estigma de ser uma “simples cópia da natureza”. Tudo isso aconteceu em muito pouco tempo, do surgimento da fotografia até o começo do século XX. A partir da década de 1920, a imagem fotográfica, na Europa, alcançou novamente um *status* de prestígio, tornando-se de importância central para diferentes estilos artísticos, como o dadaísmo, o surrealismo, o construtivismo russo e o futurismo²².

Por esses motivos é que, para Aaron Scharf, não há como falar sobre a pintura do século XIX sem que se mencione o advento da fotografia²³.

Hoje, poucos percebem que quase todas as características da forma fotográfica já estavam presentes em pintores anteriores à fotografia. Mesmo em artistas plásticos que a rejeitaram era possível detectar tais características.

Nos seus primeiros vinte anos de existência, a fotografia não apresentava resultados uniformes (fotos em preto e branco, por exemplo, não marcavam bem a distinção entre diferentes matizes). Com o aumento da tecnologia, a definição das fotos melhorou. Ao mesmo tempo, muitas fotos contradiziam o jeito tradicional de pintar algumas coisas. Essa “veracidade” fotográfica incomodou muita gente²⁴.

Ainda segundo Scharf, alguns artistas que foram influenciados pela fotografia: Delacroix, os pré-rafaelistas, os impressionistas (que basearam muitas de suas pinturas no efeito borrado que muitas fotos apresentavam devido ao longo tempo necessário de exposição). Outro artista que, provavelmente, se baseou na composição, posturas e atitudes novas mostradas pela fotografia foi Degas. Mas, durante esse trabalho, perceberemos que “ser influenciado pela fotografia” pode se tornar algo um pouco mais difuso e impreciso do que simplesmente utilizar fotografias como modelos para pinturas.

Por um certo período, os pintores ficaram limitados pela fotografia, convertida ao padrão de representação dos objetos naturais, situação que fez com que o público

²² Essas escolas não queriam a expressão da individualidade na obra de arte e pregavam a mecanização da inspiração, daí a importância da câmera fotográfica como aparato técnico.

²³ O livro *Arte y Fotografía* (1974), desse autor, é minha principal referência sobre a relação entre fotografia e pintura nos séculos XIX e XX.

²⁴ Eadweard Muybridge ficou mundialmente famoso por suas fotos de animais e pessoas em movimento, que contradiziam cânones antigos de representação. Esse fotógrafo fez com que a expressão “fidelidade à natureza” na arte perdesse a sua força, pois o que era fiel à natureza nem sempre estava ao alcance do olho, e o que estava ao alcance do olho nem sempre era fiel à natureza (SCHARF, 1994).

exigisse o padrão fotográfico como representação do real; ficava prejudicada a tentativa de dar à pintura um caráter mais subjetivo e pessoal, e afastar-se da pura representação tornou-se arriscado²⁵.

Entretanto, ao mesmo tempo em que o realismo na pintura tornava-se extremado em algumas escolas – e culpava-se a fotografia por ter criado esse novo inimigo da arte –, os fotógrafos, como já disse, também buscavam qualidades mais subjetivas em suas imagens. Isso não impediu que a fotografia, na França e na Inglaterra, se convertesse num símbolo de vulgaridade estética, ao final do século XIX²⁶.

Quanto aos pintores de retratos, a fotografia tomou o lugar desses profissionais; muitos deles tornaram-se fotógrafos. Isso acarretou mudanças na representação de uma pessoa. O lugar-comum a respeito dessas mudanças é o seguinte: antes, com a pintura, um retrato era produzido para representar um ideal: ao contemplar o retrato de um nobre, tínhamos que saber do caráter e da conduta desse nobre. Os objetos dispostos no quadro estavam ali com um propósito, e serviam para corroborar uma determinada mensagem. O retrato pintado atestava as qualidades e méritos do retratado: uma imagem condensada. Ao contrário, o retrato fotográfico – pelo menos a partir da quase metade do século XX – atestava apenas a existência do retratado, em situações diversas; muitas vezes até em situações vexatórias. O que importava agora era registrar toda a história da família, fixando momentos representativos como casamentos, batizados, aniversários.

Como todo lugar-comum, essa interpretação peca pela generalização. Como todo lugar-comum, é uma interpretação que nos dá um certo “conforto acadêmico”, oferecendo um lugar aparentemente seguro a partir do qual podemos desenvolver nossas análises. Como todo lugar-comum, não deixa também de acertar em alguns pontos.

²⁵ O Salão de Paris de 1855 foi um exemplo desse processo, recebendo duras críticas ao expor quadros muito parecidos, nos quais a originalidade fora sacrificada pela necessidade de uma representação fotográfica. Anteriormente, no Salão de 1853, já se percebia uma invasão da fotografia em todos os estilos de pintura (SCHARF, 1974).

²⁶ Um exemplo desse conflito entre fotografia e pintura é o tema do nu. Criticava-se as fotos de nus – vulgares, obscenas –, mas não as pinturas, já que essas se “disfarçavam” sob temas mitológicos, clássicos, históricos. Mas começaram a surgir pinturas de nus baseadas em fotografias, que acabaram por parecer estranhas, com poses forçadas. Por outro lado, fotógrafos também tentavam fotografar nus de acordo com critérios de composição antigos, o que também resultava estranho (SHARF, 1974).

Acontece que há inúmeras pinturas de retratos, anteriores à fotografia, que, devido a sua composição e à maneira como o retratado foi representado, nos remetem mais às ditas características de retratos fotográficos do que às de retratos pintados:



Figura 27: Hals – *Pieter van den Broecke* – c. 1633



Figura 28: Velásquez – *Os Bêbados* – 1629

Por sua vez, também existem inúmeros retratos fotográficos que se aproximam mais do que julgamos ser característico de pinturas:



Figura 29: August Sander – *Casal de velhos camponeses, Westerwald* – c. 1911



Figura 30: August Sander – *Crianças camponesas, Westerwald* – 1927

Do surgimento da fotografia até o começo do século XX, os retratos fotográficos, ainda sob forte influência de uma tradição herdada da pintura, buscavam o mesmo efeito dos retratos pintados. Essa tradição, somada ao estágio em que a técnica fotográfica se encontrava, resultavam em retratos com características formais muito semelhantes às pinturas que os precederam:



Figura 31: Manet – *Jovem vestida de rosa* – s.d. Figura 32: Stahl & Wahnschaffe – *Anônima* – 1865

Aconteceram, então, mudanças no modo de representação da família a partir da fotografia? Sim, principalmente no que se refere à quantidade de momentos possíveis de serem retratados. Quantos quadros uma família abastada do século XVIII possuiria de si mesma? E de seus membros, isoladamente? É quase certo que muito menos do que o número de fotos que a Rosa possui da primeira comunhão de seus filhos. A mudança na representação da família, impulsionada pelo advento da técnica fotográfica, provavelmente acarretou uma mudança no modo da família compreender a si mesma. Parafraseando Walter Benjamin, poderia pensar na “imagem da família na era da sua reprodutibilidade técnica”²⁷.

²⁷ BENJAMIM, W. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura* (1985a).

A família passou a ver sua própria imagem, com frequência, em todo tipo de situação. Passou também a ter a possibilidade de se mostrar muito mais para os outros, através de imagens representativas de seu cotidiano.

E a perspectiva? No caso do pintor retratista, há um controle muito maior dessa técnica, a ponto dele poder ignorá-la. O fotógrafo tem uma margem de ação menor, pois não tem tamanho controle da perspectiva de seus retratos e, em última instância, não poderia abandoná-la por completo. A cor também é um elemento que pode ser muito mais trabalhado pelo pintor do que pelo fotógrafo. E talvez um fotógrafo amador tenha a possibilidade de ser muito mais ignorante e alheio ao funcionamento do aparato que tem em mãos do que um pintor iniciante em relação aos seus pincéis e tintas.

Como uma pintura demora mais para ser produzida, a pessoa retratada por um pintor tem uma maior margem de ação para interferir no registro de sua imagem. A velocidade da fotografia tira essa chance das pessoas. Não é possível acompanhar o processo de produção de uma fotografia, considerando que um dos momentos cruciais desse processo – a sensibilização dos grãos de prata do filme fotográfico – dura menos do que um segundo.

Mas essa ausência de interferência das pessoas fotografadas sobre os fotógrafos pode estar se alterando gradativamente, se pensarmos no desenvolvimento da fotografia digital. O trabalho de “fotógrafos de família” – como a Rosa – ficaria mais vulnerável a opiniões divergentes. A tia pede uma foto de seu filho. Olha o resultado, não gosta e pede outra. E assim sucessivamente. Aumenta o poder daqueles que têm suas imagens “tiradas” pela câmera; fica mais coletiva e menos autoral, digamos assim, a produção de retratos de família. O ato fotográfico também se torna menos “ritualístico”, já que se a foto ficar ruim você não vai ter perdido dinheiro relativo ao filme e à revelação; basta apagar a imagem e fazer outra. Não é mais preciso tanto zelo, como o exigido pela máquina analógica. Não tratarei aqui as questões envolvendo a fotografia digital, lembrando que a Rosa não usa esse tipo de tecnologia.

As questões entre pintura e fotografia – e entre um retrato pintado e um fotográfico – são muito complexas e é difícil lidar com elas, resolvê-las ou, ao menos, sintetizar toda essa complexidade em poucas linhas. Fiquemos com algumas palavras de André Bazin, para que nos ajudem a refletir sobre o assunto:

A originalidade da fotografia em relação à pintura reside, pois, na sua objetividade essencial. Tanto é que o conjunto de lentes que constitui o olho fotográfico em substituição ao olho humano, denomina-se precisamente “objetiva”. Pela primeira vez, entre o objeto e a sua representação nada se interpõem, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. A personalidade do fotógrafo entra em jogo somente pela escolha, pela orientação, pela pedagogia do fenômeno; por mais visível que seja na obra acabada, já não figura nela como a do pintor. Todas as artes se fundam sobre a presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos da sua ausência. Ela age sobre nós como um fenômeno “natural”, como uma flor ou um cristal de neve cuja beleza é inseparável de sua origem vegetal ou telúrica. (...) A imagem pode ser nebulosa, deformada; descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo. Daí o fascínio das fotografias de álbuns. Essas sombras cinzentas ou sépias, fantasmagóricas, quase ilegíveis, já deixaram de ser tradicionais retratos de família para se tornarem inquietante presença de vidas paralisadas em suas durações, libertas de seu destino, não pelo sortilégio da arte, mas em virtude de uma mecânica impassível; pois a fotografia não cria, como a arte, eternidade, ela embalsama o tempo, simplesmente o subtrai à sua própria corrupção²⁸.

Hoje em dia, o conflito entre fotografia e pintura praticamente não existe, e muito do que é dito por Scharf sobre a situação atual da arte é sentido por nós cotidianamente: qualquer forma artística ou experimento fotográfico é lícito, por mais absurdo que possam parecer; basta ir a uma Bienal de Arte de São Paulo para percebê-lo. Acho que o conflito que vemos hoje é o da fotografia contra ela própria, no qual a discussão gira em torno do eixo imagem analógica/imagem digital.

A fotografia contribuiu bastante para a situação atual de heterodoxia de estilos artísticos, na qual nos sentimos perdidos. O artista, seja ele pintor, escultor, criador de instalações, muitas vezes se vê obrigado a trabalhar pensando na futura reprodução fotográfica da sua obra. Um exemplo, brasileiro e relativamente famoso, é o artista plástico Vik Muniz, que não só aceitou essa condição como fez dela um instrumento característico de seu trabalho. Vik Muniz faz esculturas com materiais estranhos, pinturas com calda de chocolate, desenhos com molho de macarrão num prato fundo... e tudo isso ele fotografa e é assim que seu trabalho chega ao público:

²⁸ Bazin, A. “Ontologia da imagem fotográfica”. In: Xavier, I. *A experiência do cinema* (1982, pp. 124-127) *apud* ALMEIDA, M. J. *Cinema – arte da memória* (1999a, pp. 144-145). Essa citação tem o objetivo de promover a discussão, e não encerrá-la. Por isso mesmo, o leitor não deve estranhar que algumas frases de Bazin contradigam algumas das reflexões que apresento durante o trabalho.



Figura 33: Vik Muniz – *A última ceia* – 1997

Fotografia, educação e as imagens do mundo

A fotografia tem história. Apresentei alguns de seus fragmentos, tentando mostrar como todos nós recebemos uma herança iconográfica e uma concepção de imagem gestadas desde o Renascimento. Somos todos educados visualmente por essa herança, que influi na nossa maneira de ver o mundo; que influi na maneira da Rosa fotografar sua família.

Nesse trabalho, interessa como nosso modo de ver o mundo é orientado por imagens. Interessa perceber como somos educados visualmente. Mais especificamente, como a Rosa foi/é educada visualmente e como seus retratos de família orientam sua memória e são por ela orientados.

Se somos todos educados por imagens que fazem parte de uma certa tradição iconográfica, cabe perguntar: a partir dessa tradição, como se dá nossa educação visual²⁹?

Não há, acredito, uma resposta clara e objetiva para essa pergunta. A tradição que herdamos se refere não só à forma como representamos o mundo, mas também

²⁹ As discussões que apresento sobre educação visual se baseiam nos trabalhos de Almeida (1999a; 1999b) – que usa exatamente esse termo –; Benjamin (1985a) – que fala de um processo similar, que poderia ser entendido como uma educação da nossa percepção; e Berger (1980) – não fala de educação visual nem da percepção, mas esses processos estão implícitos em seus textos.

aos temas escolhidos para as representações. Podemos reproduzir deliberadamente, em imagens, temas antigos, mas muitas vezes o fazemos de maneira inconsciente, sem nos darmos conta³⁰.

Essa reprodução inconsciente acontece no caso dos retratos de família. Primeiro, porque eles ajudam a naturalizar um jeito de olhar as coisas pela perspectiva, o que acontece através do mecanismo óptico da câmera. Também dão continuidade a uma prática de representação com uma longa história. A representação da família ocidental tem uma origem cristã, tanto que as primeiras representações da família, ou do que viria a se conformar no que chamamos “família”, tinham um caráter explicitamente religioso e ligado às mitologias que se referem a Cristo:



Figura 34: Rafael – *A família sagrada* – 1518

A partir daí foi se conformando uma tradição pictórica que retratava as famílias, na maioria das vezes, num estado de harmonia e felicidade.

Talvez tal tradição ajude a explicar o fato dos retratos de família em fotografias – principalmente em seus primórdios, mas de alguma forma até hoje –

³⁰ É também a partir dessa herança que nossa concepção de beleza, por exemplo, é construída. Esse não é um processo que precise se alongar muito no tempo para ser percebido, basta pensarmos na diferença dos homens e mulheres considerados bonitos, hoje, e dos que eram considerados bonitos há quinze anos.

apresentarem tantas semelhanças entre si³¹. Não há um manual que ensine como fotografar a própria família, mesmo assim, existe uma certa homogeneidade composicional (postura frontal; pessoas sorrindo) e temática (aniversários; casamentos; natais) entre retratos de diferentes famílias. A semelhança entre retratos de famílias diversas também se explica pela homogeneidade estética que a câmera fotográfica impõe.

Os retratos de família transitam pelos pólos do “permanente” e da “insuficiência”: são registros produzidos para durar, para cristalizar a lembrança de um acontecimento, eternizando a imagem de uma família; são também – exatamente por representarem apenas um único micro-momento – sempre insuficientes, por isso acompanham toda a história de uma família, sem a preocupação, ou mesmo a possibilidade, de satisfazerem apenas com uma só imagem o desejo dos familiares de se verem representados em fotografias.

As imagens mais vistas hoje em dia – no cinema, na televisão, em fotografias – são derivadas do modo de representação da perspectiva artificial. Quando assistimos à televisão, por mais “inocente” que seja o programa a nossa frente, ele nos impõe uma maneira específica de olhar e entender a realidade. O mesmo acontece com o cinema. Ambos nos mostrando o mundo, ou melhor, o seu mundo – de imagens em movimento – como se fosse o nosso próprio mundo. Um programa de jornalismo, por exemplo, não só naturaliza a maneira de ver da câmera, como também ignora, ou pelo menos finge ignorar, os efeitos que a própria câmera pode causar no que está sendo exibido.

Falar sobre educação visual não é fácil, pois é um processo que ocorre, na maioria das vezes, de maneira velada, sem que nos demos conta. Também não é fácil porque, dentro do campo da Educação, quando se fala em aprendizado através de imagens, geralmente o enfoque é na utilização de vídeos e fotografias em sala de aula, como recurso pedagógico ilustrativo. Um documentário pode tomar o lugar do professor e ser aceito, assim como acontece com o próprio professor, como uma fonte de informações fidedignas e não criticáveis. As pessoas assistem ao filme *Ben-Hur* e

³¹ Mirian Moreira Leite (1993) nos conta de uma confusão ocorrida quando um jornal pediu a ela que emprestasse alguns retratos de família de seu acervo para a ilustração de uma matéria. A reportagem era sobre a família brasileira, mas a foto que o jornal escolheu, inadvertidamente, mostrava uma família russa.

acreditam que estão aprendendo sobre a história romana. Não se presta atenção em como as características das próprias técnicas de reprodução da imagem já estão nos “ensinando” alguma coisa. A atenção não deve se voltar apenas para a imagem em si, como conteúdo, mas também para a forma como esse conteúdo é apresentado e o que isso implica.

A educação visual a qual me refiro está ligada a uma educação da nossa percepção, da nossa memória, do nosso corpo. A exposição cotidiana a milhares de imagens nos educa e nos faz encarar o mundo de maneiras específicas.

As imagens nos impõem diferentes ritmos. O ritmo do cinema, para Walter Benjamin, é o ritmo do choque, no qual não há tempo para respirarmos, pois as imagens se sucedem muito rapidamente, de maneira vertiginosa³². Não há tempo para a reflexão durante uma sessão de cinema. O ritmo imposto quando contemplamos retratos de família é bem outro. Nas entrevistas com a Rosa, ela é quem virava as páginas dos álbuns na medida em que sentia que as fotos já haviam sido explicadas o suficiente. Ao olharmos para fotos, temos mais tempo para pensar, pois somos nós quem decidimos os intervalos entre as imagens. Por isso a Rosa tinha tempo, durante as entrevistas, de olhar e lembrar. Tinha tempo de relacionar elementos visualmente presentes nas fotos, com elementos visualmente ausentes.

As fotos orientam nossa percepção em sentidos variados. Podem nos acalmar, nos inquietar e incomodar, nos revoltar, nos divertir. E certas fotos encaminham certas reações de quem as contempla. Isso acaba ritualizando alguns momentos. Como apontou Benjamin, quando vamos ao cinema, a reação que temos não é resultado apenas do filme, mas também de uma reação coletiva do público. Durante uma visita, na qual se reserva um momento para se olhar os retratos de família dos anfitriões, certas atitudes são esperadas. Há uma expectativa, ou até uma demanda por respostas verbais e corporais adequadas a esse momento; uma expectativa por expressões que se tornam como que clichês verbais e corporais relacionados às emoções visuais sentidas frente a imagens. Tais expressões dizem do sentido que as pessoas criam para as fotos; pontes que ligam o verbal ao visual: “Mas como cresceu esse moleque!” [tempo]; “Ai, que saudades dessa época...” [nostalgia]. Ou, segundo a própria Rosa, ao olhar um retrato: “O tempo vai passando, a pessoa vai mudando”.

³² BENJAMIM, W. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura* (1985a).

O lugar-comum produzido por esses momentos é difícil de ser superado. A Rosa, ao escolher as fotos para as nossas conversas, não trouxe nenhuma que ela considerasse feia ou inadequada. Descobri, no nosso terceiro encontro, que ela possui várias fotos “não mostráveis” em sua casa. “Não mostráveis” inclusive para pessoas da família que a visitam.

Nosso mundo sofre grandes alterações através de técnicas fotográficas e cinematográficas. Essas alterações com as quais entramos em contato – no caso da fotografia – podem ser chamadas, como fez Benjamin, de inconsciente óptico. São aqueles momentos imperceptíveis para nós, congelados por câmeras capazes de fixar um instante dez vezes mais curto do que um milésimo de segundo. Muitas dessas alterações são verdadeiras aberrações, como a aparição de vinte membros de uma família num papel fotográfico de dez por quinze centímetros. Ou a visão apenas do rosto de uma pessoa numa tela com mais de dez metros de comprimento, cena corriqueira nas telas cinema³³.

A realidade se transforma em contorcionista pelas lentes de diferentes técnicas de reprodução de imagens e muitos ainda aceitam essa realidade como o “mundo real”. É por meio da naturalização dessas imagens que processos de educação visual ganham mais força. Afinal, não somos educados no contato diário com as pessoas, através das “imagens” de nossos amigos, parentes, de um padeiro, de um vendedor...? Tais pessoas não nos fornecem diferentes exemplos de como agir no mundo? O mesmo acontece quando entramos em contato com as imagens do cinema, da televisão, da fotografia.

Pasolini pode nos ajudar a entender essa naturalização das imagens do mundo filtradas por aparelhos. Para ele, o cinema seria a “linguagem escrita da realidade”. E a realidade, o cinema em estado de natureza, em estado bruto. Só a partir do cinema é que nos daríamos conta de que a realidade tem, ela própria, uma linguagem:

Na realidade, o cinema fazemo-lo vivendo, quer dizer existindo praticamente, quer dizer agindo. *A vida toda no conjunto das suas acções é um cinema natural e vivo: nisso é lingüisticamente o equivalente da língua oral, no seu momento natural ou biológico. (...) Este [o cinema] não é, portanto, senão o momento “escrito” de uma língua natural e total, que é o agir na realidade.* Em suma, a “linguagem de acção”, potencial e não definida com rigor, encontrou um

³³ As pessoas sempre estiveram acostumadas a ver cavalos a galope representados pela pintura. Quando apareceram as primeiras fotografias – produzidas por Muybridge – mostrando cavalos nessa situação, muitos foram os que estranharam a “verdadeira” dinâmica motora desses animais. Nesse caso, teria a fotografia ajudado a revelar uma “verdade”, ou teria ela apenas fornecido mais uma opinião visual sobre o assunto?

meio de reprodução mecânico, em analogia com a convenção da língua escrita, relativamente à língua oral³⁴.

Talvez por isso aceitemos tão bem que o real seja representado pelas imagens montadas, construídas, cortadas, editadas e seqüenciadas do cinema. Frente ao cinema, a fotografia tem a “desvantagem” de suas imagens serem estáticas, em pedaços, e por isso não compõem, necessariamente, uma narrativa. Por outro lado, as imagens dos retratos de família, a princípio, não são uma ficção, mas sim produzidas a partir de pedaços do real.

Isto posto – o cinema como uma linguagem escrita da realidade – seria também a fotografia uma linguagem da realidade, só que feita de palavras isoladas, como aqueles blocos infantis com as letras do alfabeto que, quando postos em seqüências e em ordem, podem, ou não, vir a configurar uma palavra, uma frase...?

Temos abaixo, no último retrato da página de um dos álbuns da Rosa, uma amostra interessante de como somos educados pelos aparatos técnicos de produção de imagens, desde muito cedo nos acostumando a sermos encaixados em linguagens mecânico-visuais:



Figura 35: Segunda entrevista

A expressão sorridente e o gesto com a mão que o garotinho, no canto inferior direito da foto, manda para a câmera, demonstram que a criança já tem noção do que a fotografia representa. O menino sabe que, frente a uma objetiva, sua imagem será captada e posteriormente vista por outras pessoas. Sabe também que, nessa situação, espera-se das pessoas retratadas algum tipo de ação, performance: a pose.

³⁴ PASOLINI, P. P. *Empirismo Herege* (1982, p. 167-168 - os grifos são do próprio Pasolini).

Quais as imagens que temos do mundo? São as imagens que apreendemos visualmente da televisão, do cinema, de fotografias, da cidade ao nosso redor. Essas imagens são as imagens da nossa memória. Com a família não é diferente. A memória de nossas famílias é, em grande parte, feita das fotos que possuímos delas. Principalmente, se pensarmos nos parentes com os quais já não temos um contato permanente. É olhando nossos retratos que nos lembramos de uma brincadeira de nossos pais, de um jeito de se vestir ou falar de nossos avós. Tudo o que sentimos frente a uma imagem devemos à memória. A fotografia é uma reminiscência visual pela qual o passado fala ao presente, e pela qual o presente se fala no passado.

Num mundo educado por imagens, a perspectiva seria uma estrutura pedagógica que serve como um filtro através do qual o mundo se mostra artificialmente como se fosse natural.

Fotografia, arte da memória

Abrimos qualquer um dos álbuns de fotografias da Rosa e entramos em contato com imagens da sua vida: festa na escola; aniversários; filhos e parentes; ela e o marido; almoço em família; batizados; primeira comunhão dos filhos; irmão que morreu num acidente de moto; Natal...

Essas fotografias são *imagens* de pessoas – filhos, vizinhos, marido – que foram fotografadas em diferentes *locais* – na própria casa, na rua, numa escola, na igreja. Depois, esses retratos foram colocados numa *ordem* determinada – dentro do álbum. Como num filme, a Rosa separou, ordenou e mostrou essas imagens, o que significou um arranjo específico de sua *memória*. Quando a Rosa nos mostra seu álbum, talvez ela queira que a ordem que ela determinou oriente nosso olhar sobre sua família.

O álbum da Rosa conta da sua família a partir de imagens; e ela conta da sua família através de imagens e palavras. As fotos, junto às suas palavras sobre elas, são parte de uma retórica familiar na qual o guia é a memória³⁵.

³⁵ Retórica, aqui, no sentido de uma arte da argumentação e da expressão, não só verbal, mas, principalmente, em imagens.

A memória de um álbum de família é uma memória construída. Rosa definiu os momentos que gostaria de congelar numa imagem e arrumou esses momentos da maneira que achou melhor. Por meio de fotos, construímos e definimos nosso passado a respeito de alguns acontecimentos, escolhendo o que gostaríamos de lembrar durante o resto de nossas vidas: a Rosa não fotografou sua história, mas sim, a construiu a partir da sua coleção de fotos, decidindo o que de seu passado transformar em imagens para serem guardadas³⁶.

Leiamos estas palavras de Frances Yates, grifadas por mim:

At a banquet given by a nobleman of Thessaly named Scopas, the poet Simonides of Ceos chanted a lyric poem in honour of his host but including a passage in praise of Castor and Pollux. Scopas meanly told the poet that he would only pay him half the sum agreed upon for the panegyric and that he must obtain the balance from the twin gods to whom he had devoted half the poem. A little later, a message was brought in to Simonides that two young men were waiting outside who wished to see him. He rose from the banquet and went out but could find no one. During his absence the roof of the banqueting hall fell in, crushing Scopas and all the guests to death beneath the ruins; the corpses were so mangled that the relatives who came to take them away for burial were unable to identify them. But Simonides remembered the *places* at which they had been sitting at the table and was therefore able to indicate to the relatives which were their dead. The invisible callers, Castor and Pollux, had handsomely paid for their share in the panegyric by drawing Simonides away from the banquet just before the crash. And this experience suggested to the poet the principles of the *art of memory* of which he is said to have been the inventor. Noting that it was through his *memory of the places* at which the guests had been sitting that he had been able to identify the bodies, he realised that *orderly arrangement* is essential for good memory³⁷.

E agora as palavras de Cícero, novamente grifadas por mim:

³⁶ Há um certo tempo fui padrinho do casamento de um amigo; fiquei abismado com o quanto todo o ritual é completamente condicionado pelas câmeras fotográficas e de vídeo. O ritmo da cerimônia é o ritmo dessas técnicas e os convidados se movem de acordo com os passos dos profissionais que estão no comando da reprodução da cerimônia – um ritual mecânico. Susan Sontag, num contexto diverso, disse que “... o fotógrafo não é simplesmente a pessoa que registra o passado, mas aquele que o inventa” (2004, p. 82).

³⁷ Num banquete oferecido pelo nobre Scopas, da Tessália, o poeta Simonides de Ceos cantou um poema lírico em nome de seu anfitrião, incluindo também uma passagem em homenagem a Castor e Pollux. Scopas afirmou ao poeta que só pagaria metade da quantia acordada entre eles pelo poema, e que ele deveria obter o restante dos deuses gêmeos a quem fôra dedicado metade do poema. Um pouco depois, foi trazida uma mensagem de que havia dois homens esperando do lado de fora para ver Simonides. Ele se retirou do banquete e saiu, mas não conseguiu achar ninguém. Durante sua ausência, o teto da sala do banquete caiu, esmagando e soterrando Scopas e todos os convidados; os corpos ficaram tão esmagados que os parentes que vieram retirá-los para os enterrar não puderam identificá-los. Mas Simonides lembrava dos *locais* nos quais estiveram sentados na mesa e, dessa forma, foi capaz de indicar aos parentes quais eram seus mortos. Os dois homens invisíveis, Castor e Pollux, retribuíram generosamente pela sua parte no poema, fazendo com que Simonides sáisse do banquete um pouco antes do desastre. Essa experiência sugeriu ao poeta os princípios da *arte da memória*, cuja invenção é atribuída a ele. Notando que foi através da sua *memória dos locais* de onde os convidados estiveram sentados que ele pôde identificar os corpos, ele percebeu que *uma disposição ordenada* é essencial para uma boa memória. (YATES, F. A. *The Art of Memory*, 1974, pp. 2-3 – minha tradução).

He [Simonides] inferred that persons desiring to train this faculty (of memory) must select *places* and form mental *images* of the things they wish to remember and store those images in the places, so that the *order* of the places will preserve the *order* of the things, and the *images* of the things will denote the things themselves, and we shall employ the *places* and *images* respectively as a wax writing-tablet and the letters written on it³⁸.

Memória, imagens, locais, ordem. Elementos presentes nos retratos de família da Rosa, e que pertencem a uma tradição antiga: a Arte da Memória³⁹.

A arte da memória nasceu na Grécia antiga⁴⁰. Para os gregos, uma boa memória era importantíssima para um bom orador, portanto a memória era parte essencial da Retórica. Essa arte estabeleceu regras que serviriam para o orador desenvolver sua *memória artificial* – que é aquela que não é inata e que pode ser exercitada e fortalecida. Fortalecida, guiada, condicionada... pela *Educação*. Para nós, uma *educação visual*.

De acordo com essas regras, a primeira coisa a ser feita seria gravar na memória uma série de *locais*, que poderiam ser baseados numa construção arquitetônica, por exemplo. Depois, as *imagens* a serem lembradas seriam colocadas nesses locais. Assim, quando fosse necessário lembrar de alguma coisa, só teríamos que caminhar por esses locais para trazermos de volta a imagem desejada. Um orador grego, ao discursar, percorreria os caminhos de sua memória através desses locais imaginados, para lembrar de todo seu discurso. Uma arte própria para uma época em que a escrita não era comum e na qual não havia nem papel nem caneta para serem feitas anotações.

A arte da memória é estabelecida a partir de locais e imagens. Essas imagens podem ser usadas para lembrarmos palavras ou coisas. Para isso – para uma rememoração eficiente –, precisam ser impressionantes, inusitadas, e nos

³⁸ Ele [Simonides] concluiu que pessoas que desejem treinar essa faculdade (da memória) precisam selecionar *locais* e formar *imagens* mentais das coisas que querem lembrar, e guardar essas imagens nos locais. Sendo que a *ordem* das coisas e as *imagens* das coisas irão denotar as próprias coisas, e nós poderemos empregar os *locais* como uma tabuleta de cera para escrevermos e as *imagens*, como as letras fixadas nessa tábu. (Cícero, *De Oratore*, II, p. 351-354 *apud* YATES, 1974, p.2 – minha tradução).

³⁹ Aqui, as referências serão o trabalho de Yates, *The Art of Memory* (1974), e o de Almeida, *Cinema – Arte da Memória* (1999a). Também importantes foram as próprias orientações com Milton (co-orientador).

⁴⁰ Todos os tratados gregos sobre o assunto se perderam. As fontes que chegaram até nós são todas de textos latinos. As três fontes latinas principais e mais completas sobre o assunto são: *Ad Herennium*, de autor desconhecido; *De oratore*, de Cícero; e *Institutio oratoria*, de Quintiliano (YATES, 1974).

apresentarem situações também impressionantes e inusitadas⁴¹: são conhecidas como *imagens agentes*. Toda a memória construída a partir desses procedimentos faz parte da memória artificial.

Na Idade Média, a memória artificial cristianiza-se e passa a ser intencionalmente aplicada a partir dos trabalhos de escolásticos como Alberto Magno e Tomás de Aquino. Ambos admiravam Cícero, importante nome do latim falado pelos romanos e autor de textos que eram parte de uma tradição da Retórica. Um dos interesses em se retomar Cícero era a necessidade de escrever bem e, como se sabe, a Retórica ensina justamente isso: como escrever e falar bem, de maneira eloqüente. Era uma disciplina que se apresentava como uma pedagogia do discurso, da linguagem, e trazia exemplos sobre como deveriam ser escritas cartas, poesias; como falar em um parlamento, em uma reunião.

Cícero foi o autor de um importante escrito sobre retórica, o *De Inventione*. A ele também foi atribuída a autoria de outro importante manual, o *Ad Herennium*⁴². E é nesse último que é dito que a arte da memória é o tesouro da Retórica: “Agora voltemo-nos ao tesouro das invenções, à custódia de todas as partes da retórica, à memória. (...) De nossa parte, estamos satisfeitos por haver uma arte da memória...”⁴³.

Alberto Magno e Tomás de Aquino trouxeram, a partir dos textos de Cícero, a arte da memória para a Igreja. Ela se tornou o instrumento pelo qual a Igreja passou a construir imagens – a partir da pintura e de sermões – para catequizar o fiel.

As mitologias cristãs foram criadas não só pela escrita, mas também visualmente, o que as tornou também inteligíveis para aqueles muitos que não sabiam ler. A Igreja escolhe suas histórias, mitos, seus mistérios e milagres e os faz visíveis, belos, coloridos, fantásticos. Imagens agentes para os fiéis não esquecerem. Quem sabe, a Rosa também não os tenha esquecido.

A Igreja, ao encomendar trabalhos para diferentes artistas, fazia algumas exigências que se baseavam nos preceitos da Retórica, e que, portanto, seguiam os caminhos da arte da memória. Também em tratados de pinturas pode-se perceber a

⁴¹ Nesse sentido a arte da memória é uma sistematização de algo que todos fazemos quando queremos lembrar de alguma coisa, e para isso estabelecemos relações com coisas estranhas, insólitas.

⁴² O *Ad Herennium*, na verdade, tem seu verdadeiro autor desconhecido. Foi devido a uma confusão semântica que ele começou a ser atribuído a Cícero.

⁴³ *Ad Herennium*, p. 205 *apud* Almeida (1999a).

influência dessa arte, já que ela auxiliava os artistas a produzir imagens que se tornariam inesquecíveis.

As imagens produzidas pela Igreja tinham o objetivo de educar o fiel e ajudá-lo a recordar suas ações. Essas imagens contavam histórias visuais que mostravam aquele que rouba – o vicioso, o pecador – no caminho para o Inferno, e aquele que pratica boas ações – o virtuoso – no caminho para o Céu. Frente a elas, o fiel deveria fazer um exame de consciência: lembrar o que de ruim fez no passado, refletir sobre isso no presente para, no futuro, fazer o bem.

Para alcançar seus objetivos, a Igreja precisava de uma arte que representasse o mundo real. Aí entrava a perspectiva, fornecendo uma estrutura formal para as mitologias cristãs, simulando o real. A perspectiva construía um *local* matemático e homogêneo para serem depositadas *imagens agentes* inesquecíveis.

Não percamos Rosa e seus retratos de vista.

Aqui, me interessa pensar no álbum de família como arte da memória: imagens e locais organizados ordenadamente. Imagens da família da Rosa em locais como a sua casa, a sua rua, a sua igreja, a casa de um vizinho, a escola do filho. O que, para os antigos, era considerado como uma escrita interior, para nós vai se concretizar nas fotos. Pois, assim como o orador e depois o fiel passeavam pelas imagens estocadas em locais da sua memória, a Rosa passeia pelas páginas de seus álbuns: memórias ordenadas, prontas para serem a qualquer hora resgatadas e lembradas, como acontecia nas nossas conversas.

As imagens que a Rosa produz também são dispostas no local matemático construído pela perspectiva de sua câmera. Quando as imagens de seu mundo são colocadas nesse local, já entram aí *artificiais*. Sua cor é distorcida, seu tamanho é drasticamente reduzido. Sua profundidade, ao mesmo tempo em que é anulada pelo plano bidimensional do papel fotográfico, é reconstruída *artificialmente* pela perspectiva da câmera. Perspectiva essa também conhecida como perspectiva *artificial*.

Esse processo de transformação das imagens do mundo pela fotografia, que as tornam fantásticas, já foi discutido, em outros termos, por autores como Benjamin e Susan Sontag⁴⁴. Fantásticas porque representam o real como o próprio real. É a

⁴⁴ Sontag (2004) afirmou que o esforço dos surrealistas em tentarem construir imagens fotográficas “surreais” era desnecessário, pois o próprio fato de uma imagem do mundo ter sido colocada num

“linguagem escrita da realidade” de Pasolini, só que resumida, simplificada, destituída de sentidos que não a visão.

Lembremos que a arte da memória era vital numa época em que não eram todos que conheciam a escrita; numa época em que não havia como fazer anotações em pedaços de papel. Lembremos também que a Rosa é quase analfabeta e, por isso mesmo, provavelmente ela tenha produzido, com suas fotos, mais textos em imagens do que textos escritos, durante toda a sua vida. O fato da Rosa saber ler e escrever muito pouco talvez faça com que a força dos seus retratos seja ainda maior, aproximando ainda mais o exercício de olhá-los com a arte da memória de outrora. A ausência de conhecimentos relacionados à escrita ajuda as imagens fotográficas a agirem sobre sua memória. Para a Rosa, o mundo é todo ele visual; e os textos escritos que acompanham e explicam grande parte das imagens que vemos ao nosso redor talvez tenham também um valor estético, não se prestando ao seu papel de legendas explicativas.

Busquei anteriormente traçar um aspecto da história da nossa concepção sobre imagens desde o Renascimento; notem que a arte da memória também seguiu seu curso e trilhou caminhos nesse período. Diversos exemplos – analisados por Frances Yates – nos mostram obras de arte nas quais os princípios da memória artificial foram empregados, conscientemente ou não.

No Renascimento, a intenção de obras como as de Giotto, Rafael, Correggio, Ticiano e outros era, principalmente, educar a memória do fiel⁴⁵:

pequeno papel, diminuída, reconstruída – isto é, a própria essência da fotografia – já era um elemento completamente surreal (fantástico), independentemente do conteúdo da foto.

⁴⁵ A preocupação com a educação da memória do fiel já havia nascido, na Igreja, há séculos: “O Papa Gregório Magno, que viveu no final do século VI (...) lembrou àqueles que eram contra qualquer pintura que muitos membros da Igreja não sabiam ler nem escrever, e que, para ensiná-los, essas imagens eram tão úteis quanto os desenhos de um livro ilustrado para crianças. Disse ele: ‘A pintura pode fazer pelos analfabetos o que a escrita faz pelos que sabem ler’”. (GOMBRICH, 1999, p. 135).

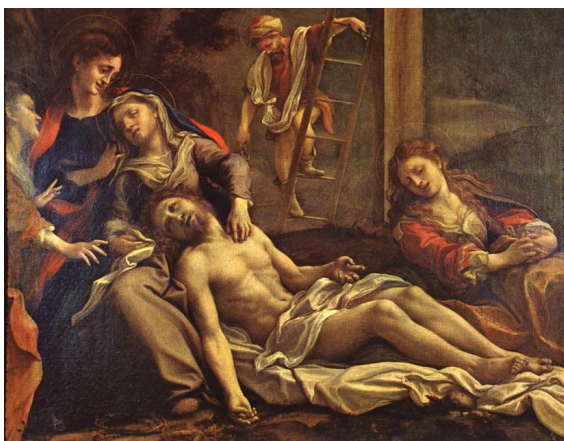


Figura 36: Correggio – *Deposição da cruz* – 1525



Figura 37: Giorgione – *Madonna e a Criança no trono entre São Francisco e São Liberialis* – c. 1505



Figura 38: Rafael – *A família sagrada com cordeiro* – 1507



Figura 39: Ticiano – *Assunção da Virgem* – 1516-18

Hoje, o trabalho de Almeida nos faz pensar na educação de nossa memória pelo cinema⁴⁶. Nesses dois casos, temos um elemento em comum: a produção das imagens é pensada e organizada por um pequeno número de pessoas visando alcançar um grande número de fiéis ou espectadores. É possível pensarmos, então, em produções culturais estruturadas para orientar a memória das pessoas, para educá-las, visando objetivos específicos. Um exemplo claro é o cinema americano, no qual se percebe, no máximo, quatro roteiros-base que servem para contar sempre a mesma

⁴⁶ ALMEIDA, M. J. *Cinema – arte da memória* (1999a).

história⁴⁷. “Senhor dos Anéis”, “Tróia”, “Alexandre”, “Gladiador”... todos com uma estrutura narrativa semelhante centrada no arquétipo do herói que tem que passar por difíceis provações e vencê-las.

Com os retratos de família acontece diferente. As fotos são produzidas pela família, para a família. A Rosa fotografa e não visa a difusão em massa de suas fotos; seu alcance é reduzido apenas ao seu grupo familiar e a algumas pessoas próximas. Isso poderia nos levar a pensar que esse tipo de fotografia não seria um alvo para uma crítica mais atenta e cuidadosa. Mas pensar assim pode ser um erro.

As fotos caseiras ajudam a construir a memória de uma família. Através delas, a Rosa constrói uma representação da sua família e se reconhece nela. Quando o resultado dessa representação se adequa satisfatoriamente com o que a Rosa acredita ser a sua família, a foto pode ganhar as páginas de um álbum mais importante⁴⁸. As fotos da Rosa carregam consigo um feixe complexo de condicionantes: são o lugar de um embate entre o desejo e a memória da Rosa, a câmera fotográfica com todos seus imperativos mecânicos, uma demanda social e cultural acostumada a olhar um determinado tipo de fotografia, e a expectativa de toda sua família quanto à maneira como é representada.

E apesar da memória da Rosa presente nos retratos ser definida, construída e ordenada, isso não significa que esse seja um processo consciente, estruturado racionalmente. A forma como lidamos com a memória frequentemente passa por caminhos meio obscuros, de difícil acesso e sobre os quais não refletimos muito. Quando perguntei para a Rosa como ela escolhia as fotos para os álbuns maiores e mais bonitos, ela me disse, de maneira um tanto confusa e pouco precisa: “Ah, eu decido assim... eu coloco essas assim, mais... que eu... vê assim, mais bonitinha, eu coloco no álbum. As mais ou menos eu guardo”. Curiosamente, a primeira vez que ela precisou escolher algumas fotos para conversarmos, escolheu fotos que estavam soltas, fora de qualquer tipo de álbum. Em outro momento, perguntei a ela sobre como decidia a ordem em que as fotos seriam colocadas nos álbuns maiores, mais “caprichados”. Primeiro, não entendeu bem a pergunta e disse que colocava as fotos

⁴⁷ Uma das lições dos antigos manuais de Retórica que falavam da arte da memória era o uso da repetição para inculcar no ouvinte as mensagens/imagens desejadas (ALMEIDA, 1999a).

⁴⁸ Essa questão é confusa. Após as entrevistas que realizei, não diria que, para a Rosa, as fotos que estão dentro de álbuns são mais ou menos importantes do que as soltas. Não há diferenças claras e marcantes entre as fotos que estão fora e as que estão dentro de álbuns.

em ordem – uma debaixo da outra – mas elas não ficavam coladas e caíam. Insisti na pergunta e ela disse “... ponho em ordem pra ficar mais... coloco as mais velhas juntas, na outra parte já coloco as outras (...) qualquer um em casa pegando pra ver já vê aquela parte ao mesmo tempo assim”. Percebe-se uma intenção de organização dessas imagens, ao mesmo tempo em que esse esforço não é muito sistemático, metódico e nem tampouco seu funcionamento é claro para a Rosa.

Quando a Rosa fotografa, as “lições” de sua educação visual sempre estão presentes. Ela não viu quadros renascentistas e também não costuma ir ao cinema. Seu contato maior com imagens se dá através da televisão (novelas, filmes, jornais, programas educativos, etc.), das fotos de parentes e da cidade que a rodeia.

Rosa está acostumada a

(...) “ler” visualmente a realidade, isto é, a manter um colóquio instrumental com a realidade que [a] cerca enquanto ambiente de uma coletividade, expressando-se precisamente também através da pura e simples presença óptica dos seus hábitos e dos seus actos. O caminhar só pela estrada, mesmo com os ouvidos tapados, é um contínuo colóquio entre nós e o ambiente que se expressa através das imagens que o compõem: a fisionomia da gente que passa, os gestos, os seus acenos, os seus actos, os seus silêncios, as suas expressões, as suas “cenas”, as suas reacções colectivas (multidões paradas nos semáforos, ajuntamentos em torno de acidentes de viação ou junto da sereia de Porta Capuana); os sinais de sinalização, as indicações de trânsito, o contornar de rotundas em sentido inverso e, em suma, os objectos e coisas que se apresentam carregados de significados e por isso “falam” brutalmente através de sua própria presença, são tantos outros exemplos possíveis⁴⁹.

Nas fotos da Rosa, podemos perceber composições que se relacionam a algumas *imagens primordiais*; imagens agentes que persistem no tempo⁵⁰:



Figura 40: Segunda entrevista



Figura 41: Segunda entrevista

⁴⁹ Pasolini, P. P. Empirismo Herege (1982, p. 138).

⁵⁰ Para uma adequada compreensão do que chamei de *imagens primordiais*, uma referência importante é a representação de Cristo crucificado. Esta seria como que uma imagem raiz da nossa memória, da qual poderiam brotar outras tantas imagens. No decorrer do texto, essa idéia ficará mais clara.



Figura 42: Terceira entrevista – álbum 1



Figura 43: Terceira entrevista – álbum 2

Retratos como esses possuem, todos, características formais que podem nos remeter à imagem da *Última Ceia*, de Leonardo da Vinci:



Figura 44: da Vinci – *A Última Ceia* – 1495-8

Pessoas reunidas, numa refeição ou celebração, alocadas do mesmo lado de uma mesa, arranjadas de forma a se apresentarem todas de frente para o fiel, de frente para o fotógrafo, de frente para a família.

No quadro de da Vinci, é a memória do fiel que preenche de sentido a cena. Na sala onde Cristo e os apóstolos se reúnem em celebração, sabemos da presença de Judas e da iminência da prisão de Cristo; fatos que se opoiam à harmonia composicional e ao equilíbrio determinados pela perspectiva e os traços do pintor. Mas poderíamos pensar que esse conflito acaba sendo homologado e harmonizado pelo desenho e pela perspectiva de Leonardo. É como se o conflito tivesse sido acalmado visualmente para poder ser rememorado.

Nas fotos da Rosa, a proximidade das pessoas, suas roupas, atitudes, muitas vezes sugerem uma atmosfera de harmonia e alegria. Com as entrevistas, porventura descobrimos o que foi velado ou sutilmente indicado – pelo enquadramento, pela perspectiva, pela pose, pelo filme escolhido, etc. – quando da transformação de um instante, de um momento familiar em fotografia.

Buscar traços em comum entre as fotos da Rosa e pinturas antigas é tentar caminhar por uma história visual, buscando as raízes de sua memória. Entendemos os retratos da Rosa porque nossa memória já viu imagens semelhantes anteriormente. Imagens primordiais depositadas na memória de uma espécie de “inconsciente coletivo” nos ajudam a entender as imagens do presente; as imagens que vemos no presente dão novos significados às imagens antigas de nossa memória e também novos significados ao nosso presente. A memória da Rosa, assim como a de todos nós, constitui-se de imagens sedimentadas pelo tempo e pela cultura; uma memória em camadas. Esses sedimentos sofrem frequentemente desgastes que podem mudar a sua configuração.

Tentemos perceber como essas imagens primordiais pulsam, hoje, nos retratos da Rosa. O que significa alguns retratos da Rosa possuírem raízes estéticas em obras como a de da Vinci? *A Última Ceia*, além de se apresentar como um espetáculo de cores, também se mostrava como um espetáculo moral para os monges que freqüentavam o refeitório do mosteiro de *Santa Maria delle Grazie*, em Milão, local onde a obra foi pintada. O que aconteceu quando essa imagem – e também outras representando Cristo na Santa Ceia –, graças à reprodutibilidade técnica, ganhou o mundo, se dissolvendo e se fundindo à memória das pessoas, insinuando-se para fiéis e não fiéis? O que acontece quando essa imagem, diluída em várias camadas de memória, insinua-se nas fotos da Rosa?

É interessante que não só as fotografias, mas também o discurso da Rosa, em alguns momentos, pareceu seguir os preceitos da arte da memória. Os antigos construíam imagens mentais fantásticas para se tornarem bons oradores e o objetivo da Igreja foi o de concretizar imagens, através da arte, para que não esquecêssemos as lições cristãs. A Rosa, nas nossas conversas, sempre se mostrou uma ótima “oradora”, uma pessoa muito agradável para conversar, e suas histórias, vez ou outra, adquiriram

um caráter um tanto fantástico, ficcional. Três momentos, em especial, são inusitadamente análogos a qualquer comédia romântica ou drama cinematográfico.

No primeiro deles – já citado no começo desse trabalho –, Rosa conta quando seus dois pretendentes, José e Déco, voltaram de viagem, coincidentemente, no mesmo dia. Nessa época, ela só tinha 16 anos. O futuro marido, José, perguntou se ela queria fugir com ele. Rosa ficou com medo que não desse certo e com medo de apanhar do cunhado. Depois disso, foi para uma missa na qual encontraria os dois (José e Déco). Na igreja, foi a vez de Déco também pedir a Rosa que fugisse com ele. Novamente ela negou, afirmando que não queria saber de casamento. Que estranha e romântica situação: dois pretendentes esperando respostas matrimoniais para depois da missa.

O segundo momento – também extraído da segunda entrevista com a Rosa – aconteceu no final da gravidez do seu filho Mike, há vinte anos. Havia quase um ano que seu marido José viajara, sem saber que Rosa havia engravidado, e nunca mais dera notícia. Na noite em que Rosa foi para a maternidade, o marido sumido, surpreendentemente, reaparece, sem nem mesmo saber que seu filho estava para nascer. Ele não tinha conseguido emprego no Sul para poder mandar dinheiro para a família. Rosa resolveu aceitá-lo de volta. A partir daí, Rosa contou que sua vida melhorou bastante.

O terceiro momento refere-se ao conjunto das fotos “excluídas” da Rosa. Aquelas que ela não gosta de mostrar para ninguém, nem mesmo para pessoas da família. São fotos ligadas a acontecimentos que ela considera um pouco estranhos, bizarros. A mim, ela também não mostrou tais fotos.

Rosa me contou uma história a respeito desses retratos “excluídos”. Um deles, tirado pelo seu marido, José, ocorreu quando o afilhado dele, de sete anos, ia ser batizado. Na casa do menino, Rosa conta ter feito um café e um bolo para a família toda. O pai desse afilhado de José havia falecido.

Rosa disse que José tirou uma foto na qual, no fundo da imagem – entre a geladeira, o armário e a própria Rosa – pode-se ver uma pessoa toda vestida de branco, “tipo um lençol, mas não era um lençol”. Segundo ela, era como se fosse um “espírito”, mas que não estava lá, ou pelo menos não podia ser visto, no momento em que o retrato foi tirado. O “espírito” aparece na foto sentado na mesa perto da

geladeira. A Rosa considera que essa é uma foto “que não tem nada a ver”, e por isso ela fica separada das demais⁵¹.

Essas três histórias são interessantes porque mostram um outro caminho possível para a arte da memória. Nelas, não são as imagens dos retratos da Rosa que agem em nossa memória; são suas palavras que nos fazem construir imagens para serem lembradas, já que a Rosa não tem ou não quer mostrar retratos desses momentos.

A educação visual da arte da memória orienta-nos em nosso agir no mundo. Num movimento sem começo nem fim, as imagens e locais dos retratos fluem para dentro da Rosa, a fotógrafa, educando-a visualmente; como a escrita interior desta antiga arte de oradores. A partir daí, novas fotos virão: quimicamente impressas no papel, imagneticamente impressas na memória.

Posso entender um pouco mais desse processo a partir das entrevistas e da observação dos retratos. Tais retratos, como arte da memória, são interpretados na confluência, no entrelaçamento complexo do desejo da Rosa – corporificado nos álbuns e na ordem em que estão as fotos nesses álbuns – com a minha vontade de pesquisador, filtrada/direcionada por alguns pressupostos, leituras e questões norteadoras. É importante atentar, por exemplo, para os lugares nos quais os membros de sua família – *imagens* – são fotografados, como, por exemplo, o interior de sua casa – *local*. É importante também observar que essas imagens e locais foram ordenados de maneira específica, assim, a ordem em que foi colocada determinada foto pode conferir a ela maior ou menor importância, podendo fazer com que eu a interprete de uma maneira diferente daquela que eu interpretaria caso a foto estivesse colocada em outro lugar dos álbuns. Isso não impede que uma foto isolada proporcione uma discussão importante, nem que reflexões sobre os retratos usem apenas uma fotografia como apoio. O movimento dessa pesquisa é o de procurar tensões, buscando na complexidade da personagem Rosa, nas suas palavras e imagens, elementos motivadores de reflexões.

Escolhi não trabalhar com seriação, procedimento muito comum no trato com imagens. Essas seriações muitas vezes são construídas a partir de categorias definidas

⁵¹ A Rosa teve que me descrever essa foto, já que ela preferiu não me mostrar nenhum retrato desse grupo “excluído”.

pelo próprio pesquisador. Esse tipo de procedimento alteraria a construção da memória da Rosa desde o princípio. Além disso, uma única fotografia da Rosa pode ser importante, e o meu objetivo não será o da comprovação de hipóteses gerais sobre a imagem.

É na busca pelo singular que reside meu interesse em trabalhar com a Rosa. Existem em nosso tempo imagens, memórias, processos de educação visual comuns a todos nós. Como essas questões aparecem na Rosa?

Enxergar os retratos da Rosa como arte da memória é buscar o entendimento da imagem a partir da própria imagem. Por isso, não foi definido nenhum recorte anterior à observação das fotos e às entrevistas, como o papel da mãe na família, a relação entre parentes, entre outras características da dinâmica familiar. As fotos da Rosa são encaradas como um texto em imagens a ser interpretado na busca de, como já disse, tensões; fluxos complexos e paradoxais que não poderiam se prestar a simplificações, tipificações, categorizações e, por fim, conclusões fechadas e bem acabadas.

Encarar os retratos da Rosa como arte da memória também é uma tentativa de buscar um caminho para a interpretação das suas imagens e para a reflexão. É, de certa forma, colocar o próprio método como questão, já que a arte da memória não é propriamente o que poderíamos chamar de um “método” científico. Ela é apenas um caminho possível para entender as imagens do mundo, sem procurar nelas relações de causa e efeito. Também é evitar olhar a realidade como um processo linear. Perceber que posso estabelecer ligações entre as imagens de retratos da Rosa e pinturas antigas é perceber que tais imagens poderiam agir em outros tempos e locais, e por isso não estão presas a uma cronologia do presente. Essas imagens pertencem a um fluxo não sucessivo, que avança, recua e se esquivava a todo instante. A ligação entre a Rosa e o Renascimento não significa linearidade; significa apenas que, muitas vezes, nos servimos todos de um mesmo acervo mnemônico, cujo início da construção não pode ser determinado.

Note-se que, apesar de esta pesquisa fazer uso de entrevistas, a minha atenção tende a se fixar mais firmemente nas fotografias. Tal procedimento se explica pelas prioridades que estabeleci para um trabalho que deve ser desenvolvido em um espaço de tempo um tanto quanto breve.

Creio que o sentimento do pesquisador deva ser sempre o de desconforto. Nunca se sentir completamente à vontade com um referencial teórico ou idéias de qualquer autor. Nunca se sentir completamente satisfeito. É por isso que um texto acaba sendo sempre como uma fotografia: um momento estático retirado de um fluxo dinâmico. O que significa que, uma semana depois da defesa da minha dissertação, provavelmente vários pontos do meu trabalho já estarão me incomodando e necessitando de revisão e aprofundamento. Como nos retratos de família, será preciso fotografar sempre mais. É claro que é uma situação aflitiva que, contraditoriamente, tem sempre que ser prazerosa.

Fotografia, morte, tempo e memória

Rosa olha seus retratos com a mesma freqüência com que muitos de nós olhamos: às vezes; quando recebe visitas; quando tem vontade⁵². Nada que seja possível quantificar com precisão. Mas “olhar retratos”, indiscutivelmente, faz parte da sua vida⁵³. Lembrar, por meio da fotografia, faz parte da sua vida.

Se, a partir da fotografia, ela escolhe o que quer lembrar, inevitavelmente também decide o que esquecer. As imagens e locais das fotografias educam a memória da Rosa, mas esse não é um processo linear e acumulativo. Do mesmo jeito que ela constrói sua memória, ela também “constrói” seu esquecimento, decidindo se coloca uma foto numa posição de destaque, ou se a relega ao álbum das “excluídas”. No próprio ato de enquadrar e fotografar, ela já decide o quê guardar do seu passado.

Lembrar por meio de fotografias tem algumas – na falta de uma palavra melhor – implicações. Perguntei para a Rosa como é lembrar de momentos sobre os quais ela não tem nenhuma foto; ela disse: “é... mas acho assim que não é tão... igual assim às fotos. A gente vai esquecendo [quando não tem foto] na memória assim... não sei se é o dia-a-dia. E as fotos... dão uma ajuda”. De acordo com essa resposta, fotos nos ajudariam a não esquecer. Mas a fotografia, pelas suas próprias

⁵² Rosa tem em casa, seguramente, mais de 250 retratos. Algumas fotos soltas; algumas em álbuns pequenos (daqueles que ganhamos na revelação de um filme); outras em álbuns maiores, mais caprichados; e poucas em porta-retratos.

⁵³ As nossas conversas fazem com que a Rosa passe a olhar seus retratos mais vezes. Ela é obrigada a explicar esses retratos e pensar nos seus significados. A minha pesquisa demanda da Rosa um esforço rememorativo que, talvez, venha a modificar sua relação com suas imagens familiares.

características técnicas, só guarda pedaços do passado. A quantidade de elementos excluídos de uma fotografia (e que talvez por isso possam ser esquecidos mais facilmente) é muito maior do que a dos elementos que são comprimidos na foto. As imagens fotográficas são seletivas e limitadas, e por isso trabalham a favor do esquecimento tanto quanto trabalham pela memória. A fotografia nos ajuda a ignorar que existe o esquecimento, ao mesmo tempo em que ignora sua própria função de nos ajudar a esquecer.

Se a fotografia é um representante do movimento moderno de pôr o mecânico no lugar da mão do homem, como afirmaram Scharf e Benjamin⁵⁴, a memória nascida da fotografia também é condicionada pelos imperativos mecânicos da câmera fotográfica. Se anteriormente afirmei que a fotografia orienta o modo de ver o mundo de quem fotografa, isso acontece pelo que ela representa para a nossa memória. A memória da família da Rosa presente nos seus retratos é, grosso modo, constituída por pessoas posando; pessoas sempre felizes e sorrindo; momentos celebrativos; as dimensões da realidade aprisionadas num plano bidimensional; parentes comprimidos numa reprodução retangular de 10x15 centímetros.

Tantos sorrisos e alegria contrastam com a história de vida da Rosa. Em muitos momentos, seus retratos mostram uma atmosfera bem diferente da presente em suas palavras; estou apontando aqui para a ausência visual de qualquer tipo de sofrimento nessas imagens⁵⁵. Até mesmo a Rosa que eu conheço das entrevistas é bem diferente da Rosa das fotografias (que aparece nas poucas vezes em que não é ela mesma quem fotografa). A Rosa das fotos está quase sempre bem arrumada, ao contrário da Rosa com a qual converso⁵⁶: roupas velhas, cabelo desganhado, rosto precocemente envelhecido. Isso aponta para uma certa falta de sentido em se chamar as fotos da Rosa de “retratos”, como se representassem fielmente a sua vida. O que a Rosa me conta nas entrevistas muitas vezes não é o que está, aparentemente, nas fotos. À primeira vista, seus retratos não têm sofrimento. Mas uma imagem não precisa ser literal; não precisa mostrar alguém chorando e sofrendo para nos entristecer.

⁵⁴ SCHARF, A. *Arte y Fotografía* (1974); BENJAMIM, W. "O Narrador". In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura* (1985b).

⁵⁵ Só posso, obviamente, interpretar as fotos que a Rosa mostrou para mim. Ela não quis, por exemplo, me mostrar suas fotos “proibidas”, aquelas que esconde da maioria das pessoas.

⁵⁶ Ver o anexo *Entrevistas*, sobre a questão do local no qual entrevisto a Rosa.

Uma das origens desse contraste está no fato de que a maioria das fotos da Rosa refere-se a momentos celebrativos, nos quais todos estão especialmente vestidos. Além disso, a própria presença de uma câmera fotográfica já condiciona as atitudes das pessoas, seja em momentos celebrativos ou não, fato que se reflete nas *poses* em frente à câmera. A pose seria o esforço feito para nos aprontarmos para uma foto. Um esforço para nos arrumarmos interna e externamente. Quando posamos, queremos que a foto nos represente de determinada maneira, para que nós, e os outros que olharem para essa imagem, nos lembremos daquele instante de um modo específico. A pose é uma conversa entre nosso corpo e a memória de quem olha para a fotografia. É um arranjo, uma *retórica* visual e corporal que pretende gravar na memória – artificial⁵⁷ – do observador, imagens – agentes – para serem lembradas. É a arte da memória na sua versão moderna.

Apesar da naturalidade com que lidamos com a memória contida em fotos, Susan Sontag faz uma advertência interessante, apontando-nos para o fato de que olhar retratos de família, e também assistir à televisão e cinema, contradiz a própria forma da nossa vida⁵⁸. “O mundo fotografado mantém com o mundo real a mesma relação essencialmente errônea que se verifica entre as fotos de filmes e os filmes. A vida não são detalhes significativos, instantes reveladores, fixos para sempre. As fotos sim”⁵⁹. Essa frase pode nos ajudar a entender o contraste antes mencionado, entre a “vida real” e a “vida fotográfica” da Rosa, mas seria um exagero, a partir dessa afirmação, pensar que a relação da Rosa com seus retratos é errônea. A vida pode não ser feita (apenas) de detalhes significativos, mas é evidente que os detalhes representados pelos retratos são significativos para quem os contempla.

O mais importante é que Susan Sontag indica que a fotografia arranca uma imagem da vida do fluxo normal de sua existência. Retira dela o movimento e a despe de seus cheiros e sons, de seu gosto...: o resultado desse processo é uma memória de configurações específicas.

O ritmo da fotografia é bem diferente do ritmo da vida; na verdade, está mais para um não-ritmo, pois a fotografia não *passa* na nossa frente, como fazem as

⁵⁷ Para que não haja dúvidas, é bom que fique claro que o termo “artificial” não tem nada de pejorativo, significando apenas aquela memória que pode ser incrementada, aprimorada e exercitada. Martianus Capella, que escreveu um tratado sobre a memória na Idade Média, disse que a memória artificial é um dom natural que pode ser praticado pela arte, no nosso caso, a fotografia.

⁵⁸ SONTAG, S. *Sobre Fotografia* (2004).

⁵⁹ Idem (p. 96).

imagens do cinema. Essa diferença faz com que o processo de olhar fotografias e de assistir a um filme sejam essencialmente diferentes. Algumas distinções entre essas duas técnicas podem nos ajudar a pensar a questão da memória na fotografia.

Almeida fala a respeito do processo de inteligibilidade das imagens do cinema, dizendo que esta ocorre no "silêncio visual" de um quadro a outro⁶⁰. Uma cena só vai ter sentido quando der significado à seguinte. No cinema, esse processo é extremamente rápido. Tão rápido que, de fato, nem nos damos conta de que realmente haja algum "silêncio" entre as cenas. Na fotografia, ao contrário, os espaços são enormes; na verdade, eles são do tamanho que quisermos. Uma fotografia não precisa de outra, necessariamente, para construir um sentido. Ela pode ter um sentido só seu, fechado, que independa de qualquer continuidade em imagens. Ainda assim, é freqüente sua ordenação em álbuns, o que acaba compondo uma certa tessitura imagética entre as fotos. A fotografia não é em si uma narração; nós é que temos que construir essa narração sozinhos⁶¹.

A fotografia escapa mais facilmente de uma ordem estritamente cronológica, que é, na maioria das vezes, a ordem, ou pelo menos a impressão de ordem, que o cinema quer passar/impor. A produção cinematográfica é feita para ter começo, meio e fim. A produção fotográfica dispensa essa estrutura.

Parece também que estabelecemos com a fotografia de família uma relação mais afetiva. A memória construída/evocada pela fotografia está ligada a um sentimento de *nostalgia*. As sensações construídas/evocadas pelo cinema são muitas, é certo, mas acho que a nostalgia é um traço característico e profundamente ligado, especificamente, à fotografia. Rosa sente saudades, por exemplo, de quando os filhos eram menores; saudades de uma outra época. Para se estabelecer contato com outros tempos, a fotografia é uma boa ferramenta. Mas será que não seria a própria existência de fotos de determinados momentos que nos levariam a sentir saudades desses mesmos momentos? Talvez, sem seus retratos a Rosa tivesse legado ao esquecimento fatos e pessoas dos quais, hoje, ela sente falta.

Penso que o cinema é um alvo muito mais fácil e óbvio de críticas, acadêmicas ou não. Ele é mais facilmente acusado de ser portador de "ideologias", "más intenções" e, por outro lado, também mais usado como uma ferramenta de crítica

⁶⁰ ALMEIDA, M. J. *Cinema – arte da memória*. (1999a).

⁶¹ Nesta pesquisa, as entrevistas fazem esse papel.

dirigida a diferentes setores sociais. Retratos de família, por sua vez, são "inocentes" e, como já comentei nesse trabalho, poderíamos pensar que esse tipo de imagem não seria um alvo para críticas. Afinal, só mostram a avó, o avô, o cachorro... Não se trata de demonizar nossos retratos, mas sim de refletir sobre o que há por trás do fato de sermos retratados fotograficamente.

As condições materiais com as quais nos envolvemos no contato com fotografia e cinema também diferem. Cinema: lugar público e escuro; imagens enormes; sons; paga-se para assistir; lazer. Fotografias: espaço privado e iluminado; imagens pequenas; não há sons; olha-se de graça; não chamaria de lazer, pois está mais para um exercício nostálgico, que pode significar algo diferente para pessoas diferentes.

Como arte da memória, o cinema tem a vantagem de suas imagens agentes serem, devido ao tamanho da tela, à presença de sons e às possibilidades tecnológicas, mais inusitadas e fantásticas do que as dos retratos de família. Mas o lado não fantástico da fotografia é o que a aproxima mais do "real", naturalizando suas imagens e tornando-as digeríveis pela nossa memória. Nesse sentido, os retratos de família escapariam da orientação do *Ad Herennium* para que se produzam – para uma boa rememoração – imagens maravilhosas e espetaculares. O que ajudaria a fixar a imagem fotográfica de retratos de família em nossas memórias seria uma argamassa de nostalgia.

As imagens e locais do cinema são impostos a nós de uma maneira mais implacável devido à edição do filme. Numa sessão de cinema somos todos obrigados a assistir a uma projeção cuja ordem de exibição das cenas foi pré-determinada por uma equipe de profissionais. As imagens e locais da fotografia são muitas vezes ordenados dentro de álbuns, mas nada nos impede de olhar um álbum de trás para diante, ou de começar a partir do meio, ou mesmo de seguir uma ordem aleatória. O ordenamento de fotografias é perfeitamente cambiável, o do cinema não permite alterações. No álbum da segunda entrevista que realizei com a Rosa, muitas fotos desgrudaram com o tempo, caíram e foram realocadas em outra página, fazendo com que a ordem de seu álbum não se mantivesse inalterável, dando espaço para sua memória se mover, se alterar.

Na quarta e última entrevista que fizemos, Rosa trouxe todas as fotos sobre as quais tínhamos conversado anteriormente. A ordem de alguns dos álbuns tinha se

modificado razoavelmente, o que mostra que os caminhos de sua arte da memória podem ser constantemente alterados em relação às fotos que estão nos álbuns e ao seu ordenamento⁶². Por parte da Rosa não se percebe uma atitude conservadora para preservar, de maneira intransigente, a ordem que estipulou para as fotos. Seria a questão da *ordem* das imagens, nos álbuns, vital na constituição da memória familiar da Rosa? Esse princípio da antiga arte da memória estaria, nesse caso, enfraquecido? Ou talvez os retratos já tenham se constituído numa teia tão bem entrelaçada que, não importa a ordem em que estejam, estarão sempre ligados entre si, de maneira que uma foto sempre vai remeter a várias outras, não importa onde estejam. Talvez seja por isso que a Rosa não faz uma divisão muito rígida de temas entre seus vários álbuns. Podemos encontrar os mesmos temas espalhados por todos os álbuns que ela trouxe para nossas conversas. Não há um álbum só para um tema. Os fatos significativos de sua vida estão distribuídos entre seus muitos retratos, sem formar, obrigatoriamente, grandes blocos referentes aos mesmos acontecimentos.

Considerar as fotos da Rosa como uma arte da memória significa interpretar os seus retratos como um registro visual de memória, que guiam seu olhar e a ajudam na constituição de uma memória familiar; e não como documentos, da forma como um historiador encararia, procurando elementos comprobatórios que ajudassem a formar um quadro de entendimento de uma dada realidade/sociedade, seja no aspecto político, econômico ou social. Meu interesse está em imagens (memórias) que são produzidas para acompanhar e registrar, concretamente, a história de uma família. Memórias (imagens) que se prestam a *dar conta do tempo*, tentando fixar a história de uma família e traduzi-la em imagens.

Esse *dar conta do tempo* poderia estar relacionado a um mal-estar considerado moderno, já muito discutido, que é o medo da morte. Nesse sentido, *dar conta do tempo* seria o mesmo que *dar cabo do tempo*, acabar com ele antes que ele acabe comigo.

Os retratos de família manifestam-se como um registro dos *vivos*: seus limites são, em parte, definidos/produzidos, acredito, por uma aversão cultural à idéia da morte.

⁶² Esse reordenamento pode ocorrer, por exemplo, quando algum dos filhos precisa levar fotografias para a escola, ou quando algum deles pede um retrato de presente.

Há muito que parentes mortos não são mais fotografados; também não existem fotografias do avô doente, nem da filha acidentada. Walter Benjamin afirma que a morte, a partir do século XIX, começou a perder seu poder de evocação devido ao aparecimento das instituições higiênicas e sociais burguesas, que permitiram às pessoas evitarem assistir a sua chegada⁶³. A morte deixou de ser encarada como um momento de celebração e adquiriu, no imaginário social, uma conotação pejorativa de perda, doença, sujeira. Essa negação da morte parece associada aos valores tão cultuados nos dias atuais de progresso, juventude e performance. A produção de retratos de família estaria inserida nessa aversão generalizada – a tudo que é velho, decadente, mortal – que parece orientar parte de nossa sociedade.

Outra interpretação possível desse *dar conta do tempo* está ligada ao nosso desejo quando fotografamos. Um desejo de que se constitua um elo, no futuro, com determinados momentos do presente. Essa é uma das funções da fotografia: registrar esses momentos para que possamos lembrar deles depois. Como a própria tia da Rosa explicou para ela, as fotos são pedaços de papel que você pode guardar como recordação. Mais tarde, poderá mostrá-los para que seus filhos e netos conheçam uma imagem sua do passado.

A Rosa, quando fotografa, parece guiada por uma certa noção de transitoriedade: fotografar os aniversários de seus filhos! Os almoços de domingo; seus amigos, seus netos! Fotografar parentes e animais de estimação! Essa ânsia poderia ser interpretada como uma luta contra a morte, ou, para ser um pouco menos arbitrário, contra o tempo.

Só que, expressa em imagens fotográficas, essa luta, ao mesmo tempo em que pode ser lida como uma tentativa de negação da morte/do tempo, pode também ser interpretada como sua aceitação: sabemos que vamos todos morrer e sabemos da transitoriedade dos momentos que julgamos significativos. O que fazer? Fotografá-los.

Talvez isso seja um paradoxo: as pessoas estão impregnadas por uma aversão cultural à morte, ou à passagem do tempo; daí resulta a atitude incansável de registro dos vivos para negá-la. Ao mesmo tempo, através de imagens que buscam eternizar o

⁶³ BENJAMIM, W. "O Narrador". In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura* (1985b).

efêmero, estamos aceitando nossa própria condição mortal. A fotografia como memória nos ajuda a *dar conta do tempo*, a lidar com essa situação.

Há uma foto da Rosa que comporta esse paradoxo, ou pelo menos tem uma ligação muito próxima com essas questões. É a foto de Lorival, seu irmão que morreu há sete ou oito anos:



Figura 45: Segunda entrevista

Parece óbvio, mas a Rosa guardou uma foto do seu irmão *vivo*. Não há uma foto dele dentro do caixão; não há nem mesmo uma foto do velório ou do enterro. Muito menos, fotos das visitas posteriores feitas ao cemitério. Como já disse, os retratos de família se manifestam como um registro dos vivos. São uma celebração da vida.

A imagem do seu irmão sorrindo, montado em sua moto, num local familiar, provavelmente o quintal da sua casa ou de um parente, é uma imagem-memória de vida mas, ao mesmo tempo, de morte. Quando a Rosa olha para ela, reminiscências ajudam-na a sentir a presença de seu irmão, aproximando-o. Por outro lado, a imagem também traz a lembrança de que ele se foi, distanciando-o. Ao falar do irmão durante uma entrevista, Rosa afirma que essa foto lembra muita coisa boa e, ao mesmo tempo, triste. Se, por um lado, a fotografia familiar parece ter um certo respeito, ou receio, no que se refere a questões ligadas à morte, por outro, suas imagens agentes podem, de fato, invadir o culto à morte, simbolizando-a e nos remetendo a ela.

Na narrativa de sua arte da memória, a foto de seu irmão está precedida por cinco fotos que têm como tema a primeira comunhão de dois dos filhos da Rosa, Pedro e Bianca⁶⁴:

⁶⁴ Álbum da segunda entrevista (anexo *Arquivo de imagens*).

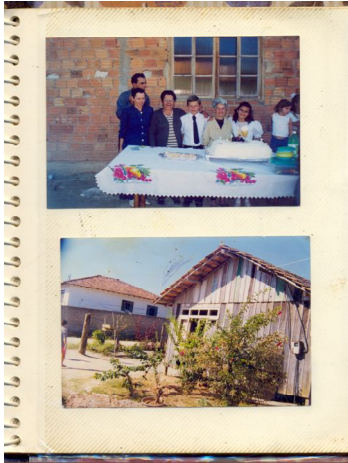


Figura 46: Segunda entrevista



Figura 47: Segunda entrevista

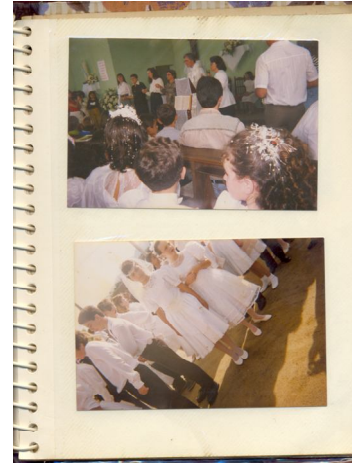


Figura 48: Segunda entrevista

Três delas são na igreja (figura 47 e primeira foto da figura 48); outra, provavelmente na frente da igreja, mostra várias crianças que faziam a primeira comunhão no mesmo dia (segunda foto da figura 48); e uma última, já conhecida por nós, mostra a festa na casa da Rosa que ocorreu após a cerimônia (primeira foto da figura 46).

As seis fotos seguintes à imagem do Lorival, excetuando-se uma foto do interior da igreja entre elas (terceira foto da figura 50), são de dramatizações encenadas durante uma comemoração de Natal:

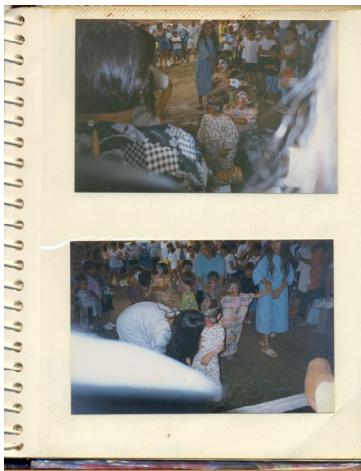


Figura 49: Segunda entrevista



Figura 50: Segunda entrevista

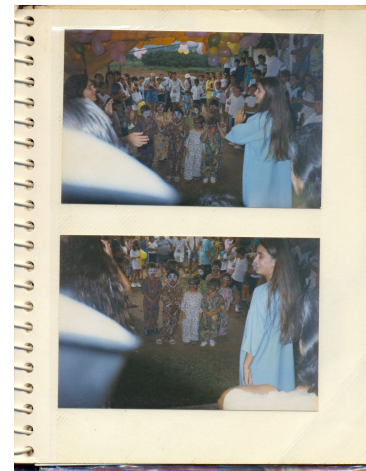


Figura 51: Segunda entrevista

A imagem do Lorival, hoje falecido, está cercada por imagens ligadas ao nascimento: o nascimento de Cristo e o momento em que a criança comunga pela primeira vez – ritual de iniciação, nascimento para a religião. Imagens de vida e morte

foram amalgamadas pela Rosa ao fotografar e ao ordenar esses retratos num mesmo caminho rememorativo.

Entretanto, a partir das entrevistas, não saberia dizer se a memória contida nos retratos de família da Rosa se refere, real e estritamente, a questões ligadas à morte. Se assim for, seria num nível muito profundo, praticamente inatingível para um trabalho de pesquisa como esse. Poderia dizer, de maneira menos arriscada, que a fotografia produz uma memória que busca lidar com as mudanças provocadas pela passagem do tempo, tentando presentificar pessoas, momentos e coisas que já se foram. Segundo Rosa, “o tempo vai passando, a pessoa vai mudando”.

Nessa ânsia do registro da história da família através de sua escrita em imagens, a fotografia poderia, novamente recorrendo às reflexões de Susan Sontag, acabar restringindo a memória e a experiência familiar apenas ao visual e fotogênico⁶⁵? Talvez essa seja uma crítica muito pesada, afinal, a lembrança que a Rosa tem de seu irmão é menos completa quando ela parte da observação de sua fotografia? As sensações que essa foto evoca são limitadas pelas características da fotografia? A Rosa ter fotografado a primeira comunhão de seus filhos fez com que a sua experiência desses eventos fosse essencialmente diferente do que se ela não os tivesse fotografado? A fotografia é apenas mais um caminho para a lembrança. Se não fosse a fotografia o filtro de uma experiência, seria algum outro. O que pode ser feito é refletirmos sobre o que significa ser a fotografia o filtro com o qual encaramos alguns momentos de nossas vidas.

A experiência estritamente visual da fotografia talvez só o seja numa primeira aproximação. Conversando com a Rosa, seus retratos serviram como alavanca para evocar lembranças que ultrapassavam os limites retangulares de suas fotos. Assim como na arte da memória, as imagens dos retratos remetem a elementos que não estão necessariamente presentes nas próprias imagens; isso também é reforçado pela perspectiva e sua construção de um espaço infinito, não limitado às margens do papel fotográfico. Toda foto remete a um extra-campo, o qual não pode ser enxergado na imagem em si, mas pode ser inferido e imaginado.

⁶⁵ Além de Sontag (2004), outro autor que critica as fotos como uma forma de memória é Roland Barthes (2000), que considera as fotos uma contra-lembrança.

O passado de uma foto pode transformar-se em vários passados, dependendo do momento em que a Rosa olha para ela. O passado que a Rosa enxerga na foto do seu irmão pode ser diferente do que o enxergado pela sua filha Luciane, ou mesmo diferente do passado que ela mesma enxergava há alguns anos. Nesse ponto estou concordando com as pessoas que consideram que a memória é sempre uma reconstrução do passado, o que a torna sempre mutável e com múltiplos significados, não importando se a ordem das fotos num álbum se mantenha a mesma. Mas essa afirmação pode ser fácil demais. Será que uma foto, justamente pela rigidez de seu conteúdo, pela sua imutabilidade, não pode sim ajudar a perenizar um certo sentimento de um evento do passado? Não teria a memória evocada por uma foto uma base material mais sólida, que lhe confere configurações mais precisas e intransigentes?

As imagens fotográficas possuem um caráter ao mesmo tempo sazonal e perene. As fotos de um álbum podem mudar de lugar, novas fotos são acrescentadas, novos sentidos são atribuídos a antigos retratos. Por outro lado, existe uma certa rigidez do condicionamento técnico da máquina fotográfica: instantes são congelados, sentimentos se agarram a esses instantes. A memória da Rosa se move por aí, nesse terreno ao mesmo tempo árido e movediço.

A fotografia é persistência: um aparelho pelo qual damos formas a imagens que absorvemos de um mundo presente e de um mundo passado. Imagens de uma memória comum, apreendida visualmente. Nesse processo, a perspectiva nos educa e estabelece elos com outras épocas.

A fotografia é também criação: constrói um mundo novo, estático, retirado do fluxo dinâmico da vida; mudo e definido. Apresenta-nos uma imagem à qual estávamos alheios, inconscientes de sua existência, uma imagem que faz parte do mundo ótico do instante.

Outra maneira de registro da memória, muito diferente da fotografia, são os diários. Os diários parecem realizar uma descrição mais completa e menos emblemática da vida de quem os escreve. Podem ser depositários dos piores momentos do cotidiano de alguém. Não por acaso, o diário é uma experiência não compartilhada com outras pessoas. Também não é uma experiência visual, nem é

conformado por imperativos estéticos. Aparentemente, os diários vêm perdendo seu espaço dentro de culturas tão mergulhadas em imagens.

Mas por que escolhemos a fotografia como uma das principais maneiras para lidarmos com o tempo? Por que a memória através de imagens fixas ganhou tamanha importância? Essas são perguntas que essa pesquisa não comporta, mas seria bom refletirmos sobre elas.

A fotografia, o sagrado, a pintura

Quando a Igreja, no Renascimento, fazia uso da arte da memória como uma ferramenta para plasmar, em pinturas, imagens fantásticas, o fazia tendo em vista a educação de seus fiéis. De uma forma maniqueísta, pulsava nessas imagens a idéia de Virtudes e Vícios⁶⁶:



Figura 52: Correggio – *Alegoria da virtude* – 1532-4



Figura 53: Correggio – *Alegoria do vício* – 1530-1

⁶⁶ Nascidas em Roma, a partir da influência de Platão e Aristóteles, e depois cristianizadas. As virtudes cardinais eram quatro: Prudência, Fortaleza, Temperança e Justiça. As teologais, surgidas com a Igreja, eram três: Fé, Caridade e Esperança. Todas elas foram fartamente representadas em pinturas no período da Renascença.



Figura 54: Rafael – *Virtudes cardinais* – 1511



Figura 55: Rafael – *Virtudes teologais* – 1507

Em seu estudo sobre a *Capella degli Scrovegni*, pintada por Giotto, em Pádua (1303-5), Almeida nos conta que o artista pintou a história sagrada numa seqüência espiralada que espera que o fiel olhe para cima e gire o corpo conforme “assiste” à narração da mitologia cristã; na altura dos olhos do fiel estão as figuras das *Virtudes* e dos *Vícios* – nos remetendo à história contada, mas não fazendo diretamente parte dela –, representantes das qualidades a serem atingidas e dos defeitos a serem evitados pelos fiéis⁶⁷:



Figura-56:
Prudência



Figura-57:
Justiça



Figura-58:
Temperança



Figura-59:
Caridade



Figura-60:
Fortaleza



Figura-61:
Esperança



Figura-62: *Fé*



Figura-63:
Estultícia



Figura-64:
Injustiça



Figura-65:
Ira



Figura-66:
Inveja



Figura-67:
Inconstância



Figura-68:
Desespero



Figura-69:
Infidelidade

⁶⁷ ALMEIDA, M. J. *Cinema – arte da memória*. (1999a).

Almeida relaciona a construção em imagens do cinema com a construção em imagens da *Capella*, com a diferença de que as Virtudes e Vícios das personagens não vêm explicitados na tela de um filme. Os chamados filmes “comerciais” nos mostram heróis e vilões “vestidos” com algumas das Virtudes e dos Vícios modernos, tais como: Juventude, Progresso, Produtividade, Caridade, Performance; Ignorância, Ociosidade, Fraqueza, Irracionalidade. Se, no Renascimento, havia o que poderíamos chamar de quadros-sermões, hoje teríamos filmes que também comportam lições, formas de agir no mundo. Para além da educação da percepção sobre a qual nos fala Walter Benjamin, as imagens e locais do cinema agiriam em nossa memória, povoando-a de modelos, lições, censuras...

Ninguém gosta de mostrar seus desajustes, problemas, desvios, seus Vícios... e os retratos de família acabam fazendo esse mesmo movimento. Num primeiro contato, são imagens de Virtudes modernas. A Família, unida e alegre, talvez seja um amálgama delas. Não haveria espaço para os Vícios nos retratos da Família (talvez por isso algumas pessoas rasguem retratos de antigos namorados, ou de amigos com os quais brigaram.). No caso da Rosa, essa harmonia, estruturada e reforçada pela perspectiva, por vezes foi quebrada pelas entrevistas⁶⁸.

Curioso percebermos que, na época mais difícil da vida da Rosa, quando ela morou com vários parentes diferentes; teve que trabalhar na roça e como empregada doméstica (“não tive infância de brincar”); não havia ainda se casado e, portanto, constituído sua própria família... justamente dessa época Rosa não possui nenhuma foto, nenhuma imagem para ajudá-la a se lembrar de sua infância e adolescência. Não foi, é claro, uma escolha consciente. Ela provavelmente não tirou fotos dessa época simplesmente porque não tinha dinheiro para comprar uma câmera. Mas o que importa é que, justamente desse período, Rosa não tem nenhum retrato.

Apesar dessa aparente busca por Virtudes, podemos perceber, observando a foto seguinte, que nem sempre é a harmonia que fica registrada nas fotografias de família:

⁶⁸ A impressão que tenho é a de que nossa sociedade procura sempre esconder o que considera serem seus Vícios. Ela pode institucionalizá-los (prisões, clínicas, hospitais, manicômios); pode empurrá-los para fora dos seus grandes centros (periferias, favelas); ou pode tentar controlá-los (escolas, ONGs, ajuda governamental). Partidos políticos apontam sempre para as próprias Virtudes e para os Vícios alheios. A mídia só exhibe os Vícios sociais que lhe interessam, nos momentos que considera mais apropriados. As apologias e construções simbólicas sobre os brasileiros são sempre de suas Virtudes: o povo alegre, pacífico, brincalhão. Quando algum Vício é reconhecido, esse pode ser transmutado em Virtude, como é o caso do “jeitinho brasileiro”, da sua malandragem.



Figura 70: Terceira entrevista – álbum 1

A foto mostra uma das filhas da Rosa, Luciane, ao lado de três amigas. Uma delas morreu aos 15 anos, dias depois de dar à luz a um filho⁶⁹.

Essa foto tornou-se o emblema de uma tragédia; bem diferente da maioria dos retratos da Rosa, ou mesmo da maioria dos retratos de todos nós. As reações provocadas por essa imagem também diferiram entre si. O marido da Luciane – foi ele quem tirou essa fotografia – tentou anular a lembrança, apagar a memória, por isso rasgou a foto. Rosa, por outro lado, e embora ela não goste que a filha veja essa imagem, pegou a fotografia rasgada e a reconstruiu com uma emenda. Quando foi tirada, essa fotografia era apenas “mais uma fotografia” mostrando quatro amigas juntas. Mas a memória dessa fotografia foi violentamente transformada pelos acontecimentos que se seguiram. O que era para ser a lembrança de uma amizade acabou se tornando uma sombra para todas as filhas da Rosa, quando elas mesmas foram ter os seus bebês. Rosa, ainda assim, não quis que a foto fosse jogada fora. Curiosamente, ao contrario do que se poderia esperar, essa foto não está no álbum das “excluídas”. Está num álbum comum, pequeno...

Além da imagem que, apesar de rasgada, a princípio não nos revela nada sobre a tragédia que se seguiu, o verso dessa fotografia tem um texto da própria Luciane, no qual ela fala sobre o que aconteceu e sobre como está se sentindo. As palavras da Luciane, o tempo, a deterioração, o rasgo, o remendo, a impossibilidade emocional de

⁶⁹ Ver o anexo *Entrevistas*.

ser feita uma cópia... é provável que tudo isso ajude a potencializar essa imagem, a sedimentá-la com mais força na memória da Rosa.

Na busca apenas por Virtudes, teríamos uma possível explicação parcial para a repetição de temas e homogeneidade formal dos retratos de diferentes famílias. Outra explicação estaria ligada à educação visual a qual estamos todos expostos; hoje em dia, através da reprodutibilidade técnica – cinema, televisão, fotografia – essa educação visual se faz, muitas vezes, de maneira homogênea, sobre as massas de telespectadores. Se de fato vivemos em uma sociedade regida pelas idéias de Progresso, Juventude e Performance –Virtudes modernas –, poderíamos entender que os retratos de família procuram sempre selecionar momentos representativos desses mitos. As fotos contemplariam instantes performáticos, considerando inclusive que a própria presença da câmera já demandaria uma performance; ninguém consegue ficar completamente indiferente ao fato de ser fotografado.

Para as classes mais abastadas, tais momentos podem ser a formatura na faculdade, ou um casamento luxuoso. No caso da Rosa, será que os momentos fotografados poderiam ser interpretados da mesma maneira? A câmera demanda, de fato, uma certa performance da família da Rosa, mas isto está mais ligado à discussão anterior, neste trabalho, sobre a pose. Talvez não haja nas fotos dessa pesquisa uma relação com a Performance social sobre a qual comento, que é mais ligada ao Progresso, ao Sucesso. Em uma vida cheia de privações, tais Virtudes teriam que ser outras, pois talvez não pudessem ser o centro das imagens da memória de uma família.

É curioso que, num certo sentido, as fotos da Rosa talvez tenham mais relação com as imagens agentes da Igreja veiculadas no Renascimento, a partir de inúmeros artistas como Correggio, Ticiano, Masaccio e outros. Grande parte das imagens da Rosa aparece disposta num mesmo local: a igreja que sua família frequenta, assim como muitos afrescos e retábulos renascentistas eram pintados em capelas e igrejas. Se seguirmos as páginas dos seus álbuns, poderemos perceber que a igreja, como um local para serem dispostas as imagens de sua família, é uma constante.

Muitas das coisas que as pessoas queriam lembrar (ou que a Igreja queria que as pessoas lembrassem), na Idade Média, no Renascimento e em períodos posteriores, estavam relacionadas com a salvação e com a perdição. Imagens que remetiam a isso

eram colocadas para serem vistas em locais como as igrejas, em afrescos de Giotto, pinturas de Rafael, El Greco, Mantegna, Rembrandt...



Figura 71: El greco – *Cristo, o salvador* – c. 1600

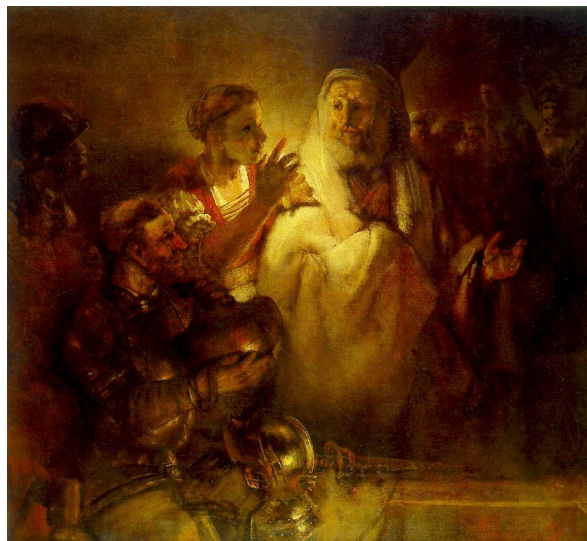


Figura 72: Rembrandt – *Pedro renunciando Cristo* – 1660

E hoje? Quais as imagens que queremos lembrar? Quais as imagens que a Rosa quer lembrar? Assim como antes a Igreja propagava seus dogmas pela arte da memória, a Rosa tem sua arte da memória concretizada em seus retratos. A mensagem da Igreja percorreu os séculos e parece impregnar de alguma forma a memória da Rosa, que por sua vez reproduz essas imagens nas suas fotos de batizados, casamentos e primeira comunhão⁷⁰.

Os retratos da Rosa, como dito anteriormente, são o lugar da confluência entre seu desejo e sua memória, os imperativos técnicos da câmera fotográfica, uma expectativa social e cultural acostumada a olhar um determinado tipo de fotografia e a expectativa de toda sua família quanto à maneira como é representada. Em última instância, poderíamos dizer que a Rosa não é a única autora de suas fotos; estas são produtos de diversos fatores que se misturam na figura da Rosa, e que talvez não possam ser interpretados separadamente.

⁷⁰ A questão da relação da família da Rosa com a religião e de como essa relação é representada nas fotos é um elemento que nasceu no decorrer da pesquisa, já que, nesse trabalho, a pesquisa é o ponto de partida para problematizações, e não apenas uma instância de verificação para um problema elaborado previamente (ZAGO, 2003).

Serge Gruzinsky⁷¹ é um exemplo interessante de um autor que critica a não tão incomum dissecação acadêmica de nossos objetos de estudo. Interpretando as imagens nascidas da confluência ocorrida entre a arte do Renascimento europeu e a arte indígena da América conquistada pelos espanhóis, ele aconselha que aceitemos essa realidade mesclada, misturada, mestiça como tal, ao invés de tentar dissecá-la e isolar seus elementos. Para o autor, essas misturas – para ele as imagens produzidas na América espanhola; para mim, as fotos da Rosa – estão sob o signo da ambigüidade e da ambivalência.

A compreensão da mestiçagem choca-se com hábitos intelectuais que levam a preferir os conjuntos monolíticos aos espaços intermediários. Com efeito, é mais fácil identificar blocos sólidos do que interstícios sem nome. (...) Os enfoques dualistas e maniqueístas seduzem pela simplicidade e, quando se revestem da retórica da alteridade, confortam as consciências e satisfazem nossa sede de pureza, inocência e arcaísmo⁷².

Não há sentido em tentar interpretar os retratos e entrevistas da Rosa buscando elementos puros. A interpretação de seus retratos deve ser feita a partir da consideração de que são formados por camadas de memórias que, no âmbito desse trabalho, podem nos remeter a uma herança iconográfica que remonta ao Renascimento, ou mesmo períodos posteriores. Passeios pelos seus retratos nos ajudam a entender melhor essas imagens. Entender suas fotografias como um conjunto de elementos pictóricos que fazem parte de uma espécie de acervo de memória é o que permite estabelecer, quero reiterar, conexões entre a Rosa e obras de pintores como Murillo, Leonardo da Vinci, Jan Steen e tantos outros.

Mesmo assim, há momentos em que interpretações são possíveis sem que sejam feitas, obrigatoriamente, relações entre retratos e pinturas.

Já há algum tempo, a fotografia se libertou de convenções estéticas ligadas à pintura. Os fotógrafos passaram a fotografar sem querer que suas imagens se parecessem com quadros antigos, buscando uma linguagem própria ao meio fotográfico. Mas é interessante percebermos que, conforme essa técnica se desenvolvia (fotos coloridas, tempo de exposição reduzido, etc.), e os fotógrafos se sentiam mais livres para experimentar coisas novas, cada vez mais o resultado obtido pareceu conectado mais amplamente às características da pintura. No século XIX, os retratos fotográficos sisudos, com as pessoas paradas, posando de maneira muito

⁷¹ GRUZINSKY, S. *O Pensamento Mestiço* (2001).

⁷² Idem (p. 48).

formal, remetiam a um número reduzido de elementos pictóricos. Hoje, é possível encontrar, como essa pesquisa tenta mostrar, um número muito maior de características, nas imagens fotográficas, que podemos remeter à pintura.

Voltemos a um ponto que deixei em aberto anteriormente: a relação de alguns retratos da Rosa com a obra de Leonardo da Vinci, *A Última Ceia* (figuras 40 a 44). De maneira geral, a composição das fotos indicadas é muito semelhante à dessa obra: pessoas numa mesa de refeição, postadas de frente para quem vai pintar/fotografar a cena. É possível que essas imagens ajam sobre a Rosa da mesma maneira que a obra de da Vinci agia sobre os monges do templo no qual foi pintada? Não terá a reprodutibilidade técnica enfraquecido o poder moral dessa imagem renascentista? Retirada de seu *local* original, a imagem de Cristo ceiando com os apóstolos vai *agir* em outro *local*. Esse deslocamento pode esvaziar a imagem de seu conteúdo, mais ainda, da sua *aura*, banalizando-a, enfraquecendo o seu poder de *agir*. Se a reprodutibilidade, para Benjamin, no meu entender, é uma das responsáveis pelo declínio da *experiência*, podemos dizer que a experiência (mesmo que não seja mais a benjaminiana) de ver a *Última Ceia* original e vê-la se insinuando nas fotos da Rosa é bem outra. Por outro lado, é essa mesma reprodutibilidade que permite que a Rosa, e todos nós, possamos ser educados por imagens de outros tempos e lugares.

Poderia ser dito, entretanto, que a ressonância pictórica entre alguns retratos dessa pesquisa e a obra de Leonardo não ultrapassaria o âmbito estético relacionado à composição; isso seria reforçado pela diluição aural provocada pela reprodutibilidade técnica, que, arrancando tal imagem de seu local original (refeitório do mosteiro de *Santa Maria delle Grazie*, em Milão) e fazendo-a agir, ao mesmo tempo, em milhares de outros locais, enfraqueceria o poder moral da imagem de Cristo ceiando com seus apóstolos. A reprodutibilidade não só transformaria o local, como também provocaria grandes mudanças na própria imagem: mudanças das cores, alterações de tamanho e, até, da própria perspectiva.

Mas não esqueçamos que as fotos da Rosa mostram, grande parte delas, ligações com questões sacras. Por isso, a estrutura composicional da *Última Ceia*, nesses retratos, talvez ultrapasse o âmbito meramente estético.

Vamos olhar mais de perto para uma dessas fotos: a única, desse grupo, que não foi feita pela própria Rosa:



Figura 73: Segunda entrevista

Além da relação entre a composição de ambas as imagens – o quadro de da Vinci e este retrato de família –, há um outro elemento pictórico que as aproxima, que são as janelas ao fundo. Também não esqueçamos que a última ceia foi um momento de celebração, assim como o foi a primeira comunhão dos filhos da Rosa, retratada nessa foto. Nesse retrato, assim como na obra de da Vinci, há elementos conflitantes que são homologados e harmonizados pela estrutura em perspectiva. Frente à obra renascentista, observamos o exato momento em que Cristo acaba de afirmar a seus apóstolos que será traído por um deles. O alvoroço e a excitação causados pela declaração são muito bem distribuídos em quatro grupos de três apóstolos, tendo ao centro a figura de Cristo. Na foto da família da Rosa, o estrabismo do enquadramento contrasta com o equilíbrio proporcionado pelo alinhamento em “escada”, que começa, à esquerda, com o marido da Rosa, José, e vai descendo, passando pela própria Rosa, sua irmã Ivete, seu filho Pedro, sua mãe e sua filha Patrícia. Aparentemente, temos aí uma família reunida e unida... mas são as palavras da Rosa que nos ajudam a perceber que, assim como na *Última Ceia*, também há conflitos nessa imagem, só apreendidos por quem conhece a História Sagrada e a história da Rosa.

Quem conhece a mitologia cristã pode enxergar que Judas, empurrado por São Pedro, acaba ficando isolado dos outros – todos exaltadamente empenhados e concentrados em discussões sobre quem trairia Cristo. Na foto da Rosa, as quatro pessoas ao seu lado parecem se concentrar naquele momento fotográfico, todas

olhando e sorrindo para a câmera. Rosa e José destacam-se desse conjunto, já que ambos parecem mais atentos ao que está acontecendo fora do enquadramento da máquina fotográfica. O tamanho da foto não permite uma resposta, mas poderíamos até indagar se Rosa não estaria olhando, de soslaio, para a mãe – à sua esquerda. Como Rosa contou nas entrevistas, elas nunca tiveram um relacionamento muito fácil. Sua mãe, por motivos diversos, a abandonou quando criança, forçando-a a ir morar com a irmã mais velha.

Da mesma forma que os pintores buscavam recursos pictóricos para destacar e segregar, com maior ou menor sutileza, a figura de Judas, nesse retrato o olhar da Rosa teria a mesma função de São Pedro no quadro de da Vinci. Esse apóstolo foi o recurso utilizado por Leonardo para isolar Judas dos demais e realçar, sutilmente, sua figura. No caso do retrato, o olhar da Rosa em direção à sua mãe, quase que subliminarmente, seria o responsável por um efeito visual e simbólico semelhante.

A mãe está distante da Rosa, ladeada pelos dois netos que haviam recebido a primeira comunhão naquele dia. Rosa tem, ao seu lado, a irmã que a criou. Atrás dela, o marido, que, com sua mão direita, parece apoiar a cabeça da esposa. Essa imagem tem como local a própria casa da Rosa, seu espaço familiar.

Se o quadro de Leonardo perdeu seu caráter único ao ser arrancado de seu local original e ser reproduzido pelo mundo inteiro, o retrato da Rosa, ao contrário, parece conquistar uma aura de imagem única, pois é somente aqui, em todo o conjunto de fotos que a Rosa possui, que poderemos ver a imagem da sua mãe⁷³.

O dia em que esse retrato foi tirado também foi único. Foi o momento da primeira comunhão dos seus filhos, Pedro e Bianca. É expressiva a quantidade de fotografias, trazidas pela Rosa nas entrevistas, que retratam esse episódio⁷⁴.

Antes de me ater a essas imagens, gostaria de comentar brevemente três retratos da Rosa que remetem-nos, de novo, ao quadro da *Última Ceia*, só que de uma forma mais literal:

⁷³ A foto remendada da Rosa que vimos há pouco (figura 70) também adquiriu, através da carga emocional que carrega, uma aura de imagem única.

⁷⁴ Principalmente no Álbum 2, da terceira entrevista.



Figura 74: Primeira entrevista



Figura 75: Primeira entrevista



Figura 76: Segunda entrevista

São imagens da primeira comunhão das filhas da Rosa. As crianças seguram nas mãos seus certificados de conclusão do Catecismo. Notem que a imagem escolhida para estampar os certificados foi a da santa ceia. A presença dessas fotos entre as que a Rosa escolheu para me mostrar – sendo que uma delas está no álbum mais vistoso que a Rosa possui⁷⁵ – fortalece o meu argumento de que as reverberações de tal obra renascentista nas composições de tantos retratos podem significar mais do que meras conexões estéticas.

No retrato da figura 75, podemos enxergar (na parte superior, à esquerda) um pequeno quadro, com a aparência desgastada e de cores pálidas, pendurado na parede da igreja. Muito provavelmente, é um quadro representando a ressurreição de Cristo. Como a última ceia, a ressurreição também foi um tema muitíssimo retratado por

⁷⁵ Trazido na segunda entrevista.

inúmeros pintores, durante vários séculos. É mais um fragmento da mitologia cristã escolhido pela Rosa para figurar nos caminhos da sua arte da memória:



Figura 77: Rubens – *A Ressurreição* – 1611-2

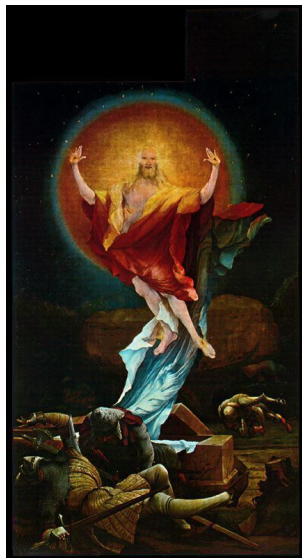


Figura 78: Grünewald – *A Ressurreição* – c. 1615

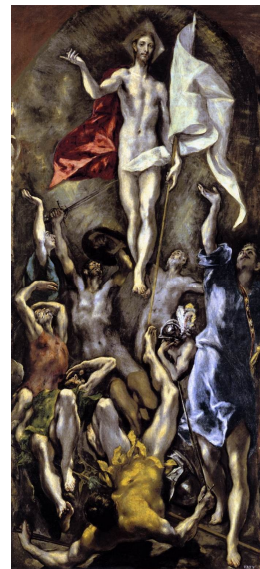


Figura 79: El Greco – *A Ressurreição* – 1605-10

Passemos agora para as inúmeras fotos que compõem os quadros de memória da primeira comunhão de Pedro e Bianca, os filhos mais novos da Rosa. Esses retratos fazem parte de uma série de fotografias, espalhadas pelos álbuns que observei, nos quais as imagens agem na memória do observador a partir de um local específico e significativo: a igreja. Mesmo quando esse local não é a igreja, as personagens fotográficas nos comunicam temas que se referem a esse espaço. São retratos de uma família cristã.

Como se tivessem se graduado na faculdade, como se tivessem recebido alguma condecoração, ou mesmo como se tivessem acabado de ganhar uma medalha esportiva, Pedro e Bianca mostram, em muitas das fotos tiradas nesse dia, seus certificados da primeira comunhão:



Figura 80: Terceira entrevista – álbum 2



Figura 81: Terceira entrevista – álbum 2



Figura 82: Terceira entrevista – álbum 2



Figura 83: Terceira entrevista – álbum 2

Em pinturas antigas, era comum o pintor fazer retratos nos quais incluía objetos que diziam sobre o retratado. Indicavam sua posição social, cargo, *status* político...



Figura 84: Goya – *Don Manuel Osorio Manrique de Zuñiga* – 1784-92



Figura 85: Reynolds – *Sir Jeffrey Amherst* – 1768

O mesmo acontece nessas fotos. O certificado está ali simbolizando que as crianças conseguiram atingir um objetivo importante. Terá sido uma escolha das crianças ou um pedido da fotógrafa, e mãe, Rosa?

Houve, na forma de um ensaio, um preparo para o dia dessa primeira comunhão. As fotos abaixo mostram momentos desse ensaio e marcam mais uma diferença entre fotografia e pintura:



Figura 86: Terceira entrevista – álbum 2



Figura 87: Terceira entrevista – álbum 2

Em relação à pintura, suas possibilidades técnicas não ajudam a produzir a necessidade de fotografar momentos familiares tais quais esse ensaio, que poderia ser

considerado secundário em relação ao dia da primeira comunhão propriamente dita (note-se que tanto a Rosa, quanto seu marido e os dois filhos estão bem vestidos para a ocasião, conferindo ao momento ares de importância). Existem quadros de casamentos, batizados, comunhões, mas nenhum que represente os ensaios para esses eventos. Se é que, em séculos anteriores, isso chegava a acontecer.

Retratos como esses, de um ensaio, só se tornaram possíveis a partir da fotografia. Terá sido a reprodutibilidade técnica que criou, em nós, a necessidade do registro de momentos desse tipo, ou a própria reprodutibilidade técnica foi gestada a partir de uma necessidade que já vinha se desenvolvendo nesse sentido?

Voltando às fotos em que as crianças exibem seus certificados (figuras 80 a 83), estas guardam ainda aspectos interessantes e sedutores para a memória.

Em todas elas há uma luz, incidindo a partir de uma pequena janela, que se sacraliza ao entrar na igreja, e banha os familiares que estão postados em frente à câmara num cenário pincelado pela pureza do branco, adornado apenas com flores, plantas, a figura de uma santa e uma vela. Nessas fotos, imagem e local se abraçam e se envolvem. É a arquitetura da igreja que fornece a luz divina responsável por tornar mais eficazes essas imagens agentes. O efeito é tão impactante que praticamente todas as fotos foram postas em seqüência nesse álbum, o que potencializa a sua força, sua retórica mnemônica. Segundo a Rosa, ela mesma escolheu esse canto da igreja para tirar as fotos, pois lá ficava o altar no qual se celebra a eucaristia.

Nas palavras de Benjamin, a arquitetura também é fundamental no condicionamento da nossa percepção⁷⁶. Talvez porque ela seja tão presente e ao mesmo tempo tão distante em nossas vidas, fazendo uso de mecanismos velados e naturalizados. Benjamin trata a arquitetura como obra de arte, mas nunca pensamos nela como tal; obras de arte são objetos que temos que parar para olhar, dispendendo um tempo a contemplá-las. A arquitetura não; não paramos para reparar em todos os edifícios em que entramos. A arquitetura talvez seja a única obra de arte na qual circulamos pelo interior. Qual terá sido a sensação de Pedro, Bianca e Rosa, naquela primeira comunhão, no momento em que aquela luz começou a entrar pela janela, insinuando-se pelas paredes da igreja, iluminando uns e sombreando outros?

⁷⁶ BENJAMIM, W. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política – Ensaios sobre literatura e história da cultura* (1985a).

A Rosa, assim como o pintor Goya no seu quadro *A última comunhão de São João de Calazans*, escolheu registrar o momento da comunhão de perfil. É, de fato, o melhor ângulo para que o fiel, frente à obra de Goya, e a família da Rosa, frente ao retrato, enxerguem a cena com clareza, vislumbrando o momento exato em que Bianca, São José e Pedro comungam, os três com os olhos fechados:



Figura 88: Terceira entrevista – álbum 2



Figura 89: Goya – *A última comunhão de São João de Calazans* – 1819



Figura 90: Terceira entrevista – álbum 2

Nos retratos, o efeito de luz que tínhamos nas outras fotos da comunhão foi anulado pelo *flash* da máquina da Rosa, que ilumina as pessoas, em primeiro plano, de maneira uniforme. Mas no quadro de Goya, vemos que o pintor insinuou, com leves pinceladas, a entrada de uma luz de origem celestial, que vai iluminar a cabeça calva de São José (o que nos remete novamente às figuras 80 a 83).

Já os retratos seguintes, dessa mesma cerimônia, lembram mais retratos pintados pelo espanhol Goya e pelo inglês Joshua Reynolds:



Figura 91: Terceira entrevista – álbum 2



Figura 92: Terceira entrevista – álbum 2



Figura 93: Terceira entrevista – álbum 2



Figura 94: Terceira entrevista – álbum 2

Enquanto Pedro tem uma expressão mais adulta, séria e até um pouco austera – lembrando as feições e posturas da tradição de retratistas de outros tempos:



Figura 95: Goya – *Auto-retrato* – 1771-75



Figura 96: Terceira entrevista – álbum 2

Bianca, sempre sorrindo, se parece mais com algumas das crianças que esses mesmos artistas retratavam⁷⁷:



Figura 97: Reynolds – *Miss Bowles com seu cão* – 1775



Figura 98: Terceira entrevista – álbum 2

As semelhanças entre personagens a princípio tão diferentes e distantes apontam para uma educação visual que pode, também, educar-nos corporalmente. É

⁷⁷ Mesmo as crianças muitas vezes eram representadas com posturas e expressões sérias e sisudas, principalmente as nobres. Mas isso também dependia muito do artista.

através de exemplos visuais que aprendemos quando uma pessoa está alegre ou furiosa. E é através desses mesmos exemplos que o nosso corpo vai se conformando e aprendendo a se expressar. Talvez tudo o que apreendemos visualmente ajude a nos tornar corporalmente o que somos.

O momento da pose para uma foto é significativo desse aprendizado visual, mostrando como diferentes situações podem produzir expressões corporais diversas. Muitas vezes, o próprio fotógrafo é quem demanda que as pessoas fotografadas se comportem de maneiras específicas. As “ordens” mais conhecidas dos fotógrafos talvez sejam: “olhem para a câmera” e “sorriam”.

Entre os retratos que vínhamos observando da primeira comunhão, há um especialmente interessante:



Figura 99: Terceira entrevista – álbum 2

Quem sabe se por estar impregnada pela sacralidade do local, do branco, das flores, da luz... Bianca decidiu ajoelhar-se (de acordo com a mãe, uma decisão da própria filha). Manteve o sorriso e o certificado continuou em suas mãos. Sua imagem, em devoção, lembrou-me uma obra do inglês Joshua Reynolds:



Figura 100: Reynolds – *O pequeno Samuel* – c. 1776

Nesse quadro, a criança parece rezar, pedir, quem sabe talvez até se lamentar... Mas Bianca não reza, não pede, não lamenta. Ela acabou de comungar pela primeira vez, está limpa, virtuosa, seus vícios temporariamente expurgados. Ao contrário do quadro de Reynolds, onde a criança se ocupa apenas do universo pictórico que a envolve, lançando um olhar contemplativo para os céus, Bianca lança um olhar para fora desse universo construído visualmente, mirando o fotógrafo, a própria família que olha sua imagem, olhando para nós.

Há fotos da primeira comunhão de vários parentes da Rosa espalhadas por todos os seus álbuns. É um tema recorrente na sua arte da memória. Temos muitos retratos que focam, especificamente, as crianças de sua família que estão comungando pela primeira vez⁷⁸. Uma das poucas vezes em que a Rosa fotografou crianças que não são da sua família e que participavam da primeira comunhão de seus filhos, são nos retratos que acompanham a imagem do irmão da Rosa, mostradas anteriormente (figuras 46 a 51).

Esses retratos estão no álbum trazido na segunda entrevista. Quando Rosa fotografa essas crianças, ela usa planos mais abertos, que nos permitem enxergar uma maior quantidade de pessoas. São fotos que dão ênfase ao ritual, não às personagens desse ritual. Produzem uma atmosfera de sacralidade que tem como temas o

⁷⁸ Álbum 2, da terceira entrevista.

nascimento, a iniciação, formando o pano de fundo para a aparição da personagem principal: o próprio irmão da Rosa.

O pequeno álbum da terceira entrevista no qual estão todas essas fotos da primeira comunhão de Pedro e Bianca se inicia com uma atmosfera leve, bucólica, e termina de maneira bem diversa. A primeira fotografia, na verdade, é a da própria capa do álbum, portanto não foi tirada pela Rosa:

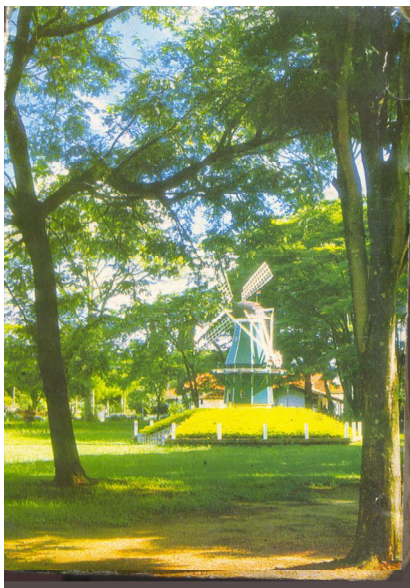


Figura 101: Terceira entrevista – álbum 2 (capa)

Esse tipo de imagem lembra os quadros que nos mostram cenários que foram tão difundidos que parecem beirar os limites da vulgarização; quadros que tiveram seus temas banalizados ao extremo pelas possibilidades da reprodutibilidade técnica.

Nem sempre foi assim. Prestemos atenção à obra *Moinho à beira de um rio*, do holandês Jan van Goyen, depois leiamos os comentários de Ernst Gombrich:



Figura 102: Van Goyen – *Moinho à beira de um rio* – 1642

Esses holandeses foram os primeiros na história da arte a descobrir a beleza do céu. Não precisavam de algo espetacular ou impressionante para tornar suas pinturas interessantes. Representavam simplesmente um fragmento do mundo, tal como se lhes apresentava aos olhos, e descobriram que assim podiam fazer um quadro tão satisfatório quanto qualquer ilustração de uma gesta heróica ou de um tema cômico (...). Em vez de templos grandiosos, o holandês pintou um moinho de vento; em vez de atraentes veredas e clareiras, um trecho muito comum de sua terra natal. Mas Van Goyen sabe como transformar a cena banal numa visão de repousante beleza (...). (...) mestres como de Vlieger ou van Goyen (...) nos ensinaram a ver o “pitoresco” numa cena simples. Muitas pessoas que passeiam pelos campos e se deleitam com os panoramas podem estar devendo esse prazer, sem sabê-lo, a esses humildes mestres que, pela primeira vez, nos abriram os olhos para as belezas naturais e despretensiosas⁷⁹.

Em Van Goyen, talvez encontremos a raiz pictórica para o tipo de foto da capa do álbum da Rosa. Quando Gombrich nos diz que “mestres como de Vlieger ou van Goyen (...) nos ensinaram a ver o ‘pitoresco’ numa cena simples”, na verdade ele está se referindo a um processo de educação visual. Foi a partir de pintores como Van Goyen, e através da reprodutibilidade técnica, que imagens como a desse moinho chegaram às páginas da memória da Rosa e de todos nós⁸⁰.

Se esse álbum começa com uma espécie de lugar-comum visual, termina de forma menos suave, com a imagem do cunhado da Rosa:

⁷⁹ GOMBRICH, E. H. *A História da Arte* (1999, pp. 418-420)

⁸⁰ A própria cena da última ceia, seja a de da Vinci ou a de qualquer outro artista menos conhecido, já foi vista por mim pendurada em paredes de cômodos em casas de diferentes famílias.



Figura 103: Terceira entrevista – álbum 2

Diferente das vezes em que aparece nas fotos da primeira comunhão, com o rosto iluminado, ao lado do sobrinho Pedro, nesse último retrato o cunhado da Rosa está diferente:



Figura 104: Terceira entrevista – álbum 2



Figura 105: Terceira entrevista – álbum 2

O molde dado pelas palavras e olhos da Rosa agora é outro. O local não é mais a igreja; não há mais um cenário branco sendo iluminado por alguma luz divina. Sua imagem, construída pela fotografia, se assemelha ao retrato verbal fornecido na primeira entrevista dessa pesquisa⁸¹, na qual Rosa conta da violência sofrida nas mãos do cunhado, de quem passou a sentir muito medo.

Na figura 103, o cunhado parece ter total consciência do momento fotográfico. A personagem representada por ele olha friamente para a Rosa, e também para nós; talvez incomodado por ter sido perturbado pela presença da câmera. Tranquilo, apóia-se sobre uma mesa que foi estranhamente distorcida pela perspectiva, e que parece

⁸¹ Parafraaseada nas páginas 9 a 11 desse trabalho.

inclinarse obliquamente para os limites do enquadramento. Uma aparição viciosa em meio a tantas representações de virtudes.

A foto desse álbum, trazido na terceira entrevista, que fecha a longa seqüência sacra de imagens dentro da igreja, na verdade é o retrato de um outro momento religioso: o de um batismo:



Figura 106: Terceira entrevista – álbum 2

Quando nasceu a sua filha Bianca, a Rosa não conseguiu “arranjar uma madrinha”, deixando para a própria filha a escolha, quando fosse mais velha, de quem seriam seus padrinhos.

Temos uma seqüência de imagens mostrando alguns momentos do dia em que Bianca, anos depois, foi finalmente batizada⁸². Esses retratos se encontram no conjunto de fotos – todas fora de álbuns – recolhidas durante a primeira entrevista com a Rosa:



Figura 107: Primeira entrevista



Figura 108: Primeira entrevista

⁸² Essa seqüência não veio previamente construída. Ela foi formada durante a própria entrevista, enquanto a Rosa escolhia alguns retratos soltos que não estavam organizados dentro de nenhum álbum.



Figura 109: Primeira entrevista



Figura 110: Primeira entrevista

Assim como a comunhão, o batismo possui raízes pictóricas em obras de artistas antigos. As várias pinturas do batismo de Cristo agem como imagens primordiais – perdidas em profundas camadas da nossa memória – guiando as emoções dos fiéis durante esses momentos:



Figura 111: Murillo – *O batismo de Cristo* – 1655



Figura 112: da Vinci – *O batismo de Cristo* – c. 1479



Figura 113: Piero della Francesca – *O batismo de Cristo* – c. 1450

Apesar de escapar da unidade estética escolhida na confecção desse trabalho, o quadro d’*O batismo de Cristo*, de Piero della Francesca, guarda ligações interessantes com as imagens da Rosa.

Não é incomum a presença de anjos em cenas bíblicas; também não é incomum que eles estejam em número de três, como nesse quadro de della Francesca (observando Cristo por detrás da árvore); menos incomum ainda – apesar de não ser o caso desta obra – que sejam crianças. Vejam a seguir um retrato presente em um dos álbuns da Rosa ao lado de um quadro de Van Dyck:



Figura 114: Segunda entrevista



Figura 115: Van Dyck – *São Francisco Xavier* – 1622

Um quadro de um pintor italiano do século XV, envolto em uma atmosfera de autoridade conferida pela notoriedade do artista e pela força da própria imagem; uma obra de um pintor inglês do século XVII, de uma época em que a Igreja já não tinha o mesmo poder que tivera no Renascimento; um retrato grudado em um álbum de uma empregada doméstica do século XXI, que garante sua perpetuação pelo poder do culto da saudade e pela rede de laços familiares. Memórias ligadas a imagens sagradas, em cores que dão forma a anjos que não se prendem a fronteiras políticas, culturais ou temporais.

A foto da figura 114 não foi tirada pela Rosa. De certa forma, não importa. Faz diferença, é certo, que a grande maioria dos retratos dessa pesquisa tenha sido produzida pela própria pessoa que está sendo entrevistada. Mas não esqueçamos que, mesmo as fotos produzidas por outras pessoas, continuam a fazer parte da arquitetura da arte da memória da personagem desse texto.

Voltemos à seqüência das quatro fotos da cerimônia de batismo (figuras 107 a 110).

Bianca – e outras pessoas que aparecem nesses retratos – está feliz, sorrindo, destoando do clima transmitido por pinturas sobre o mesmo tema. Mas será que esses sorrisos não são resultados da presença da própria câmera? Sorrir é uma das atitudes básicas frente a uma máquina fotográfica, muitas vezes até exigida pelo fotógrafo. Se assim for, podemos perceber como um mecanismo de produção de imagens pode interferir nas situações por ele registradas. Para além da escolha de ângulos, enquadramentos, luz, personagens e posterior edição, a própria presença de uma câmera fotográfica, de vídeo, ou cinematográfica, por si mesma pode condicionar as atitudes das pessoas a sua volta. Não há como evitar. Indiferença ou desprezo resultam numa mesma coisa: uma pose, seja ela qual for; mas uma pose, sem dúvida. A pose é sempre uma ação, uma resposta corporal a esses mecanismos.

Em retratos “espontâneos”, corriqueiros, pouco rituais, talvez as pessoas não se arrumem de maneira tão consciente. Ou, quem sabe, a pose já seja um acordo tácito entre percepções e corpos educados pela fotografia.

Se formos buscar mais longe, poderíamos dizer que as próprias condutas sociais e regras de convivência também seriam mecanismos que demandam poses. Um professor tem de fazer determinadas “poses” durante suas aulas; uma pessoa que

flerta tem também que agir de uma forma específica, “posando” para a outra que lhe atrai.

E a pose que adotamos – minha expressão facial, os gestos do meu corpo – é também conformada pela nossa memória e por uma educação visual que nos permite acesso a um acervo enorme de “máscaras” sociais que podemos vestir em situações as mais variadas. Novamente, uma educação visual estreitamente ligada a uma educação do corpo.

Assim, essa pequena seqüência de fotos do batismo ainda nos dá a possibilidade de vermos a Rosa falando de si de outra forma. Não através de palavras e entrevistas, mas através de seu corpo, paralisado nessas imagens. A Rosa que entrevistei, na casa onde trabalha como empregada doméstica, é completamente diferente da que vemos nesses retratos. Não se arrumava da mesma forma como se arrumou para esses eventos e essas fotos. Talvez, se as entrevistas tivessem acontecido na sua casa, eu conheceria uma outra Rosa. A que conheci se parece mais com alguém que trabalha muito e que já viveu mais do que seus 42 anos. Aparência desgastada e marcada. E também uma mulher muito simpática, agradável e que gosta de conversar.

Nos retratos desse batizado, Rosa usa um vestido azul que se esconde no fundo escuro dessas imagens de muito contraste, provocado pelo *flash* da câmera. Com isso, da Rosa temos o rosto.

Quando se lê, pela primeira vez, o trecho de sua vida contado logo no início desse trabalho, provavelmente não é essa imagem de seu rosto, que vemos durante o batizado, que construímos mentalmente. O retrato da Rosa, aos 16 anos (figura 1), se adequa mais àquela narrativa.

Nas imagens desse batismo, Rosa lembra mais as mulheres da alta sociedade inglesa pintadas por Gainsborough e Reynolds:



Figura 116: Gainsborough – *Sra. Perdita Robinson* – c. 1781



Figura 117: Reynolds – *A condessa de Dartmouth* – 1757

Antigamente, quando aqueles que, como a Rosa, não eram “bem-nascidos”, chegavam a ser retratados, o resultado era bem diverso da atmosfera das obras desses dois ingleses e da expressão da Rosa durante o batizado. Vejam as obras de Jan Steen e Pieter Bruegel:



Figura 118: Bruegel – *Baile de camponeses* – 1568



Figura 119: Steen – *Festa de casamento* – c. 1660

Já nas mãos de Jean-François Millet, essa temática adquire uma atmosfera mais graciosa. Contudo, as personagens pintadas não são pessoas de verdade, mas

tipos: o lavrador, o lenhador... e seus rostos não são desenhados de maneira definida; são apenas esboçados:



Figura 120: Millet – *Ida para o trabalho* – 1851



Figura 121: Millet – *A lavadeira* – 1863

Alguns retratos da Rosa poderiam ter suas raízes em imagens de artistas que buscaram retratar os trabalhadores, os mais pobres, as classes menos abastadas. Tais imagens poderiam ser remetidas às obras de pintores como Steen e Bruegel:



Figura 122: Primeira entrevista



Figura 123: Steen – *A família alegre* – 1668



Figura 124: Terceira entrevista – álbum 2



Figura 125: Bruegel – *Banquete nupcial* – c. 1568

A figura 124 mostra o almoço de comemoração organizado no dia da primeira comunhão de Pedro e Bianca. Tematicamente, essa foto está ligada à sucessão de retratos dessa celebração que tinham como local uma igreja; visualmente, ela se transfigura numa imagem que nos remete agora para outras referências imagéticas, como o quadro de Bruegel.

Essas imagens, e outras espalhadas pelos álbuns da Rosa – que se aproximam das obras de Steen, Bruegel e Millet –, talvez se mostrassem como que um contraponto visual em relação às fotos de temática religiosa. Infelizmente, essa pesquisa irá deixar de lado os caminhos visuais aos quais essa trilha poderia nos levar.

Retomando as fotos da cerimônia de batismo que venho interpretando (figuras 107-110), se pode perceber como o *flash* da câmera é o responsável, junto com a perspectiva, pela construção de uma grade hierárquica que determina os protagonistas das cenas. O efeito de claro e escuro nessas imagens intensifica as presenças brancas do padre, aquele que batiza, e de Patrícia, a batizada. E justamente por ter seu corpo misturado à parte escura dessas fotos é que o rosto da Rosa, principalmente na figura 110, chama mais atenção.

Leiamos sobre o batismo:

O Batismo é o Sacramento pelo qual renascemos para a graça de Deus e nos tornamos cristãos. O Sacramento do Batismo confere a primeira graça santificante, que apaga o pecado original e também qualquer pecado atual, se existir; perdoa toda a pena por eles devida; imprime o caráter de cristão; faz-nos filhos de Deus, membros da Igreja e herdeiros do paraíso, e torna-nos capazes de receber os outros Sacramentos. (...) Batiza-se derramando água sobre a cabeça do batizando, ou, não podendo ser sobre a cabeça, sobre qualquer outra parte principal

do corpo, dizendo ao mesmo tempo: Eu te batizo em nome do Pai e do Filho e do Espírito Santo⁸³.

Para os cristãos, o batismo representa nosso nascimento para Deus e Cristo; limpa-nos de nossos pecados, de nossos Vícios, e nos torna parte de uma comunidade, membros da Igreja. No ordenamento da arte da memória da Rosa, a seqüência de quatro fotos que precede esse “nascimento” de Patrícia simboliza um outro nascimento: o nascimento primeiro, aquele que deu origem a toda cristandade e que vem condicionando a memória de cristãos e não cristãos, por dois milênios. O nascimento de Cristo, comemorado durante o Natal, foi apresentado através de retratos de uma encenação realizada pelas sobrinhas de José, o marido da Rosa:



Figura 126: Primeira entrevista



Figura 128: Primeira entrevista



Figura 127: Primeira entrevista

Encontramos mais imagens desse dia espalhadas por outros álbuns:

⁸³ Catoliconet – O portal da família (www.catoliconet.com.br).



Figura 129: Segunda entrevista

As fotos do Natal não estão agrupadas num só bloco, assim como também não estão as da primeira comunhão. O ordenamento que a Rosa estabelece para suas fotos é bem pouco ortodoxo. A maioria dos temas de seus retratos possui imagens espalhadas em todos os álbuns. Neles, Rosa quebra com qualquer organização cronológica e temática muito rígida. Também não faz uso de outros expedientes explicativos como, por exemplo, a prática de legendar as fotos. A legenda de retratos parece afirmar que apenas a imagem não é o suficiente; que um texto em imagens não é possível de ser compreendido. A organização das fotos da Rosa parece ser, talvez, o contrário de métodos de entendimento da imagem que se prestam a categorizá-las. Por isso que a arte da memória pode ser um mecanismo capaz de trilhar melhor os caminhos da memória da Rosa, pois ela também quebra com a noção de um tempo linear, homogêneo (e Benjamin diria vazio...). Perceber que posso remeter as imagens agentes dos retratos da Rosa a outras imagens antigas é perceber que tais imagens poderiam agir em outros locais. Ou que elas já agiam, antes, em outros locais, e hoje agem nos espaços e cenários da Rosa, sua casa, sua igreja.

O potencial visual desse teatro natalino, representado nas fotos da Rosa, acaba sendo enfraquecido pela fotografia e pelo nosso distanciamento afetivo em relação aos “atores” desse pedaço da “história sagrada”. Mas isso provavelmente não acontece no caso da Rosa, que esteve presente nesse dia e, através dessas imagens, pode alimentar sua memória desse Natal. Para ela, esse foi um ritual familiar... Para nós, essas imagens são como as obras de arte que são tiradas de seu local original. É como ver estátuas de santos em galerias de arte, fora das igrejas para as quais foram construídas; ou como olhar para as reproduções de pinturas dos livros de arte; ou até mesmo

álbuns de família de pessoas desconhecidas. Tais obras se apresentam de maneiras diferentes num museu, numa igreja, e mais ainda durante uma missa, na qual se inserem dentro de um ritual. Da mesma forma como é diferente “experimentar” o natal da Rosa através de seus retratos. Seria como uma experiência vicária, tal qual nossa experiência com o nascimento de Cristo, incansavelmente representado por pintores contratados pela Igreja – esta arduamente empenhada em povoar nossas memórias com imagens agentes que nos educassem para o universo cristão:



Figura 130: Correggio – *Natividade* – 1528-30



Figura 131: El Greco – *Natividade* – 1603-5

Voltemos ao nosso teatro natalino (figuras 126 a 129). Acredito que, mais importante do que qualquer possível interpretação para as imagens desse movimento cênico é o próprio fato da família da Rosa ter decidido realizar essa apresentação natalina.

A multidão presente na festa acaba por diferenciar esses retratos da maioria dos outros retratos da Rosa e também da noção geral e estereotipada que fazemos de retratos de família. As fotos desse Natal estão saturadas de gente, de família. Não estão destacadas personagens centrais como o pai, a mãe, a avó. Estão todos misturados numa massa familiar. As únicas a se destacarem nesse cenário são as duas meninas que carregam “Cristo”. Mais uma vez, é uma imagem sacra que ajuda na construção da memória familiar da Rosa.

Em retratos antigos, é possível achar retratos com um número grande de pessoas, mas, geralmente, é um grupo organizado de frente para a câmera, e no qual é possível perceber um certo esforço de organização para que a apresentação da imagem seja clara⁸⁴.

Ao contrário da minha experiência pessoal como padrinho de casamento⁸⁵, a cerimônia desse Natal não foi pensada nem realizada de acordo com o olhar da objetiva da câmera da Rosa. A impressão é a de uma câmera que parece confusa em meio a tantas pessoas; o *flash* se perdendo em alvos secundários; objetos e pessoas se interpondo entre a câmera e seu motivo principal.

O Natal da Rosa foi um momento de celebração, uma verdadeira festa. Uma grande família reunida encenando e revivendo o momento do nascimento de Cristo. Mas, assim como a foto do irmão da Rosa, as imagens do Natal são de vida e também de morte. Elas estão aí para nos lembrar do nascimento de Cristo e do seu sacrifício pela humanidade:

Novamente é Natal. Em meio a tantos ruídos que agitam as festas de fim de ano, torna-se conveniente um momento de silêncio para refletirmos sobre o nascimento de Jesus e, assim, celebrarmos o acontecimento de maneira cristã. (...) A Igreja, desde os primeiros séculos, estabeleceu uma data para comemorar o nascimento d'Aquele que entrou em nossa vida para tornar-se companheiro de nossa caminhada, conduzir-nos à autêntica libertação e introduzir-nos no mistério da comunhão com Deus. (...) Celebremos o Natal no louvor e gratidão a Deus, que tanto nos amou, "a tal ponto que nos deu o seu Filho único, para que todo o que n'Ele crer não morra, mas tenha vida eterna" (Jó 3,16). Assumamos, pois, o compromisso de defender e promover a vida de nossos semelhantes, elevada por Jesus Cristo a uma dignidade infinita (...)⁸⁶.

Trinta e três anos após seu nascimento, Cristo se oferece em sacrifício para purgar os pecados da humanidade.

Esse sacrifício não foi esquecido pela Igreja nem pelos pintores responsáveis em tornar visíveis as histórias sagradas:

⁸⁴ Como os apresentados por Miriam Moreira Leite, em seu livro *Retratos de Família* (1993).

⁸⁵ Experiência relatada na nota 36.

⁸⁶ Texto de Dom Raymundo Damasceno Assis (Bispo Auxiliar de Brasília e Secretário-Geral da CNBB) sobre o Natal. Retirado do site: Brasilcatolico.com.br.

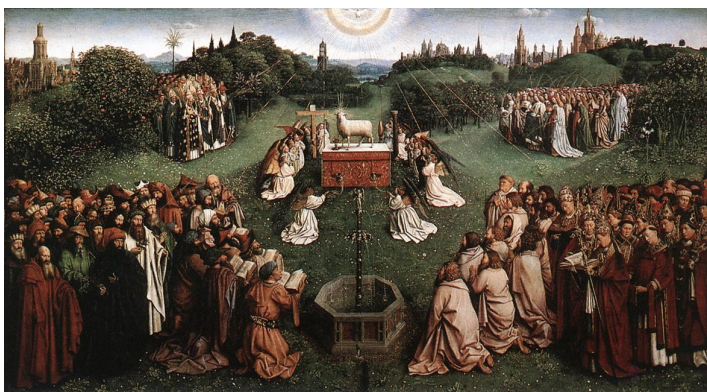


Figura 132: Van Eyck – *Adoração do Cordeiro* – 1425-32

A ovelha é Cristo. O sacrifício desse animal é uma metáfora do sacrifício sagrado. E suas diversas representações em imagens devem guiar a conduta dos fiéis, não os deixando esquecer do que Jesus fez por eles. Mas se Cristo assume a forma da ovelha, também são muitas as vezes em que sua imagem é plasmada na forma do pastor. Quando isso acontece, somos nós as ovelhas, guiadas pela Sua sabedoria:



Figura 133: Murillo – *O pequeno Cristo oferecendo um gole de água para São João* – 1675-80



Figura 134: Murillo – *Cristo, o bom pastor* – c. 1660

Interessante que, nesses exemplos, vemos sempre um Cristo ainda criança junto ao animal⁸⁷.

Vejamos outro retrato da Rosa:

⁸⁷ Na figura 133, vejam os *três anjos crianças* acima da cabeça do pequeno Cristo e do pequeno São João e, se quiserem, olhem novamente as figuras 114 e 115, cujas imagens eu havia remetido ao quadro de Piero della Francesca – figura 113.



Figura 135: Primeira entrevista

Nesse retrato, a família da Rosa aparece unida em torno da ovelha que é montada por uma criança (ou pela Criança). Uma Família Sagrada:



Figura 136: Rafael – *A Família sagrada com cordeiro* – 1507

Não encontrei nenhuma pintura que representasse Cristo já adulto ao lado desse animal. É sempre um Cristo criança que se aproxima dessa criatura encoberta por metáforas.

Olhemos um outro retrato:



Figura 137: Terceira entrevista – álbum 1

Aqui, vemos uma espécie de releitura em versão fotográfica da obra *Cristo, o bom pastor* (figura 134). Como no quadro de Murillo – na qual o pequeno Cristo aparece como o pastor que orienta a sua ovelha – a criança sobre o animal tingido de amarelo também parece guiá-la, através de rédeas, orientando o caminho a ser seguido. De fato, essa criança será a mesma que se guiou pelos caminhos indicados por Aquele que a ovelha representa e, alguns anos mais tarde, comungou pela primeira vez junto com seu irmão Pedro, numa cerimônia fartamente fotografada pela Rosa e contemplada por nós, nesse trabalho.

Todas essas pinturas, essas imagens agentes – ligadas ao sacrifício de Cristo ou à Sua figura como pastor da humanidade – estão em locais inóspitos, desconhecidos, fora dos centros urbanos de antigamente. No meio da mata, no meio de uma estrada de chão⁸⁸... As imagens dos retratos da Rosa também estão em locais com características semelhantes aos dessas pinturas, se distanciando do mundo urbano contemporâneo e parecendo pertencer a um tempo e a um espaço diferentes dos quais estamos acostumados.

A foto da família da Rosa reunida em torno da ovelha (figura 135) faz parte das fotos escolhidas por ela durante nossa primeira entrevista. Na seqüência que daí

⁸⁸ A paisagem de Van Eyck (figura 132), ao contrário das outras, é um pouco forçada para os nossos parâmetros, provavelmente por ser esse pintor de uma tradição diferente, originária do norte da Europa.

resultou, esse retrato ficou tanto antecedido como precedido por duas imagens da primeira comunhão de outras duas filhas da Rosa – Luciane e Patrícia (um deles, já visto por nós, mostrando o quadro da ressurreição de Cristo ao fundo, figura 75). Novamente, o momento de uma primeira comunhão.... Interessante perceber como os inúmeros e diferentes temas e momentos da vida da Rosa, da forma como ela os trouxe para as nossas conversas, fazem aparições repentinas, somem por um tempo, reaparecem... da mesma forma como acontece quando ela olha seus álbuns: filhos, celebrações religiosas, escola, almoços, festa de 15 anos, parentes diversos, festas...

Interessante perceber também que os momentos mais importantes da vida da Rosa já estavam todos lá, na primeira entrevista, nosso primeiro encontro; justamente quando ela teve a possibilidade de escolher, na hora, as fotos que iria mostrar para mim. E talvez isso explique por que ela tenha escolhido as fotos que estavam soltas – ao invés de algum álbum “mais importante” e previamente ordenado –, já que assim poderia me apresentar, de uma vez, os retratos considerados emblemáticos para sua vida.

Últimas imagens, últimas palavras

Nessa pesquisa, deixei de lado uma questão que muito me interessava, referente ao caráter político das imagens. A pergunta mais óbvia seria: as imagens, e a fotografia, são políticas? Mas em que medida uma fotografia é política? E em que consiste esse caráter político? Ele se originaria da idéia de que as imagens ajudam na construção de nossa memória, condicionam nosso modo de ver as coisas? Isso, de fato, seria dizer pouco. Benjamin acreditava no potencial revolucionário do cinema a partir de sua capacidade de educar nossa percepção; acreditava que a reprodutibilidade técnica – fotografia e cinema juntos – são emblemas de uma modernidade que constituiu, a partir do declínio da *experiência* e da ascensão da *vivência*, um sujeito político diferente de outrora; diferente daquele da época em que as imagens tinham mais uma função ritual do que propriamente política. Mas, apesar de ser praticamente um lugar-comum considerar as artes como sendo políticas (independentemente do que isso signifique), também acredito que exista, talvez camuflado, um discurso que acaba relegando a arte a um plano apolítico.

Enfim, apesar de ser do meu interesse, não pude me concentrar nessa questão e desenvolvê-la com propriedade. Tive que deixar de lado a relação entre imagem e política.

Conversar com a Rosa através de entrevistas e ver seus retratos durante esses momentos configura um problema. As entrevistas nunca serão iguais à visita de um parente, que vem para tomar um café, uma cerveja, e reserva um tempo para olhar as fotos de seus familiares. As entrevistas sofrem do mal de não saberem escutar, ou de escutarem “errado”. É como o outro lado da questão apontada por Benjamin em relação ao declínio da *narração*. Não foi somente a narração que se perdeu; a arte de *escutar* as histórias contadas também. Ainda que autores como Ecléa Bosi⁸⁹ defendam que ainda é possível uma narração, em termos benjaminianos, a partir das histórias dos velhos com os quais conversa, no momento em que a pesquisadora recolhe esse material e produz uma tese, o fluxo da narração é interrompido. O que talvez Benjamin não tenha tido tempo de dizer de forma mais clara é que a narração não depende só do contador de histórias, do narrador; depende também daquele que escuta o que está sendo narrado. O *fluxo* da narração só se completa no espaço entre as pessoas. Como haveria de existir um narrador de monólogos, solitário? Se a narração depende do tédio, do completo relaxamento de quem escuta, a atenção acadêmica do pesquisador é exatamente o contrário disso.

Foi também Benjamin quem disse que a unicidade de uma obra estava ligada ao lugar (ao *local*) de culto no qual ela ficava para ser contemplada. Com isso, os retratos de família só teriam um sentido pleno estando na casa de *sua* própria família, no seu próprio “templo de adoração”. Novamente, o movimento de uma pesquisa é o de retirar essas imagens do seu local original. É como ver retábulos nas páginas de um livro de arte, fora da atmosfera litúrgica de uma missa.

Se a pesquisa já não sabia ouvir, talvez não tenha também os meios para ver.

⁸⁹ Bosi, E. *O Tempo Vivo da Memória* (2003).

Venho falando, ao longo do texto, de Cristo e de rituais que nasceram para fazer de todos nós fiéis; rituais que celebram Seu nascimento; rituais que nos fazem nascer como membros da Igreja; rituais que reiteram a palavra divina. Muitos desses rituais, como se sabe, também fazem parte do cotidiano familiar; norteiam seus hábitos, moldam seus costumes: não se come carne na Sexta-feira Santa; a família se reúne na Páscoa; após um batizado, os padrinhos passam a ter certas responsabilidades para com seu novo afilhado; também no Natal todos se reúnem, celebram, festejam... Acompanhando tudo isso, estão os olhos mecânicos de máquinas fotográficas.

Vimos pinturas e retratos que se guiaram e tiveram como eixo as mitologias cristãs. Imagens estruturadas pela perspectiva e nascidas de um acervo de memória, de uma arte da memória. Nos seus retratos, Rosa parece encenar e reviver momentos importantes da História Sagrada. São imagens agentes que misturam tempos e cenários norteados pelos ensinamentos de uma educação visual construída, em perspectiva, por séculos de imagens sacras.

Quando percebo traços da *Última Ceia* nas fotos da Rosa, percebo também que suas imagens podem ser remetidas às noções de pecado, sacrifício, morte... Percebo que dois mil anos de história cristã estão impregnados e sedimentados na memória da Rosa e nas nossas memórias também.

Suas imagens, suas palavras, seu corpo... esse conjunto não me apresentou apenas uma Rosa, mas, sim, um leque de várias representações que ora são contraditórias, ora se harmonizam. Uma tensão que impossibilitaria qualquer redução a alguma categoria fixa. Rosa, nesse trabalho, assim como a figura de Cristo, é o resultado da sobreposição e da confluência de várias imagens: um fluxo de memórias.

Vejamos:



Figura 138: Primeira entrevista



Figura 139: Terceira entrevista – álbum 1



Figura 140: Segunda entrevista



Figura 141: Terceira entrevista – álbum 1



Figura 142: Segunda entrevista



Figura 143: Segunda entrevista

“Assim ó, a infância minha não foi nada fácil”.

“Ai, que vida triste”.

“Não tive infância boa, de brincar”.

“Será que eu vou escapar?”.

“Meus filhos eu não dou”.

“... só coisa boa, coisa ruim ficou...”.

“... a gente não vai levar nada daqui mesmo”.

“A gente sente assim... era tão bom, né? E a gente vai sentindo que vai ficando mais velha”.

“Lembra tanta coisa boa e ao mesmo tempo triste”.

“Era uma coisa assim que nós tinha de lembrança. Eu tinha vontade de bater uma foto assim deles lá, do pessoal na casa”.

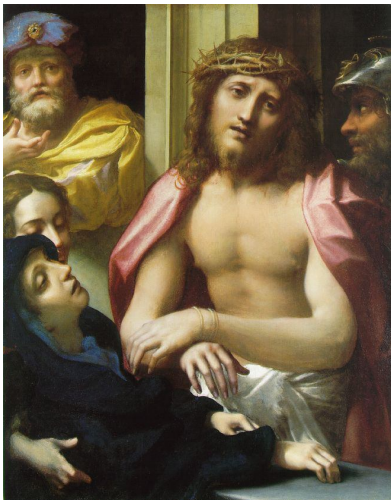


Figura 144: Correggio – *Ecce Homo* – s.d.



Figura 145: da Vinci – *O batismo de Cristo* – c. 1479

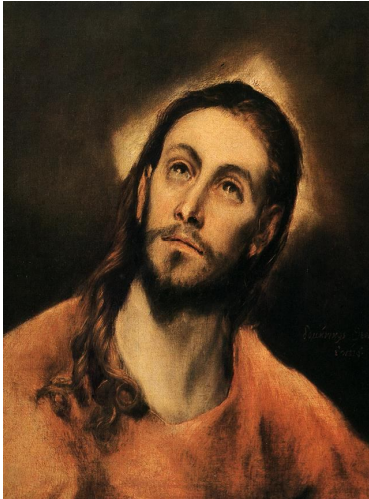


Figura 146: El Greco – Cristo – 1590-5



Figura 147: Giotto – A lamentação de Cristo – c. 1305



Figura 148: Murillo – A Família Sagrada – 1668-70



Figura 149: Van Eyck – Retrato de Cristo – 1440

Nos caminhos que busquei para entender nossa educação visual, percebi que essa educação está também muito próxima de uma educação do corpo. Nossos corpos se conformam às imagens que contemplamos; se conformam à expectativa do olho que nos reproduz tecnicamente. Se a fotografia não chega, como a pintura renascentista, a construir abstrações modelares do que representa, talvez nos faça vestir máscaras e entrar em disfarces modelares de nós mesmos.

Anteriormente, citei as palavras de um bispo que disse: “Celebremos o Natal no louvor e gratidão a Deus, que tanto nos amou, ‘a tal ponto que nos deu seu filho único, para que todo o que n’Ele crê não morra, mas tenha vida eterna’ (Jó 3, 16)”.

“Mas tenha vida eterna”...

...essa poderia ser uma última relação possível de ser traçada, por ora, entre os retratos da Rosa, as pinturas e os aspectos ligados à Igreja discutidos nesse trabalho. Afinal, muito do que a Rosa quer, quando fotografa, está relacionado a um desejo de duração. Em última instância, a promessa definitiva da Igreja é a vida eterna. Rosa, então, seria duplamente fiel: há nela uma crença numa entidade sagrada, abstrata e eterna – Deus –, assim como também uma crença numa técnica que pode, concretamente, produzir imagens que durem para sempre – a fotografia.

Imagens de família



Figura 150: Rubens – *Deborah Kip e seus filhos* – 1629-30



Figura 151: Rafael – *A Família sagrada com cordeiro* – 1507



Figura 152: Goya – *Charles IV e sua família* – c. 1800

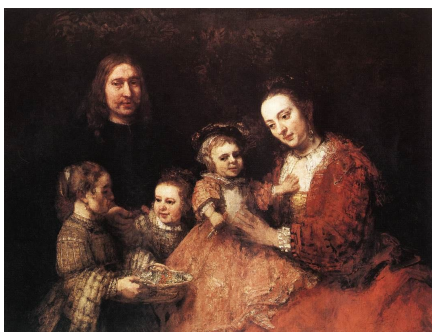


Figura 153: Rembrandt – *Grupo familiar* – 1666-68



Figura 154: August Sander – *Família burguesa* – 1923



Figura 155: Hals – *Família numa paisagem* – c. 1620



Figura 156: Hogarth – *A família Fountaine* – 1730



Figura 157: Murillo – *Fuga para o Egito* – 1645-6



Figura 158: Primeira entrevista



Figura 159: Murillo – *A Sagrada Família* – 1650



Figura 160: Goya – *A família do Duque de Osuna* – 1788



Figura 161: Reynolds – *Lorde George Clive e sua família com uma serva indígena* – 1765



Figura 162: August Sander – *Gerações de camponeses* – 1912



Figura 163: Hals – *Retrato de uma família* – 1635



Figura 164: Rembrandt – *A Família Sagrada atrás de uma cortina* – 1646



Figura 165: Hogarth – *A família Strode* – 1738



Figura 166: Rafael – *A Família Sagrada debaixo de um carvalho* – 1518



Figura 167: *Primeira entrevista*



Figura 168: El Greco – *A Família Sagrada* – c. 1590-5



Figura 169: Segunda entrevista



Figura 170: El Greco – *A Família Sagrada* – 1595-1600



Figura 171: Terceira entrevista – álbum 1



Figura 172: El Greco – *A Família Sagrada* – 1594-1604

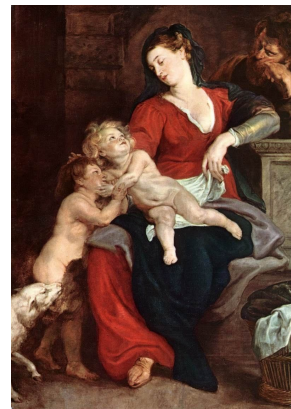


Figura 173: Rubens – *A Família Sagrada com uma cesta* – c. 1616

Anexo: Entrevistas

Foram realizadas quatro entrevistas com a Rosa⁹⁰. Em todas, ela levou fotografias da sua família para o encontro. A primeira entrevista configurou-se mais como um teste. Conversando com Nadir (orientadora), achamos que seria melhor um primeiro contato mais “aberto”, para “sentir o terreno”, e ver como eu, pesquisador inexperiente, me saía. Também seria uma primeira experiência para observar como seria uma entrevista que tivesse como eixo os *retratos de família* do entrevistado.

Fui uma primeira vez conversar com a Rosa para pedir a ela que aceitasse ser entrevistada e para que eu pudesse explicar como seriam os procedimentos. Antes disso, conversamos pelo telefone. Soraya⁹¹ já havia adiantado o assunto com ela, o que facilitou esse primeiro contato. Pelo telefone, combinamos de conversar pessoalmente e eu pedi a ela que levasse algumas fotos para me mostrar. Retrospectivamente, parece que isso teria sido precipitado, mas não houve problema algum, nem constrangimentos.

Essa primeira conversa (que é anterior à primeira entrevista) foi produtiva, porque percebi que a Rosa era uma pessoa até certo ponto extrovertida. Olhar junto com ela as fotos que trouxera já renderam algumas boas histórias e bastante conversa. Não sei se teria sido a mesma coisa sem as fotos.

Quando falei com a Rosa novamente (três meses após a primeira vez), tentei marcar um encontro “definitivo”, para explicar todos os detalhes e ver se ela iria realmente participar da pesquisa. Foi difícil marcar esse segundo encontro, pois ela estava com problemas de pedra nos rins e eu nunca a encontrava na casa em que trabalhava (nessa época ainda não tinha seu telefone).

No segundo encontro, levei algumas anotações, discutidas anteriormente com Nadir, que tinham como objetivo me ajudar a formar um quadro claro para a Rosa de como seriam as etapas da pesquisa.

As anotações eram as seguintes:

- As entrevistas seriam parte de uma pesquisa ligada à universidade.
- As entrevistas não eram uma avaliação.

⁹⁰ Todas as fotos desses encontros estão no anexo *Arquivo de imagens*.

⁹¹ Meu contato com a Rosa foi através de Soraya, sua patroa. Ela é amiga da minha família há aproximadamente cinco anos. Em visitas a sua casa, já havia encontrado a Rosa algumas vezes, mas nunca conversara com ela mais longamente.

- Seriam sigilosas, caso ela não quisesse que seu nome fosse divulgado.
- Eu não estaria lá para julgá-la ou criticá-la.
- As entrevistas seriam mais parecidas a conversas informais⁹².
- Começaríamos as entrevistas na casa da Soraya (trabalho da Rosa), e depois, se a Rosa quisesse, poderíamos realizá-las em sua própria casa.
- Ela poderia parar com as entrevistas quando quisesse, caso se sentisse incomodada.
- As entrevistas seriam gravadas, caso ela consentisse.
- Sempre que a Rosa tivesse dúvidas ou alguma curiosidade poderia me perguntar.
- Ela teria um tempo para pensar antes de dizer se aceitava ou não participar da pesquisa.

A verdade é que não consegui dizer para a Rosa que um dos motivos de eu tê-la escolhido para as entrevistas fôra o fato dela ser pobre. Isso me pareceu mais fácil na medida em que eu já havia desistido de trabalhar com essa questão na minha dissertação. De qualquer forma, esse é um ponto complicado.

Outra coisa que me incomodou é que por mais que eu explicasse para a Rosa sobre a pesquisa e tentasse deixar claro que ela só participaria se quisesse, me parecia que havia pouca possibilidade dela dizer não. Mas não penso que ela tenha aceitado a contragosto.

Quanto a ser entrevistada, ela disse várias vezes que se eu “achava que ia servir pra alguma coisa, tudo bem”. Ela não entendia muito bem no que poderia me ajudar. Daí também vinha a minha preocupação em deixar claro que tudo aquilo não era um teste ou uma avaliação, que nada do que ela dissesse seria “certo” ou “errado”.

1ª entrevista – 17/10/2004

Fui para essa entrevista sem nenhum planejamento mais rígido (com o espírito de “tricotar”, como disse o professor Paulo Meksenas em uma aula sobre metodologia de pesquisa). A única “questão” que eu tinha era que a Rosa me falasse sobre alguns retratos que ela mesma escolhesse, na hora. Nadir e eu achamos melhor agir dessa

⁹² “Procuo conduzir a entrevista de forma a torná-la próxima de uma discussão, esclarecendo desde o início que aquele encontro não é [apenas] para levantar conhecimento (...) mas para falar de questões que os informantes vivenciam cotidianamente” (ZAGO, 2003, p. 304).

forma, enquanto nenhum tema mais pontual surgisse do material das entrevistas. Naquele dia ela não levou todos os retratos que possui: apenas um álbum grande de fotos; um outro álbum menor; algumas fotos soltas e um porta-retrato.

Pedi a ela que escolhesse as fotos sobre as quais gostaria de falar. Escolheu as soltas. Depois pedi que ela escolhesse algumas, dentre as que estavam soltas, para me contar sobre o que eram. Nesse processo de escolha, por vezes ela ignorou fotos que me pareciam interessantes (eu podia ver todas as fotos, por isso sabia quais ela estava excluindo), e escolheu algumas que, em princípio, não me interessariam.

A conversa correu muito bem, sem constrangimentos, a não ser umas poucas vezes em que a Rosa achava que alguma foto estava mal tirada (ela é quem tirou a maioria). Em nenhum momento achei que a conversa estava se “arrastando”, e poderia ter feito a entrevista até ter durado mais tempo.

O gravador não foi um empecilho para nenhum de nós dois.

A Rosa parecia bem à vontade, e me pergunto como ela agiria se a conversa fosse na casa dela, no seu ambiente familiar e talvez até com gente por perto⁹³. O mais indicado em situações como a da minha pesquisa seria poder mergulhar na vida da pessoa entrevistada. Mas um mergulho só seria possível se eu fizesse as entrevistas na casa da Rosa? Será que conversando com ela em sua casa as entrevistas seriam mais proveitosas? Acho que seriam apenas diferentes. Entrevistas em sua casa (onde moram seis pessoas) poderiam não ser muito tranquilas e talvez fossem atrapalhadas pela presença de outros familiares.

Não há como saber. A Rosa que entrevisto em seu local de trabalho é uma; a que entrevistaria em sua própria casa provavelmente seria outra. Entrevistá-la na casa da Soraya mostrou algumas coisas interessantes, já que ficou claro o contraste que há entre a Rosa dos retratos e a que eu entrevisto, no final do expediente, com roupas velhas e com a aparência bem cansada e envelhecida. Tal contraste pode ser tão proveitoso para a pesquisa quanto seria se eu fosse na casa dela e a entrevistasse lá. Ambas as situações têm suas “vantagens” e “desvantagens”.

⁹³ Quando combinamos, pelo telefone, de nos encontrarmos, Rosa disse que eu poderia passar em seu trabalho (casa da Soraya) para conversarmos. Não achei que seria bom se eu me oferecesse para ir até sua casa.

2ª entrevista – 26/11/2004

A idéia do Milton (co-orientador) para essa entrevista era usar um dos álbuns de fotografias da Rosa, pois seria um exemplo no qual a memória já tivesse sido construída e organizada. Por isso, quem escolheu o material dessa vez fui eu, não ela. Como ela só havia trazido um álbum grande, desses com cara de “mais importante”, pedi que conversássemos sobre ele.

A minha impressão é que essa segunda entrevista fluiu melhor; ficou menos: “o que é essa foto Rosa?”, “ah, legal”, “e essa?”, etc.

Essa entrevista também demorou mais, talvez até o dobro do tempo da primeira. As conversas com Nadir foram me ajudando a ficar mais seguro frente a esse tipo de situação. De novo, não levei nenhuma pergunta-guia, ou roteiro. O que de mais importante surgiu nesse encontro é o que reproduzi no começo do texto desse trabalho (pp. 9-11).

3ª entrevista – 07/03/2005

Depois de observar o material dos dois primeiros encontros com a Rosa, conversei com Nadir e percebemos que havia algumas questões que gostaríamos de contemplar na terceira entrevista. Também precisava de algumas informações mais pragmáticas. Sendo assim, desenvolvi algumas questões e as discuti com Nadir, para que ela me orientasse na forma de como colocá-las para a Rosa:

- *O que você sente olhando para essas fotos antigas, hoje?*
- *Como é ficar sem uma câmera para fotografar, já que a sua está quebrada?*
- *Costuma mostrar suas fotos para outras pessoas?*
- *Onde você guarda as fotos em casa?*
- *Como você faz para decidir a ordem em que as fotos são colocadas nos álbuns?*
- *Como é pra você participar dessas entrevistas e falar sobre suas fotos?*
- *Há algo que você gostaria de ter fotografado mas não conseguiu?*
- *Tem sensação ruim em relação a alguma foto?*
- *Qual ou quais fotos gosta mais?*
- *Como é ser ver nas fotos? O que você acha de você mesma nas fotos?*
- *Assiste televisão? Com que frequência?*

- Perguntar mais sobre questões religiosas.
- Perguntar sobre a frequência com que ela olha as fotos.
- Tentar perceber como “funciona” a memória da Rosa para coisas fotografadas e para as que não foram fotografadas.

Trabalhar com perguntas que levei previamente elaboradas foi bom e ruim. Bom, porque me trouxe alguns elementos bem interessantes e algumas informações mais pragmáticas que eu iria precisar, de qualquer forma. Ruim, porque esse procedimento acaba quebrando um pouco o ritmo da entrevista. Tinha que prestar atenção no que a Rosa dizia, ao mesmo tempo em que já tinha que ler a próxima pergunta, o que atrapalhava a minha atenção. Tentei evitar que se produzisse um clima de questionário, de entrevista mesmo, com perguntinhas e repostas. De qualquer forma, acredito que o saldo final foi positivo.

Relato, a seguir, os momentos mais significativos dessa entrevista⁹⁴.

Rosa diz que não possui muitas fotos. Eu faço uma estimativa e digo que ela deve ter mais de 200. Ela ri. Disse que nunca tinha contado as suas fotos.

Sente falta de tirar fotos por que sua máquina está quebrada?

Diz que queria tirar umas fotos e que o marido disse que ia dar uma máquina pra ela. Está esperando.

Não pôde tirar fotos no natal?

Uma vizinha tirou e disse que ia mostrar as fotos, mas ainda não o fez.

Olha sempre as fotos?

De vez em quando não tem nada pra fazer, ou chega alguém, ou algum filho: “a gente vai lá e pega as fotos”. Pode ser gente de fora da família também [mas daí ela só citou gente de dentro, como cunhado e filhas]. Todos querem ver como eram “antes”.

Guarda as fotos numa gaveta do guarda-roupa.

Como é pra você olhar essas fotos? Como se sente?

⁹⁴ Assim como no trecho reproduzido no início desse trabalho, referente à primeira entrevista, relatei esse terceiro encontro em forma de paráfrase, sempre tentando manter o ritmo da fala da Rosa, o que justifica, novamente, o caráter coloquial e a distância em relação a uma estrutura gramatical mais formal. O procedimento de transcrever as entrevistas seria o ideal, mas confesso que não teria dado conta de fazê-lo.

Sente saudades de quando eles [os filhos] eram pequenos... daquela época. Ajuda bastante [olhar as fotos]. “A gente sente assim... era tão bom, né? E a gente vai sentindo que vai ficando mais velha”.

Mas isso é ruim?

Acha que sim [rindo]. “A gente não percebe, né? Eu não percebo” [que está ficando mais velha]; “... daí a Luciane diz assim: ‘Ah, mãe! As fotos de quando a mãe era nova e agora mudou bastante, agora você está mais bonita’” [ri].

Luciane tem 22 anos e Bianca tem 13.

Tem bastante foto da primeira comunhão dela [Bianca], mas não tem foto da primeira comunhão de todos os filhos?

Tem da Patrícia e da Luciane. A Patrícia é a mais velha.

Por que não tem de todos? A máquina estava quebrada?

“É porque elas casaram e levaram as fotos pra elas”.

Rosa tirou fotos da primeira comunhão de todos os filhos que fizeram catecismo.

Não tirou do Mario e do Mike porque eles não quiseram fazer primeira comunhão.

Começaram o catecismo mas desistiram. São dois anos de estudo. A família é católica.

Estão construindo uma igreja perto da casa dela.

Vai à igreja todo domingo. Os filhos que vão com ela são a Patrícia, a Luciane, a Bianca e o Pedro. O Mike e o Mario não. Ela convida mas não adianta.

Foi normal pra você eles não fazerem a primeira comunhão?

Foi normal mas eu queria que eles fizessem, mas eles desistiram. Na época deles as coisas estavam difíceis, tem que pagar pelos livros, o centésimo [taxa para a igreja]...

Se quiser tirar foto na primeira comunhão tem que pagar também.

As fotos que ela tem das primeiras comunhões foi ela mesma quem tirou. Quando ela própria aparece em alguma foto, quem tirou foi a Luciane [que também é quem escreveu atrás de algumas fotos. Ela gosta de fotografar. Tem fotos de quando estava grávida, só que essas estão com ela, não com a mãe. Luciane não tem máquina; sempre usou a da Rosa].

No álbum da outra entrevista [Segunda entrevista], como foi pra montar, você disse que pegou as melhores, mas você decide a ordem de algum jeito ou vai pondo...?

Eu coloco em ordem mas elas não ficam assim coladas porque elas caem. Mas eu coloco em ordem, assim uma debaixo da outra...

Mas essa ordem, como você decide a ordem que vão as fotos?

Ponho em ordem pra ficar mais... Coloco as mais velhas juntas, na outra parte já coloco as outras. Qualquer um em casa pegando pra ver já vê aquela parte ao mesmo tempo assim... [Ela cola as fotos no álbum só que depois desgruda, por isso talvez a ordem vá mudando].

Tem alguma coisa que você queria ter fotografado mas não conseguiu?

Cachorro que faleceu, gato que faleceu, outro gato. Kalabak [cachorro].

E gente?

[Pensou um certo tempo pra responder].

No momento queria tirar da Luciane quando ela se casou. O neto que foi batizado. O batizado do filho da Patrícia também. O chá de bebê que ela fez. Queria ter tirado pra ficar de recordação, porque agora ela [Patrícia ou Luciane?] diz “ah, mãe, eu queria tanto ter tido uma foto de quando eu tava grávida. Porque daí fica uma lembrança, a gente vai lá e ah, tal fulano...”.

Os batizados que você não fotografou... Mas a gente lembra sem ter as fotos, não lembra?

Ah, lembra é claro.

Mas é a mesma coisa?

É... Mas acho assim que não é tão... Igual assim às fotos. A gente vai esquecendo [quando não tem foto] na memória assim... Não sei se é o dia-a-dia. E as fotos... “dão uma ajuda”.

Todas as suas fotos você disse que sente saudade, de um tempo bom... Mas tem alguma foto que você olhe e não goste de ver, que dê uma sensação ruim?

[risadinha] Tem, só que tá lá em casa.

Essas fotos que você não gosta de ver é por quê?

Porque eu não gosto... Me lembra muita coisa... Que a gente fica triste, né? [tom meio pesado, meio melancólico; não é normal na Rosa].

Você só me trouxe as que lembram coisa boa?

Só coisa boa, coisa ruim ficou...

Como é pra você se ver nas fotos, se olhar nas fotos, porque tem gente que estranha, que gosta, que não gosta.

Eu gosto.

Disse que a Luciane gosta muito de foto. Bastante. Mais que a Patrícia.

Gosta de olhar os álbuns da mãe.

Luciane está casada, mora com o marido e tem dois filhos pequenos. Mostrou uma foto do maior, com 4 anos.

Tem alguma foto que você mais gosta? Ou um grupo de fotos?

A que mais gosta é a dela com o Zé [a primeira foto que tiraram dela]. Ela tem ciúmes dessa foto. Não gosta que fiquem passando a mão e que sujem.

Tem alguma ou algumas que você menos gosta?

É, tem umas duas ou três lá que eu não gosto [São fotos em que ela está na foto].

Uma é de quando o afilhado do Zé ia ser batizado e ela fez um café e um bolo pra família toda. O Zé é quem tirou a foto. O pai do afilhado do Zé tinha falecido. O afilhado estava com sete anos nessa época. Não gosta porque... Não fala e daí explica que resolveu ajudar a família que não tinha condições, fez um bolo. O Zé tirou três fotos. Deu uma pra eles e ficou com duas pra ela. Atrás, entre a geladeira, o armário e ela [Rosa], do lado apareceu uma pessoa toda de branco, tipo um lençol mas não era um lençol. Só via na foto, como se fosse um espírito. Ele apareceu sentado na mesa perto da geladeira. Então é uma foto que ela não gostou [ela quem? A mãe do menino ou a própria Rosa?] de aparecer. É uma foto que não tem nada a ver. Então a foto fica separada.

É como se fosse foto de outra família?

Não, é minha família também, o problema é a imagem. Será que é o pai do menino, um espírito?

Mas se alguém pede pra ver essa foto, que tem 19 anos, ela mostra. O filho do falecido de vez em quando pede pra ver.

Outra foto que não gosta: em Biguaçu iam crismar uma menina [prima do Zé, seu marido?].

Rosa diz, se entendi bem, que tomou um vinho e depois uma cervejinha.

Estava com o marido mais a cunhada e o cunhado.

Diz que foi como uma bomba que jogou. Assim que o marido tirou a foto... tiraram duas fotos (uma foi o Zé, a outra foi a cunhada). Isso foi um dia antes da crisma do...?

Isso faz 25 anos. A foto ainda está guardada, porque foi um negócio esquisito [mas até aqui ela não contou nada ainda].

Numa das fotos apareceu como se fosse um raio cortando a foto no meio [ela diz que às vezes o sol deixa alguma foto meio estranha, às vezes o olho sai vermelho, mas que no caso dessa foto não era nem uma coisa nem outra]. Os cabelos das pessoas saíram arrepiados e os olhos da Rosa ela disse que saíram arregalados. Ficou bem feio, ela disse.

Na hora da janta, o Zé saiu pra dar uma volta... estava frio, era inverno. “Será que o Zé foi tomar banho e morreu afogado?”. Acharam o Zé na casa e ele estava bem bravo e não falava o que era. Saiu de novo e no outro dia ele não tinha voltado ainda pra crisma [ele ia ser o padrinho]. O Zé não apareceu pra crisma. Bateram umas duas ou três fotos do batizado: o lado da Rosa saiu queimado, o lado do irmão da cunhada que era padrinho saiu normal [substituindo o Zé]. A Rosa ainda guarda essa foto.

Essas fotos foram tiradas com a máquina da Rosa [a segunda]. Quando ela encontrou o Zé de novo ele disse que “não foi nada, mulher, não sei, deu uma loucura em mim”. Ele não queria falar o que foi, disse que não queria ir à igreja. Por tudo isso foi uma coisa estranha pra Rosa, por isso a foto está num “albinho” separado, que tem umas fotos que a Rosa tirou que saíram sem cabeça. Um álbum só com as que ela não gosta. Perguntam pra ela por que que ela não rasga ou joga fora: “eu não”.

Fala de “deformações” de outra foto, de uma mulher que ficou com a orelha grande [mas ela não tinha a orelha grande de fato], e o rosto saiu muito magrinho. Essa também é uma das “renegadas”, entre outras desse tipo. É a Rosa quem decide as que ficam nesse “albinho”. Ela não rasga nenhuma dessas fotos, prefere guardar. Mesmo que seja feia. Mas essas “feias” ela só mostra pra família próxima, não pra parente “assim, mais chique”.

Tem uma outra do Zé sem cabeça, outra que cortou a perna, outra pela metade.

O Zé reclama que a foto tem que ser “bem certinha” e ele reclama porque a maioria que sai ruim é foto dele. Ela diz que é sem querer.

Tirou foto do Zé numa gruta em Brusque [descreveu bem o local da gruta e as redondezas]. A foto dele lá saiu ruim, a da Patrícia saiu boa. Ele reclama bastante [mas ela fala isso rindo].

Rosa tem 6 irmãos, ela é a segunda mais nova. A Ivete é a mais velha. Todo mundo mora perto dela, menos um irmão que ainda mora na Aitinga, onde a mãe dela morava [espécie de sítio, roça]. Todo mundo é do interior de Santa Catarina, lá de Aitinga. Nem tinha maternidade na época que ela nasceu. Dos filhos da Rosa, dois nasceram em Tijucas, os outros aqui [?]. Todo mundo em maternidade. Como onde ela mora é longe, às vezes tem gente que não consegue chegar na maternidade. Tem que chamar polícia com helicóptero em emergências com grávidas.

Casou com o Zé e era “de menor” e o pai é quem “assinava”, por isso ele não quis tirar sua “assinatura” que era “Silva”. Mas a Rosa não queria ficar com o “Silva”, mas foi obrigada pois dependia do pai. Casou com 16 anos.

Pergunto como ela se sente nas entrevistas, tendo que olhar fotos antigas e falar delas. Quando faço essa pergunta ela dá risada [meio constrangida].

Ela responde que é assim meio estranho, pra uma pessoa assim meio... “desconhecida”. Diz que fica meio com vergonha. Eu digo que ela não é envergonhada mas ela diz que é sim. Diz que fica nervosa e quando isso acontece ela ri.

Começa a falar das fotos [dessa vez eu é que fiquei com as fotos na mão; nada premeditado. Não estava muito interessado em novas fotos, já que o que eu queria era fazer as perguntas que eu havia levado e olhar de novo as fotos do álbum que ela trouxera na segunda entrevista. Como ela não levou o álbum que eu queria, não quis me aprofundar em material novo; mas acabaram surgindo coisas interessantes]:

Fotos (Terceira entrevista – álbum 2):

- essa é meu sogro e o meu filho [foto com um “fantasma” em baixo, mas ela não comenta nada]. O Mario e o pai do Zé, que ainda é vivo.
- primeira comunhão do Pedro e da Bianca [várias fotos].
- foto com o pai do Nicolau e os dois filhos no dia da primeira comunhão [pessoa que “gosta muito deles”, não é da família mas saiu na foto].
- foto do Pedro com o cunhado da Rosa [o que batia nela]. Essas fotos têm uns 4 anos. Bianca está com 13.
- fotos do ensaio da primeira comunhão.

Rosa diz que gosta muito de velinhos. Conta que um grupo de velinhas chamou ela uma vez pra conversar. Ela diz que gosta de fazer palhaçada, brincar, fazer piada. Ficou brincando com o grupo, que depois a chamou pra ser uma das integrantes. Ela disse que ainda era muito nova. Ela ajuda esse grupo fazendo café, comida, acompanhando em excursões.

Explica que na crisma já comunga e que pode ser antes ou no mesmo dia que a primeira comunhão.

- batismo da afilhada.
- festa da crisma.
- Luciane com o marido [na época ainda seu namorado]. Na foto tem um quadro de Iemanjá que ela ganhou da sogra, mas diz que não joga flores pra ela nem nada. Só guardou o presente. É só de enfeite.
- Patrícia com a filha. Essa neta agora tem 7 anos.
- Luciane no fundo do quintal.
- foto de formatura da Luciane de oitava série.
- festa na segunda casa em que morou. Tem a mãe do Zé que também está viva. O pai da Rosa já morreu.

Fotos (Terceira entrevista – álbum 1)

- Luciane e Patrícia na primeira vez que foram no shopping.
- foto de um menino – Chiquinho – com sua irmã. Ele é o menino da história da crisma em que o Zé sumiu.
- criançada quando era pequena.
- nenê que é sobrinha da Rosa.
- trabalho do Zé no barco.
- foto do Mike.
- aniversário da neta, filha da Patrícia.
- foto meio em close da Patrícia com a filha. Foto seguinte é do marido dela.

Maioria dos aniversários é na casa da Rosa. Ela gosta que sejam lá.

- foto do Zé que cortou a cabeça dele.
- foto com um braço na frente. É o batizado da afilhada.

- foto de uma rua do bairro da Rosa. Desfile da escola na rua, com a filha segurando a placa, porque ela marchava bem.

- foto da Patrícia, da Luciane, uma coleguinha e uma outra menina que faleceu. Essa menina ganhou o filho com 15 anos. As filhas gostavam muito dela. Rosa diz que o médico “forçou muito”, teve que forçar muito o parto. O médico “atropou” [??]. Depois do parto ela até que estava bem. A barriga dela ficou tudo roxa. Depois o médico disse que o coração dela dilatou, de tanta força que ela fez [no parto?]. Jogou água pros pulmões depois pra tudo. Ela era bonita, mas quando estava mal, antes de morrer, parecia que estava com uns 60 anos.

Rosa não gosta que a Luciane veja essa foto, porque a filha não gosta muito de lembrar. Quando as filhas foram ganhar o primeiro filho, elas ficaram com medo por causa desse episódio. A Luciane não gosta de ver essa foto. A foto foi rasgada pelo marido da Luciane. Ele que tirou a foto e deu pra ela. Quando a menina faleceu a Luciane ficou deprimida. Por causa disso ele [o marido] rasgou a foto. A Rosa reclamou, disse que não queria que ele tivesse rasgado a foto, porque a Luciane gostava da menina, e não é porque morreu que tem que rasgar. As filhas têm que pôr na cabeça que não é porque aconteceu com uma que vai acontecer com elas, porque não vai. É uma coisa que tinha que acontecer.

A Rosa pegou a foto e emendou.

- foto do porco que a Rosa criou e vendeu pro vizinho. Agora a Rosa está criando 3 porcos. Disse que é fácil de alimentar. Todo ano eles matam um porco pro natal. No mês que vem ela vai fazer 25 anos de casada e vai matar um porco. Vai pedir a máquina da Soraya, sua patroa, emprestada. Disse que apareceu um cara vendendo uma máquina onde ela mora só que estava muito cara. O Zé viu que na loja está em torno de 100 reais. A que o cara estava vendendo a Rosa disse que a única coisa que ela fazia a mais era “pegar as pessoas mais de longe”.

- foto da ovelhinha.

- foto do Mike [é o mais velho dos e está com 21 anos].

- fotos da festa de 15 anos. Ela que fez a decoração. Diz que na foto assim não dá pra ver, mas que lá tinha ficado bem bonito.

Pergunto o nome do irmão dela que faleceu.

Ele tinha 21 anos. Morreu na Aitinga, numa estrada de chão, onde a mãe morava com ele. Os irmãos casaram e mudaram pra Cachoeira, depois ele casou e a mãe continuou morando perto dele, no mesmo terreno. Quando o pai da Rosa morreu, o irmão levou a mãe pra morar com ele. Ele sempre disse que ia ficar cuidando da mãe.

Ele [o irmão] foi visitar a cunhada na maternidade em Tijucas, quando estava voltando, um cara que estava drogado e bêbado [não sei como ela sabe disso]... o cara tava de moto também, só que era maior que o irmão. Na hora da batida um bateu no peito do outro [no meio da história ela chama o irmão de Lorival e daí eu descubro o nome dele]. O Lorival bateu na cerca, revirou, caiu de cabeça pra baixo e o outro cara só caiu da moto.

A Rosa diz que só tem aquela foto do irmão.

Ela tinha só uma foto do pai, daí a cunhada [mulher do irmão que morreu] pediu pra poder fazer uma daquelas fotos pequenas pra pôr em cima do túmulo, daí a Rosa ficou sem nenhuma foto do pai.

Dois meses depois da morte do Lorival, sua mulher já estava de caso com um ex-namorado, o que criou uma indisposição entre ela, a Rosa e o resto da família.

Ela só tinha casado com o Lorival porque tinha engravidado, e segundo a Rosa naquela época essa situação obrigava a um casamento, se não “ia pra rua”.

Depois de dois meses da morte foram no cemitério e encontraram a mulher lá com esse namorado novo [Rosa diz que era umas quatro e meia da tarde – boa memória].

Em 3 meses ela já tinha casado e vendido tudo o que tinha herdado; nem pensou na filha dela com o Lorival]. Durante um tempo não deixou a família da Rosa ver a menina.

Rosa comenta que gosta de visitar e cuidar de idosos; gosta de cuidar de uma pessoa doente, de alguém que precisa. Mesmo que seja só pra conversar. Ela conta piadas para os velhinhos.

Essas pessoas que a Rosa estava visitando [?] contaram que a ex-cunhada, Benta, tinha ganho mais um filho do novo parceiro.

Rosa queria poder ver a sobrinha, porque o irmão morreu “mas deixou uma sementinha”. Achava o Lorival uma pessoa muito boa e carinhosa, bastante ligada à

família, ao contrário do outro irmão dela, que só tem tempo pro trabalho e não pra conversar.

A Rosa foi na casa da Benta conversar com ela e disse que a ex-cunhada foi muito educada, a abraçou e pediu perdão, dizendo que marido como o Lorival não ia encontrar mais, porque o atual bebia demais. Estava arrependida do que fez.

O pai da Benta pegou pra eles a casa que a mãe da Rosa sempre morou e que a Rosa passou a infância [tinha fogão à lenha, mesa feita de roda de madeira]. Tinha fotos lá também. A casa estava fechada e servia pra festas, pra fazer churrasco. O pai da Benta tacou fogo na casa; queria vender, queria que sua filha Benta ficasse com tudo [mas por que queimou, então?].

Lorival sempre falou que ia cuidar da mãe. Só que ele morreu antes dela. [A partir daí, Rosa foi misturando isso com a história do pai da Benta e mais um advogado (?), tudo muito confuso]. O advogado falou que não tinha jeito porque o Lorival tinha posto essa casa antiga da mãe da Rosa no nome dele, por isso a Benta tinha direito sobre ela. Benta vendeu a casa e todo o terreno, que tinha bastante gado e porco. Tudo que tinha dentro da casa eles perderam [a família da Rosa].

Rosa falou que a mãe tinha bastante fotos e que queimou tudo também. A mãe explicou que bater foto “naquela época não era assim de máquina; ela dizia que era uma caverninha, e aí tinha um pano na frente branquinho, daí entrava dentro e batia a foto”. As fotos eram preto-e-branco.

Tinha panela de ferro que perdeu também.

“Era uma coisa assim que nós tinha de lembrança. Eu tinha vontade de bater uma foto assim deles lá, do pessoal na casa”.

A foto que ela tinha do pai [que ela emprestou pra Benta fazer uma cópia/miniatura e pôr no túmulo] ela bateu na frente dessa casa. O pai estava “bem magrinho”.

Acharam que a Benta levar o novo namorado no cemitério era errado, que ali não era lugar. Tinha que dar mais um tempo. “A gente ficou angustiada pra nós mesmo, não botêmo pra fora” [não brigaram com a Benta, não romperam relações].

Daí, quando conversaram de novo, a Benta comentou com a Rosa que estava com a foto do pai, com a foto da menina e do Lorival também. Tem umas que o próprio Lorival tinha tirado, porque ele sempre tirava fotos, ele gostava. Ele tinha máquina também.

A Rosa disse que ela é a única irmã que tem foto da mãe deles.

Nesse dia que elas fizeram as pazes, a Benta falou que tinha essas fotos pra dar pra ela, do pai e as outras, só que daí ficaram conversando e acabaram esquecendo.

A irmã da Rosa não quer mais papo com a Benta, mas a Rosa diz que “a gente não vai levar nada daqui mesmo”. Daí começa a falar que elas [?] estavam sempre brincando. E pegavam um monte de minhoca e iam pescar o dia todo [acho que ela está falando da família toda, junto com o pai e o irmão que ainda estavam vivos naquela época; e era na casa que foi queimada]. E o pai falava brincando “...ai meu deus, vocês não vão pro rio, vocês não tão morrendo da fome!”.

Contou da vez que foram pescar e entrou o anzol e a “chumbada” perto do olho de alguma das pessoas que estavam lá.

Faz 8 anos que o Lorival morreu.

Os filhos da Rosa gostam de pescar e de comer o que pescam.

Digo que ainda bem que ela tem essa foto do irmão e ela concorda dizendo que “lembra tanta coisa boa e ao mesmo tempo triste”, já que ele tinha morrido.

Ela começa uma história sobre um passeio com a turma dela, da época em que ela começou a estudar de novo [já era adulta e com filhos]. Ela levou máquina mas “queimou tudo” [o filme]. O professor levou também.

Essa história faz uns 6 ou 7 anos.

Foram fazer um passeio na Madre Paulina. Levou a máquina do vizinho, mas não deu certo, não revelou nenhuma.

O diretor levou máquina e disse que as fotos iam ficar pros alunos. A Rosa disse que era a mais endiabrada, a mais solta [esse seu lado não aparece nas entrevistas].

Começa a reproduzir diálogos e contar do peixe que viu.

Começou a contar de umas traquinagens que fez. Disse que lá onde estavam dava pra tirar umas fotos bonitas de paisagem.

Acharam um macaquinho. Ele ficou com a Rosa durante todo o passeio. Ele só quis ir com ela, com mais ninguém. Depois ela deu comida pra ele.

Só ia passear com ele, nunca iria levá-lo pra casa.

O macaco não queria ir embora, queria ficar com a Rosa. Ela levou ele de volta onde o tinha achado.

Depois o diretor ficou enrolando pra trazer as fotos.

Depois de muito tempo, ele tinha posto tudo, todas as fotos do passeio, em dois paredões, onde todos os alunos viam. Fotos com ela aprontando com o macaco. Pelo jeito ela ficou com vergonha. Ela pensou que ele ia entregar as fotos pros alunos, não expor no paredão.

A Rosa não foi na formatura da turma.

Não foi nas provas finais, ficou com medo, apesar do apoio dos outros. Na formatura as fotos estavam todas penduradas lá [não deu pra entender se foram expostas só nesse dia ou antes].

Ninguém levou as fotos embora.

Se ela soubesse que ia todo mundo ver não teria nem tirado [saído] nas fotos. Cara feia, brincadeiras, etc...

Perguntou se pra mim ficava mais fácil usar as fotos pra fazer o trabalho. Respondi que sim. Daí ela me disse que eu poderia usar suas fotos sem problema.

Ela disse que tinha uma senhora que falou que se a vida dela [Rosa] fosse toda contada daria uns 3 livros.

Na TV, costuma assistir novelas, filmes, etc...

4ª entrevista – 18/07/2005

Resolvi realizar essa entrevista porque precisava de algumas informações mais pontuais sobre os retratos que havia recolhido anteriormente. Não estava em um momento no qual sentisse realmente a necessidade de uma conversa longa com a Rosa. Também precisava pegar novamente alguns retratos que não haviam sido muito bem digitalizados da primeira vez. Por isso pedi a Rosa me trouxesse todas as fotos sobre as quais havíamos conversado.

O principal nessa entrevista foi perceber que houve várias mudanças na *ordem* das fotos nos álbuns. Segundo ela, isso ocorreu porque algum de seus filhos pediu emprestadas várias fotos para fazer alguma atividade na escola. Essas mudanças não foram nenhuma surpresa para a Rosa, e parece ser normal que isso aconteça de vez em quando; já houve outras vezes em que seus filhos mudaram a ordenação das fotos dentro dos álbuns.

Frente a isso, resolvi apenas anotar o fato, mas não digitalizar novamente os álbuns, com o novo arrançamento das fotos. Trabalhei essa questão durante a interpretação do material, mas resolvi não tentar abraçar uma “comparação” entre a antiga e a nova ordem das imagens. O que ficou claro foi que mudanças não são surpresa e pode haver períodos em que várias ocorram. De qualquer forma, as mudanças não foram muito radicais. O acréscimo de um retrato aqui, outro ali... a retirada de uma foto específica, uma pequena mudança na ordem das fotos de uma página... Mas se não foi radical, foi claramente perceptível.

5ª entrevista

O que era para ser a quinta e última entrevista acabou não acontecendo. Depois de um longo tempo frente ao material dos outros quatro encontros – havia feito a quarta entrevista há oito meses –, comecei a sentir a necessidade de conversar com a Rosa mais uma vez. Nesse momento, já havia escolhido os caminhos que gostaria de seguir a partir das fotografias e começava a sentir falta de conversar com a Rosa mais longamente sobre eles. Os temas sacros e algumas festas e almoços em sua casa seriam o eixo desse último encontro. Precisava ouvir mais sobre tais assuntos não só para obter informações mais triviais e pragmáticas, mas também para buscar o que esses eventos, especificamente, significavam para a Rosa.

Infelizmente, não consegui realizar esse último encontro. Quando já havia combinado com a Rosa um dia para conversarmos, ela desmarcou o encontro, em cima da hora. Também não foi possível marcar um outro dia. Não saberia dizer se isso significou um recuo da parte da Rosa, ou se ela realmente teve problemas que a impediram de conversar comigo mais uma vez. Por fim, o fato de eu não estar mais residindo em Florianópolis acabou dificultando ainda mais uma nova entrevista.

Depois dessa rápida experiência do mestrado, percebo que ainda estou longe de ser um bom entrevistador. Só arranhei a superfície dessa atividade. Só agora começo a ter uma relativa noção do que significa ter que realizar entrevistas para uma pesquisa.

Há um problema mais sério do que realmente admitimos, que é a questão das entrevistas gravadas. Não é pouco o quanto se perde com esse tipo de procedimento, que só guarda a voz da pessoa e exclui a sua imagem. Talvez o ideal fosse gravar as

entrevistas em vídeo. Mas também não tenho certeza de que essa estratégia resolveria, já que a presença de uma câmera de vídeo pode ser muito mais constrangedora do que a de um pequeno gravador.

O fato de encaminhar as entrevistas a partir de fotografias foi um fator que mais ajudou do que atrapalhou. O que poderia ser um elemento a mais numa equação já complicada, acabou se tornando um facilitador, um bom propulsor para a introdução de assuntos e desenvolvimento das conversas.

Uma questão que demandaria, para este trabalho, um pouco mais de estudo na procura de uma solução mais satisfatória, é a que se refere à apresentação do material de pesquisa, já que este se constitui de entrevistas e imagens. Como fazer para concatenar esses dois elementos, de maneira que o leitor não os observe isoladamente, ora olhando para os retratos, ora lendo as entrevistas? Uma solução possível, mas muito trabalhosa, seria a montagem de uma apresentação áudio-visual na qual ouvíssemos as entrevistas e, ao mesmo tempo, pudéssemos ver os retratos observados durante essas conversas.

Índice de figuras

- Figura 1:** Retrato trazido na segunda entrevista, p.15.
- Figura 2:** Leonardo da Vinci – Estudo da perspectiva para a *Adoração dos reis magos* – c. 1481-82, p. 18.
- Figura 3:** Masaccio – Esquema da perspectiva d’*A Santíssima Trindade com a Virgem, São João e doadores* – c. 1425-8, p. 19.
- Figura 4:** *O sepultamento de cristo* – de um saltério manuscrito de Bonmont – c. 1250-1300, p. 19.
- Figura 5:** Konrad Witz – *A Pesca Milagrosa* – 1444, p. 20.
- Figura 6:** Paolo Ucello – *A Batalha de São Romano* – c. 1450, p. 20.
- Figura 7:** Andréa Mantegna – *São Tiago a caminho de sua execução* – c. 1455, p. 21.
- Figura 8:** Correggio – *Madonna com São Jerônimo* – c. 1522, p. 21.
- Figura 9:** Masaccio – *A Santíssima Trindade com a Virgem, São João e doadores* – c. 1425-8, p. 22.
- Figura 10:** Leonardo da Vinci – *A Última Ceia* – 1495-8, p. 22.
- Figura 11:** Câmera obscura, p. 23.
- Figura 12:** Câmera obscura, p. 23.
- Figura 13:** Correggio – *Ecce Homo* – s.d., p. 24.
- Figura 14:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 27.
- Figura 15:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 27.
- Figura 16:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 1, p. 27.
- Figura 17:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 28.
- Figura 18:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 28.
- Figura 19:** Hans Holbein – *Os Embaixadores* – 1533, p. 29.
- Figura 20:** Samuel Bernis – *Vista de um celeiro em New Hampshire* – 1840, p. 30.
- Figura 21:** Samuel Bernis – *Vista de Crawford Notch, New Hampshire* – 1840, p. 30.
- Figura 22:** Charles Richard Meade – *Retrato de Louis-Jacques-Mandé Daguerre* – 1848, p. 31.
- Figura 23:** Gustave Caillebotte – *Paris, rua chuvosa* – 1877, p. 31.
- Figura 24:** Gustave Caillebotte – *A ponte Europa* – s.d., p. 32.
- Figura 25:** Moholy-Nagy – *Dolls* – 1926-7, p. 32.
- Figura 26:** Moholy-Nagy – *Photogram* – 1923, p. 32.
- Figura 27:** Frans Hals – *Pieter van den Broecke* – c. 1633, p. 35.

- Figura 28:** Diego Velázquez – *Os Bêbados* – 1629, p. 35.
- Figura 29:** August Sander – *Casal de velhos camponeses, Westerwald* – c. 1911, p. 35.
- Figura 30:** August Sander – *Crianças camponesas, Westerwald* – 1927, p. 35.
- Figura 31:** Édouard Manet – *Jovem vestida de rosa* – s.d., p. 36.
- Figura 32:** Stahl & Wahnschaffe – *Anônima* – 1865, p. 36.
- Figura 33:** Vik Muniz – *A Última Ceia* – 1997, p. 39.
- Figura 34:** Rafael – *A Família Sagrada* – 1518, p. 40.
- Figura 35:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 44.
- Figura 36:** Correggio – *Deposição da cruz* – 1525, p. 51.
- Figura 37:** Giorgione – *Madonna e a Criança no trono entre São Francisco e São Liberalis* – c. 1505, p. 51.
- Figura 38:** Rafael – *A Família Sagrada com cordeiro* – 1507, p. 51.
- Figura 39:** Ticiano – *Assunção da Virgem* – 1516-18, p. 51.
- Figura 40:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 53.
- Figura 41:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 53.
- Figura 42:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 1, p. 54.
- Figura 43:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 54.
- Figura 44:** Leonardo da Vinci – *A Última Ceia* – 1495-8, p. 54.
- Figura 45:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 67.
- Figura 46:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 67.
- Figura 47:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 67.
- Figura 48:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 67.
- Figura 49:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 67.
- Figura 50:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 67.
- Figura 51:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 67.
- Figura 52:** Correggio – *Alegoria da virtude* – 1532-4, p. 70.
- Figura 53:** Correggio – *Alegoria do vício* - 1530-1, p. 70.
- Figura 54:** Rafael – *Virtudes cardinais* – 1511, p. 71.
- Figura 55:** Rafael – *Virtudes teologais* – 1507, p. 71.
- Figura 56:** Giotto di Bondone – *Prudência* – c. 1303-5, p. 71.
- Figura 57:** Giotto di Bondone – *Justiça* – c. 1303-5, p. 71.
- Figura 58:** Giotto di Bondone – *Temperança* – c. 1303-5, p. 71.

- Figura 59:** Giotto di Bondone – *Caridade* – c. 1303-5, p. 71.
- Figura 60:** Giotto di Bondone – *Fortaleza* – c. 1303-5, p. 71.
- Figura 61:** Giotto di Bondone – *Esperança* – c. 1303-5, p. 71.
- Figura 62:** Giotto di Bondone – *Fé* – c. 1303-5, p. 71.
- Figura 63:** Giotto di Bondone – *Estultícia* – c. 1303-5, p. 71.
- Figura 64:** Giotto di Bondone – *Injustiça* – c. 1303-5, p. 71.
- Figura 65:** Giotto di Bondone – *Ira* – c. 1303-5, p. 71.
- Figura 66:** Giotto di Bondone – *Inveja* – c. 1303-5, p. 71.
- Figura 67:** Giotto di Bondone – *Inconstância* – c. 1303-5, p. 71.
- Figura 68:** Giotto di Bondone – *Desespero* – c. 1303-5, p. 71.
- Figura 69:** Giotto di Bondone – *Infidelidade* – c. 1303-5, p. 71.
- Figura 70:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 1, p. 73.
- Figura 71:** El greco – *Cristo, o salvador* – c. 1600, p. 75.
- Figura 72:** Rembrandt van Rijn – *Pedro renunciando Cristo* – 1660, p. 75.
- Figura 73:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 78.
- Figura 74:** Retrato trazido na primeira entrevista, p. 80.
- Figura 75:** Retrato trazido na primeira entrevista, p. 80.
- Figura 76:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 80.
- Figura 77:** Peter Paul Rubens – *A Ressurreição* – 1611-2, p. 81.
- Figura 78:** Mathias Grünewald – *A Ressurreição* – c. 1615, p. 81.
- Figura 79:** El Greco – *A Ressurreição* – 1605-10, p. 81.
- Figura 80:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 82.
- Figura 81:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 82.
- Figura 82:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 82.
- Figura 83:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 82.
- Figura 84:** Francisco Goya – *Don Manuel Osorio Manrique de Zuñiga* – 1784-92, p. 83.
- Figura 85:** Joshua Reynolds – *Sir Jeffrey Amherst* – 1768, p. 83.
- Figura 86:** Terceira entrevista – álbum 2, p. 83.
- Figura 87:** Terceira entrevista – álbum 2, p. 83.
- Figura 88:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 85.
- Figura 89:** Francisco Goya – *A última comunhão de São João de Calazans* – 1819, p. 85.

- Figura 90:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 85.
- Figura 91:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 86.
- Figura 92:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 86.
- Figura 93:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 86.
- Figura 94:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 86.
- Figura 95:** Francisco Goya – *Auto-retrato* – 1771-75, p. 87.
- Figura 96:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 87.
- Figura 97:** Joshua Reynolds – *Miss Bowles com seu cão* – 1775, p. 87.
- Figura 98:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 87.
- Figura 99:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 88.
- Figura 100:** Joshua Reynolds – *O pequeno Samuel* – c. 1776, p. 89.
- Figura 101:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2 (capa), p. 90.
- Figura 102:** Jan van Goyen – *Moinho à beira de um rio* – 1642, p. 9.
- Figura 103:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 92.
- Figura 104:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 92.
- Figura 105:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 92.
- Figura 106:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 2, p. 93.
- Figura 107:** Retrato trazido na primeira entrevista, p. 93.
- Figura 108:** Retrato trazido na primeira entrevista, p. 93.
- Figura 109:** Retrato trazido na primeira entrevista, p. 94.
- Figura 110:** Retrato trazido na primeira entrevista, p. 94.
- Figura 111:** Bartolomé Esteban Murillo – *O batismo de Cristo* – 1655, p. 94.
- Figura 112:** Leonardo da Vinci – *O batismo de Cristo* – c. 1479, p. 94.
- Figura 113:** Piero della Francesca – *O batismo de Cristo* – c. 1450, p. 95.
- Figura 114:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 95.
- Figura 115:** Van Dyck – *São Francisco Xavier* – 1622, p. 95.
- Figura 116:** Thomas Gainsborough – *Sra. Perdita Robinson* – c. 1781, p. 98.
- Figura 117:** Joshua Reynolds – *A condessa de Dartmouth* – 1757, p. 98.
- Figura 118:** Pieter Bruegel – *Baile de camponeses* – 1568, p. 98.
- Figura 119:** Jan Steen – *Festa de casamento* – c. 1660, p. 98.
- Figura 120:** Jean-François Millet – *Ida para o trabalho* – 1851, p. 99.
- Figura 121:** Jean-François Millet – *A lavadeira* – 1863, p. 99.
- Figura 122:** Retrato trazido na primeira entrevista, p. 99.

- Figura 123:** Jan Steen – *A família alegre* – 1668, p. 99.
- Figura 124:** Terceira entrevista – álbum 2, p. 100.
- Figura 125:** Pieter Bruegel – *Banquete nupcial* – c. 1568, p. 100.
- Figura 126:** Retrato trazido na primeira entrevista, p. 101.
- Figura 127:** Retrato trazido na primeira entrevista, p. 101.
- Figura 128:** Retrato trazido na primeira entrevista, p. 101.
- Figura 129:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 102.
- Figura 130:** Correggio – *Natividade* – 1528-30, p. 103.
- Figura 131:** El Greco – *Natividade* – 1603-5, p. 103.
- Figura 132:** Van Eyck – *Adoração do Cordeiro* – 1425-32, p. 105.
- Figura 133:** Bartolomé Esteban Murillo – *O pequeno Cristo oferecendo um gole de água para São João* – 1675-80, p. 105.
- Figura 134:** Bartolomé Esteban Murillo – *Cristo, o bom pastor* – c. 1660, p. 105.
- Figura 135:** Retrato trazido na primeira entrevista, p. 106.
- Figura 136:** Rafael – *A Família Sagrada com cordeiro* – 1507, p. 106.
- Figura 137:** Terceira entrevista – álbum 1, p. 107.
- Figura 138:** Retrato trazido na primeira entrevista, p. 111.
- Figura 139:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 1, p. 111.
- Figura 140:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 111.
- Figura 141:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 1, p. 111.
- Figura 142:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 111.
- Figura 143:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 111.
- Figura 144:** Correggio – *Ecce Homo* – s.d., p. 112.
- Figura 145:** Leonardo da Vinci – *O batismo de Cristo* – c. 1479, p. 112.
- Figura 146:** El Greco – *Cristo* – 1590-5, p. 113.
- Figura 147:** Giotto di Bondone – *A lamentação de Cristo* – c. 1305, p. 113.
- Figura 148:** Bartolomé Esteban Murillo – *A Família Sagrada* – 1668-70, p. 113.
- Figura 149:** Van Eyck – *Retrato de Cristo* – 1440, p. 113.
- Figura 150:** Peter Paul Rubens – *Deborah Kip e seus filhos* – 1629-30, p. 115.
- Figura 151:** Rafael – *A Família sagrada com cordeiro* – 1507, p. 115.
- Figura 152:** Francisco Goya – *Charles IV e sua família* – c. 1800, p. 115.
- Figura 153:** Rembrandt van Rijn – *Grupo familiar* – 1666-68, p. 115.
- Figura 154:** August Sander – *Família burguesa* – 1923, p. 115.

- Figura 155:** Frans Hals – *Família numa paisagem* – c. 1620, p. 115.
- Figura 156:** Willian Hogarth – *A família Fountaine* – 1730, p. 115.
- Figura 157:** Bartolomé Esteban Murillo – *Fuga para o Egito* – 1645-6, p. 115.
- Figura 158:** Retrato trazido na primeira entrevista, p. 115.
- Figura 159:** Bartolomé Esteban Murillo – *A Família Sagrada* – 1650, p. 116.
- Figura 160:** Francisco Goya – *A família do Duque de Osuna* – 1788, p. 116.
- Figura 161:** Joshua Reynolds – *Lorde George Clive e sua família com uma serva indígena* – 1765, p. 116.
- Figura 162:** August Sander – *Gerações de camponeses* – 1912, p. 116.
- Figura 163:** Frans Hals – *Retrato de uma família* – 1635, p. 116.
- Figura 164:** Rembrandt van Rijn – *A Família Sagrada atrás de uma cortina* – 1646, p. 116.
- Figura 165:** Willian Hogarth – *A família Strode* – 1738, p. 116.
- Figura 166:** Rafael – *A Família Sagrada debaixo de um carvalho* – 1518, p. 116.
- Figura 167:** Retrato trazido na primeira entrevista, p. 117.
- Figura 168:** El Greco – *A Família Sagrada* – c. 1590-5, p. 117.
- Figura 169:** Retrato trazido na segunda entrevista, p. 117.
- Figura 170:** El Greco – *A Família Sagrada* – 1595-1600, p. 117.
- Figura 171:** Retrato trazido na terceira entrevista – álbum 1, p. 117.
- Figura 172:** El Greco – *A Família Sagrada* – 1594-1604, p. 117.
- Figura 173:** Peter Paul Rubens – *A Família Sagrada com uma cesta* – c. 1616, p. 117.

Referências bibliográficas

ALMEIDA, M. J. *Cinema – arte da memória*. Campinas: Autores Associados, 1999a. _____ . “A Educação Visual da Memória: imagens agentes do cinema e da televisão”. In: Revista Pro-Posições, julho de 1999b. Campinas: Editora UNICAMP. Vol. 10, p. 9-25.

BARTHES, R. *A câmara clara – notas sobre fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2000.

BENJAMIM, W. “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”. In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

_____. "O Narrador". In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política – ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

_____. “Pequena história da fotografia”. In: *Obras Escolhidas I: Magia e técnica, arte e política – Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985c.

BERGER, J. *Modos de Ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

BOSI, E. *O Tempo Vivo da Memória*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

GRUZINSKY, S. *O Pensamento Mestiço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MACHADO, A. *A Ilusão Especular: introdução à fotografia*. São Paulo: Brasiliense; Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

_____. “A fotografia sob o impacto da eletrônica”. In: Samain, E. (Org.). *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec-CNPQ, 1998.

MIRANDA, C. “Uma educação do olho: as imagens na sociedade urbana, industrial e de mercado”. Cad. CEDES, ago. 2001, vol.21, nº 54, p.28-40.

MOREIRA LEITE, M. L. *Retratos de Família*. São Paulo: Edusp, 1993.

PASOLINI, P. P. *Empirismo Herege*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1982.

SCHARF, A. *Arte y Fotografía*. Madrid: Alianza Editorial, 1974.
SONTAG, S. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.
_____. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia da Letras, 2003.

YATES, F. A. *The Art of Memory*. Londres: Chicago Press, 1974.

ZAGO, N.; CARVALHO, M. P.; VILELA, R. A. T. *Itinerários de pesquisa*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

Bibliografia

ALMEIDA, M. J. “As idades, o tempo”. In: Revista Pro-Posições – dossiê: Educação Estética, jan/abr de 2004. Campinas: Editora UNICAMP. Vol. 15, p. 39-62.

CARVALHO, M. C. B. (org.). *A família contemporânea em debate*. São Paulo: EDUC, 1995.

CIAMPA, A. C. *A história do Severino e a história da Severina: um ensaio de psicologia social*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

COLE, A. *Perspective: a visual guide to the theory and techniques – from de Renaissance to Pop Art*. London; New York; Stuttgart: Dorling Kindersley, 1992.

ELIADE, M. *Mito e Realidade*. São Paulo: Perspectiva. 1986.

FONSECA, C. “A História Social no estudo da família: uma excursão interdisciplinar”. In: ANPOCS BIB – Boletim Informativo e Bibliográfico de Ciências Sociais, jan. de 1999. Rio de Janeiro: Edições Vértice, 1989. Nº 27, p. 51-73.

_____. “Quando cada caso não é um caso – pesquisa etnográfica e educação”. In: Revista Brasileira de Educação jan/fev/mar/abr de 1999, nº 10.

_____. *Caminhos da adoção*. São Paulo: Cortez, 2002.

FREUD, S. “Recordar, Repetir e Elaborar”. In: *Obras Completas, vol XII*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1976.

GOMBRICH, E. H. *Para uma História Cultural*. Lisboa: Gradiva, s/d.

_____. “A misteriosa obtenção da semelhança”. In: *Tête à Tête – retratos de Henri Cartier-Bresson*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HORCKHEIMER, M. “Autoridade e Família”. In: *Teoria Crítica I*. São Paulo: Edusp, 1990.

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

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Rev. Bras. Hist.*, Julho/2003, vol.23, no.45, p.11-36.

MARTIN-FUGIER, ANNE. “Os ritos da vida privada burguesa”. In: PROST, A.; VINCENT, G. (Orgs.). *História da Vida Privada – vol. 5*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MOURA, C. (org.). *Retratos quase inocentes*. [co-autores] Aracy A. Amaral, Carlos A. C. Lemos, Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Nobel, 1983.

PANOFSKY, E. *A Perspectiva como forma simbólica*. São Paulo: Edições 70, 1999.

PASOLINI, P. P. “Gennariello: a linguagem pedagógica das coisas”. In: *Os Jovens Infelizes*. São Paulo: Brasiliense, 1990. p. 125-136.

PESSANHA, J. A. “Filosofia e Modernidade: racionalidade, imaginação e ética”. In: *Cadernos ANPED*. Porto Alegre, n. 4, p.7-36, 1993.

SAMAIN, E. (Org.) *O Fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec-CNPQ, 1998.

SARTI, C. “Família e individualidade: um problema moderno”. In: *A família contemporânea em debate*. São Paulo: EDUC, 1995.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum – estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

VELHO, G. (Org.) *Desvio e Divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

Documentos eletrônicos

American Museum of Photography

www.photography-museum.com

Católica Net – O portal da família

www.catolicanet.com.br

Ciudad de la Pintura

www.pintura.aut.org

The Daguerrian Society

www.daguerre.org

Masters of Photography

www.masters-of-photography.com

The Museum of Modern Art

www.moma.org

Web Gallery of Art

www.wga.hu

Filmografia

Cría Cuervos – Direção: Carlos Saura – Espanha, 1975.

Depois daquele beijo (*Blow-up*) – Direção: Michelangelo Antonioni – Itália, 1966.

Morangos silvestres (*Smultronstället*) – Direção: Ingmar Bergman – Suécia, 1956.

Segunda-feira ao sol (*Las Lunas al Sol*) – Direção: Fernando León de Aranoa – Espanha, 2002.

Anexo: Arquivo de imagens

Este CD apresenta todas as fotografias recolhidas durante as entrevistas. Contém os seguintes anexos:

- *Primeira entrevista*
- *Segunda entrevista*
- *Terceira entrevista – álbum 1*
- *Terceira entrevista – álbum 2*

Os arquivos devem ser abertos no *PowerPoint*.