

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

DESIREE COSTA GIUSTI

**O QUE RESTOU DO OLHAR: Reminiscências de um Álbum de Família**

BELÉM - PA

2015

DESIREE COSTA GIUSTI

**O QUE RESTOU DO OLHAR: Reminiscências de um Álbum de Família**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Ciências da Arte da Universidade Federal do Pará, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Linha de Pesquisa: Processos de Criação e Atuação em Artes.

Orientadora: Prof. Dra. Valzeli Sampaio.

BELÉM – PA

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFPA

---

Giusti, Desiree, 1989-

O que restou do olhar: reminiscências de um álbum de família / Desiree Giusti. - 2015.

Orientadora: Valzeli Sampaio.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará, Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Belém, 2015.

1. Fotografia. I. Título.

CDD 23. ed. 770



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.

Aos vinte e nove (29) dias do mês de Junho do ano de dois mil e quinze (2015), as quatorze (14) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Curso de Mestrado em Artes da Universidade Federal do Pará, reuniu-se em Sessão Pública, no Programa de Pós-Graduação em Artes, sob a presidência da orientadora professora doutora Valzeli Figueira Sampaio ao disposto nos artigos 58 a 61 do Regimento Interno, Seção V "da Aprovação ou Reprovação da Dissertação", presenciar a defesa oral de Dissertação de **Desirée Costa Giusti**, Intitulada: **O que restou do olhar: as reminiscências de um álbum de família**, perante a Banca Examinadora, constituída de acordo com o prescrito no parágrafo único do Artigo 59 do Regimento acima mencionado, pelos professores doutores Valzeli Figueira Sampaio, Miguel de Santa Brígida Júnior e Ana Cláudia do Amaral Leão da Universidade Federal do Pará. Dando início aos trabalhos, a professora doutora Valzeli Figueira Sampaio, passou a palavra à mestranda, que apresentou a Dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pela mestranda, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em aprovação, com o conceito BOM, com exigência de ajustes pontuais. Esta aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pela mestranda, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora doutora Valzeli Figueira Sampaio, agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pela mestranda. Belém-Pa, 29 de Junho de 2015.

Prof. Dra. Valzeli Figueira Sampaio

Prof. Dr. Miguel de Santa Brígida Júnior

Prof. Dra. Ana Cláudia do Amaral Leão

Desirée Costa Giusti


Para Theo que cedo me mostrou o que é o amor. E para vó Filó, que me fez ver a poesia das fotografias singelas.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais, Henrique Giusti e Inacilene Costa, por tanto esforço dedicado à minha educação, especialmente a minha mãe, por tantas tardes cuidando do meu filho para que eu pudesse concluir o mestrado. Agradeço ao meu filho Theo, por ser meu incentivo para tudo que me tornei após ser mãe, me transformando em um ser humano cada dia melhor, aos meus sobrinhos Antônio e Flor, que, junto com Theo, representam o mais lindo encontro que já tive.

Ao meu grande amor Rafael Sobral, por todo apoio, amizade e ajuda em todas as conquistas da minha vida, por ser quem é e representar grande parte da minha alegria desde aqueles tempos da adolescência. As minhas irmãs, Dominik Giusti e Mirelle Giusti, que são meu alicerce dessa vida, os alimentos da minha alma, as amizades mais sinceras e o acalento de qualquer estação.

À toda minha família sempre presente. Agradeço à minha sogra, que também é professora e amiga, tia Liza Sobral, que tantas vezes me orientou para o caminho certo, assim como Tia Luizete Sobral, que mesmo longe torce incondicionalmente para meu sucesso e progresso profissional e Tia Eulália Toscano, por todo apoio. Agradeço aos professores do PPGARTES, em especial ao Miguel Santa Brígida, que por tantas vezes foi além da função de ensinar, me acalutando só com o olhar e me segurando a mão para que eu tivesse força para seguir e Val Sampaio, pela orientação e paciência em todo meu processo de pesquisa e criação e a professora Cláudia Leão, pela generosidade de me ceder por vários meses sua dissertação de mestrado que tanto admiro e que me foi inspiração para escrever.

Às amigas e companheiras Keyla Sobral e Cinthya Marques, por tantas risadas compartilhadas na sala de aula e na vida, à amiga Camila Leão por madrugadas e manhãs me incentivando a escrever e finalizar a dissertação. À Wania Contente, que é fundamental para todos os alunos do programa e eu não teria palavras para agradecer. Agradeço também a amiga Leba Peixoto pela compreensão e apoio nos dias de aula, tantas faltas e crises na jornada do curso, à CAPES pela bolsa de pesquisa que muito contribuiu para a concretização do curso. E a todos que, direta ou indiretamente me ajudaram a concluir essa etapa e realizar esse sonho.

A pessoa que, baseando-se nestas informações, inventar uma máquina capaz de reunir as presenças desagregadas, farei uma súplica: Procure-nos, a Faustine e a mim, faça-me penetrar no céu da consciência de Faustine. Será um ato piedoso.

**Adolfo Bioy Casares**

## RESUMO

Este trabalho se constitui como uma poética acerca das fotografias e memórias herdadas dos álbuns de família. Nesta perspectiva, analisei as representações da fotografia no contexto das relações familiares e o sentimento de pertença suscitado a partir do reconhecimento de identidades e de significados contidos nas imagens. Busquei na memória a relação com minha avó paterna, que convivi durante alguns anos e fui atravessada pelo amor que ela dedicava à fotografia, me tornando, também, colecionadora de fotos não só de minha como de qualquer família. fundamentando a pesquisa e a poética a partir dos teóricos da fotografia, como Roland Barthes, Susan Sontag, Jacques Aumont, Boris Kossoy, entre outros, e suas análises sobre as relações entre memória e morte na fotografia. Com vistas a compreender o valor afetivo que é atribuído às fotografias que se constituem como corpus da pesquisa, e o que confere a elas a aura de objetos únicos, utilizei a coleção dos álbuns de fotografias de família, constituídos, desde a década de 1950, por Filomena Giusti, maranhense, nascida em Codó, e moradora, por mais de sessenta anos em Belém do Pará.

**Palavras-chave:** Fotografia. Memória. Afeto, Álbum de família.



## RÉSUMÉ

Ce travail se constitue une poétique à propos des photographies et mémoires héritées des albums de famille. Dans cette perspective, j'ai analysé les représentations de la photographie dans le contexte des relations familiales et le sentiment d'appartenance suscité à partir de la reconnaissance des identités et des significations qui font partie des images. J'ai cherché dans la mémoire la relation avec ma grand-mère paternelle, avec qui j'ai vécu pendant quelques années, et j'ai été traversé par l'amour qu'elle dédiait à la photographie, ce qui m'a rendue, moi aussi, collectionneuse de photos, pas uniquement les miennes, mais de n'importe quelle famille. Je fonde la recherche et la poétique à partir des théoriques de la photographie, comme Roland Barthes, Susan Sontag, Jacques Aumont, Boris Kossoy, parmi d'autres, et ses analyses sur les relations entre mémoire et mort dans la photographie. En objectivant comprendre la valeur affectueuse attribuée aux photographies qui se constituent comme le corpus de la recherche, et ce qui les concerne l'aura d'objets uniques, j'ai utilisé la collection d'albums de photographie de famille, composés depuis la décennie de 1950, par Filomena Giusti, née à Codó, à l'Etat du Maranhão, et habitante, durant plus de 60 ans, à Belém du Pará.

**Mots-clés:** Photographie, mémoire, affection, Album de famille.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 NOTA SOBRE MINHA AVÓ.....	15
2 MEMÓRIA, FOTOGRAFIA, REMINISCÊNCIAS E MORTE .....	18
3 PRIMEIROS REGISTROS DE MINHA AVÓ: FOTOGRAFIA COMO LEMBRANÇA..	22
3.1 ÁLBUM DE MEMÓRIAS DESPEDAÇADAS: A FOTOGRAFIA COMO SAUDADE.....	26
4 ENTRE O AFETO E A ACADEMIA.....	29
4.1 O restou do olhar - série fotográfica.....	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	40
REFERÊNCIAS .....	42

## INTRODUÇÃO

Desde que o homem reconheceu sua capacidade para fabricar imagens, as experiências vividas em seu cotidiano têm-se constituído a grande referência de suas narrativas imagéticas, que, alimentadas pelo imaginário, refletem sua própria condição de ser e estar no mundo. Assim, as imagens, que sempre foram produzidas para determinados fins, sejam eles coletivos ou individuais, estão atreladas, diretamente, à vivência humana, e é fato que aquilo que se pode saber a respeito de muitas culturas que se extinguíram ao longo do tempo, chega na atualidade, por meio de imagens deixadas por essas culturas, como registros de sua existência no mundo.

Hauser (1990), escritor e historiador da arte de origem húngara, explicita a relação mágica que o homem da pré-história estabelecia com as imagens que produzia nas paredes das cavernas onde se abrigava. Muitas figuras representando, principalmente, animais ou grupos de pessoas dançando foram encontradas em grutas por pesquisadores da arte do período da pré-história conhecido como paleolítico, e traduzem essa relação mágica do homem com o mundo, sobretudo pelo modo naturalista e pela fidelidade linear como representam as cenas de caça.

Os indícios são que essas imagens, que hoje concebemos como manifestações artísticas da pré-história, serviam de meio a uma dimensão mágica, e, portanto, tinham uma função dirigida aos objetivos práticos do autor, que acreditava que:

[...] ao registrar a imagem de um bisão, por exemplo, na parede de uma caverna, estaria seguramente, garantindo que, no momento de caçar, a alma do animal já teria sido aprisionada e seu intento seria mais facilmente alcançado (HAUSER, 1963, p.30).

Segundo Jacques Aumont (1993), professor universitário francês e teórico de cinema, as imagens são como todas as produções humanas, que buscam estabelecer uma relação com o mundo, e enumera três modos principais em que essas relações são atestadas. O primeiro é o modo simbólico, associado à ideia de imagens como símbolos religiosos e como manifestações capazes de evocar uma presença divina. O autor, ao reportar ao período histórico conhecido como Antiguidade, conta-nos que as primeiras esculturas gregas arcaicas eram ídolos, que produzidos, passavam a ser venerados como manifestações sensíveis da divindade; mas, o mesmo autor fala-nos ainda que o simbolismo característico desse tipo de produção artística não era apenas religioso e que “a função simbólica das imagens sobreviveu muito à laicização das sociedades ocidentais, quando mais não seja para veicular novos

valores (a Democracia, o Progresso, a Liberdade, etc) associados às novas formas políticas” (AMOUNT, 1993, p. 81).

O segundo é o modo epistêmico. Aumont diz que nesse modo, a imagem carrega informações (visuais) sobre o mundo, podendo a natureza dessa informação ser de origem variada (um mapa rodoviário, um cartão postal ilustrado, uma carta de baralho, são imagens cujo valor informativo não é o mesmo). Para ele, essa função, a epistêmica, foi desenvolvida e ampliada desde o início da era moderna, com o aparecimento de gêneros “documentários” como a paisagem e o retrato.

E por fim, o terceiro seria o modo estético, segundo o qual a imagem é destinada a agradar o espectador, oferecendo sensações (*aisthesis*) específicas, “sendo essa função da imagem indissociável, ou quase, da noção de arte, a ponto de se confundirem as duas”, conforme nos diz Amount (1993, p.81).

Ainda no trabalho de Aumont, destacamos alguns questionamentos seus ao abordar aspectos sobre a importância da imagem, dentre eles: por que e como se olha uma imagem?

Aumont remonta aos estudos de E.H Gombrich, segundo o qual a imagem teria por função primordial garantir, reforçar, reafirmar e explicitar nossa relação com o mundo visual, desempenhando um papel de *descoberta do visual*. Aumont (1993) aponta que Gombrich opõe duas maneiras de investimento psicológico na imagem: o reconhecimento e a rememoração. Irei atentar somente para a ideia de reconhecimento.

Para Gombrich, reconhecer qualquer coisa em uma imagem significa identificar, pelo menos em parte, algo já “vivido no real”, que pode ter sido tanto uma experiência vivenciada concretamente na vida prática, ou apenas experienciada pelos sentidos, o que significa dizer, neste último caso, experimentada no campo sensorial, ou seja, no campo das sensações visuais, olfativas, etc (AMOUNT, 1993).

Além disso, este reconhecimento pode oferecer um prazer específico, *O prazer do reconhecimento*, que causa uma satisfação psicológica pressuposta pelo fato de “reencontrar” uma experiência visual em uma imagem.

Sobre o tema reconhecimento, continua Aumont (1993, p. 82):

Gombrich insiste, ademais, no fato de que esse trabalho de reconhecimento, na própria medida em que se trata de reconhecer, apóia-se na memória, ou, mais exatamente, em uma reserva de formas de objetos e de arranjos espaciais memorizados: a constância perceptiva é a comparação incessante que fazemos entre o que vemos e o que já vimos.

Podemos inferir, a partir das colocações aqui apresentadas, que a imagem, seja ela uma fotografia, pintura, gravura, dentre outros tipos de imagem, estará situada sempre nessa

relação entre homem e mundo e, destarte, a amplitude e multiplicidade de significados constituídos em tal relação, é possível compreender que ela designa algo para aquele que a produz e para aquele que a observa, que, neste caso, é o espectador.

Em *Introdução à Análise da Imagem*, Martine Joly (1994, p. 13) coloca que a imagem

[...] embora não remetendo sempre para o visível, toma de empréstimo alguns traços ao visual e, em todo o caso, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém, que a produz ou a reconhece.

Na questão do espectador, uma das razões essenciais da produção das imagens provém da vinculação entre imagem geral e domínio simbólico, o que faz com a imagem esteja em situação de mediação entre o espectador e a realidade.

Sob tal perspectiva, ainda em seu trabalho intitulado *A Imagem*, Aumont (1993, p.120), destaca aspectos acerca da teoria lacaniana, segundo a qual o imaginário remete à relação do sujeito com suas identificações formadoras, e à relação do sujeito com o real, cuja característica é ser ilusória:

Lacan insistiu sempre no fato de que, para ele, a palavra imaginário deve ser tomada como estritamente ligada à palavra imagem: as formações imaginárias do sujeito são imagens, não só no sentido de que são intermediárias, substitutas, mas também o sentido de representar eventualmente imagens materiais. A primeira formação imaginária canônica, a que se produz quando do estágio do espelho em que a criança forma pela primeira vez a imagem de seu próprio corpo, está assim diretamente apoiada na produção de uma imagem efetiva, a imagem especular. Mas as imagens que o sujeito encontra depois vêm nutrir dialeticamente seu imaginário: o sujeito faz funcionar, graças a elas, o registro identificador e o dos objetos, mas inversamente, só pode apreendê-los com base nas identificações já operadas.

Com o surgimento da fotografia não foi diferente. O inventário teve início em 1839, quando a descoberta científica foi patenteada pela Academia de Ciências e Belas Artes de Paris, no dia 19 de agosto do mesmo ano. Durante alguns anos, Louis Jacques Mande Daguerre e Nícephone Niépce, ambos pesquisadores franceses, trabalharam até obter a imagens fixas nas chapas de metal.

A partir de então, praticamente tudo foi fotografado insaciavelmente. Roland Barthes (1984), em seu conhecido trabalho *A Câmara Clara*, aborda a importância dessa relação do espectador com a imagem fotográfica. No livro, o autor fala das maneiras de apreender uma fotografia, e chama de *studium* a percepção da informação contida na foto, trata sobre informações objetivas, e designa *punctum* as associações subjetivas, codificadas a partir do imaginário, reconhecendo na fotografia um objeto pungente.

Com a proliferação das imagens, no mundo contemporâneo, a fotografia passou a se constituir de várias maneiras em relação aos seus significados, e o mais comum seria o de se colocar em determinada relação com o mundo, como meio de afirmação, como se fosse a

fotografia, também, uma maneira de provar a existência das coisas. É nessa perspectiva que, ainda hoje, do mesmo modo como acontecia em seu início, colecionar fotos, guardá-las, revê-las, e mostrá-las aos outros significar exercer, de certa forma, um poder sob vários aspectos, no sentido de se apropriar do tempo, de lugares, de histórias, e até mesmo das pessoas.

Para Susan Sontag (2004, p. 13), “coleccionar fotos é coleccionar o mundo”, e essa insaciabilidade está representada na quantidade e variabilidade de imagens que são produzidas e utilizadas em todos os momentos, em inúmeros contextos, e por um número cada vez maior de pessoas.

Já o costume de colecionar álbuns surge nos países em industrialização na Europa e na América, no século XIX, momento em que o modelo tradicional da família ocidental começava a sofrer uma reformulação radical, principalmente porque a amplitude da vida familiar começava a decrescer. Segundo Sontag (2004, p. 19), “esses vestígios espectrais, as fotos, equivalem à presença simbólica dos pais que debandaram”, e os álbuns acabavam sendo o que sobrava dessa instituição que é a família. Na contínua transformação das técnicas e costumes, o álbum de família praticamente desaparece, na atualidade, e estamos aqui referindo-nos aos grandiosos álbuns, em tamanho e número de páginas, justamente com aquelas páginas de papel cartão entremeadas com delicadas páginas de papel de seda, que eram expostos para visitas e formavam uma mensagem direta sobre o léxico familiar.

Vale ressaltar, nesses contextos familiares, o papel da mãe como retratista, que mantém as lembranças familiares, e que organiza e cataloga a memória dos filhos. Sontag (2004, p. 19) evidencia que “segundo um estudo sociológico feito na França [...] as casas em que há crianças, têm uma probabilidade duas vezes maior de ter pelo menos uma câmera, em comparação com as casas sem crianças”.

Para o desenvolvimento deste trabalho, a opção foi pela pesquisa com as fotografias que constituem álbuns de família, especificamente os álbuns feitos por minha avó, Filomena Giusti. Esse interesse surgiu de minha aproximação, já na infância, com esses álbuns, e a partir daí, da observação de que com as fotografias, a família constrói uma crônica visual de si mesma, uma espécie de texto imagético, permitindo que as imagens registradas de pessoas e lugares guardem memórias, deixem rastros e reminiscências em quem as vê, e demonstrando sua importância no campo da memória social e o seu papel como registro documental, narrativo, e de representação do real e do imaginário.

Desde o início da pesquisa, alguns questionamentos surgiram, ligados à situação de meu envolvimento familiar com esta proposta de estudo, já que se trata do álbum de família

de minha avó paterna. Mas, antes de levar em consideração o envolvimento afetivo e pessoal, considero ser este um tema que me instiga, motiva e inquieta.

O que ocorre quando alguém é privado de lembrar-se do passado, de rever fotografias que têm o caráter e a aura de objetos únicos? Porque minha avó adoece ao ser separada arbitrariamente dos álbuns construídos ao longo da vida? Tais questões se apresentam, para mim, como uma problemática. Comecei, então, uma pesquisa sobre memória, sobretudo sobre memória afetiva e, na busca por referências que me auxiliassem a avançar e acreditar nesta proposta de estudo, conheci o trabalho de dissertação de mestrado da professora Ana Cláudia do Amaral Leão, da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal do Pará. Leão (2003, p. 14), logo na introdução de seu trabalho, pontua que “na vida devemos escolher o que nos move com paixão, trilhar caminhos improváveis para, então, buscar dentro deste campo das paixões que criamos, todos os motivos para fazer dessa vida, além de uma viagem, um sonho”.

Decidi, então, transformar em pesquisa tal assunto que me movia com paixão. Desbravei caminhos, li artigos, livros e textos que tratavam de fotografia e memória, fotografia e morte, imagem, antropologia da imagem. Elegi o estudo de caso para conduzir esta pesquisa, pois se trata de uma análise direta de um fenômeno, em que será trabalhada a subjetividade na busca do conhecimento científico, estruturada na relação da fotografia com memória e as representações da morte.

## 1 NOTA SOBRE MINHA AVÓ

Um álbum de fotos de família é, em geral, um álbum sobre a família ampliada – é, muitas vezes, tudo o que dela resta (SONTAG, 2004, p.19).

Quando eu era criança, fazia visitas frequentes à casa de Dona Filó, minha avó paterna. No quarto onde ela dormia, havia um enorme guarda-roupa, no qual era guardado não apenas seus vestidos, mas também alguns objetos que, segundo eu percebia, eram para ela como tesouros. Havia uma caixa de papelão com as cartas que vovó recebeu durante anos, de meu avô, antes do casamento deles, fotografias soltas que ela guardava também em outras caixas, uma caixa com fotos só de meu avô, e, finalmente, os álbuns de fotografias que ela mesma fazia, dos filhos, do marido, da vida cotidiana – para mim, a grande magia estava naqueles álbuns, que ficavam dentro do grande roupeiro de três portas.

Muitas vezes, acompanhada dela, eu visitei aquelas fotografias, enquanto ouvia as histórias contadas por ela, que por vezes eram floreadas, até inventadas. Por alguns instantes eu podia presenciar e viver mesmo a infância de meu pai, revisitar o mau humor de meu avô, até que as cortinas caíam sobre aquele palco fantasioso, eu acordava e partia, mas algo em mim ficava.

Quando meu avô faleceu, deixou esposa, netos, filhos, cartas, quarto e fotografias. Minha avó que ficara sozinha precisou sair da casa com quase dez cômodos onde morou durante grande parte de sua vida. Ficou perdida, enrolou-se em lençóis, e como filhote de passarinho, recebia comida no emaranhado ninho construído então para ela na casa de um de seus filhos.

Após alguns meses, meus pais decidiram que minha avó voltaria para sua casa e que nós iríamos juntos morar com ela, para que ela pudesse assim retornar “para seu lugar”. Confesso que eu, minhas irmãs e pais tínhamos apego ao nosso canto no mundo, nossa própria casa e lugar de memória, mas ainda assim seguimos, organizamos alguns quartos e nos instalamos naquela casa com vó Filó. Passamos a partir de então a constituir as narrativas imagéticas de minha avó, fomos transformados em imagens impressas em papel fotográfico e fomos catalogados nos novos álbuns - e segundo me parecia, tudo naquela casa existia para terminar em uma foto.

A mim, cabia a responsabilidade de organizar os álbuns, juntar fotografias de um mesmo dia ou de um mesmo evento para que fossem arrumadas em uma ordem cronológica, e a fim de que, quando preciso, vó Filó pudesse contar para os visitantes da casa, ou convidados



nos festejos, histórias daquelas imagens. Eu sentia apreço por isso e me sentia importante para ela, que dizia, àquela altura, que eu era a neta mais companheira, mais carinhosa, mais atenciosa – o que me fazia feliz e orgulhosa. Eu sabia que ao cuidar das fotos, cuidaria dela também. Certa manhã, minha avó percebeu a ausência da caixa que comportava álbuns e cartas em seu armário, e ficou sabendo que um dos filhos havia levado seu tesouro logo após a morte do pai, para então guardar e “preservar a memória deles”, segundo foi informado à minha avó. A partir desse dia, não somente meu avô como também as fotografias ganharam outro significado e se transformaram em saudade.

A partir de então, a meu ver, minha avó começou a morrer aos poucos, longe da memória, dos álbuns, das fotografias. As imagens dos álbuns, em especial os retratos que fazia de meu avô, eram, também, uma forma de preservar seu rosto, que ela sempre dizia ser lindo, de guardar seus sentimentos, era, enfim, a forma mais simples de aquisição de uma vida inteira passada; e se antes, vó Filó podia possuir sua família e sua vida por meio das imagens, agora não o podia mais, pois as fotografias não estavam mais ali para fazê-la reviver tudo o que lhe era tão caro. Ela havia perdido seu passado. E, justamente, vó Filó foi privada de seu passado, de sua história, pois sem as fotografias é o passado que ela deixa de (re)ver.

Foi então que, talvez inconscientemente, passei a repetir os gestos de minha avó, e passei a “atormentar” familiares para conseguir “retratos” perfeitos, passei a registrar, eu mesma, aniversários, nascimentos e todos os dias de vida do meu filho, e passei também a colecionar fotografias nos álbuns de família. Inicialmente, eu pegava as fotografias do álbum de minha mãe, todas aquelas fotos em que minhas irmãs ou eu estivéssemos presentes, e assim, guardei toda a nossa infância em uma caixa. Depois, peguei as fotografias que registravam a infância de nossos primos e tios, e então, sempre que eu encontrava fotos de nossa família, levava-as para a caixa. Fui, assim, colecionando a memória afetiva de minha família. Meu interesse por fotos de família começou a se ampliar e se estender até mesmo para fotografias de outras famílias, e para meu deleite, certo dia, encontrei fotografias espalhadas na calçada de uma rua por onde eu andava em meu bairro, todas fotos de família, que curiosamente rasgadas ao meio, pareciam representar uma viagem; ao ver aquelas fotos, perguntas ecoavam em mim: quem se desfez de tais lembranças? Por quê? Encarei aquilo como um gesto não só de rejeição, mas também de traição às pessoas e ao momento vivido.

Pensei que jamais minha avó rasgaria, tampouco jogaria no lixo as fotografias que ela mesma fez durante anos e anos, de seus filhos e netos, com filmes e mais filmes. Herdei essa paixão, pude perceber que sem esse percurso, jamais as fotografias de nascimentos, aniversários, batizados, teriam tanto valor e habitariam meu imaginário. Busquei mais ainda,

comprei em mercados de usados fotografias de pessoas desconhecidas, que eram muitas, e, por isso, eu demorava para escolher, pois muitas me agradavam. O tema começou a instigarme cada vez mais. Eu me perguntava: “Quem vende sua própria memória?” Às vezes, eu achava aquilo mais grave que jogar suas fotos na lixeira em um momento de raiva. Tais fotografias, compradas ou achadas, guardo tão bem guardadas, que por vezes eu nem as encontro, e sinto como se eu protegesse, também, as fotografias dos álbuns da vó Filó.

Passados alguns anos, pedi emprestado para meu tio os álbuns que ele havia levado de minha avó e que eu pensava, “nem eram dele”. Fotografei todas as páginas e anotações que havia nelas, e, então, eu também passei a possuir tais fotografias, mas meu objetivo era devolvê-las, de alguma maneira, a quem elas sempre pertenceram, a minha avó. Eu adiei, deixando o tempo passar, que ela não esperou, não suportou, morreu. Agora, as fotografias ganharam outro significado, e tornaram-se só memória ou nó na garganta, impossível de desatar.

## 2 MEMÓRIA, FOTOGRAFIA, REMINISCÊNCIAS E MORTE

Na fotografia, a presença de algo (num dado momento passado) nunca é metafórica; e no que diz respeito aos seres animados, sua vida também não, salvo fotografar cadáveres; e mais: se a fotografia torna-se então assustadora, é porque ela certifica, se é possível dizer, que o cadáver está vivo, na medida em que cadáver: é a imagem viva de uma pessoa morta (BARTHES, 1984, p. 118).

O contato com a história e as fotografias da minha avó me afetaram de tal maneira que procurei identificar, numa primeira medida, em mim essas formas de afecção, e esse mergulho interior, a partir das fotos dos outros, me levaram a buscar em textos e teses sobre a imagem, pontos de contatos e de afeto da minha história pessoal com a história de todos, foi então que me deparei com o conceito de memória, criado por Maurice Halbwachs, sociólogo francês.

Halbwachs (1990, p. 160) afirma que "cada sociedade recorta o espaço a seu modo [...] de forma a constituir um quadro fixo onde encerra e localiza suas lembranças". Dessa forma, os álbuns de família funcionam como um arquivo que auxiliam as pessoas à organizarem não apenas fotografias, mas lembranças e histórias de vida, como minha avó fez durante longos anos, armazenando nas imagens fixas a memória de toda uma vida.

São três os conceitos básicos na obra de Halbwachs: memória social, memória coletiva e memória individual. Memória social é aquela que pertence a toda a sociedade e memória coletiva é aquela que pertence a um grupo determinado (família, cidade, amigos). O que pode ser considerado relevante na contribuição do autor reside em sua maneira de definir a memória individual: para ele, mesmo a memória individual é de natureza social, já que a memória de um indivíduo só existe e se conserva em relação à memória dos outros. Ele destaca a participação determinante do grupo na formação das lembranças. Para Halbwachs, a lembrança é reconstruída sempre a partir do presente.

Cada vez mais presente na sociedade, a fotografia se tornou uma grande ferramenta da memória coletiva. Na atualidade é quase impossível não encontrar fotografias como lembranças de grupos.

Entretanto, é válido destacar que as imagens construídas através das câmeras fotográficas fazem parte de um sistema maior de identificação que não se limita ao testemunho do fotógrafo ou do fotografado. Estão apoiadas também nas idealizações, sentimentos, desejos, angústias de inúmeros agentes exteriores, inclusive os apreciadores das imagens. Afinal, qual a razão de nos identificarmos com fotografias do qual não fomos testemunhas? (OLIVEIRA, 2013, p.118).

Desde tempos remotos, constituíam-se inúmeras representações ritualísticas com o intuito de preservar a memória de pessoas mortas, como é o caso das efígies, máscaras

mortuárias e pinturas, produzidas das mais diferentes formas, a fim de manter a presença material e visual do morto, sendo a fotografia, um dos meios mais recentes utilizados com este fim. Como pontua Leão (2003, p.), fotógrafa e pesquisadora que abordou o tema em sua dissertação de mestrado,

[...] não há como falar de fotografia sem encadeá-la à morte, já que ver fotografias é ter oportunidade de fazer ‘o regresso do morto’. Essa é uma afirmação que faz Roland Barthes em *A Câmara Clara*. Esse processo de mortificação é iniciado desde o momento em que nos preparamos para fazer uma fotografia, onde o olho, por meio de um aparato ótico, faz a sua mira e atira, quem está do lado oposto sabe que aquilo ‘nunca mais será esquecido’.

Cláudia Leão desenvolve sua pesquisa em um asilo, lugar que acreditaria encontrar senhoras e seus respectivos álbuns de fotografias, com toda a memória da família, e se depara com uma situação contrária, em que nenhuma daquelas senhoras havia levado suas fotografias para o asilo. Diferentemente de minha avó que foi afastada das fotografias da família, aquelas mulheres escolheram não rever o passado, pois, como diz Cláudia, a prática de rever uma fotografia corresponde a “um ritual onde o passado é visitado”.

Diz a autora também que “o ato de (re)ver fotografia pode ser para alguns, extremamente prazeroso. É motivo para (re)lembrar, para (re)viver. Para outros é um ato extremamente doloroso”.

Sobre a escolha do asilo de mulheres idosas como campo de estudo, Leão (2003, p. 15) explica que:

Ainda é a figura feminina a que guarda, a que tece, a que educa e cria. Muitas vezes é a mulher, particularmente no caso delas, mulheres com mais de 70 anos de vida que tentaram manter uma família mesmo aos pedaços.

A autora conta em seu trabalho, que quando iniciou sua pesquisa, seu objeto era a fotografia conjugada à saudade, a esta relação de afeto que se estabelece na situação de mediação entre o homem, o objeto e seus sentimentos. Leão (2003, p. 15) queria “verificar os níveis de perda que a saudade poderia provocar, e que somente uma fotografia poderia trazer e acalantar a dor da ausência”.

No entanto, as imagens ficaram suspensas da visão da autora, pois as senhoras do asilo não possuíam mais suas fotografias e nem a vida de “antigamente”; foram “expulsas” do próprio passado, e do mesmo modo como essas mulheres foram, de certa maneira, esquecidas por suas famílias, as fotos também foram deixadas no esquecimento.

A situação em que minha avó vivia naqueles momentos e que aqui retrato me remontava ao trabalho de Leão (2003), sobretudo no que diz respeito às sensações e sentimentos que emergiam então, ligados à saudade, à morte e ao esquecimento. Não me

refiro aqui à ideia de Heidegger (1986, p. 32), segundo o qual a morte é “a possibilidade mais própria, irremissível e insuperável”, já que percebi em minha avó, a tentativa de lutar contra o esquecimento próprio à ideia de morte, uma vez que tentou reconstruir seus álbuns de fotos. Na verdade, vó Filó buscava com esta atitude, segundo minha percepção, uma maneira de manter viva a memória do marido e manter viva sua própria história de vida, junto àqueles que amou; buscava preservar as reminiscências de um passado que a alimentava e ajudava a continuar viva.

Neste sentido, parece que para lutar contra o esquecimento, os homens têm necessidade de preservar a imagem de seus mortos, sabendo que a partir da morte, são suscitadas inúmeras questões que estão relacionadas à memória e à representação imagética que assume o lugar do corpo.

Susan Sontag (2004, p. 26), em seu livro *Sobre Fotografia*, fala que todas as fotos são “*memento mori*”. Tirar uma foto, segundo ela, é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo.

De certo modo, as fotografias dos álbuns de família são “cemitérios” de imagens, não somente por conter a imagem do ente querido que já esteja morto, mas por resguardar o passado que não volta, por manter o que foi e não será mais, como uma prova material da ausência de alguém ou algo. Segundo Hans Belting (2005, p. 65), “é na condição da imagem como ‘presença de uma ausência’ que ela se relaciona com a morte”. Segundo a historiadora da arte e professora Maria Lúcia Kern (2005, p. 9):

Para Hans Belting, o fenômeno da presença/ausência concede a imagem um caráter enigmático que se explica, em parte, pela relação contraditória entre imagem e suporte, o qual conduz o autor a sua natureza de ser corporal. Isto significa que a relação entre ausência que compreende a invisibilidade, e presença, que se entende como visibilidade e cuja origem se situa no próprio corpo. O historiador da arte alemão, a partir de uma abordagem antropológica identificou o corpo como suporte da imagem, sustentando que o homem produz na sua memória corporal uma presença muito específica daquilo que ele sabe estar ausente e que lhe permite a elaboração de imagens mentais e semelhantes ao mundo visível (corpo).

Em minha família, tia Stella, única filha mulher de vó Filó, é mais um exemplo de alguém que “escolheu” se desfazer das reminiscências de uma vida inteira, assim como as mulheres do asilo pesquisadas por Claudia Leão. Na esperança de seguir um novo caminho, como ela mesma dizia, tia Stella, certo dia, decidiu mudar-se de Belém para São Luiz; queimou cartas, fotografias do casamento, como forma de queimar, fazer desaparecer o passado.

Stella nada quis levar para a nova cidade, nenhum rastro do que viveu. Assim, desapareceu com todas as fotografias, mas, ao mesmo tempo se entristeceu, pois os filhos não quiseram guardar as fotografias e os álbuns da família que restaram quando ela sugeriu. “Já sofri muito, filha”, disse-me tia Stella, no dia em que lhe pedi que, pelo menos, não queimasse seu vestido de noiva.

Parece-me, desta forma, que assim como a atitude de guardar fotografias e cartas, objetos que remontam ao passado, possa trazer momentos já vividos e pessoas que já partiram de volta, o ato de rasgar, queimar, destruir esses objetos, pode, contrariamente, apagar essa memória – e foi o quê tia Stella pretendeu fazer.

Chamou-me a atenção os caminhos contrários que essas duas mulheres buscaram na sua relação com o passado: uma delas, na tentativa de preservar sua história, cultuava fotografias de uma vida inteira; outra, na busca de esquecer as histórias vividas, tentou se desfazer de toda materialidade que lhe remetesse ao passado. Só que, no caso de minha avó, sendo ela uma mulher já idosa, não teve escolha, pois, sem autonomia ou autoridade para decidir, foram-lhe retirados seus bens mais preciosos, depois da morte do marido: suas caixas de cartas, álbuns, suas lembranças. Tal situação parece corroborar com a realidade que atestamos na atualidade, acerca da função social do idoso, principalmente nas sociedades urbanas, mais complexas.

A esse respeito, Leão (2003, p. 32) diz que:

Vem se perdendo cada vez mais, na verdade não do idoso, mas da história, da nossa história. O idoso é o reflexo humano mais exposto ou mais escondido, porque está dentro dos asilos, habitando as ilhas de solidão e tristeza, onde *não temos contato*. Desse modo, eles deixam de ser uma fonte de relatos, de histórias, de experiências, de sabedorias que são estendidas não só para a família, mas também para os outros núcleos, onde ele se integra, para tornar-se um estorvo, um peso. Logo são desprezados pelas próprias famílias que vêm e cortam esse vínculo.

Credita-se a esta condição de fragilidade social no seio familiar em razão da idade avançada de vó Filó, a atitude do filho que tomou a liberdade de levar os objetos que eram tão caros a minha avó. Presenciei ainda na infância tal situação, de ver minha avó sem poder escolher quem guardaria as fotografias, se ela ou os filhos. Ainda guardo as marcas dessa lembrança, fui fazendo fotos como quem escreve histórias.

### 3 PRIMEIROS REGISTROS DE MINHA AVÓ: FOTOGRAFIA COMO LEMBRANÇA

Um casal já com alguns filhos aportou em Belém e, a matriarca, com uma câmera na mão, passou a registrar, ao longo dos anos, o crescimento da família, as conquistas dos meninos na escola, aniversários, nascimentos, casamentos. Com aquelas fotografias, presenteavam os familiares que ficaram, em parte, no Maranhão. A responsável pelos registros era Filomena Matos Giusti, mulher pequena, negra, com personalidade forte. A família, em Belém, formada por ela, o marido Ângelo e os seis filhos - todos sempre muito bem vestidos na hora do retrato - representam o percurso de uma vida que buscarei entender ao observar os momentos fotografados, e o que de tão importante há na imagem dos familiares que fez com que Filomena adoecesse, quando, na velhice, foi separada dos álbuns de fotografias construídos ao longo dos anos. Nesse sentido, proponho verificar na memória registrada nas fotografias da família as representações de identidade e as relações de afeto suscitadas em quem as vê.

Nos dicionários, afeto significa sentimento imenso de carinho que se tem por algo ou alguém, mas como explicar o afeto contido naquelas imagens? Para mim afeto é saudade, memória, afeto é algo que punge. Para a psicologia, o termo afeto seria a expressão de qualquer estado afetivo penoso ou agradável que se manifesta sob a forma de uma descarga ou não.

John Bowlby, psicólogo, psiquiatra e psicanalista britânico, em sua trilogia *Apego e Perda* (1969), *Separação* (1973) e *Ansiedade e Raiva* (1980) observou a infância e demonstrou a intensidade da ligação afetiva da criança para com a sua mãe; a busca e a manutenção da proximidade física. Após esse estudo, Low e Altman (1992), perceberam que além dessa relação mãe versus criança, as pessoas estabelecem apego e vínculo com lugares. A minha relação emocional com imagens, começa no lugar que morei por muitos anos, lugar que fui apresentada para as crônicas escritas através dos álbuns, que minha avó insistentemente me mostrava.

Bowlby formulou a teoria do apego, postulando de início que o apego seria a propensão dos seres humanos a construírem ligações afetivas fortes a outros específicos, o que explica as muitas formas de sofrimento emocional e distúrbio de personalidade, como ansiedade, raiva, depressão e desapego emocional – sensações originárias da separação ou da perda não desejadas (Bowlby, 1977).

A partir da teoria do apego, percebi como o contato desde criança com as fotografias antigas de minha avó, fez com que, de alguma maneira, estivesse tão ligada a essas imagens já em minha fase adulta. Pois, o autor acreditava que os padrões de resposta ocorridos nos primeiros anos da infância seriam identificados na personalidade ao longo da vida, tendo em vista que fariam parte do indivíduo.

Na década de 1980, Barthes (1984, p. 31) escreveu “vejo fotos por toda a parte, como todo mundo hoje em dia; elas vêm do mundo para mim, sem que eu peça; não passam de ‘imagens’, seu modo de aparição é tudo-o-que-vier”. Mas para minha avó, a fotografia ainda era um bem, um bem precioso. Todas construídas, ainda, por meio analógico<sup>1</sup>. Os rolos de filme iam registrando o cotidiano familiar e revelavam, em cada página do álbum, a história que ela queria contar por meio de imagens. Quem comprava os filmes Kodak de 36 poses era o filho mais velho, o mesmo que a separa dos álbuns na ocasião a morte do marido Ângelo.

Vó Filó fotografava quem entrasse na sua casa, fotografava o almoço de domingo e as datas comemorativas. A casa toda manifestava grande alegria, e de tantas fotos expostas por todos os ambientes, parecia uma galeria, da qual ela era a curadora. Havia fotos nas paredes, nas estantes e também entre os livros.

Quando eu e minhas duas irmãs chegávamos à casa de minha avó, o guarda-roupa repleto de caixas com lembranças do passado se abria, e de lá saíam cartas e fotografias, materialidades de sua vida e de meu avô. As fotografias eram apresentadas, e enquanto isso, as histórias eram narradas. Eu e minhas irmãs caracterizávamo-nos com as roupas e joias de vó Filó, brincávamos de “faz de conta”, e a cena se formava para acabar em mais um registro fotográfico, momentos em que as imagens adquiriam um caráter mágico, principalmente por apreender no tempo, e para sempre, o fato vivido.

Mesmo nos anos 1990, quase dez anos depois da popularização das câmeras digitais, minha avó continuava rebobinando filmes. Não sei se por dificuldade de manusear as câmeras mais modernas, ou por gostar do “suspense” que envolve o ato de esperar a revelação da fotografia feita com filme, ou por poder guardar os negativos catalogados.

Ainda que considerada um meio de expressão mais popular, se comparada a outras formas de manifestação visual, verifico em relação às fotografias analógicas, a atribuição de uma “aura”, não segundo a perspectiva concebida por Walter Benjamin, pensador e filósofo

---

<sup>1</sup> A fotografia analógica era feita com processos físicos e químicos. Era aplicada em uma superfície, uma emulsão sensível a luz, como por exemplo, grãos de haletos de prata, e quando expostos a luz, gravavam os fótons, “foto-grafia”. Essas superfícies que podiam ser placas ou películas, depois de expostas, precisavam de agentes químicos para revelar, e fixar as luzes e sombras. A partir daí você tinha um negativo (ou slide, que é positivo). Então, a partir do negativo fazia-se a cópia (ANALÓGICOS DIGITAIS, 2013).



alemão; isto porque, quando Benjamin (1985) fala da perda da “aura” na obra de arte, na discussão que desenvolve em seu texto intitulado *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, o autor discorre sobre o papel da fotografia e do cinema como técnicas que, por possibilitarem a reprodução das imagens, provocam a perda da singularidade considerada sagrada na obra de arte. Pois, “em quase todas as sociedades que conheceram um desenvolvimento artístico, a arte é dotada de um valor especial, que tem nas produções uma natureza fora do comum, um prestígio particular, uma *aura*” (AUMONT, 1993, p.297). Por outro lado, a arte da era da reprodução em massa, encontrou outros valores auráticos.

Então, como explicar que às fotografias antigas, justamente aquelas maltratadas pelo tempo, que muitas das vezes representam ancestrais mortos, esteja atribuído esse caráter de aura, ainda que possam ser reproduzidas diversas vezes? Será que simplesmente porque representam o passado, ou congelaram um tempo que não volta mais? E ainda, por que justamente a fotografia tem esse “poder de reter o tempo”?

Essa era a sensação que parecia existir no contexto dessas relações momentâneas vividas entre minha avó e seus familiares, a manifestação de afeto e de apego a um passado que se viveu ou que apenas se passou a conhecer, ou ter, por meio de imagens, pois, a fotografia nos faz ter a posse de pessoas ou coisa querida, atribuindo a ela o caráter de objeto único<sup>2</sup>.

Muitos dos retratos feitos por minha avó, de seus filhos e marido, ficavam nos álbuns. Já outros, seguiam pelos correios para o Maranhão, para apresentar aos parentes que moravam longe, o modo com que ela conduzia a vida em Belém. Por isso, nas páginas dos álbuns que vó Filó colecionava sempre havia espaço, também, para as fotografias que ela recebia da irmã, dos sobrinhos, todos que ficaram em São Luiz, no Maranhão.

Nesse contexto, o papel fundamental desempenhado pela fotografia, era o de recordar, lembrar, guardar na memória, e desde seu surgimento, como afirmam Samain e Felizardo (2007, p. 2010), “a fotografia traz consigo o âmago da veracidade incontestável dos fatos por ela registrados. Por isso, no íntimo da palavra, as duas, memória e fotografia se (con) fundem”

A princípio, um aspecto que me chama a atenção para o acervo de fotos da família construído pela vó Filó, diz respeito às fotografias mais antigas que se enquadram aos padrões estéticos da época em que foram realizadas. Assim, os filhos eram “arrumados” forçosamente

---

<sup>2</sup>Termo proposto por Susan Sontag (2004), em *Sobre a Fotografia*, para falar que a fotografia é, de várias maneiras, uma aquisição.

para serem retratados; ninguém poderia aparecer sem camisa, por exemplo, e todos deveriam estar devidamente apresentados para o registro daqueles retratos.

A esse respeito, Pierre e Marie-Claude Bourdieu (2004, p. 38) informam que para o registro de suas imagens, no passado, cada indivíduo tinha a “preocupação de corrigir a postura e vestir as melhores roupas, na recusa instintiva em ser apanhado com as roupas do dia-a-dia”, pois, acreditava-se que assumir a postura correta era “assumir o controle da objetivação da sua própria imagem”, transmitindo, assim, a melhor imagem possível, que era o que minha avó desejava fazer, ao apresentar para visitas e familiares, as pilhas de álbuns. A convenção adotada na postura e na vestimenta para as fotografias aparece do estilo das relações sociais promovidas por uma hierarquia na sociedade, em que:

A regra social de comportamento e o código moral estão mais presentes do que os sentimentos, as vontades ou os pensamentos dos indivíduos singulares, onde as trocas sociais, rigidamente reguladas por convenções consagradas, são cumpridas sob a ameaça do julgamento dos outros, sob o olhar de uma opinião coletiva pronta a condenar em nome de normas incontestáveis e incontestadas e que são sempre dominadas pela preocupação em apresentar a imagem [...] que se conforma com o ideal de dignidade e honra (BORDIEU & BORDIEU, 2004, p.38).

Considerando algumas imagens produzidas como retrato, é importante estabelecer a distinção entre fotografia e retrato, uma vez que cada uma dessas tipologias guarda em si especificidades concernentes à ideia de representação. De acordo com Sontag (2004, p.18), “em torno do retrato fotográfico reside uma certa magia, sugerida especialmente pela frontalidade do sujeito retratado” pois, para Bourdieu & Bordieu (2006, p.38), “na linguagem de toda as estéticas, a frontalidade exprime o eterno”. Nesse caso, o retrato precisa ter algo de intencional do retratado ou de quem retrata; há que haver algo como uma sintonia, uma entrega por parte dos dois lados responsáveis pela construção de uma imagem.

O escritor brasileiro Rubem Alves, em seu livro intitulado *Retratos de Amor*, fala da captura do retrato, e coloca o retratista como um caçador de almas, o que busca capturar um pássaro mágico invisível que mora na pessoa a ser retratada e que, vez por outra, faz uma aparição efêmera.

Segundo o Aurélio, as duas palavras são sinônimas. Não são. Os dicionários frequentemente se enganam. “Retrato” e “foto” são habitantes de mundos que não se tocam. A “foto” pertence ao mundo a banalidade: o piquenique, o turismo, a festa. Combina com Bic, com chicletes, com Disneylândia. Tirar uma foto é gesto automático, não precisa pensar. É só apertar um botão. Um “retrato”, ao contrário, só aparece ao fim de uma meditação metafísica, religiosa. É o ponto final de uma busca (ALVES, 2000, p. 39).

Assim, as histórias contadas por minha avó, que têm em cada fotografia e retrato suas referências no álbum de família, e como essas formas de representação vão ligando, tecendo a sua história, são alguns dos aspectos que auxiliam na compreensão das relações circunscritas

à construção não só de sua memória familiar, mas também de seus descendentes, visto que a memória, segundo Halbwachs (2004) não é só individual, mas sim, corresponde a uma aquisição forjada dentro de um grupo social. Daí que mesmo para os membros mais jovens, como eu, essas imagens representam reminiscências da família, e da mesma forma suscitam sentimentos de afeto.

Todas essas questões norteiam a compreensão sobre a relação primordial entre fotografia e memória, sendo relevante, neste contexto, considerar aspectos também da relação subjetiva entre homem e mundo, como o sentimento de apego pelas fotografias e retratos, seja em função da carga histórica traduzida nesses objetos, seja pelo afeto que se manifesta, e que demonstra não somente a relação familiar existente, como a vontade de recordar um pouco mais do momento retratado.

### 3.1 ÁLBUM DE MEMÓRIAS DESPEDAÇADAS: A FOTOGRAFIA COMO SAUDADE

Costumo dizer que a “carreira” de minha avó como fotógrafa divide-se em dois momentos. Ela inicia sua produção ainda na década de 50, aproveitando os equipamentos e rolos de filmes usados pelo marido, meu avô Ângelo, que, na época, era jornalista e fotógrafo. Ela fotografava de forma intensa o cotidiano e todos os acontecimentos que envolvia algum membro da família. Acumulou durante esses anos um número considerável de álbuns.

Após a morte do marido, meu tio decide tomar posse dos álbuns, das cartas, tudo o que, de certa forma, era correspondida à memória de meu avô. Desde então, vó Filó rompe com a fotografia, desgostosa da vida. Diziam que ela ficou apaixonada, termo usado por várias pessoas da família, e que, acredito eu, para não dizer que ela estava deprimida, pois, meu avô e as fotografias dele viraram saudade.

Em seu trabalho intitulado *Os Tempos da Fotografia*, Boris Kossoy (2007, p. 146) coloca que “com a invenção da fotografia, inventou-se também, de certa forma, a máquina do tempo”, que nos remete ao passado e perpetua nossa existência, ao “parar no tempo e no espaço algo ou alguém que foi importante, ou que é importante para nós”.

Antes que meu avô morresse, ele e minha avó chegaram a completar 50 anos de casados. Todos diziam que ela era “como uma sombra de meu avô”, e não lembro de tê-los visto separados alguma vez. Diziam todos ainda que ela não “suportaria a vida sem ele”. Mas eu acho que a vida longe das fotos de seu marido foi tão difícil quanto a morte dele. Ela chorava a saudade dele, e lamentava muito não ter as fotos. Um dia, vi-a na poltrona azul da sala, onde ela passava a maior parte de seus dias, chorando. Parei para conversar com ela, que, então, só falava das fotos, das cartas, dos álbuns. Era como se meu avô ainda estivesse ali. Além de ter sido privada de participar do velório e do enterro de seu marido, vó Filó foi obrigada a despedir-se também das fotos, e mesmo mais tarde, quando vovó volta a fotografar, não reencontra mais os filhos pequenos ou o marido morto; e nem a si mesma.

Segundo Sontag (1986, p. 85), “as fotos declaram a inocência, a vulnerabilidade de vidas que rumam para a própria destruição, e esse vínculo entre fotografia e morte assombra todas as fotos de pessoas”. Então, continua:

A fotografia é o inventário da mortalidade. [...]. Mostram as pessoas incontestavelmente presentes num lugar e numa época específica de suas vidas; agrupam pessoas e coisas que um instante depois, se dispersaram, mudaram, seguiram o curso de seus destinos independentes (SONTAG, 2004, p. 85).

Assim, apreender uma alma significa reencontrá-la, impressa em um papel. A fotografia, em especial as dos álbuns de família, permite o reencontro com o tempo passado, talvez aí, resida seu valor incalculável, que lhe atribui essa condição de objeto sagrado.

Kossoy (2007, p. 147) diz que “através da fotografia apreendemos, recordamos e sempre criamos novas realidades. [...]. Tal é a dinâmica fascinante da fotografia, que as pessoas, em geral, julgam estáticas. Através da fotografia dialogamos com o passado, somos os interlocutores das memórias silenciosas que elas mantêm em suspensão”.

A fotografia apreende uma situação, um rosto, um gesto e até uma maneira de se vestir que porventura será repetida nas outras gerações; “registra ainda o fugidio, o apenas entrevisto, o inusitado, e desta forma, abre novas perspectivas para a observação de um fato” (GURAN, 2011, p. 85).

A memória da imagem, assim como de qualquer outra manifestação que se apresenta como veículo de reminiscência, tanto é coletiva, quanto individual. Coletiva quando preserva a lembrança de um grupo, e nesse sentido aproxima o grupo, como nos diz Halbwachs, e individual quando gravada no registro fotográfico que mantém a lembrança do homem num dado momento. É nessa perspectiva que Martins (2011, p. 28) defende que os retratos de família mostram uma época desaparecida, onde “a fotografia aprisiona e ‘mata’ o fotografado, pessoas e coisas. E ao mesmo tempo torna-se coisa viva nos usos substitutivos que adquire”, vivida por um grupo, mas que pode provocar sentimentos de reminiscências em outro que não a viveu, e que mesmo assim se alegra ou entristece por ver a representação do tempo e lugar passados, registrados no silêncio da imagem visível. Segundo Baudrillard (1997, p. 39), uma das qualidades mais preciosas e mais originais da imagem fotográfica, diferentemente do cinema ou da televisão, é esse silêncio, “[...] silêncio não somente da imagem que renuncia a qualquer discurso, para ser vista e lida de algum modo ‘interiormente’ – mas também o silêncio no qual mergulha o objeto que ela apreende”.

Compartilhando da constatação de Baudrillard (1997), Barthes (1984, p. 85) diz que a fotografia deve ser silenciosa, para “deixar o detalhe remontar sozinho a consciência afetiva”.

Nesta perspectiva, as fotografias antigas que segundo Guran (2011) são de natureza “*êmica*”, uma vez que foram produzidas por minha avó, dos próprios membros da família, e estão impregnadas, forçosamente, da representação que ela faz de si própria, serão tratadas como uma fonte histórica para a reconstrução da memória tanto coletiva quanto individual, que segundo Halbwachs (1990), não corresponde a uma memória objetiva como a história

escrita, além do que são os grupos sociais que consideram o que é “memorável” e as formas pelas quais algo será lembrado.

Portanto, além da história que a fotografia pode contar, existe a interpretação de quem conta. Conforme afirma Burke (2000, p. 70), os indivíduos “lembram muito o que não viveram diretamente. Um artigo de noticiário, por exemplo, às vezes se torna parte da vida de uma pessoa. Daí pode-se descrever a memória como uma reconstrução do passado”. É nesse sentido que, não só as lembranças que tenho da convivência em família, mas também as recordações relatadas por meus tios, irmãs e primos, me permitem compreender como a fotografia pode ser testemunha de um instante que passou, e como minha avó atribui a ela este valor.

Se a memória, em seu sentido primeiro, é a presença do passado, a fotografia sempre poderá ser concebida com um documento material da memória, pois o que está representado na imagem fotográfica será o que passou, seja em um tempo remoto ou mais recente. As fotografias podem ser, assim, entendidas como uma representação seletiva do passado, e só o que se quer lembrar é que será retratado, só o que é “memorável” é que será enquadrado e colado nos álbuns de família.

#### 4 ENTRE O AFETO E A ACADEMIA

Foi difícil acordar para fazer a matrícula no curso de iniciação à fotografia da fundação Curro Velho. Eu com 16 anos só pensava em dormir, como quase todo adolescente, mas encarei o sol de Belém, de uma ponta a outra da cidade, e consegui uma vaga naquela oficina disputada. No primeiro dia de aula, a professora entrou com um rádio na mão, ligou e colocou uma música lenta, sentou sobre o balcão de madeira e se apresentou. Seu nome era Anita, era de São Paulo e falava com aquele ‘S’ que logo se percebia.

O ritual da música lenta continuou nas próximas aulas, fomos conhecendo um pouco da história da fotografia, quem inventou, onde, como foi, até o dia que transformamos a embalagem do filme de 35 mm em uma câmera pinhole. O papel fotográfico de dentro deveria medir 4x4 cm, era mínimo, mas a expectativa por uma boa foto era imensurável. Saí pela área enorme da fundação, sem saber para onde apontar minha ‘câmera’, escolhi uma das janelas e contei os segundos que acreditava ser necessário. Após uma rápida espera, retirei cautelosamente o papel de dentro da embalagem de filme e o coloquei na bandeja que continha o químico da revelação, a sala era toda escura, com algumas luzes vermelhas, tocava uma música sutil e a imagem começou a aparecer, em negativo, como num passe de mágica. Digo que a partir de então foi irreversível, a fotografia me encontrou, ou eu a encontrei, tanto faz.

Com o passar do tempo, me matriculei em todos os cursos possíveis de fotografia, passei a colecionar as fotos da família, a importunar parentes para fotografá-los, a ter apego e sentir uma dor profunda quando perdia alguma fotografia, ou não sabia onde havia guardado.

Nesse mesmo ano, em 2006, conheci Lizete Sobral, mãe do meu namoradinho de escola, atualmente marido, e pude conhecer, através de suas próprias fotografias, sua história de vida. Vi fotos do casamento desfeito, da mãe que já estava morta, do pai que na infância pensava ser apenas padrinho. Percebi que ali dentro daqueles álbuns, existia muito mais que imagens, existia uma incrível crônica que só podia ser contada pela própria família, para os descendentes, ou para quem se interessasse.

A família como centro das relações sociais é a principal responsável pela transmissão das tradições, valores, hábitos e costumes, traduzidos em festas, educação, conversas, passeios e outras orientações. Metaforicamente, pode-se mencionar que dentro da família são escritas as primeiras linhas da história pessoal de cada um de seus membros, antes mesmo do seu nascimento. Essa história, que é a memória pessoal torna-se coletiva porque é vivida em um grupo e esse grupo é a referência para a formação da identidade dos indivíduos, é o que permite o pertencimento (BAIÃO, 2009, p. 33).

A história se apodera da memória coletiva e através da memória se reconstrói o passado. Nesse sentido, a família é uma das gêneses da memória coletiva. Tanto na casa de minha avó quanto na casa de minha sogra, havia fotografias, objetos, roupas, móveis que mesmo silenciosos podiam ‘contar’ muito sobre o passado.

Eclea Bosi (2003, p. 7) diz que:

Mais que uma sensação estética ou de utilidade eles nos dão um assentimento à nossa posição no mundo, à nossa identidade; e os que estiverem sempre conosco falam à nossa alma em sua língua natal. [...] A ordem desse espaço nos une e nos separa da sociedade e é um elo familiar como o passado. [...] Só o objeto biográfico é insubstituível: as coisas que envelhecem conosco nos dão a sensação de continuidade.

Nesse sentido, tais objetos biográficos, em especial as fotografias dos álbuns de família, acabam se tornando fonte de informação, registros afetivos e referências subjetivas. Percebi que a fotografia já estava em mim, impregnada, antes mesmo dos cursos, das salas de luzes vermelhas com cheiro forte de químico. Como uma herança que não pude, nem quis, negar. A esse respeito, segundo Cyrulnik (1995, p. 75):

[...] a familiaridade é um sentimento que se experimenta e se reforça no cotidiano, porque se enraíza na sensorialidade dos estímulos da vida doméstica. O sentimento de filiação, por sua vez, só existe na representação psíquica que se enraíza no contexto cultural. A familiaridade se alimenta do biológico, da memória e da sensorialidade cotidiana, ao passo que a filiação se alimenta de cultura. A convenção social da família cria a estrutura psíquica e sensorial na qual vão se constituir a familiaridade e a filiação.

Era uma inquietação tortuosa, todas aquelas imagens, tanto de minha avó como de minha sogra me habitavam, não sabia o que fazer, se escrevia, se fotografava, se esquecia. Mas sempre inquieta e cada vez mais apegada às memórias e histórias que aquelas fotografias representavam.

Com o passar dos anos, percebi que se tratava de assunto não só de contemplação, mas que eu poderia desenvolver uma pesquisa sobre o tema, sobre fotografia, memória, e, sobretudo, sobre os antigos álbuns que tanto me encantavam. Decidi, então, escrever para uma pesquisa de mestrado.

Fiz algumas entrevistas com familiares, para saber se nossas lembranças se aproximavam, algumas falas eram unânimes em relação à minha avó e à fotografia, uma delas é sobre a paixão que a movia a fazer tantos retratos, e o fato de querer ver todos muito bem arrumados para os retratos, em uma conversa com Tia Stella, a mesma que falei no capítulo anterior, que queimara as lembranças do passado, ela me disse:

A mamãe amava fotografar e amava fotos, qualquer ocasião era ocasião pra fotos, independente de ter um motivo especial. A ligação dela com fotografia sempre foi marcante... lembro muito bem que ela mandava eu vestir várias roupas, colocar vários adereços, sapatos, e fazer várias poses para que ela fotografasse. Tem tudo



documentado nos álbuns. As fotos para ela eram sagradas... ela apreciava e se deliciava tirando fotos ou pedindo para alguém tirar. Nestes momentos ela sempre sorria, podia estar chateada ou até com dor, mas ao pegar na máquina de fotografia ela já mudava o semblante. Todos já sabiam como agradá-la, era só comprar rolos de filmes Kodak e colocar na máquina pra que ela fizesse as fotos. O dinheiro que ela guardava era pra mandar revelar os filmes, guardava todos os negativos, havia centena deles... Ela fotografava todos da família, amigos também. A relação era muito apaixonante... paixão pura por eternizar momentos que ela considerava importantes, engraçados ou de amor, como nas fotos em que ela tirava sempre fazendo carinho no papai, nos filhos, nos netos.

Durante a conversa, eu e tia Stella víamos as fotografias que fiz dos álbuns, ela aparecia em várias situações, mostrei uma das fotos que me encantava, uma que ela estava na sala falando ao telefone, e ela me disse “acreditas que ela pediu que eu sentasse no chão e fingisse que estava falando ao telefone? Depois ela falou que tinha me fotografado sem eu perceber, ela adorava montar cenas para fotografar”.

Depois se viu em uma fotografia em frente a casa, com vestido e bolsa, falou que tinha acabado de acordar e como o vestido era novo, vovó a forçou a vestir, colocar um tamanco, uma bolsa e ir lá pra frente para que fosse fotografada. “tomei café e ela mandou eu me arrumar, olha a minha cara, eu fiquei muito chateada”.

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos do nosso entendimento tardio [...] uma verdadeira lembrança deve, portanto, ao mesmo tempo, fornecer uma imagem daquele que se lembra (BENJAMIN, 1985, p. 239).

Tive, também, uma conversa com meu pai, que era o filho mais novo, ele sempre se dispôs a me mostrar as fotografias, me contar as histórias que ele lembrava. Acredito eu que ele era o que mais se chateava com tantas trocas de roupas na hora das fotografias, certo dia ele me falou “não adiantava se zangar, ela nos forçava, tínhamos de obedecer”. Ele continuou:

Ela sempre mandava a gente usar as melhores roupas para tirar as fotos, a cada duas ou três fotos tínhamos que trocar de roupa novamente, acho que trocávamos a roupa umas quatro ou cinco vezes, ninguém gostava, e após as mudar as roupas ela procurava outro lugar e outra posição na casa.

Todas essas imagens ficaram afastadas inclusive deles, filhos, ninguém podia rever a não ser meu tio que as levou, meu pai conseguiu que ele me emprestasse os álbuns, mas somente por um dia, fotografei o que pude, e passei um longo dia conversando com meu pai e revendo, em uma das fotos ele se impressionou com a semelhança dele com meu filho Theo, de 7 anos.

Com isso, percebi que a fotografia da família de minha avó não foi um recurso de extensão da memória, as lembranças do tempo passado não foram preservadas, ficaram ali, guardadas, talvez até esquecidas. Não só para ela, mas também para seus filhos e netos.

#### 4.1 O que restou do olhar

Perdi minha avó durante uma viagem a trabalho. Ela morreu de forma sutil, numa manhã de agosto, ainda no percurso dessa pesquisa, o que, de certa forma, me atravancou, pois passei aulas chorando o adeus não dito, a visita não feita, o abraço não dado, tantas coisas que adiei e que o tempo não esperou.

Para falar sobre o tempo, empresto palavras de Raduan Nassar:

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor; embora inconsumível, o tempo é nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é, contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim; e um pomo exótico que não pode ser repartido, podendo no entanto prover igualmente a todo mundo, onipresente, o tempo está em tudo, existe tempo, por exemplo, nesta mesa antiga: existiu primeiro uma terra propícia, existiu depois uma árvore secular feita de anos sossegados, e existiu finalmente uma prancha nodosa e dura trabalhada pelas mãos de um artesão dia após dia... existe tempo nas cadeiras onde nos sentamos, nos outros móveis da família, nas paredes da nossa casa, na água que bebemos, na terra que fecunda, na semente que germina, nos frutos que colhemos, no pão em cima da mesa, na massa fértil dos nossos corpos, na luz que nos ilumina, nas coisas que nos passam pela cabeça, no pó que dissemina, assim como em tudo que nos rodeia(...)rico não é o homem que coleciona e se pesa no amontoado de moedas, e nem aquele devasso que se estende, mãos e braços em terras largas, Rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não contrariando suas disposições, não se rebelando contra seu curso, não irritando sua corrente, estando atento para o seu fluxo, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não a sua ira; o equilíbrio da vida depende essencialmente deste bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é; pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas (...)

Para que não ficasse perdido no tempo, fotografei o rastro da minha avó na casa que ela morava, pra que não se perdesse, também, de mim.



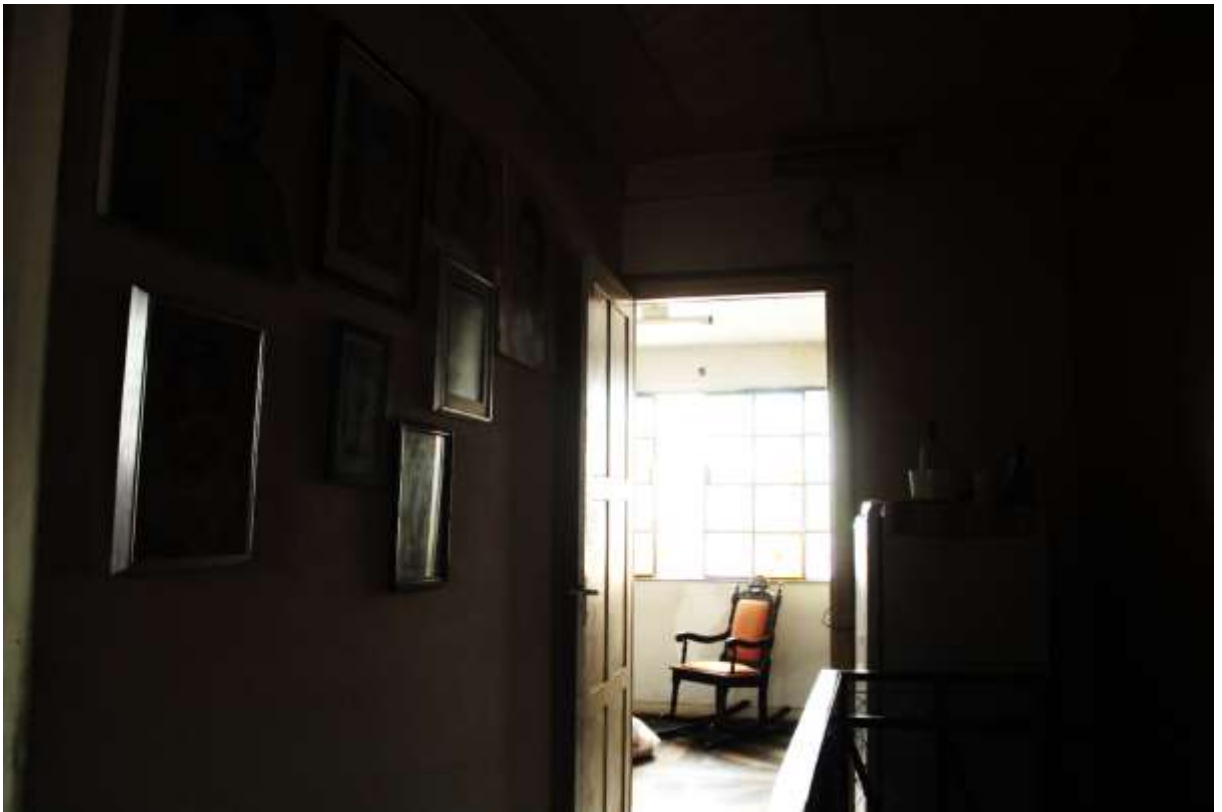












## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia, em especial a de álbuns de família, é uma ferramenta de recurso de extensão da memória, carregando consigo as histórias e narrativas de um grupo de pessoas que convivem em um determinado tempo. O ato de rever as imagens faz parte do processo de reconhecimento, ao reconhecer nos traços, nos gestos, nas características dos membros da própria família suscita em quem vê o sentimento de pertença. E pertencer é fazer parte, é afirmar, é essencial para a construção da identidade de um indivíduo.

Atualmente, percebe-se que o costume de constituir álbuns com o intuito de rever ou mostrar para contar está cada vez mais escasso devido às novas tecnologias tanto de produção quanto de armazenamento de imagens, os álbuns foram substituídos por memória de computador, pastas eletrônicas, não menos importantes, porém, certamente menos revisitadas.

Em sua tese de doutorado intitulada *As infinitas imagens cotidianas: os vínculos e excessos na imagem digital*, Cláudia Leão analisa justamente essa produção massiva de imagens e o que elas representam, nas considerações finais ela diz:

Ao que parece, nosso caminho segue para um sentido somente: não voltaremos nunca mais. Esta é uma certeza absoluta. Ainda não enjoamos e não deixamos de estar eufóricos nem extasiados com todas as imagens que estamos produzindo. E mais ainda: não estamos nem cansados e nem desmemoriados. Porque, por mais que as nossas imagens estejam se tornando esquizofrênicas, excessivas, sobrepostas e avassaladoras na despreensão do vazio, seguimos em frente, junto com todas as imagens que produzimos e outras tantas que, ao longo do tempo, iremos produzir certamente. (LEÃO, 2012, p.138)

No caminho inverso das revoluções tecnológicas, busquei na memória de minha família imagens que pudessem nos aproximar do passado, me aproximei também de mim, da minha história.

No início acreditei que contaria aqui uma história sobre fotografia e memória, sobre uma produção feita em casa, por uma pessoa comum, que quase nada pode contribuir para a história de toda uma sociedade. Mas ao narrar as crônicas e reencontrar tais imagens que me foram apresentadas ainda na infância, vi nas fotografias impressas o valor e a carga emocional que elas carregam, principalmente as que aparecem entes queridos, é como se um pedaço de papel comportasse o cheiro, a voz, o jeito de andar.

Ao conversar com meus familiares sobre suas lembranças, pude reafirmar que a fotografia tem um papel fundamental de documento da memória, muitas imagens já haviam sido esquecidas pelos meus tios. Tia Stella, a única filha mulher de minha avó, chorava e dizia que se pudesse trocava todo o restante da vida terrena para viver novamente esses momentos

que estão ali, naquelas páginas imagens e legendas, guardando inclusive a lembrança da forma da letra de minha avó.

Em sua dissertação de mestrado, Cláudia Leão cita Kazuo Ohno, mestre de dança moderna japonesa, que diz que o nosso corpo é carregado de mortes que se sucedem ao longo da vida. Compreendi todas as lamentações de minha avó, quando separada das fotografias antigas, foi como se quase todo o passado dela tivesse caído no esquecimento.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **Retratos de amor**. São Paulo: Papirus Editora, 2000.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução: Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ANALÓGICOS DIGITAIS. **O que é Fotografia Anaógica?** 2013. Disponível em: <https://analogicosanonimos.wordpress.com/2013/02/27/o-que-e-fotografia-analogica/>. Acesso em: 12 mai. 2015.

BAIÃO, Elisete D. **Fotografias familiares cotidianas: as imagens como recursos comunicacionais tecnológicos de extensão da memória biológica humana**. São Paulo: Faculdade Cásper Líbero, 2009.

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

BAUDRILLARD, Jean. **A Arte da Desaparição**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. In: **Concinnitas – Revista do Instituto de Artes da UERJ**. Rio de Janeiro, ano 6, v. 1, n. 8, jul. 2005, p. 64-78.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: **Obras escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

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

BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Maria Claire. O camponês e a fotografia. In: **Revista de sociologia e política**. Universidade Federal do Paraná. Curitiba N. 26, jun.2006. p.38 Tradução: Fábila Berlatto e Bruna Gisi. Curitiba N. 26, jun. 2006.

BOWLBY, J. (1977). **The Making and Breaking of Affectional Bonds: I. Aetiology and Psychopathology on the Light of Attachment Theory**. British Journal of Psychiatry, vol. 130.

BURKE, Peter. História como memória social. In: BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2000, p. 67-89.

CYRULNIK, Bóris. 1995. **Os alimentos do afeto**. São Paulo: Ática.

FELIZARDO, Adair e SAMAIN, Etienne. A fotografia como objeto e recurso de memória. In: **Discursos Fotográficos**. Londrina, v.3, n.3, p. 205-220, 2007.

GURAN, Milton. Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica. In: **Discursos Fotográficos**. Londrina, v.7, n.10, p.77-106, jan/jun. 2011.

HALBWACHS, Maurice. **A Memória Coletiva**. São Paulo: Ed. Centauro, 2004.

HAUSER, Arnold. **Historia Social de la Literatura y el Arte**. Madrid, España: Ediciones Guadarrama, 1963.

JOLY, Martine. **Introdução a Análise da Imagem**. Paris: Editions Nathan, 1994.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação. In: **Revista de Estudos Ibero Americanos**. Porto Alegre: PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 9, 2005.

KOSSOY, Boris, **Os Tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LEÃO, Ana Cláudia do Amaral. **Imagens Suspensas: a reconstituição comunicacional da solidão e das lembranças de mulheres idosas esquecidas nos asilos**. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Semiótica, PUC, São Paulo, 2003.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo, SP: Contexto, 2011.

OLIVEIRA, Valter Gomes Santos de. Páginas de Lembranças: uma análise de álbuns de família nos sertões baianos. In: **Revista Brasileira de História da Mídia**. São Paulo: Socicom, vol.2, n.2, jul. 2013/ dez. 2013. p. 117-125.

RANGEL, Sonia. **O olho desarmado: objeto poético e trajeto criativo**. Salvador: Solisluna Design, 2009.

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

YIN, Robert k. **Estudo de Caso, planejamento e métodos**. Porto Alegre: Bookman, 2001.