

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ**  
**DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL**  
**MILENA FARIA EMILIÃO**

**A CASA DE ANCHIETA:**  
**ESTUDO DE CASO SOBRE A RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA E FOTOGRAFIA**

**CURITIBA**

**2007**

**MILENA FARIA EMILIÃO**

**A CASA DE ANCHIETA:  
ESTUDO DE CASO SOBRE A RELAÇÃO ENTRE MEMÓRIA E FOTOGRAFIA**

Monografia apresentada ao Departamento de Comunicação Social, da Universidade Federal do Paraná, como requisito para a obtenção do título de graduação em Jornalismo. Orientador: Osvaldo Luciano dos Santos Lima.

**CURITIBA**

**2007**

**SUMÁRIO**

<b><i>LISTA DE FIGURAS</i></b>	<b>2</b>
<b><i>INTRODUÇÃO</i></b>	<b>3</b>
1. Apresentação	3
2. Objetivo e Metodologia	7
<b><i>SOBRE A MEMÓRIA</i></b>	<b>10</b>
<b><i>SOBRE A MINHA FOTOGRAFIA</i></b>	<b>16</b>
<b><i>SOBRE AS FOTOS DE FAMÍLIA</i></b>	<b>24</b>
<b><i>ANÁLISE DOS DOCUMENTÁRIOS</i></b>	<b>30</b>
1. O Fim e o Princípio, de Eduardo Coutinho	31
2. 28 Anos, de Eduardo Baggio	36
<b><i>SOBRE O DOCUMENTÁRIO</i></b>	<b>40</b>
1. Proposta	40
2. Realização	45
3. Análise das entrevistas	46
3.1 - Entrevista com Ivone	46
3.2 - Entrevista com Haroldo.	51
3.3 - Entrevista com Elza	59
3.4 - Entrevista com Suely	62
3.5 - Entrevista com Marlene	67
3.6 - Entrevista com Ione	70
<b><i>CONCLUSÃO</i></b>	<b>73</b>
<b><i>REFERÊNCIAS</i></b>	<b>76</b>

## LISTA DE FIGURAS

<i>I - A Casa de Anchieta,</i> _____	3
<i>II - Cena do filme “O Fim e o Princípio”, entrevista com Dona Mariquinhas.</i> _____	32
<i>III - Cena do filme 28 Anos.</i> _____	36
<i>IV - A Mãe</i> _____	46
<i>V - O Pai</i> _____	51
<i>VI - A avó</i> _____	59
<i>VII - A tia Suely</i> _____	62
<i>VIII - A tia Marlene</i> _____	67
<i>IX - A tia Nina</i> _____	70

---

## INTRODUÇÃO

### 1. Apresentação



I - Da esquerda para a direita, de baixo para cima:  
Ivone, Haroldo, Ione, Dona Elza, (a pessoa no centro não foi identificada),  
Dona Amélia, Suely e Marlene.

Uma fotografia amarelada e antiga. Oito pessoas entre conhecidos e desconhecidos. O passado, a novidade, o misterioso: uma provocação. Uma aluna, uma curiosa e um objetivo: o projeto final de curso. Como em uma iluminação entre o banho matinal e ônibus lotado, a idéia: preciso saber mais sobre a foto.

Foi em meio a esses sentimentos que este trabalho nasceu. Motivada por descobrir sobre uma pequena imagem fotográfica da minha família, decidi escrever uma monografia que discuta a relação das fotos com as memórias e que me dê subsídios para descobrir o que as oito pessoas da fotografia, passados 35 anos, revelam, na prática, sobre o que foi tratado também na teoria.

Entre tantas fotografias que guardo da minha família, esta pequena imagem quadrada me chamou a atenção. Ali, vejo oito pessoas posando para a câmera, às gargalhadas, bastante próximas e felizes, mas, eu não conheço nenhuma história sobre esse dia. Carrego a foto comigo desde um tempo que eu não posso datar e nunca soube quem eram todas aquelas pessoas, onde estavam e o que as levou a sorrir tanto para o fotógrafo. Sei hoje, que está comigo a imagem da juventude do meu pai, da minha mãe, das tias Marlene, Suely e tia Nina e da Vó Elza, além da Bisa Amélia – que morreu quando eu ainda era um bebê –, e de mais uma senhora que, por estar com o rosto apagado, ninguém a reconheceu.

O tamanho da foto, 5x5cm, sempre a destacou entre outras fotos que eu guardo (em geral três vezes maior), a cor e as marcas do tempo – os rasgos e furos – também fizeram com que eu quisesse proteger essa imagem dos perigos do mundo. Nela, vejo um quadro completo: com a exceção do meu avô, José, que não está ali, toda a família do meu pai está reunida. Sentados, posando, eles olham para o fotógrafo como quem espera o momento do clique, e sorriem. Mas, o sorriso, por alguma razão, deixou de ser apenas uma pose para a máquina e se tornou grande, espontâneo apesar da pose, transformou-se em gargalhada descontrolada, risada que faz a barriga da minha avó torcer, a cabeça da minha tia girar e a boca da minha mãe escancarar.

Nunca vivenciei um momento como esses. Minha família é séria, é sem graça, é separada e calada. Nunca os vi tão felizes, nem meu pai tão despojado, minhas tias reunidas, minha avó tão jovem. Não acreditava, antes de ver a foto, que algum dia eles puderam compartilhar de um momento tão simples e tão emocionante. A foto me mostrou um momento inédito que eu quis guardar para sempre: tirei-a do meio das outras imagens da minha casa e a coloquei junto a mim. Ela hoje é a única foto que está comigo, a única imagem que me revela algo original e cativante.

Mas, como uma imagem que me marcou tanto pôde estar abandonada entre tantas imagens? Por que ela foi tão maltratada? Ela é especial apenas para mim? Por quê? Tenho, então, a necessidade de falar sobre esta foto, quero saber mais sobre ela e sobre as pessoas que estão ali.

Porque eu, como Roland Barthes<sup>1</sup>, fico buscando nessa fotografia a correspondência mental com a imagem da família que eu criei, imaginei. Realmente não encontro: este momento feliz de união e descontração nunca foi vivenciado por mim. Esta é a diferença entre essa e qualquer outra fotografia do meu baú: não sei sua história e tenho uma grande atração por este instante que me é completamente estranho, apesar de alguns rostos serem conhecidos.

Um motivo aparentemente banal despertou minha curiosidade sobre como os acontecimentos se fixam na memória e como eles são apagados, como as memórias são construídas a partir das fotografias que guardamos em casa e como elas podem desaparecer com a ausência da foto.

A minha fotografia é banal, é apenas a união de oito pessoas para uma pose em um dia aparentemente qualquer, mas despertou o meu interesse e curiosidade porque nunca vi minha família num momento tão espontaneamente feliz, em que a pose preparada é desfeita para mostrar a gargalhada. A imagem do presente e o comportamento que as pessoas têm hoje, e que é o único que já presenciei, não permitiriam um momento de descontração tão natural quanto o registrado no passado. Essas pessoas são parte da mesma família, mas sempre me pareceram muita diferentes e sempre bastante distantes umas das outras – o que inviabilizaria um momento de união como o da foto. *“A fotografia causa impacto na medida que revela algo original”*, explicaria SONTAG (1981: 19) sobre este meu interesse.

Essa alegria ausente é apontada por esta pequena fotografia. Não vejo o mesmo sorriso nas pessoas, mas quero saber se ele existia em outros instantes. A foto me fez criar uma história em que a felicidade foi possível um dia. Acreditei, durante anos, que aquele

---

<sup>1</sup> - “Em *A câmara clara*, Barthes abdica de todo o repertório conceitual que vinha empregando no tratamento da fotografia e opta por abordá-la no nível das sensações que ela provoca face à sua experiência individual como espectador.” (BRAGA: 02) A sua experiência pessoal é a busca por reencontrar, em suas fotos, a imagem da mãe recém-falecida.

papel quadrado e envelhecido era a prova do que existiu – mesmo que eu nunca tenha visto ou vivido. E hoje quero saber se o que a foto me revela é apenas um sorriso precioso na vida da minha família, apenas um instante, ou se o passado parecia mais com a fotografia do que com o presente sem gargalhadas que eu conheço.

Esse motivo me levou ao estudo da Fotografia. Escrevo este trabalho para conhecer mais sobre a Fotografia e porque me interessa pelo debate sobre a relação das fotos com a memória dos indivíduos – já iniciada por diversos teóricos, que uso como base deste estudo teórico, Roland Barthes, Philippe Dubois, Boris Kossoy, Susan Sontag, Ettiienne Samain, entre outros.

## 2. Objetivo e Metodologia

Este trabalho monográfico é um estudo de caso sobre uma fotografia da minha família. A proposta é reencontrar as oito pessoas que posaram para uma foto há mais de 35 anos e, a partir de um trabalho teórico e de entrevistas filmadas, discutir a relação existente entre a fotografia e a idéia que aquelas pessoas têm de si, do seu passado e dos outros, no presente.

Meu objetivo principal é revelar o que esta imagem fotográfica traz à memória das pessoas (fotografadas) quando elas são apresentadas à foto depois de tantos anos. Quais são as histórias que a foto é capaz de suscitar e quais as recordações daquele passado que eu posso desvendar a partir da fotografia?

Para isso, o trabalho se divide em três momentos:

1 – Discussão teórica sobre Fotografia e sobre a Memória e análise de dois documentários audiovisuais que trabalham com esta questão.

2 – Produção de um documentário que vai reencontrar as oito pessoas que posaram para a fotografia, saber como elas vivem, o que a foto dispara em suas memórias e quais as lembranças que elas têm daquele tempo.

3 – Análise das entrevistas obtidas pelo documentário, estudo de caso.

Portanto, é importante destacar, o documentário é um instrumento teórico-metodológico para chegarmos ao objetivo deste trabalho: saber mais sobre a memória dos meus parentes a partir de uma fotografia. As entrevistas têm o intuito de mostrar (em audiovisual) como aquela foto – ou seja, um objeto comunicacional específico – relaciona-se no presente com o passado e com a história dessas pessoas. O documentário é um método de exploração da minha pesquisa, e busca observar como, no caso específico dessa foto da minha família, a fotografia é afirmação do presente e marca do passado.

Para esclarecer qual será a metodologia deste trabalho, partindo do trabalho teórico – momento no qual eu ainda não tenho informações sobre a fotografia – até o término e análise das entrevistas após a feitura do documentário, proponho aqui a estrutura desta monografia:

### 1 – Pontos Sobre a Memória

Breve apresentação de definições sobre a questão da memória com o objetivo de conhecer e apresentar alguns estudos sobre o tema na Psicologia, Sociologia e Comunicação Social.

### 2 – As Fotografias de Família

Discussão sobre a fotografia tema deste trabalho e sobre o caráter específico das fotografias de família.

### 3 – Análise de documentários

“O Fim e o Princípio”, Eduardo Coutinho

“28 Anos”, de Eduardo Baggio

### 4 – O documentário

4.1: Proposta: como será o documentário, como conduzirei as entrevistas.

4.2: As entrevistas: relatório das entrevistas, como elas aconteceram e quais os resultados obtidos

4.3: Análise do documentário com relação à pesquisa teórica feita anteriormente.

O que as entrevistas revelaram que contradizem ou reforçam o que foi estudado no estudo teórico. No caso da fotografia da minha família, o que as pessoas que posaram para aquela foto mostraram para o trabalho? Discussão entre teoria e o caso específico.

### 5 – Conclusão.

De maneira geral, interessa entender o papel da fotografia como instrumento de representação dos indivíduos e de suas histórias, como a fotografia influencia no

conhecimento que as pessoas têm sobre si mesmas, sobre os que estão próximos e sobre suas realidades (passado e presente).

O estudo teórico, o primeiro momento deste trabalho, baseia-se na revisão bibliográfica sobre a fotografia em autores como Roland Barthes, Philippe Dubois, Boris Kossoy, Susan Sontag e Etienne Samain, entre outros.

Após a captação das entrevistas, este trabalho volta a discutir a relação entre passado, relato, presente, memória e fotografia, baseado na experiência promovida pelo documentário. Só então, chegaremos às conclusões sobre o tema deste trabalho: como as pessoas reagiram ao se encontrarem com suas imagens do passado.

## SOBRE A MEMÓRIA

A memória é um arquivo pessoal, uma recordação. E é por ela nos acompanhar desde sempre é que parece fácil defini-la. Somos quem somos porque temos memória, por lembramos e por esquecermos é que construímos nossa própria identidade e nossa percepção sobre o mundo.

Jacques Le Goff, em “História e Memória”, define memória antes mesmo de dizer que seu conceito é crucial. Assim, ela é:

...fenômeno individual e psicológico, a memória liga-se também à vida social. Esta varia em função da presença e da ausência da escrita e é objeto de atenção do Estado que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado produz diversos tipos de documentos/monumento, faz escrever a história, acumular objetos. A apreensão da memória depende deste modo do ambiente social e político: trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo.

As direções atuais da memória estão, pois, profundamente ligadas às novas técnicas de cálculo, de manipulação da informação, do uso de máquinas e instrumentos, cada vez mais complexos. (LE GOFF, 2003: 419)

A memória já era questão fundamental para os gregos antigos que, em sua mitologia, viam-na como uma Deusa: Mnemosine, a filha da Terra (Gaia) e do Céu (Urano) e, da sua união com Zeus, gerou nove musas, seres responsáveis pela inspiração dos poetas, músicos e filósofos. É Mnemosine (Personificação da Memória) a deusa que possibilita aos homens conhecer sobre seu passado e transmiti-lo aos outros mortais. Os poetas podem contar sobre o passado porque são protegidos das Musas, porque estão possuídos pela memória e dela podem falar. (LE GOFF, 2003: 433) A memória, aqui, portanto, mostra-se tão enigmática quanto nos dias de hoje, é como um dom para pessoas especiais, algo que revela “*os segredos do passado, o introduz nos mistérios do Além.*” (LE GOFF, 2003: 434)

Sócrates, em “Teeteto” de Platão, faz referência a um bloco de cera que o homem carrega em sua alma para que as impressões do mundo sejam guardadas, marcadas com um estilete. (LE GOFF, 2003: 435) Idéia semelhante a essa é exposta em “O Ato Fotográfico”,

no qual Philippe Dubois, no capítulo Palimpsestos – palavra que significa “papiro ou pergaminho cujo texto primitivo foi raspado, para dar lugar a outro” (HOUAISS) -, usa a explicação de Freud, em “Notas sobre o Bloco de Notas Mágico”, para a forma como as memórias são estabelecidas. O bloco de notas mágico é a metáfora da memória. Sobre ele não se usa lápis ou caneta, mas algum objeto pontudo que traça seu desenho por sobre uma folha translúcida que fica sobre um papel encerado. Esta segunda camada encobre um bloco de cera emoldurado. Pela pressão do objeto pontudo, a folha encerada fica com as marcas definitivas, mas se quisermos fazer parecer que ela está intacta, basta apenas retirar a folha encerada e recomeçar as inscrições na folha de papel (DUBOIS, 1993: 328).

O Wunderblock (o bloco de folhas mágico) representa o aparelho psíquico do homem, no qual a camada de cera é o inconsciente e a folha de celulose o consciente. A folha de papel é uma superfície que conserva eternamente as informações colocadas sobre ela. Mas, esta superfície é limitada, seu espaço não é infundável. O inconsciente é, por sua vez, uma superfície que sempre poderá receber dados, como o bloco de cera. E por mais que pareça que os dados ali marcados foram apagados definitivamente, *“constata-se de fato com facilidade que o traço durável da escrita é conservado no próprio quadro de cera e que ela pode ser lida com uma iluminação adequada”* (FREUD apud DUBOIS, 1993: 329).

Essa complexa questão freudiana sobre consciente e inconsciente, rapidamente tratada aqui, ajuda-nos a entender que a memória individual é dinâmica e envolve medos, angústias, traumas, inibições e desejos que escondem ou exibem uma situação passada. A memória é um processo que envolve lembranças e esquecimentos, o consciente e o inconsciente. Para Le Goff, seu estudo envolve a neurofisiologia, a biologia, a psicologia, a antropologia e a psiquiatria, entre outras áreas de estudo, e é definida como um conjunto de funções psíquicas que permitem ao homem atualizar as informações do passado (LE GOFF, 2003: 419). Antes de ser atualizada pela consciência, as lembranças ficam em um estado de latência, abaixo da consciência, quer dizer, as memórias vivem no inconsciente e estão sempre em algum lugar da memória.

O neurocientista argentino Ivan Izquierdo, em “Questões Sobre a Memória” define memória como aquisição, conservação e evocação de informações. Para ele,

...a aquisição se denomina também aprendizado. A evocação também se denomina recordação ou lembrança. Só pode se avaliar a memória por meio da evocação. A falta de evocação denomina-se esquecimento ou olvido. Uma falha geral da evocação de muitas memórias denomina-se amnésia. (IZQUIERDO, 2004: 15)

A aquisição que a memória faz também é aprendizado, mas há coisas que não podem ser aprendidas porque nunca foram vivenciadas, nunca habitaram a memória. É óbvio, aqui, que a memória não é o passado, mas uma parte do que aconteceu que de alguma forma e por algum motivo (físico-químico, psicológico ou social) continua vivo e se torna parte das preocupações do mundo presente. Este “vivo”, entretanto, também pode significar adormecido, e desperta apenas quando provocado por um objeto, uma situação, uma pessoa ou um documento, por exemplo.

Ecléa Bosi, em “Memória e Sociedade” diz que “*a memória é um cabedal infinito do qual só registramos um fragmento*” (BOSI, 1979: 03). Isso porque toda lembrança é construída por esquecimentos, recortes e ausências. As memórias não são reconstituições exatas do passado, mas são – todo o tempo – refeitas, reconstruídas, misturadas com o presente e atualizadas. A memória possui em si a dialética presença/ausência. Ela sempre estabelece uma ligação com o tempo em que é acionada. O passado é reconstruído pelas condições dadas no presente, ou seja, a lembrança que temos é do passado mas é interpretada no presente de acordo com cada situação. A memória, realiza uma performance, ela se vale da situação presente para tentar compreender e interpretar o passado, criando um novo processo de representação.

Na maior parte das vezes, lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho. Se assim é, deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos na infância, porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas idéias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista. (BOSI, 1979: 17)

É pela memória que construíamos e reconstruímos nossa ligação com o mundo, com nosso passado, nossa origem e nossos antepassados. As sociedades também se baseiam na memória para se desenvolver. Jacques Le Goff separa a história da memória histórica em cinco momentos: a memória étnica nas sociedades sem escritas ou “selvagens”; o desenvolvimento da memória, da oralidade à escrita; a memória medieval, em equilíbrio entre o oral e o escrito; os progressos da memória escrita; e o desenvolvimento de memórias tecnológicas. (LE GOFF, 2004: 423)

Para o historiador, o século XX é revolucionário para a memória. Durante a Segunda Guerra Mundial, o desenvolvimento das máquinas de calcular produziu um novo caminho para a memória na sociedade. As operações realizadas por estas máquinas, utilizam-se da memória, entre outros procedimentos, para seus cálculos. A evolução incrivelmente rápida destas tecnologias resultou nos computadores, a força motriz da sociedade do nosso tempo. A nova memória eletrônica, surgida dessas novas tecnologias digitais, é resultado natural da evolução das sociedades, mas, apesar disso, Le Goff avisa que a memória da História precisa ser um presente (dádiva) para o futuro, e não permitir que esse acúmulo de informações sirva de prisão para os homens, mas que seja objeto de libertação. (LE GOFF, 2004: 471)

Desde as civilizações antigas, concluímos a partir da leitura de Le Goff, a imagem tem se fortalecido como antídoto para o esquecimento. O ídolo é a criação de um Deus sempre presente, por isso o ídolo é uma imagem cultuada. Os desenhos nas cavernas contam sobre uma caça ou uma conquista. A escrita ordena os fatos do passado e dão uma única versão à antiga cultura oral. A imagem, portanto, em todas as suas formas, é a maneira de permitir que o homem seja lembrado, por si e pelos outros, permite que ele se veja, crie um reflexo de si, identifique-se, enquadre-se e especule sobre si mesmo. Frances Yates, citado por Philippe Dubois, sintetiza:

Se não tenho confiança em minha memória, posso completar e garantir seu funcionamento fazendo anotações por escrito. A superfície que conserva essas anotações, seja esta um quadro ou uma folha de papel, é então por assim dizer, um fragmento materializado do aparelho mnésico que, de outro modo, é invisível para mim. Basta-me saber o lugar onde coloquei a lembrança assim fixada para poder cada vez reproduzi-la à vontade. (DUBOIS, 1993: 327)

Hoje, o desenvolvimento da memória chegou a extremos tão avançados, que, segundo as autoras Ana Paula Goulart Ribeiro e Marialva Barbosa, existe um “boom de memória”, de documentação. Os computadores têm memórias capazes de armazenar uma infinidade de informações escritas, informações imagéticas e audiovisuais, entre tantas. É difícil saber o que selecionar, o que deve ser lembrado. Tudo, o tempo todo está sendo registrado, ou pode ser registrado. As pessoas no elevador, um passeio pelas ruas de uma grande cidade, uma operação bancária, um ultrassom, tudo.

“A contemporaneidade”, segundo as autoras, “seria marcada por uma dilatação do campo do memorável, com uma multiplicação de práticas voltadas para o passado.” A prova disso é a “restauração dos centros urbanos, a moda retrô, o sucesso das narrativas históricas e da literatura memorialista, a multiplicação dos espaços de comemoração, o crescimento de documentários no cinema e na televisão” (BARBOSA, 2005: 02). Esta seria a cultura da memória.

Leonel Fernando Aurélio Aires, em seu artigo “O Percurso Complexo da Memória”, lembra as palavras de Humberto Eco, segundo as quais, a sociedade contemporânea está desenvolvendo uma síndrome de Funes, personagem de Jorge Luis Borges que depois de um acidente adquiriu o dom de nada esquecer.

Dezenove anos havia vivido como quem sonha: olhava sem ver, ouvia sem ouvir, esquecia-se de tudo, de quase tudo. Ao cair, perdeu o conhecimento; quando o recobrou, o presente era quase intolerável de tão rico e tão nítido, e também as memórias mais antigas e mais triviais. Pouco depois, constatou que estava aleijado. O fato apenas lhe interessou. Pensou (sentiu) que a imobilidade era um preço mínimo. Agora sua percepção e sua memória eram infalíveis. (...)

Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada às sensações musculares, térmicas, etc. Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entresonhos. Duas ou três vezes havia reconstruído um dia inteiro; nunca havia duvidado, cada reconstrução, porém, já tinha requerido um dia inteiro. (BORGES, 1998: 543)

Não sabemos a interferência desses inúmeros registros eletrônicos do presente no futuro. Há pouco tempo, tínhamos a clara percepção de que os registros (pensando na fotografia especificamente) eram feitos por serem considerados importantes, e, portanto, precisavam ser lembrados. Se tudo hoje é fotografado, filmado, registrado, a pergunta óbvia é: como as sociedades lidarão com o acúmulo de memória que estamos deixando para elas?

Talvez, como Funes, acabemos memoriosos e sem a capacidade de imaginar, de pensar. Borges explica:

... (Funes) tinha aprendido sem esforço o inglês, o francês, o português, o latim. Suspeito, entretanto, que não era muito capaz de pensar. Pensar é esquecer diferenças, é generalizar, abstrair. No abarrotado mundo de Funes não havia senão pormenores, quase imediatos. (BORGES, 1998: 545)

As constantes mudanças do mundo, chamada por Pierre Nora de “aceleração da história”, (Nora apud BARBOSA) faz do presente algo tão volátil quanto o passado, criando no homem a obsessão pelo arquivamento e pela memória. Isso é reforçado pelas novas tecnologias, como dito antes, que possibilitam um arquivamento de todas as coisas por praticamente qualquer pessoa.

A fotografia, nesse contexto, representa a forma de arquivamento imagético mais popular na sociedade contemporânea. A invenção da fotografia foi fruto do resultado de anos de experimentação, na busca por encontrar uma maneira de representação mais rápida e mais semelhante que a pintura (SAMAIN, 1998: 328). Paralelamente ao seu surgimento, a burguesia, então, em ascensão, ajudou a criar a idéia de representação e transmissão da imagem pessoal para os outros. Mais do que arquivamento, mais que memória, a fotografia surge aliada ao processo de criar identidades. O surgimento da fotografia criou uma nova e complexa relação das pessoas com a realidade e com elas mesmas. O mundo real pode ser transformado em uma representação fidedigna para ser rememorado no futuro e para ser identificado com o indivíduo, contribuindo para o estabelecimento da imagem que os indivíduos criam de si e da realidade em que eles vivem.

**SOBRE A MINHA FOTOGRAFIA**



- 1 - Ivone, mãe
- 2 - Haroldo, pai
- 3 - Nina, tia materna
- 4 - Elza, vó paterna
- 5 - A amiga
- 6 - Amélia, bisavó paterna
- 7 - Suely, tia paterna

Nunca soube nada sobre esta fotografia, mas quando a vi pela primeira vez, a história da minha família se reescreveu, para mim. Susan Sontag, em “Ensaio Sobre a Fotografia” afirma que as fotografias são utilizadas pelas famílias para construir uma história, “*uma crônica de si mesma*” (SONTAG, 1981: 09). A ausência de uma legenda na foto, da fixação da imagem próxima de outras imagens, impede-me de precisar a data desta reunião. Mas, acredito eu que em algum dia entre 1970 e 77 – porque meu pai serviu ao Exército neste período e seu corte de cabelo revela os ares de milico –, meus familiares se reuniram para uma pose. Colocaram as cadeiras no quintal, arrumaram os cabelos e esperaram as instruções do fotógrafo para a disposição de cada um. A pose que aparentava uma família feliz estava pronta. Eis quem eu reconheci, na primeira olhada: Meu pai (2) com sua namorada, minha mãe (1), à sua direita, e a cunhada (Ione, 3) à esquerda. Sentadas em cadeiras logo atrás, as mulheres mais velhas da família, minha avó Elza, a antiga empregada, e provavelmente minha bisavó. Atrás e em cima de algum apoio, a irmã do meu pai (7) e alguma amiga (8).

O único homem da cena ficou no centro da foto, protegendo as suas mulheres. Provavelmente meus dois avôs já estavam mortos nessa época, mas a presença forte e central do meu pai nesta foto me faz pensar no filho que assume o lugar na cabeceira da mesa quando o pai falece. Ele agora é o novo cuidador, ele é o único homem presente, ele precisa se mostrar grande, seguro e maduro. Ainda assim, ele sorri. Ele parece naturalmente à vontade, magro como eu nunca o vi, e tão jovem! Como é estranho ver a juventude perdida dos seus próprios pais! Saber que naquele momento da vida deles tudo ainda estava por acontecer, todos os planos poderiam ser realizados. É tudo tão bom que eles chamaram um fotógrafo para registrar esse momento.

Revirando as fotografias da minha família, em casa, não encontro qualquer outra foto planejada, posada, estudada. Há outras que riem, que mostram, mas nenhuma tão estranha e encantadora. Nenhuma que me deixe com tanta inveja de não tê-los visto assim e que me aponte de modo tão assombrosa realidade de minha própria velhice.

Roland Barthes, em “A Câmara Clara”, fala de sua experiência de estranhamento diante das fotografias de sua mãe. O autor revela que, ao mesmo tempo em que sabia, tinha consciência, de que a pessoa da foto era sua mãe, ele não conseguia reconhecer nelas, a imagem da mãe que ele conhecia. Via, antes, um traço parecido no rosto, a semelhança do

nariz, ele conseguia a “reconhecer por pedaços” (BARTHES, 1984: 99), mas não alcançava seu ser. Barthes não reencontrava a mãe recém-falecida nas fotografias. Eu não reencontro meus pais envelhecidos na juventude feliz. Apenas com uma foto da infância de sua mãe, a “mãe-criança”, é que Barthes parte do estranhamento e chega próximo ao reconhecimento da sua mãe.

Tendo partido de sua última imagem, tirada no verão antes de sua morte (tão cansada, tão nobre, sentada diante da porta de nossa casa, cercada de seus amigos), cheguei, remontando três quartos de século, à imagem de uma criança: olho intensamente para o Soberano Bem da infância, da mãe, da mãe-criança. É verdade que eu então a perdia duas vezes, em seu cansaço final e em sua primeira foto, para mim a última; mas foi então também que tudo oscilava e que eu a reencontrava enfim tal que em si mesma... (BARTHES, 1984: 107)

A foto da Casa de Anchieta – passo a chamar a minha fotografia assim, por saber, após as entrevistas, que este era o lugar onde meu pai e sua família moravam quando a foto foi tirada – causa-me estranhamentos por não reencontrar nas pessoas que eu conheço hoje a mesma vibração jovial que a foto me revela. Vejo a minha avó sorrindo (4) e não posso saber o que a faria gargalhar desse jeito; vejo a roupa da minha mãe e reconheço um gosto antigo por combinações de blusas com casados; mas nunca vi meu pai de sandálias em nenhum ardente verão, nem estive em uma reunião que juntasse todas as irmãs do meu pai, a minha mãe e a irmã dela. Pergunto-me por que, se aquele foi um momento especial (que mereceu ser registrado) como eu acredito que tenha sido, a foto estava amassada e perdida entre tantas outras? Quando eu encontrei essa fotografia, há mais de cinco anos, eu imediatamente me apropriei dela. Uma imagem tão especial tinha que se tornar parte da minha memória também. Afinal, eu não posso me lembrar de nada de antes de eu nascer, mas posso colar imagens do passado ao que eu conheço do presente e construir a História antes do meu nascimento.

Flusser diz que a “imaginação é a capacidade de codificar fenômenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas. Imaginação é a capacidade de fazer e decifrar imagens.” (FLUSSER, 2002: 07) São, portanto, as imagens, as fotografias, símbolos maiores do poder do homem de imaginar. Nós interpretamos o passado pelas fotografias, eu crio histórias do que foi minha família, de

quem foram meus pais, pelas fotografias. Por serem representações, elas são as mediadoras entre o que foi, o que existiu, e o que achamos que existiu.

A imagem representa a capacidade do homem de criar um mundo à sua volta. Segundo Flusser, elas são “*superfícies que pretendem representar algo*” (FLUSSER, 2002: 07). Quando olhamos para dentro da foto, estamos também olhando para um momento do passado, um segundo finito que se eterniza no clicar da câmera. A imagem formada pela reação química da luz nos haletos de prata do filme fotográfico é apenas um corte temporal e espacial, mas o pequeno pedaço de papel que sustenta a imagem não deixa nunca de ser também um suporte para a memória, ele carrega a responsabilidade de representar fisicamente a ausência do (ser ou objeto) que foi fotografado. Susan Sontag disse que “*a fotografia não é apenas pseudopresença, mas também símbolo da ausência*” (SONTAG, 1981: 16).

Em “A Filosofia da Caixa Preta”, Villém Flusser afirma que:

...imagens são superfícies que pretendem representar algo. Na maioria dos casos, algo que se encontra lá fora no espaço e no tempo. As imagens são, portanto, resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões de espaço-tempo, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação. No entanto, a imaginação tem dois aspectos: se de um lado, permite abstrair duas dimensões dos fenômenos, de outro permite reconstituir as duas dimensões abstraídas na imagem. (FLUSSER, 2002: 07)

Em “Realidades e Ficções na Trama Fotográfica”, Boris Kossoy fala da fotografia como uma memória e também como registro de aparências. Assim, ele afirma que existem dois tempos representados na imagem fotográfica: o de sua concepção (primeira realidade) e o de sua “duração” (segunda realidade).

Se a foto é representação de um lapso de tempo que foi congelado, ainda assim, seu produto revela ter dois tempos, segundo Flusser: em sua primeira realidade, a foto é registradora de um instante único do passado, algo que nunca mais vai poder se repetir; e a sua segunda realidade é o significado que esta imagem ganha com o tempo, a ligação que a imagem faz entre o passado – que não mais se vê – e o presente.

*A primeira realidade é o próprio passado. A primeira realidade do assunto em si na dimensão da vida passada; diz respeito à história particular do assunto independente da representação posto que anterior e posterior a ela, como, também, ao contexto desse assunto no momento do ato do registro. (...)*

*A imagem fotográfica é, por um único momento, parte da primeira realidade: o instante de curtíssima duração em que se dá o ato do registro; o instante, pois, em que é gerada (seria o momento em que o referente reflete a luz que nele incide sobre a chapa sensível e a imagem é gravada; é o índice fotográfico, provocado por conexão física, como assinalou Pierce). Findo o ato, a imagem obtida já se integra numa outra realidade, a segunda realidade.*

*A segunda realidade é a realidade do assunto representado, contido nos limites bidimensionais da imagem fotográfica, não importando qual seja o suporte no qual esta imagem se encontre gravada. (...)*

*O assunto representado configura o conteúdo explícito da imagem fotográfica: a face aparente e externa de uma micro-história do passado, cristalizada expressivamente. É esse aspecto visível a realidade exterior da imagem, tornada documento. (FLUSSER, 2000: 36, 37)*

Kossoy acredita que o que interpretamos do passado está intimamente ligado com o congelamento do tempo na foto. Nossa interpretação não está condicionada a uma série de acontecimentos. Ela está ligada a uma imagem fixa do passado, a um lapso de tempo eternizado no papel fotográfico.

O que eu analiso após a leitura desses textos é que eu também, ao olhar e me encantar pelo passado dos meus pais, reconstruo o tempo e o espaço da fotografia, eu imagino um momento para as pessoas da minha família, crio um motivo para a reunião, quais eram seus sentimentos na época, suas intenções e até seus sonhos. A fotografia, para mim, é apenas a Segunda Realidade, mas, o que me motiva nesta imagem, é o interesse em ouvir as pessoas da foto sobre seus passados, e saber mais sobre a Primeira Realidade.

Mas, verdadeiramente, tudo o que tenho hoje é um papel plano envelhecido de quatro por cinco centímetros, amarelado e amassado, que me remete a um dia, a um local e a sensações que eu nunca vivi. Eu vejo “A História”, que é, como questiona Barthes, “*esse tempo em que não éramos nascidos*”. Afinal, há mesmo “*uma espécie de estupefação em ver um ser familiar vestido de outro modo*”, ser outra pessoa antes que nós existamos. (BARTHES, 1984: 97). Há, nesse sentimento, um quê de traição: fico surpresa pelo ineditismo da cena de felicidade que a fotografia me apresenta, mas tenho inveja por isso nunca ter se repetido na minha presença. Eu – a filha, a sobrinha e a neta – nunca conheci aqueles sorrisos reunidos, e isso é o que mais me provoca na foto.

Eu, enquanto parte dessa família e enquanto observadora da imagem, busco reconectar passado e presente, busco no lapso de tempo fixado no filme fotográfico a correspondência com o cotidiano que eu presencio, com a imagem que meus familiares apresentam hoje, 35 anos depois do dia da foto. Esse estranhamento que a foto me provoca é motivador e é barreira. Eu não consigo ver a foto sem me esquecer de que aquelas pessoas são parte do que eu sou hoje. Aquele momento resultou na minha existência. Por que, pergunto-me, como eu não consigo reconhecê-los? Como Barthes, procuro naquela foto a lembrança última dos meus pais e não encontro. Reconheço um gesto, um jeito, mas não os vejo por inteiro.

Aceito, então, que eu não conheço tudo sobre a minha família. Assumo que não sei do passado dos meus pais, não sei quem eles foram e não consigo entender como eles se transformaram em quem são hoje. O pensamento seguinte, portanto, é assumir que isto também pode acontecer comigo. Certamente um dia eu não vou me reconhecer nas minhas próprias fotografias. Um dia eu vou envelhecer, endurecer, enrugar, complicar. Um dia eu também posso perder o sorriso da juventude e ser como são meus pais hoje, ser, talvez, como eu prometi que nunca seria.

O que pode ter mudado, envelhecido ou enrijecido meus pais? Como toda a alegria e o futuro promissor que eu vejo na fotografia deles se transformaram na maturidade séria, sem graça, com poucas perspectivas e tantos problemas? Olho para a foto e penso que um dia eu vou precisar conseguir um emprego sério, sustentar uma família, conseguir dinheiro pra pagar a conta de água e dizer aos meus filhos o que eles não podem fazer. Um dia eu posso ler estes questionamentos e me achar jovem demais, ingênua demais. Essa fotografia que hoje tanto me atrai pode ter pouco sentido (ou pouca emoção) porque eu posso ser como meus pais são hoje.

Barthes diz que ver a fotografia de si mesmo é “uma dissociação astuciosa da consciência da identidade.” (BARTHES, 1984: 25) Não sou eu quem está na imagem, não são meus pais, são outras pessoas. Quando eu vejo uma foto minha de 10 anos atrás, já com as mesmas feições de Milena-adulta, mas ainda uma Milena-adolescente, e não me reconheço, é porque aquela não sou eu, aquela fui eu. Ou aquela fui eu num momento muito rápido entre o clicar da câmera e a fixação da luz no filme fotográfico. Sou eu sendo outra, como Barthes explica.

Por isso, a fotografia pode ser pensada como um espelho com memória, que quer mostrar para o presente mais uma imagem do passado. Mas, no espelho, a imagem é mostrada apenas uma vez, para quem está à sua frente, e logo se desfaz. A imagem fotográfica não, ela coisifica, sai das mãos do fotógrafo e do fotografado e ganha o mundo. Ela permite que eu veja a mim mesma hoje, amanhã, daqui a dez ou vinte anos, parada ali, transformada em objeto como é objeto o papel fotográfico. Assim, na fotografia, saio de mim e me vejo sendo outro. Posso me reconhecer e, na maioria das vezes, me estranhar. Aquele ser não sou eu, aqueles seres não são meus pais. O tempo passa e a imagem continua ali. A legenda do álbum de família diria “Ivone, Haroldo, Ione, etc.”, mas aquelas são as mesmas pessoas? Não são. Elas foram jovens, foram felizes, hoje elas são adultos sisudos, com sofrimentos, decepções. Seus rostos hoje carregam rugas e frisos, o olhar é caído e tristonho, e, arrisco-me a dizer, não existiria muita felicidade na reunião para uma foto de família. Não é toda juventude necessariamente feliz, mas a foto me mostra a alegria na mocidade dos meus pais; também não é toda a velhice triste, isso seria uma perspectiva muito pessimista, mas vejo, na minha família, um envelhecimento que enrijece os músculos e a alma, que em oposição ao que a fotografia, parece lamento.

## **SOBRE AS FOTOS DE FAMÍLIA**

A fotografia atua ativamente no processo de seletividade da memória, destacando o que vale ou não a pena recordar, e também, na própria construção da memória, na medida em que as pessoas tendem a recordar, a longo prazo, apenas os acontecimentos documentados, retratados, não só como os mais importantes, mas como os únicos que foram retidos pela memória.

A fotografia talvez seja, dentre todos, o objeto mais misterioso que compõe e dá consistência ao mundo que identificamos como moderno. Na verdade, a fotografia consiste em experiências que se captam e a câmera é o instrumento ideal para o espírito ávido. (SONTAG, 1981: 04).

Mesmo não correspondendo à verdade histórica, a fotografia fornece um arquivo de imagens que moldam a memória do indivíduo, misturando-se aos fatos e criando uma nova verdade. A fotografia propõe uma aparência de verdade. O fragmento do passado fixado em um pedaço de papel representa um momento, mas, com o passar do tempo, a memória fica restrita àquela imagem, e para preencher o vazio, ela recorre à imaginação, a um conto. “Não obstante todo o conhecimento e experiência que temos acumulado ao longo de nossas vidas – que injetamos quando de nossa leitura de imagens – necessitamos ainda recorrer à imaginação.” (KOSSOY, 2000: 45).

No caso dos álbuns de família, podemos analisar essa apreensão da memória como edição dos momentos felizes. É possível afirmar, empiricamente, que a maioria das fotos existentes nos álbuns familiares reúnem bons momentos, situações que merecem ser registradas e lembradas.

... peguemos uma coleção de fotografias pessoais. Aparentemente só se incluem situações agradáveis entendidas como exceções do cotidiano: ritos, celebrações, viagens, férias etc. Fotografamos para reforçar felicidade destes momentos. Para afirmar aquilo que nos dá prazer, para cobrir ausências, para deter o tempo e, ao menos ilusoriamente, adiar a inevitabilidade da morte. Fotografamos para preservar a estrutura de nossa mitologia pessoal. (FONTCUBERTA, 1996: 12)

O que quer dizer que ao selecionar apenas os bons momentos como dignos de serem fotografados, fazemos uma seleção dos “melhores momentos” da vida. Só o que é bom fica, só a felicidade deve ser guardada nos álbuns, a edição do presente é um bem depositado para o futuro. Lá, olha-se para o passado e é possível que acreditar que existiram dias bons.

A fotografia é uma pequena realidade impressa. “A fotografia aparentemente não constitui depoimento sobre o mundo, mas fragmento desse, miniatura de uma realidade que todos podemos construir ou adquirir.” (SONTAG, 1991: 04) As fotos familiares são provas físicas da existência um passado comum entre os membros.

O “sentimento de realidade” que a fotografia carrega consigo é a base para a reconstrução de uma história. As roupas, os acessórios, os móveis, os objetos são evidências do que existiu. Não é necessário que tudo se saiba sobre sua família, mas é bom poder contar com as histórias advindas de uma foto. As fotos de familiares são referências para a reconstrução do passado do indivíduo. Os álbuns de família são construtores de identidades, preservam os arquivos da memória familiar.

Os pais tiram fotografias dos filhos para guardar a imagem eterna do pequeno ser encantador, quando eles vão à escola, lá estão as câmeras amadoras prontas a documentar toda a nova vida escolar. Desde que se tenham registrados os bons momentos do passado, a fotografia de família cria uma própria história, um passado particular, palpável. É como disse Phillipe Dubois, no capítulo de “O Ato Fotográfico” dedicado à fotografia como aparelho psíquico:

Ver, ver, ver – algo que necessariamente esteve ali (um dia, em algum lugar), que, está tanto mais presente imaginariamente quanto se sabe que atualmente desapareceu de fato – e jamais poder tocar, pegar, abraçar, manipular essa própria coisa, definitivamente desvanecida, substituída para sempre por algo metonímico, um simples traço de papel que faz às vezes de uma lembrança palpável. (DUBOIS, 1993: 313)

As recordações de família são guardadas em pastas, álbuns, envelopes e caixas, preservadas num esconderijo no armário, numa cômoda antiga, longe do alcance das crianças e protegida de qualquer mão descuidada. Mas há espaço para a exposição: as fotos

da família são guardadas como relíquia mas podem ser vistas em algum canto especial da casa, como se aquela imagem fosse o próprio fotografado.

Mas, se algumas imagens são escolhidas para ficar à mostra, é claro que a algumas não foi dado esse privilégio. Algumas imagens podem ser mostradas e outras precisam ser ocultadas. Há outras ainda que, logo após a revelação, são destruídas, amassadas, queimadas. Quem cria um álbum de fotografias de família edita uma história, e, portanto, edita um passado. Se há imagens que são guardadas é por que elas são destinadas a contar sobre aqueles indivíduos. Ela está ali como lembrança do acontecimento, a foto fica como prova do passado, como evidência do que foi vivido pelos membros da família.

Separadas por datas, por grupos de pessoas, por lugares, os álbuns de família se tornam livros com narrativas próprias. Cada álbum conta sua história do seu jeito, não se importando com a fidelidade do fato, mas com a “realidade da imagem”. E, com o passar dos anos, com o surgimento de uma nova geração na família, quem irá negar que a história do álbum não é completa ou verdadeira? O esquecimento é suplantado pela verdade da imagem, pelo o que ela mostra. Assim, a minha família feliz da fotografia pode mesmo ser uma família feliz pra mim, indivíduo que não vivenciou aquele instante e que (neste momento do trabalho) não ouviu dos fotografados a história daquele dia. O que eu vejo, portanto e por enquanto, é real. Foi real. Aquilo existiu, por um lapso de tempo, um instante fugidio, mas existiu. E isso eu não posso negar. Pois sou eu, como Barthes, meu próprio método, eu estudo todas as fotografias pela minha relação com uma especialmente.

Susan Sontag explica que:

... a fotografia torna-se um ritual na vida familiar precisamente quando, nos países industrializados da Europa e da América, a própria instituição da família começa a sofrer uma transformação radical. À medida que aquela unidade claustrofóbica, a família nuclear, pouco a pouco se constituía no interior de um grupo familiar mais amplo, a fotografia surgia para nos recordar e reafirmar simbolicamente que a coesão da vida familiar estava ameaçada e seu raio de ação vinha diminuindo. Rastro fantasmagórico, a fotografia nos traz à lembrança a presença simbólica da família dispersa. Um álbum de família inclui geralmente fotografias de toda uma família e, muitas vezes, é tudo que dela nos resta. (SONTAG, 1981: 09)

Quando fotografamos, temos a intenção de registrar o tempo e o espaço, relembrar um olhar, uma ocasião, um movimento, documentar um instante em um papel.

Sabemos que fotografamos para lembrar, sabemos que queremos ajudar nossa memória, que fotografamos para ter uma prova testemunhal, fotografamos para poder olhar o passado e reconstruir o presente, ou as memórias do presente.

As fotos de família são importantes porque elevam os álbuns de fotografia ao patamar de “reliquia” dentro dos lares. A foto pode ser *“referência fundamental para a reconstrução do passado”*, *“objeto das recordações dos indivíduos e o espaço em que essas recordações podem ser avivadas.”* (BARROS, 1989: 06) Por isso as imagens dos parentes mortos ou distantes despertam sentimentos como outras imagens não são capazes de fazer: as fotos familiares são emocionantes. A imagem do parente ausente é palpável graças à foto, podemos completar a história de nossos ancestrais (com a nossa imaginação) com as imagens que vemos e, então, criar uma História.

Myriam Moraes Lins de Barros, em seu artigo “Memória e Família”, levantam outro ponto interessante com relação às fotos de família: os símbolos da família. Segundo a autora, há vários elementos colocados nas fotografias familiares que realçam a existência de um forte laço entre as pessoas. Entre eles, o mais importante é a presença da criança, que seria a prova de que aqueles seres foram uma família. Por isso as fotos de criança são tão presentes e tão bem preservadas pelos parentes.

No próprio ato de fotografar já existe, implícito, um ritual, exacerbando os símbolos distintivos da família. Coloca-se em evidência, no instante fotografado, elementos considerados essenciais para a caracterização seja da família em seu conjunto, ou dos diversos papéis que nela representam a mulher, o homem ou a criança. A criança, mais que qualquer outro personagem, sintetiza na sua imagem a imagem da família. (BARROS, 1989: 11)

A pesquisa de Barros prova que a criança é suprema nas fotografias. Ela é central, principesca, dominadora. Até o olhar de quem segura um bebê não é para o fotógrafo, mas *“seu rosto volta-se para a criança, retirando de si toda a importância, e obrigando o olhar de quem vê a foto a focalizar sua atenção no pequeno ser suspenso em seus braços”* (BARROS, 1989: 11) A criança é a razão de existir uma família e, por isso, ela é fotografada à exaustão. A criança, e a fotografia dela, é a prova de que ali houve uma união familiar.

É essa a temática de “Blade Runner”<sup>2</sup>, filme citado por tantos estudiosos da memória na fotografia, o ser humano acredita que viveu um passado porque pode vê-lo. Os replicantes (seres geneticamente alterados capazes de realizar tarefas perigosas e vendidos como “mais humanos que os humanos”) da história de Ridley Scott acreditam que são humanos, que tem um passado e que são reais (gerados por uma mãe e não por uma fábrica) porque podem provar através das fotos o seu passado. É porque eles vêem suas imagens de criança que podem lembrar como foi sua vida. Mesmo que a fotografia não seja a verdade (porque não é) a foto familiar carrega a aura dos nossos antepassados, possui o gatilho para a história e insiste em mostrar um momento do que foi.

As fotografias de família são objetos que impõem à nossa memória o que é preciso que ela fixe, o que é realmente importante e o que deve ser lembrado. Por outro lado, as fotos inexistentes – as que não foram tiradas – estão sujeito ao esquecimento. Se dizemos à memória o que lembrar, também dizemos o que esquecer. Quando fotografamos para lembrar, também quer dizer que fotografamos para esquecer.

Juan Fontcuberta explica que alguns fotógrafos, como Nan Goldin, tentam fotografar todos os momentos da vida das pessoas, mas eles beiram o “*paradoxo de natureza borginiana: ter que fotografar sem concessões cada instante da existência, que absolutamente nada escape à voracidade da câmera*”. (FONTCUBERTA, 1996: 12) Outros artistas, como Fried Kubelka-Bondi, enchem as galerias fotográficas com momentos triviais das famílias, mas não alcançam o absoluto borginiano, e explica: “*E enquanto não se produzir este absoluto, continuamos condenados a fotografar para esquecer: sublinhamos alguns fatos para adiar os intervalos anódinos e tediosos que fadigam o espírito. I photograph to forget.*” (idem)

Amalia Creus, em “Olho, Máquina e Coração” afirma, por fim, que quando jogamos com o esquecimento e a rememoração, legitimamos o papel da fotografia: preservar a memória dos acontecimentos. Quando conservamos uma imagem estamos prestando um culto doméstico, uma maneira de “*reafirmamos a nossa identidade no meio social em que estamos inseridos*”. Como a fotografia é apenas um fragmento do tempo e do lugar passado, podemos, com a escolha das imagens que ficam nos álbuns, construir uma

---

<sup>2</sup> - “Blade Runner – O Caçador de Andróides”. Ridley Scott, 1982. Wames Bross.

história fotográfica própria, que pode ser diferente da verdadeira história pessoal. Amália ainda completa: *“O anseio por exercer controle sobre nossa própria felicidade nos incita a tirar fotografias, porque através da imagem transitamos o caminho da auto-ilusão.”* (CREUS: 03)

## ANÁLISE DOS DOCUMENTÁRIOS

Os documentários brasileiros são bons exemplos de filmes com reflexões sociológicas e antropológicas. Temos exemplos como “Estamira”, de Marcos Prado, “Notícias de Uma Guerra Particular”, de João Moreira Salles e Kátia Lund, “Janela da Alma”, de João Jardim e Walter Carvalho, “Justiça”, de Maria Augusta Ramos, entre tantos.

Propus para este trabalho analisar dois destes novos documentários: “O Fim e o Princípio”, de Eduardo Coutinho, e “28 Anos”, de Eduardo Baggio. Esta análise é apenas mais um instrumento para discutir a relação entre identidade, memória, fotografia e tempo e serve de base para a criação de um filme curta-metragem com as mesmas características, ou seja, um documentário brasileiro, que também trata de temas semelhantes aos filmes analisados.

“28 Anos” foi escolhido por ser um filme que em apenas um minuto cria uma narrativa interessante, com uma estrutura baseada em imagens fotográficas. Como o objeto de estudo deste trabalho é a relação que as oito pessoas da minha família têm com a fotografia da Casa de Anchieta e como elas se relacionam com suas aparências do passado, é importante que o filme analisado tenha como destaque em sua linguagem a utilização das imagens.

“O Fim e o Princípio” tem uma particularidade: a existência de um roteiro pouco estruturado antes que as filmagens comecem, ponto em comum com o documentário que realizarei. Sei quem preciso entrevistar (as pessoas da foto), mas não posso ter certeza que todas falarão comigo, porque não posso anunciar o tema da entrevista. E como estou investigando os dados sobre uma fotografia, a cada nova entrevista terei novas informações que mudarão, ou não, o rumo do trabalho, como no filme de Coutinho. Mas, a análise de “O Fim e o Princípio” também é importante porque ensina sobre como realizar entrevistas com pessoas mais velhas, que não tem contato com câmeras e com a linguagem documental, e como ouvir as histórias destas pessoas para criar uma narrativa interessante.

A análise, por fim, não é ampla, não busca examinar todas as entrevistas (no caso de “O Fim...”) nem todos os recursos audiovisuais (como a trilha sonora, por exemplo) ou

características gerais dos filmes. O objetivo desta análise é levantar pontos semelhantes entre estas experiências e o documentário que deverá ser feito, para servir como estudo, questionamento, observação e, até, inspiração.

### **1. O Fim e o Princípio, de Eduardo Coutinho**

Dentro dessas propostas colocadas acima, “O Fim e o Princípio”, de Eduardo Coutinho, é um dos recentes documentários brasileiros que mais surpreendem pela forma como trata do sentido da vida e da morte, como fala da religião, de Deus e do inferno, como discute a velhice e a memória, como apresenta as histórias e quebra com a tradicional relação entre entrevistador e entrevistado.

Em sua trajetória, Coutinho, que “*não começou documentarista. Tornou-se um*”, segundo Amir Labaki (LABAKI, 2006: 67), voltou-se aos temas “pequenos” e deu importância aos detalhes, conversou com personagens desconhecidos e mostrou ao Brasil, um Brasil que todos conhecem, mas que não paravam para assistir.

“Cabra Marcado para Morrer”, de 1964, é o filme primeiro na carreira de Coutinho, este, uma ficção. Em 1976 fez seu primeiro documentário, “Seis Dias de Ouricuri”, mas foi mesmo com o documentário sobre seu filme inacabado, “Cabra...”, que ele deixou de ser um jornalista do grupo pioneiro que criou o programa de televisão “Globo Repórter”, e tornou-se um famoso entrevistador.

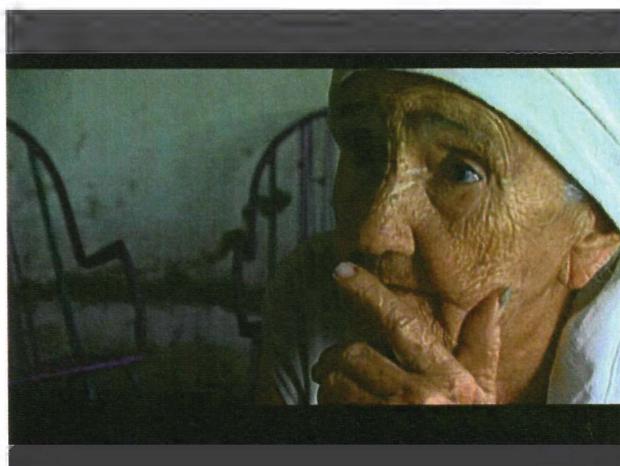
João Moreira Salles, no prefácio do livro “O Documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo”, de Consuelo Lins, afirma que é o modo como Coutinho trata seus temas que o destaca como documentarista.

Nenhum cineasta tratou o efêmero com tanto desvelo. O cinema de Coutinho dedicou-se a reunir um conjunto de histórias fragilíssimas, oferecendo a cada uma delas aquilo que, em outros filmes e outras circunstâncias, elas não teriam: proteção. Nada mais frágil do que palavras ditas por quem não costuma ser escutado. Elas são bens precípuos por definição, coisas sem luz de eternidade, na expressão de Simone Weil. O cinema de Coutinho pode ser percebido como uma tentativa bem-sucedida de não permitir que elas desapareçam.” (LINS, 2004: 07)

“O Fim e o Princípio”, lançado em 2005, não tem roteiro, não tem pesquisa prévia, não tem controle. Coutinho e sua equipe se aventuram pelo interior do Estado da Paraíba com o objetivo de encontrar histórias. E, depois de pouco procurar, o diretor as encontra com a ajuda de uma moradora de Araçás, Rosa, que é agente da Pastoral.

Rosa se torna a produtora e a guia da equipe de Coutinho. Em uma cena emblemática, Rosa desenha em uma cartolina o mapa da região, com a localização de cada morador e a ligação que eles têm com ela e entre si. Logo entendemos que todos são parte de uma grande e antiga família. É Rosa, então, quem apresenta os moradores do sítio no sertão paraibano para o “senhor do Rio de Janeiro”. Ela abre as portas e o caminho para que Coutinho faça o que melhor sabe fazer: perguntar.

E assim surgem idosos surdos, senhoras solteironas, velhos rabugentos, desesperançosos, carentes e religiosos. Mas, todos eles, de algum jeito, conversam. E o tema se desenvolve quase sempre em torno da relação que eles mantêm com a morte e a própria velhice.



II - Cena do filme “O Fim e o Princípio”, entrevista com Dona Mariquinhas.

Quando falam da infância dura, lamentam-se pela vida difícil, mas aceitam o destino que Deus lhes deu. Quando nada querem falar, revelam a timidez da simplicidade. Quando discursam, mostram os conhecimentos populares, a beleza da autoridade leiga. Em todos os momentos, contudo, falam. Coutinho dá a oportunidade de velhos esquecidos no

interior da Paraíba de contarem as suas histórias, de surpreenderem os sábios com suas visões sobre a vida, a aceitação da morte, a memória cheia de fatos do passado.

Quando Eduardo Coutinho está conversando com a senhora Maria Borges, assistimos a este diálogo:

COUTINHO – A senhora tem medo de morrer ou não pensa nisso?

MARIA – Eu não tenho medo de morrer, não. Tenho não senhor. É no dia que Deus quiser. No dia que Jesus determinar, disser que chegou a minha hora... estou pronta. Eu posso me receitar com um doutor, se ele disser assim: “Você não tem jeito, você vai morrer amanhã”, eu vou rezar pra Deus e esperar a morte chegar.

Com Mariquinha, a Maria Ambrosina Dantas, a certeza da morte é abalada pelo medo, e o documentarista é colocado na situação de entrevistado.

MARIQUINHA – Nós quando nasce, Jesus escreve nossos dias de nascer e a hora de nós morrer.

COUTINHO – Então, a senhora não se preocupa com a morte, se preocupa?

MARIQUINHA – Eu tenho muito medo. O senhor não tem não?

COUTINHO – Claro que tenho.

MARIQUINHA – Nós não temos o que fazer, meu filho. Quando chegar a hora é... (bate com as mãos) adeus. É como essas luzes: tudo alegre, botando isso e aquilo... ficamos no escuro.

O que vemos em “O Fim e o Princípio” é a importância da oralidade. Eduardo Coutinho permite que os velhos falem. Ele questiona e escuta. Ele é questionado e responde a dúvida com outra pergunta. O documentarista está preocupado em ouvir as lembranças dos velhos, e por isso, os personagens se interessam por contar suas histórias.

Coutinho é considerado por teóricos como Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier o precursor da revolução do cinema documental brasileiro. Foi ele quem deixou, radicalmente, de apenas observar seu objeto de estudo, e partiu para a interação direta,

deixando sua voz evidente, sendo inquisidor e presente onde antes só existia distância e narração.

O cinema de Eduardo Coutinho é, desde sempre, um cinema de palavra filmada, que aposta nas possibilidades de narração dos seus próprios personagens. (...) Um cinema que dá aos personagens vontade de falar mais, de dizer mais alguma coisa. (...) Coutinho consegue fazer com que as pessoas tomem gosto pela palavra e contem fragmentos de suas histórias a partir de determinadas atitudes éticas articuladas a uma estética que formam uma metodologia cinematográfica bastante singular. (LINS, apud TEIXEIRA, 2004: 181)

Em filmes anteriores, como em “Cabra Marcado para Morrer”, Eduardo Coutinho já havia diminuído a distância entre os personagens e o cineasta. O entrevistado não era um homem distinto dos outros, o narrador não era apenas uma voz, mas era também o próprio diretor inserido na composição do roteiro e na criação da história. Amir Labaki, autor de “Introdução ao Documentário Brasileiro”, diz que depois de “Cabra Marcado para Morrer”, Coutinho “*desenvolveu uma obra em que um certo tipo particular de entrevista é todo o dispositivo.*” (LABAKI, 2006: 71)

Consuelo Lins, em seu livro “O Documentário de Eduardo Coutinho”, afirma que:

... dos filmes de Eduardo Coutinho, ‘Cabra Marcado para Morrer’ tem efetivamente um lugar à parte, tamanha a importância que assume no cinema brasileiro. É um divisor de águas, para Jean-Claude Bernardet; um filme-síntese, para Ismail Xavier, que recapitula as imbricações do cinema brasileiro com a política nas décadas de 1960 e 1970, por meio de diferentes procedimentos cinematográficos que retomam, por conta própria, a tradição do documentário no Brasil. ‘É reportagem, é resgate histórico, metacinema, traz a voz do outro, a intertextualidade.’ Ainda segundo Ismail Xavier, é um filme que encerra o período mais vigoroso do cinema brasileiro, marcado pela tradição do cinema moderno, e que articulou de forma inventiva e heterogênea a dimensão estética com as questões políticas nacionais.” (LINS, 2004: 31).

“O Fim e o Princípio” revela a tática desenvolvida por Coutinho desde “Cabra”: um bom diálogo. Seus filmes são bate-papos com o espectador. O entrevistador é um homem comum, e não um deus onisciente. Ele está no filme e sua presença revela que existe sim interpretação, influência, simpatias, parcialidades e direcionamentos específicos

no documentário. Portanto, estamos longe da verdade completa, mas perto da verdade revelada.

Esses são conceitos desenvolvidos pelo Cinema-verdade, ou cinema-direto. Dentro da história do documentário, este tipo de cinema é uma revolução, pois graças às novidades proporcionados pelas câmeras e gravadores de sons leves e ágeis, o documentarista estava livre para chegar mais perto de seus entrevistados. Baggio (2004), em sua dissertação de mestrado, fala sobre o cinema-direto:

Apesar de sua relação histórica com o Cinema Direto – inclusive sendo possível pela utilização dos mesmos recursos tecnológicos até então inexistentes –, o Cinema Verdade passou a fazer uso de entrevistas, especialmente de entrevistas com pessoas comuns, populares, tendo aí um dos seus principais procedimentos e o pressuposto ético fundamental, que é o de dar voz para as pessoas.

E, por isso mesmo, é designado por Nichols como “filme de entrevistas”, mas amplamente conhecido como Cinema Verdade. (BAGGIO, 2004: 35)

Pensar nisso é importante para questionar o meu documentário. A entrevista com pessoas mais velhas, distantes fisicamente e desconhecidas (apesar do parentesco, no meu caso), são semelhanças que me atraem. Não deixo de me entusiasmar com a possibilidade de meus familiares provocados pela foto me revelarem histórias tão interessantes quanto às que os sertanejos contaram para Coutinho.

Manuela Penafria, fala do cinema-verdade como “documentário interativo“, no qual existe uma “relação próxima entre o autor e o tema do filme. Esta relação passa pela presença física do autor no próprio filme.” (PENAFRIA, 1999: 64)

De certa maneira, “O Fim e o Princípio” e “A Casa de Anchieta” são filmes sobre o processo. O que nos motivou ao tema, como resolvemos nossos problemas logísticos, quem nos revela as soluções, como encontramos os personagens, quem são eles, como eles contam suas histórias, quem somos nós depois desse encontro. Todas essas são questões apaixonantes. Não são filmes distantes, observacionais, são filmes que nasceram cheios de dúvidas sobre seus processos de realização e que têm, claro, a memória e a velhice como temas, mas que vão além disso para fazer um raio-x de si mesmos.

## 2. 28 Anos, de Eduardo Baggio

Segundo lugar no Festival Mundial do Minuto de 2004, o documentário experimental “28 Anos”, de Eduardo Baggio tem apenas um minuto, mas sugere uma discussão sobre as semelhanças que temos com nossos pais. O curitibano é formado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo pela Universidade Federal do Paraná. Em 2004, conquistou o título de mestre em Comunicação e Linguagem pela Universidade Tuiuti do Paraná e hoje é professor de Cinema em várias instituições do Estado. A atividade acadêmica divide o tempo com as atividades de cineasta. Antes de ganhar prêmios com “28 Anos”, ele ficou conhecido por outro curta-metragem, “Sonetos” e pelo média, “Michaud: Entre os Crocodilos e as Serpentes”.

Em “28 Anos”, Baggio propõe uma estrutura diferente do documentário tradicional. Não há imagens em movimento, este é um filme feito apenas pela seqüência de imagens estáticas, em preto e branco, sem a presença dos depoimentos convencionais em documentários, ou do narrador. O que temos são informações sobre datas e idades que surgem na tela, como legenda dos álbuns de fotografia, e que são suficientes para criar o enredo do curta. Uma poesia concreta, na qual as imagens contam a história de duas vidas.

Por meio de fotografias de arquivo, e com uma simpática voz over em que uma criança e um adulto (que supomos ser pai e filho) cantam “História de uma Gata”, de Chico Buarque, e “Atirei o Pau no Gato”, o documentarista cria uma história de semelhanças entre pai e filho.



III - Cena do filme 28 Anos.

Primeiro, uma foto de Eduardo pequeno, em 1982, e outra de Joacir (o pai) jovem, em 1970. Depois, pai e filho juntos, com 38 e 9 anos. Aí aparecem momentos de semelhanças entre eles, em que a imagem de juventude do pai se confunde com a presente juventude do filho. Em 1984, em 1988, em 1977 e em 1983 a imagem do crescimento do filho se reencontra com a imagem mais recente do filho, em 2002: Eduardo Baggio com 25 anos e Joacir Baggio, 54. Os vinte e oito anos de diferença revelam a mesma aparência de Joacir e Eduardo quando eram crianças e que instigam a acreditar que terão a mesma aparência na velhice.

São fotos de família que moldam a memória do cineasta. Baggio se lembra da sua infância e, de certa maneira, parece lembrar a infância do pai, porque tem as fotos. Elas evidenciam os laços de família e, por serem em preto e branco, reforçam a “visão histórica” que o espectador cria durante o filme.

São as fotos que revelam quem são aquelas pessoas, quem foram e, até, quem podem ser. Pois, parece, o filho segue a trajetória do pai. Ele cresce como o pai, torna-se adulto. Suas histórias são semelhantes, separadas apenas por uma mínima diferença de 28 anos.

No livro “O Fotográfico”, organizado por Etienne Samain, Miriam Moreira Leite, no artigo chamado “Retratos de Família: Imagem Paradigmática no Passado e no Presente”, fala sobre a necessidade que temos de nos reconhecer nas fotografias da nossa família, uma busca pela nossa identidade saciada na imagem fotográfica.

Ao examinar uma fotografia, cada observador acaba sempre relacionando-a consigo, procurando discernir em si mesmo o que talvez não percebesse sem a visão daquela imagem. A ânsia de conhecer através de retratos de família, principalmente, obedece a uma busca de identidade ligada aos desafios da metamorfose. (LEITE, apud SAMAIN, 1998: 39)

“28 Anos” reflete sobre o crescimento, a maturidade. Assume que apesar de revolucionários, os caminhos dos jovens são traçados bem próximos aos de seus pais. Baggio faz uma análise de si, baseado nas imagens que tem do seu pai. Parece dizer que, por mais que fuçamos, nós somos sempre frutos dos nossos pais, temos as mesmas características. O tempo passa e ganhamos mais semelhanças além daquelas vindas da genética. Os modos se parecem, as ações, os pensamentos, o agir.

A música cantada por uma criança termina por criar, definitivamente, uma imagem do passado, como se estivéssemos vendo o filme da vida de Eduardo Baggio e seu pai. A voz do menino chamando o pai para cantar “nós gatos já nascemos pobres, porém, já nascemos livres” e, depois, quando erra a letra de “Atirei o Pau no Gato”, proporciona-nos um mergulho na infância do documentarista.

Esta opção diferente para documentar uma história é classificada, segundo Bill Nichols, como documentário poético, um modo particular de enxergar o mundo, com *“muitas facetas, e todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme.”* (NICHOLS, 2005: 141). Baggio cria uma poesia no documentário, a maneira como conta a história de seus 28 anos, enquadra-se nesta característica de modo poético, presente no livro “Introdução ao Documentário”:

O modo poético sacrifica as convenções da montagem em continuidade, e a idéia de localização muito específica no tempo e no espaço, derivada dela, para explorar associações e padrões que envolvem ritmos temporais e justaposições espaciais. (NICHOLS, 2005: 138)

A curitibana Ana Flávia Lesnovski, que dedica sua dissertação de mestrado ao estudo de documentários poéticos, afirma que nas vozes poéticas, os signos têm mais relevância que os objetos, o estilo e a estrutura constroem o filme e são mais importantes do que as imagens mostradas. (LESNOVSKI, 2006: 134)

“O significado poético é, assim, utópico: desafio ao conhecido, ao familiar e ao estável, mas ao mesmo tempo construído ao redor daquilo a que se opõe. É anti-realista, na medida em que desafia as funcionalidades que tornam possível a vivência cotidiana. É sedutor e repulsivo, isto e aquilo. É parte subjetividade do documentarista-poeta, parte construção relativamente livre do receptor, e parte voz do objeto naquilo que ele tem de imprevisível, por sobre a estética de suas formas e sob a pele de sua matéria; partes unidas pela estruturação ambígua da mensagem poética.” (LESNOVSKI, 2006: 189)

A presença de características do documentário poético em “28 Anos”, como a subjetividade do documentarista, que também se torna poeta, é o que mais aproxima este curta de “A Casa de Anchieta”, já que o documentário que será produzido durante este

trabalho – com o objetivo de estudar a relação entre uma foto e um grupo de pessoas – tem uma motivação essencialmente pessoal e emotiva, assim como o filme de Baggio.

## SOBRE O DOCUMENTÁRIO

Escrevo a proposta para esse trabalho antes de ter as informações sobre a foto da Casa de Anchieta – título que escolhi apenas após conversar com os personagens do documentário e que incluí em alguns trechos desta monografia, no momento de sua revisão. Enquanto proponho o que deverá ser filmado neste capítulo, ainda há muitas dúvidas e incertezas, motivo pelo qual, muitas vezes, o texto parece inconclusivo. Optei, porém, por respeitar os questionamentos da ocasião e manter o texto original, o que possibilitará a análise e interpretação do resultado final, baseado no que foi imaginado inicialmente.

### 1. Proposta

Uma fotografia em preto e branco em que oito pessoas posam para a câmera. Sete mulheres e um homem. Três pessoas sentam no chão de terra: da esquerda para a direita: minha mãe, Ivone, meu pai, Haroldo, minha tia materna, Ione. Na segunda fileira, no meio, três senhoras sentadas em cadeiras: talvez minha avó paterna, talvez uma empregada da minha família, talvez minha bisavó. Atrás, na terceira fileira e em pé, minha tia paterna, Suely e uma jovem mulher com um lenço na cabeça. Vejo agora, depois de muito tempo analisando esta imagem, que atrás da Ione (chamada por todos de Nina) existe um cachorro bicolor.

Essas pessoas parecem estar no quintal de uma casa, próximo ao muro onde tem uma bananeira. Pode ser a casa da minha tia Nina, já que ela está descalça e com roupas bem despojadas. Meu pai está de sandálias (fato simples que eu nunca pude presenciar – ele está sempre de tênis ou sapatos, em casa, usa sempre o mesmo chinelo, mas nunca sandálias), minha mãe repete o conjunto casaquinho e blusa, que tanto gosta até hoje. É verão, pelas roupas.

A ausência de uma legenda na foto, da aproximação desta imagem com outras, impede-me de precisar a data desta reunião. Não sei quem está ali, onde estão e por qual motivo estão juntos. Mas esta fotografia me punge, tenho uma grande atração por ela (como já expliquei em outros momentos deste trabalho) e, por isso, a próxima etapa desta monografia (após a discussão teórica sobre o tema) é descobrir os motivos de essa foto ter chegado às minhas mãos. Para tanto, parto agora para a realização de entrevistas filmadas – que resultarão em um documentário útil à discussão do tema memória e fotografia no caso específico da minha foto.

As entrevistas devem seguir algumas diretrizes pré-estabelecidas por mim e pelo meu orientador. A primeira entrevistada será Ivone Faria Nogueira Emilião, minha mãe. Ela é a pessoa com a qual eu tenho maior intimidade, com quem melhor me entendo e confio, por este motivo acredito que é a melhor opção que ela seja a primeira a se sentar em frente à minha câmera.

A entrevista será feita na minha casa, logo depois que eu mesma passe por uma entrevista, feita pela jornalista e amiga Helena Santana, única companhia para a realização de todas as conversas, montagem e operação dos equipamentos – que são: câmera filmadora JVC, um tripé, um pedestal de microfone e um boom.

A proposta da entrevista feita comigo é que eu possa contar, no vídeo, quais são as motivações deste trabalho, por que eu tenho interesse por esta fotografia. No decorrer do documentário, enquanto estivermos fazendo as entrevistas, eu serei entrevistada quantas vezes forem importantes, para que eu possa expor as sensações que vivenciarei durante o processo. Ainda não sei se estas entrevistas farão parte da edição final do documentário, mas nos propomos a registrar as minhas impressões após cada dia de entrevistas, para que eu me lembre o que eu senti depois de receber novas informações sobre a foto.

Todas as entrevistas terão um enquadramento similar. A única câmera, como nas fotografias antigas, com poses, estará fixa em um tripé e não haverá movimentação ou ajustes depois do começo da conversa.

Os quadros serão belos, compostos por elementos que ajudem a mostrar quem são os entrevistados, que revelem o seu “espaço vivencial”. Essas composições tentarão se ligar a cada entrevista, para que, no final, todos os cenários tenham uma ligação estética. As

peças serão convidadas a se sentar a uma distância de, aproximadamente, um metro e meio da câmera, para que o seu tronco (da cintura até a cabeça) esteja no quadro.

Eu sou a entrevistadora e me sentarei ao lado da câmera, portanto fora do quadro, mas a minha voz estará presente durante as perguntas, já que a entrevista tenderá a tomar o tom de bate-papo.

Antes mesmo que a entrevista comece, a câmera já estará ligada e permanecerá ligada depois que ela acabe. A proposta é mostrar o acomodamento do entrevistado-personagem perante a câmera, a pose feita para que se comece a gravar e a normalidade retomada quando a entrevista acaba. Com isso, buscamos uma ligação entre a imagem em movimento e a imagem estática da fotografia, como a pose se constrói e se desmonta, tanto para a foto como para a filmagem.

Seguindo esta idéia, antes do fim da entrevista, pedirei aos personagens do documentário que posem para uma fotografia. A máquina fotográfica vai disparar o flash e teremos registrado todo o momento da pose, da foto e do descanso. Manterei a câmera sempre ligada e um flash será disparado, para que possamos registrar a visão do fotógrafo enquanto as pessoas se preparam para a foto e depois que o clique é feito. Queremos registrar a pose, o disparo e o descanso em vídeo, para refletirmos sobre a pose que os entrevistados fizeram para a câmera há mais de 35 anos atrás.

Todas essas propostas serão colocadas em práticas, mas não, necessariamente, estarão aparentes na edição do filme. Depois que as entrevistas forem feitas, porém, escreverei minhas impressões sobre elas e se conseguimos ou não alcançar os objetivos iniciais.

É claro que, a partir da primeira experiência – a entrevista com a minha mãe – já saberei se o que foi proposto é viável ou não, e, assim, os ajustes podem acontecer, alguns métodos podem ser abandonados em favor de outros novos.

Existe uma cópia da foto da Casa de Anchieta em tamanho maior para cada entrevistado, o que facilitará a visualização da imagem. O primeiro ato da entrevista, depois da acomodação do entrevistado, é entregar uma cópia da foto para cada pessoa. Só depois dessa entrega é que perguntarei sobre a foto.

O roteiro da primeira e da segunda entrevista (com o meu pai) será este:

- 1- Você conhece esta foto?
- 2- Quem é você nessa foto?
- 3- Quem são aquelas pessoas?
- 4- Onde a foto foi tirada?
- 5- Quanto tempo faz?
- 6- Quem tirou a foto?
- 7- Por que estão nessa foto?
- 8- Por que estão rindo? Alguém fez alguma graça?
- 9- Vocês já namoravam há quanto tempo?
- 10- Por que tiraram a foto? Era alguma comemoração?
- 11- Como vocês conheceram as pessoas que não eram próximas?
- 12- Vocês costumavam tirar fotos juntos?
- 13- Você ainda mantém contato com as pessoas da foto, afinal vocês pareciam ser próximos?
- 14- De quem era o cachorro – qual o nome dele?
- 15- Outras pessoas têm cópias dessa foto?
- 16- Sabe se ela foi colada ou grampeada?
- 17- Para minha mãe: por que ela estava jogada?
- 18- O que te chama mais atenção nessa imagem?
- 19- Que sensação essa foto te traz?
- 20- Sente saudade do passado?
- 21- Você tem alguma outra foto desse passado que você goste?
- 22- Como você vê a passagem do tempo?
- 23- O que essa foto te lembra?
- 24- Você se reconhece nessa foto?
- 25- Você ainda é a mesma pessoa?
- 26- Quem você é hoje?

A intenção é começar com questões gerais, sem nada específico, já que eu não tenho quase nenhuma informação sobre a fotografia. Depois, dependendo de como cada entrevistado reagir, passa-se às outras perguntas.

Uma semana depois da entrevista com minha mãe e meu pai, eu e Helena seguiremos para o Rio de Janeiro para entrevistar minha avó paterna Elza Chaves Emilião, minha tia paterna (Suely ou Marlene, ainda não tenho certeza), a antiga empregada da família, que eu não sei o nome e não posso afirmar se é ela mesma na foto, minha tia materna, Ione José Ferreira (a Nina) e, se possível, a outra pessoa da foto. Minha bisavó Amélia está morta há muitos anos – e tenho quase certeza que a outra senhora idosa sentada na foto era mesmo ela.

Necessariamente, as entrevistas do Rio de Janeiro não têm uma ordem pré-estabelecida, já que ficaremos à disposição do horário das pessoas. Mas, se possível, pretendo falar primeiro com Nina – irmã da minha mãe, que por não ter uma ligação direta com a família pode ter lembranças diferentes –, depois com Suely e Marlene (uma das duas tias sei que está na foto, como não sei qual, entrevisto as duas) e, por último, com minha avó – que por estar bastante idosa, pode se lembrar de poucas coisas, e com as entrevistas anteriores eu terei como questioná-la melhor. Só então, após conferir com meus parentes quem são as pessoas que eu não conheço (na foto, números 5 e 8), é que iremos procurar por elas.

A cada nova entrevista, mais informações serão adquiridas e, assim, outras perguntas serão inseridas e/ou alteradas no roteiro. O roteiro não é fixo, mas um guia para que eu consiga conversar com os entrevistados sobre, basicamente, o mesmo tema, e variar de acordo com o que cada um deles me possibilitar.

Esta opção inicial para documentar uma história é classificada, segundo Bill Nichols, como documentário reflexivo. A característica mais marcante deste tipo de filme é a presença da auto-reflexividade, quer dizer, o documentarista acredita que é importante assumir-se como um mediador, e evidenciar que o filme é interpretação.

“O modo reflexivo é o modo de representação mais consciente de si mesmo e aquele que mais se questiona. (...) O documentário reflexivo estimula no espectador uma forma mais elevada de consciência a respeito de sua relação com o documentário e aquilo que ele representa.”  
(NICHOLS, 2005: 166)

Mesmo ainda sem um roteiro pós-filmagem, acredito que o filme a ser feito mostrará o tempo todo o processo de gravação, será uma reflexão sobre o ato de se

documentar, com uma voz poética, por se tratar de um filme com uma temática pessoal. Nichols afirma que existem muitas facetas para o documentário poético, mas que *“todas enfatizam as maneiras pelas quais a voz do cineasta dá a fragmentos do mundo histórico uma integridade formal e estética peculiar ao filme”*. (NICHOLS, 2005: 141)

## 2. Realização

No dia 20 de outubro de 2007, eu e Helena Santana realizamos a primeira entrevista para este trabalho, que foi com a minha mãe, em minha casa, numa ensolarada tarde de sábado. Na seqüência, falamos longamente com o meu pai. É importante lembrar que até aquele momento eles não sabiam do tema deste trabalho e nem qual seria o motivo da “conversa” que marquei com eles.

Eu, por outro lado, ainda não tinha nenhuma certeza sobre as circunstâncias que uniram as oito pessoas para a foto deste trabalho. Já durante a primeira entrevista, descobri que a moça com lenço no cabelo é a irmã mais velha do meu pai, Marlene, nessa época com 20 anos, mais ou menos, e já casada. A outra menina, que eu não sabia qual das irmãs do meu pai era, é Suely, a caçula da família. Também soube que a moça do centro da foto, que tem o rosto apagado pelas marcas do tempo, não pode ser a empregada da família que eu esperava que fosse, porque nessa época eles ainda não se conheciam. Mas, também não há unanimidade sobre quem ela pode ser, já que meu pai disse poderia ser Dona Geralda, esposa do meu bisavô, Suely disse ser uma amiga dela, Sandra, e minha avó falou que era alguém chamada Amélia.

Por isso, pude entrevistar a Marlene, que eu não sabia que também estava na foto e pôde nos encontrar, quando viajamos para o Rio de Janeiro. Assim, entrevistamos seis das oito pessoas da foto. Minha bisavó Amélia, faleceu há mais de 20 anos, e a pessoa do meio que ninguém realmente sabe quem e não foi por nós encontrada.

Como esta desconhecida é a única pessoa que não é da família, não houve verdadeiramente nenhuma grande preocupação em encontrá-la. Cabe aqui dizer que a viagem ao Rio de Janeiro, para o encontro com os familiares, foi rápida (durou apenas três dias) e surpreendeu a todos, que reagiram com surpresa e desconfiança à minha visita (não ia ao Rio desde 1999 e nunca havia estado lá sem meus pais).

Esta foi a ordem das entrevistas: Ivone, Haroldo, em Curitiba, e Dona Elza, Suely, Marlene e Nina, no Rio de Janeiro. Relato, a seguir, quais os momentos que mais me chamaram a atenção em cada conversa – lembrando que a relevância dos assuntos mudou de pessoa para pessoa, assim como a forma que eu me portei, este fato mais por inexperiência do que por opção racional.

### 3. Análise das entrevistas

#### 3.1 - Entrevista com Ivone



IV – A Mãe

Avisei a minha mãe sobre a entrevista com um dia de antecedência, para que ela pudesse se arrumar (pois sabia que ela não aceitaria ser filmada se não estivesse com o cabelo bonito). A entrevista durou 50 minutos e foi interrompida várias vezes graças ao

insistente barulho dos carros e ônibus que passavam na rua, do vizinho que interferiu e dos cachorros que latiam.

Assim que se sentou e se sentiu confortável, Ivone perguntou: “*É para falar a verdade ou é pra mentir?*”. Como não sabia por que estava naquela posição, Ivone estava visivelmente desconfortável, tentando manter a simpatia que lhe é típica, mas incomodada pela incerteza do que viria a acontecer (esta reação também se repete com os outros entrevistados, um pouco menos visível).

A pergunta sobre como deveria agir reflete a posição que Ivone adotou enquanto a câmera esteve ligada. Preocupada com o fim da gravação, ela mediu as palavras e pensou antes de cada resposta. Posso afirmar que minha mãe é uma pessoa inteligente e que, principalmente, conhece a linguagem de filmes documentais. Ela tem consciência de que o material gravado pode ter fins variados, como uma exibição inocente no site YouTube, por exemplo, em que milhares de pessoas podem ouvir o que ela declarou. Mas, obviamente, a preocupação maior de Ivone era se seu esposo, Haroldo, veria ou não aquelas imagens. Em determinado momento, depois de dizer que voltaria no tempo para não fazer “tanta besteira”, perguntei:

MILENA: Que tipo de besteira?

IVONE: (riso) Impublicável.

MILENA: Conta uma.

IVONE: Eu não, depois teu pai vai ver.

Por este motivo – a possibilidade de que meu pai assista à entrevista algum dia – Ivone me concedeu uma entrevista calculada e pouco emotiva. Em apenas alguns momentos a conversa tomou um rumo mais pessoal e revelou um pouco da intimidade da minha mãe, que hoje tem 54 anos e no dia da foto tinha 16 ou 17 anos (todos os entrevistados afirmaram que a foto foi tirada em 1969 ou em 1970, portanto ela é mais antiga do que eu imaginava).

Um desses momentos foi quando ela foi perguntada sobre seu casamento. Transcrevo aqui um trecho do diálogo:

IVONE: Ele ficou oito anos no Exército (falando sobre Haroldo). Teu pai serviu na época da Ditadura. Ele era a favor e eu era contra.

MILENA: E vocês brigavam?

IVONE: Não, eu resolvi terminar. As idéias dele não batiam com as minhas idéias.

MILENA: Vocês terminaram por causa disso?

IVONE: Não eu terminei porque eu desencantei. Desencantei, daí nós terminamos. (Ivone levanta os olhos e sorri, com cara de levada). Fui conhecer novos ares. (riso)

MILENA: E hoje as idéias de vocês batem, o que vocês pensam?

IVONE: Não... não muito. Pouca coisa.

MILENA: Você sente vontade de terminar às vezes?

IVONE: Não.

MILENA: O que mudou? Por que você queria terminar antigamente e hoje não quer mais.

IVONE: É porque quando eu casei, eu disse pra mim que seria pra sempre. Eu não queria ficar casa e separa. Já que eu resolvi casar, ia ter que fazer dar certo. E a gente tá dando certo agora, depois de velhos, está ficando melhor.

Nesse trecho, reconheço em minha mãe a mulher racional e ponderada que me criou, ouço mais uma vez suas palavras que diziam “calma, Milena, é o jeito do teu pai de brincar com você”, quando eu reclamava que meu pai me machucava quando brincávamos. Vejo, mais uma vez, a mulher que até hoje sustenta uma família pequena, mas muito diferente. Ela, que tanto se protegeu durante a entrevista, revela ser o centro racional deste núcleo. Mesmo que, em uma primeira impressão, a conversa com ela tenha sido superficial, entendo que quem está nesta entrevista é a mesma mulher que está acostumada a ponderar as palavras e que decidiu, pela razão e muito menos pelos sentimentos, que não vai desistir do casamento.

Essa posição tão sensata é irônica quando colocada ao lado da declaração de Haroldo sobre o casamento e os motivos que o fazem estar casado com Ivone até hoje: segundo ele, um grande amor que está mais forte hoje do que nunca.

Assim que recebeu a fotografia nas mãos, Ivone pouco se mostrou surpresa com a imagem. Pediu os óculos, que pouco antes tinha me pedido para guardar, elogiou a ampliação (já que ela conhecia a foto no tamanho original) e sorriu. Disse que aquela é uma foto de quando ela era “novinha”, falou quem são as pessoas na imagem e ficou esperando pra saber o que nós queríamos com ela e aquela imagem. Como não foi dito qual era o motivo das perguntas, ela foi respondendo às perguntas com poucas palavras e cheia de expectativa.

Mesmo tendo dito várias vezes que não se lembrava exatamente do dia em que a foto foi tirada, devido a minha insistência em conseguir informações, minha mãe contou uma história genérica sobre o que poderia ter gerado a foto: um almoço de domingo em que a família se reuniu.

Com, aproximadamente 20 minutos de entrevista, em uma pausa para esperar o barulho diminuir, Ivone me pergunta: “*Qual é o nome do trabalho de vocês? (...) O tema é a idade?*”. Eu respondi: “*É a memória.*” Depois dessa pergunta, Ivone se obriga a responder às questões com mais detalhes, conta sobre seu passado e faz mais reflexões sobre sua vida. Ela dá a entender que agora que sabe onde queremos chegar, ela pode colaborar mais, mesmo que logo depois, pergunte: “Falta muito?”

Acredito que esse incômodo frente à câmera está relacionado com a intimidade que eu e minha mãe temos. Por ela, não haveria motivo para ser inquirida em frente a uma câmera, à Helena – uma pessoa estranha, se nós podemos conversar a qualquer momento, sobre qualquer assunto, sem que tudo o que é dito seja registrado. Para ela, a câmera representa perigo e pede atenção, cada palavra e ação precisam ser controladas porque ela sabe que a filha dela está cursando o último ano da faculdade de Jornalismo e há tempos ela faz edição de vídeo, sabe manipular imagens e sons. Minha mãe conhece os perigos da edição e se importa com a presença insistente da luz vermelha do “rec” da filmadora.

O que mais chamou a atenção da minha mãe, na foto, foi a risada que todos exibem. Ela diz que aqueles são “sorrisos de gente jovem”, mas que ainda hoje ela poderia sorrir daquele mesmo jeito. Ivone diz que a foto a faz pensar em quem ela era: uma jovem brincalhona e ingênua. Acredita ser a mesma pessoa, hoje com mais responsabilidade. Ivone disse: “*Aqui eu era uma juvenzinha romântica e sonhadora. Hoje eu sou mais pé no chão. Mas ainda sou romântica.*” Tão romântica que sonha em tomar vinho na beira de um

mar da Grécia, como a personagem do diretor de cinema Lewis Gilbert, “Shirley Valentine”<sup>3</sup>, interpretado por Pauline Collins.

Perguntada sobre como ela se imaginava com 54 anos, Ivone diz que nenhum jovem pensa na velhice. Ficar velha era algo que não passava pela cabeça dela. Estas falas me fizeram lembrar dos meus questionamentos em determinado momento deste trabalho, os meus primeiros medos sobre a minha perenidade e mortalidade, sinal de que deixo a juventude e o sorriso de gente jovem para aceitar a vida adulta.

IVONE: Eu acho que você só envelhece no corpo, e na mente você não envelhece. O bom dos 54 anos é que você tem muito mais experiência. E quando você é jovem, não pensa muito nas conseqüências, você acha que tudo é festa, que tudo é passageiro. Ninguém pensa que vai envelhecer. Você pensa que vai envelhecer? Não pensa. Nessa idade ninguém pensa que vai envelhecer. Pensa que vai passar toda vida jovem. Então eu não pensava muito em envelhecer não.

Quase no fim, Ivone revela que não pensa muito no passado, que não costuma olhar para as fotografias antigas e que tem para si, a auto-imagem da Ivone ainda jovem, sem rugas e com menos peso. Curiosamente, ela revela que o que a incomoda nas fotografias atuais é que ela não se reconhece.

MILENA: Você não posa mais para as fotografias?

IVONE: Não poso. Eu não me acho fotogênica.

MILENA: O que te incomoda quando você olha para você mesma nas fotografias?

IVONE: Eu acho que não sou eu.

MILENA: Por quê?

IVONE: Eu não acredito que aquela ali seja eu. Eu olho assim e digo: “essa aqui não sou eu”. (olha pra foto) Nessa aqui sim.

(...)

MILENA: A imagem que você tem de você mesma é como nessa foto?

---

<sup>3</sup> - “ Shirley Valentine”. Lewis Gilbert, 1989. CIC.

IVONE: É...

Hoje, ela está envelhecida e mais gorda, mas ela se vê jovem e magra como com 16 anos (na foto), mas com a experiência e a maturidade dos 54 anos atuais. A fotografia que tanto me emociona é, para minha mãe, a recordação de sua própria imagem.

### 3.2 - Entrevista com Haroldo.



V – O Pai

A segunda entrevista foi a mais rica, a mais sincera e a que eu mais menosprezei. Antes de começar, acreditava que meu pai seria a pessoa que menos se lembraria da ocasião da foto e de fatos do seu passado. Eu me preocupei tanto em conseguir informações precisas durante a entrevista com a minha mãe, que não tive tempo de pensar melhor sobre o que meu pai poderia dizer, ou como ele reagiria às fotos e às minhas perguntas.

Quando o chamei para sentar no quintal de nossa casa, ele estava brincalhão e me perguntou duas vezes o que eu estava fazendo. E completou: *“É a primeira vez que sento na frente de uma câmera. Morro de medo disso”*. Pergunto se ele está à vontade e Haroldo responde que não, já que não sabe o que está à sua espera.

Mostro a foto e pergunto se ele lembra algo. Haroldo olha para a imagem, sorri e diz que não lembra de muita coisa, mas que faz muito tempo. A primeira surpresa desta entrevista é a maneira como meu pai fala de minha mãe: “*Sei que está aqui a pessoa que eu sempre amei, a Ivone.*”. E é a Ivone o motivo de ele começar a falar do passado. Pergunto da primeira sensação ao ver a foto e Haroldo conta que tem boas lembranças da minha mãe. No começo, ele é resistente, mas fala depois.

MILENA – Você deu uma risada. O que significou isso?

HAROLDO – Boas lembranças da tua mãe.

MILENA – Por quê?

HAROLDO – Boas lembranças.

MILENA – O quê? Que tipo de lembrança boa?

HAROLDO – É que ela sempre preencheu... A alegria de estar junto com ela hoje. Nessa época não, nem tanto.

MILENA – Nessa época não era tão feliz o relacionamento de vocês?

HAROLDO – Não.

MILENA – Vocês brigavam?

HAROLDO – Não.

MILENA – Não se entendiam?

HAROLDO – Não. (ele ri) Não... coisas impediam que estivéssemos juntos.

MILENA – Não quer falar quais são?

HAROLDO – Eu tenho que entrar na parte espiritual.

MILENA – Hoje é diferente?

HAROLDO – É, hoje é diferente, muito diferente...

O primeiro assunto que meu pai se sente seguro pra falar é sobre o período em que ele passou no Exército. Sempre soube que ele tinha servido durante anos à Cavalaria, no Rio de Janeiro, e que até hoje os assuntos relacionados às Forças Armadas o interessavam. Mas, por ter servido ao Exército entre 1969 e 1977, justamente um período conturbado na história da política brasileira, Haroldo nunca entrou em detalhes sobre quais eram suas

funções dentro do quartel e o que ele fazia. Por isso, foi uma surpresa quando ele começou a contar sobre os motivos que o levaram a ficar tantos anos no Exército.

Só começamos a falar deste passado específico porque perguntei se o corte de cabelo que ele tem, na foto, já é um corte de milico. Ele pede pra ver a foto de novo e diz, com muita certeza, que ainda não estava no quartel, pois o corte de cabelo era ainda mais curto do que ele costumava usar. Falo do seu namoro com Ivone, questiono se quando ele entrou no Exército ele ainda namorava minha mãe. Meu pai fala que aquele foi um período difícil na vida deles.

HAROLDO – Uns 15 anos pra eu poder casar com a sua mãe. (...) É porque foi bem... períodos nós estávamos juntos e outros que não. Até porque eu era militar e ela não concordava com algumas coisas que eu fazia.

MILENA – Isso foi motivo de separação?

HAROLDO – Foi motivo de separação... na realidade, acho que não. Acho que contribui. Era época de ditadura e tua mãe tinha uma linha de pensamento diferente da minha.

MILENA – Por exemplo...

HAROLDO – (ri, pensa bastante) Linhas de pensamento. Sua mãe era de Esquerda e eu era de Direita.

MILENA – Mas o que você acreditava naquela época que a mãe não acreditava, um exemplo. (...)

HAROLDO – Pela parte da sua mãe, era parte do quartel. É que eu trabalhava num setor no quartel que ela não... sua mãe... ela nunca foi a favor do militarismo e eu sempre amei as Forças Armadas.

MILENA – O que você amava lá? Você ainda ama?

HAROLDO – Amo.

MILENA – Por quê?

HAROLDO – Ah, eu gosto.

MILENA – Por quê?

HAROLDO – Eu gosto, não sei, eu gosto do militarismo.

MILENA – O que você admira no militarismo? O que você vê lá que você acha que vale a pena?

HAROLDO – Não tem explicação, eu gosto. (...) Se eu tivesse uma outra oportunidade pra começar tudo de novo, eu seria militar.

Pergunto por que ele saiu do Exército, se ele amava tanto, e ele me conta, pela primeira vez, que sofreu uma humilhação muito grande e isso foi decepcionante para ele, e como estava lá há muito tempo, decidi pedir o desligamento. A história vem com detalhes, detalhes até surpreendentes pra quem não conta esses fatos com frequência. Não pergunto quase nada e meu pai fala, sente-se compelido a me contar sobre sua vida, provavelmente porque nunca conversamos durante tanto tempo, talvez porque eu nunca tenha dado tanto importância para a sua vida, a ponto de ligar a câmera e registrar as suas histórias.

A fotografia, para meu pai, foi o gatilho para que ele me contasse sobre suas vidas, me explicasse seu modo de pensar, seus desejos. Posso afirmar que a fotografia serviu (para o meu pai mais do que para qualquer outro entrevistado), como estopim para uma dezena de histórias e lembranças. O teórico Kossoy afirma que a foto pode ser o “start” para a narrativa de emoções, em “Fotografia e Memória: Reconstituição por Meio da Fotografia”:

Acrescentando, omitindo ou alterando fatos e circunstâncias que advêm de cada foto, o retratado ou retratista têm sempre, na imagem única ou no conjunto das imagens colecionadas, o ‘start’ da lembrança, da recordação, ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e emoções. (KOSSOY, apud SAMAIN, 1998: 45)

Durante nossa vida, este o maior momento de sinceridade e de confissões. Meu pai chorou três vezes na entrevista. Falou frases fortes como “Eu nunca tive família”, “eu não tenho recordação do meu pai” e “eu combatia o terrorismo”. Perguntei quem era o garoto da fotografia, qual era seu sonho com 17 anos e sem que eu soubesse, abri espaço para um momento difícil e emocionante.

MILENA - O que você sonhava com 17 anos?

HAROLDO - Sobreviver.

MILENA - Por que isso?

HAROLDO - Meu pai era alcoólatra.

MILENA - Ele era vivo nessa época?

HAROLDO - Era. Ele morreu entre 70, 71... meu pai era alcoólatra e eu não tinha sonho nenhum. Aos 18 anos eu não sonhava com nada.

MILENA - Então, você nem sonhava em entrar no Exército?

HAROLDO - Foi uma questão de sobrevivência. Na realidade, inicialmente foi obrigação, eu fui obrigada a ir. Mas até aí eu não tinha nenhuma orientação. Nunca tive orientação de família. Até porque família pra mim era pai e mãe. Meu pai era alcoólatra, eu não tinha nada...

MILENA - E sua mãe?

HAROLDO - Minha mãe... dona do lar...

MILENA - Mas não era muito próxima?

HAROLDO - Não.

Vario um pouco o assunto para amenizar o clima tenso que a entrevista tinha tomado, esperamos o som dos vizinhos diminuir e depois retomamos o assunto da família dele. *“Eu nunca estudei, nunca tive oportunidades de estudo, meu pai era um alcoólatra e ele sempre falou, na época, me lembro nitidamente como se fosse agora... Minha mãe foi falar com ele sobre meus estudos e ele passou a mão numa garrafa de cerveja e jogou contra ela e disse que o dinheiro que ele fosse comprar material escolar pra mim ele tomaria cerveja porque eu nunca ia ser ninguém na vida. E isso me marcou profundamente.”*

Lembro de sentir dificuldades em continuar com o meu roteiro de perguntas, mas até aí, as nossas emoções estavam controladas. Nunca soube muito sobre o pai do meu pai, e o que escuto de Haroldo é uma versão triste sobre o meu avô. Na semana seguinte, quando da entrevista com minha tia paterna, Suely, ela contaria sobre um homem amoroso e querido por todos. Aqui, contudo tenho apenas a verdade sinceramente dolorosa de Haroldo.

HAROLDO - Eu não tenho recordação do meu pai. Alegria de estar juntos um dia... não tenho. Tá tudo apagado.

MILENA - Quando ele morreu também não foi uma tristeza?

HAROLDO - Pra mim, foi uma alegria.

MILENA - Por quê? Ele era um problema?

HAROLDO - É, aos 18 anos tive que assumir... Meu pai quando era vivo, meu pai era fiscal do governo, era um corrupto. E, se ele hoje fosse vivo, dizia assim “estou duro, sem dinheiro nenhum”, ele tinha mil reais no bolso pra entrar no primeiro botequim, fechar ele e gastar mil reais em cerveja entre eles e qualquer um que chegasse ali. E quando acabava o dinheiro, ele entrava na primeira garagem de ônibus, extorquia dinheiro, porque ele era fiscal, e voltava pro bar. E ali no bar ele acabou com a vida dele, bêbado.

MILENA - Como foi o dia que ele morreu, você lembra?

HAROLDO - Eu estava no quartel, quando eu recebi... Na realidade, ele estava no bar, ele passou mal, ele foi pro hospital, acredito eu, que em coma alcoólico. E lá no hospital ele melhorou. O médico deve ter dito pra ele parasse de beber. Ele não acreditou, saiu do hospital, voltou pra casa, foi pro bar, bebeu e dali, voltou pro hospital e morreu.

MILENA - E só te avisaram que ele morreu...

HAROLDO - Eu estava no quartel quando recebi a notícia que ele morreu. Nós morávamos numa casa alugada, dinheiro de hoje, deveríamos pagar uns 800, 700 reais de aluguel...

MILENA - Era uma casa boa?

HAROLDO - Uma casa boa, e eu ganhava no quartel 80 reais. E tive que assumir mãe e uma irmã mais nova de que eu... ganhando 80 reais. (...) Daí eu fiz a opção de engajar e continuar porque era uma questão de sobrevivência, porque eu tinha que sustentar a casa. Aí que eu comecei a gostar das Forças Armadas.

MILENA - Dá pra dizer que o Exército foi como um pai pra você?

HAROLDO - O Exército não, mas um grande amigo da época.

MILENA - Do Exército?

HAROLDO - Do Exército. Um grande chefe que eu tinha que me protegia lá dentro. Fazia com que eu caminhasse.

MILENA - Te ensinou bastante coisa.

HAROLDO - Sim, foi meu pai.

Como em uma tacada final, difícil e calculada, pergunto como foi ser pai depois de ter tido um pai alcoólatra e com quem ele teve um relacionamento tão ruim. Ao mesmo tempo, sabia que esta era uma questão complicada, já que eu mesma não tenho um relacionamento muito próximo com o meu pai, e lá estávamos nós, discutindo em frente à câmera questões que descrevem os nossos problemas, que fazem com que eu o entenda melhor e seja mais benevolente com nossas vidas. Apesar do medo, perguntei. E Haroldo, com um nó na garganta, assume que pode não ter sido um bom pai, mas que nenhum filho dele vai poder dizer que. Interrompe a fala com um choro silencioso. Faz sinal de que não quer mais falar, mas, respira fundo e diz que está bem. Volta e declara: *“Nenhum filho meu vai poder dizer que não estudou porque eu não dei apoio.”*

Digo para voltarmos à fotografia – já que eu não sabia como lidar com o choro do meu pai, o homem que nunca derrama lágrimas e nunca fala estava completamente nu e desarmado na minha frente e isso era demais pra mim. Haroldo me questiona: *“Por que você insiste tanto nessa fotografia?”* Falo que é por ela que nos conseguimos conversar sobre tantas coisas e quero saber o que mais chama a sua atenção ao ver a foto. Haroldo volta a dizer que é a minha mãe e conta sobre a dificuldade de ficar junto com ela durante um período da vida.

Suportar o choro do meu pai, tão raro quanto o sorriso da fotografia, foi uma prova de fogo. Mas, o momento que mais me chocou foi quando ele disse, com todas as palavras, que aquela união aparente da fotografia era apenas uma imagem.

MILENA - Você sente saudade do passado?

HAROLDO - Não, nenhuma.

MILENA - Porque eu tenho a impressão de que aí (na foto) as pessoas estão unidas, a família está junta. Que você acha?

HAROLDO - Uma foto. Só uma foto. (...)

MILENA - Essa foto não representa o que era na época? Essa felicidade não era reproduzida em outros momentos da vida?

HAROLDO - Não, acho que era uma foto. Como se diz assim, “sorria!”, um simples sorriso. Nada mais que um clique.

MILENA - Acha que a foto não representa...

HAROLDO - Não. Eu nem lembro do momento.

MILENA - Não é importante pra você?

HAROLDO - Pra mim não. Eu não lembro. Eu nem sabia dessa foto.

A clareza do meu pai, tão distante de qualquer discussão sobre o poder da imagem, ao dizer que a fotografia é apenas um instante, que não representa a verdade, deixou-me boquiaberta. Descobri que eu mesma, mesmo escrevendo este trabalho sobre a fotografia, esperava que alguém contasse uma história sobre uma família feliz, com bons momentos juntos e que um deles foi eternizado na foto. Mas, não. Como disse meu pai e como eu mesma tinha ignorado, a foto é apenas um instante mínimo entre o clique e a fixação da luz no filme. Ela não é a verdade.

Haroldo ainda me contou sobre como construiu uma família ao lado de minha mãe e que acredita que hoje ele é uma pessoa com sonhos, um vencedor. Terminamos a conversa com uma fotografia dele e outra de nós dois juntos, que ele pediu para que Helena tirasse. Disse que ao lado da Ivone ele está sempre sorrindo, como na foto. Confessou que não gosta de mexer no passado e que não falaria nada se soubesse o que eu queria antes. Mas, antes de dizer que queria terminar, falou que estava ali por mim. Por fim, agradei a ele com um abraço, que se transformou em lágrimas e em uma declaração: *“Queria que você soubesse que eu sempre te amei.”*

### 3.3 - Entrevista com Elza



VI – A avó

Após algumas dificuldades para conseguir marcar um dia para encontrar os parentes do meu pai, nós conseguimos chegar à casa da minha avó paterna, Elza, em Pavuna, no Rio de Janeiro.

Lá, estavam à nossa espera, minha avó e suas duas filhas, Suely (que mora com ela) e Marlene (a mais velha).

Depois dos cumprimentos iniciais e do pequeno estranhamento, já que há quase dez anos eu não encontrava esses parentes, partimos para a escolha do local em que a entrevista iria acontecer. Como a casa era muito pequena e estava movimentada desde nossa chegada, escolhemos um lugar no quintal, também pequeno, mas isolado e, portanto, melhor para a entrevista.

Mas, mesmo buscando o silêncio, uma música alta vinda de alguma casa vizinha esteve presente durante toda a tarde daquele sábado, 28 de outubro. A pressa e a insegurança que sentíamos por estar em um lugar desconhecido e tido como violento impediu que realizássemos a entrevista em outro local ou em outro momento. Portanto, assumimos os ruídos e começamos.

A primeira entrevista deste dia foi com a minha avó. O objetivo inicial era diferente: por saber da idade avançada que ela tem, 83 anos, pensamos que o melhor para o documentário seria conseguir novas informações com as minhas tias, principalmente com a Suely, que mora com Dona Elza, e só então, conversar com a senhora. Mas, enquanto

preparávamos a câmera, os tripés e o microfone, minha avó, que costuma sentar do lado de fora da casa, em uma cadeira de plástico com almofadas especiais, assistia a tudo. De repente, me perguntou se ela também teria que falar ali. Respondi que sim, mas tentei mostrar que não era nada de importante, para que ela se despreocupasse e cedesse a entrevista. Tensa, pedi para que ela colocasse a sua cadeira em frente à minha câmera, para que ela visse que não seria nada além de uma conversa. Dona Elza relutou, mas se sentou.

Sem dúvida, a entrevista foi prejudicada por esta mudança repentina dos planos e por eu não saber como deveria lidar com aquela senhora tão distante do meu cotidiano, de quem eu gostaria de saber tantas coisas (esta mesma sensação me revisitou nas entrevistas com Suely e Marlene) e que não estava disposta a ser inquirida. O medo de não ofender a senhora com poucas memórias e pouca visão permeou toda a entrevista

Ao todo, tivemos 15 minutos de conversa. Mostrei a foto ampliada e ela disse que nada enxergava. Confesso, quase me desesperei. A partir desse momento, agi ingenuamente: busquei a simpatia para compensar o incômodo. Queria as declarações de Dona Elza, mas não havia imaginado que sua visão e memória estavam tão debilitadas, por isso não pensei em perguntas que não estivessem ligadas à fotografia.

Com esforço, minha avó tentou me contar quem estaria na foto: *“Mais ou menos, aqui... Posso falar? Aqui tá... Haroldo, sua mãe...”*, pensa um pouco, resmunga e se engana: *“Aqui é minha irmã.”* Eu disse que meu pai disse que era a mãe dela. E Dona Elza: *“Minha mãe? Peraí... É... Minha mãe.”* E continua: *“Aqui tá meio tapado, parece que é Amélia. Tapado. Aqui eu não sei quem é, não. Os outros eu não sei quem é não.”*

Minha avó não se reconhece na imagem. Pergunto sobre o dia do encontro e ela diz que não se lembra porque não viu tirarem a fotografia. *“Mas a senhora está aí na foto, ali no cantinho”*, insisto. E ela, olhando pra foto: *“Não tô não.”* Mostro quem seria ela, que é ela rindo na esquerda, ela olha pra foto, meio nervosa, e diz: *“Não dá não”*.

O não reconhecimento de si mesma em uma antiga imagem, mas a identificação de seu filho jovem, do espanto pela beleza que ele apresentava, mostra o que chama a atenção da minha avó: ela não reconhece nova, mais robusta e sorridente, mas ela pode se admirar com o filho, com sua expressão e juventude. Ela não vê a si, mas vê o outro. A imagem do outro jovem é forte (principalmente porque o outro, Haroldo, está ausente na velhice), mas a imagem própria é atual, portanto, velha.

Miriam Lifchitz Moreira Leite, em seu artigo “Retratos de Família: imagem paradigmática no passado e presente”, parte do livro “O Fotográfico”, escreve *que “a pessoa que olha está sempre à procura de uma relação entre ela e a imagem, cada uma verá parcelas e níveis diferentes da fotografia.”* (SAMAIN, 1998: 36)

DONA ELZA: Mas eu tô aqui? Essa é a mãe?

MILENA: A senhora não está se reconhecendo nessa foto?

DONA ELZA: Não, to não. Pra que que eu vou mentir?

Ao que diz respeito a outras questões do passado, Dona Elza não conversa sobre nada, a não ser frivolidades. Quando pergunto sobre a casa antiga, o cachorro do meu pai, sobre o marido, ela diz que não lembra, que está difícil.

As respostas são curtas, resmungadas, fugidias. Dona Elza diz que precisa de ajuda de alguém para lembrar os fatos e tenta se mostrar simpática, mesmo que não demonstre empenho em responder às questões.

Já quase no fim da entrevista, minha avó volta a olhar a foto e parece confundir o tempo em sua memória. Começa dizendo que gostou de ver “o Haroldo, tua mãe, minha mãe... O resto é tudo feio.”, rimos, e ela fala: “*Você não está aqui na foto, né? Porque você tava trabalhando...*” Olha pra foto e fala que a mãe dela era muito diferente de todo mundo, era mais bonita, mesmo apesar da idade. As reflexões são interrompidas pelas pela buzina do padeiro e antes que ela se levante, pedimos para que pose para a câmera. O flash parece machucar seus olhos, recém-saídos de uma cirurgia. Fazemos alguns comentários bobos e ela se levanta.

Assim, apenas 13 minutos após o começo da conversa, perdi a oportunidade de conversar com a pessoa mais velha da minha foto e, talvez, uma das mais interessantes. Mesmo assim, um pouco decepcionada com o meu papel de entrevistadora, acredito que os comentários confusos e rápidos da minha avó revelam muito sobre o poder do tempo na formação do imaginário, e também da destruição dele pelo tempo.

A câmera continua ligada, esperamos por Suely, que faz as honras da casa para as visitas, atende o padeiro e grita com o cachorro. A espera por este momento não poderia

gerar mais aflição. Conheço o tom sério de Suely, lembro-me do relacionamento distante entre nossas famílias, já ouvi histórias sobre os problemas entre ela e meu pai.

### 3. 4 - Entrevista com Suely



VII – A tia Suely

A irmã mais nova do meu pai, Suely, foi casada durante muitos anos com Tião. Tem uma filha de 25 anos que não pode ter filhos e um rapaz, Danilo, com quem teve uma briga e agora pouco vê. Suely sempre morou com a minha avó, mesmo quando era casada e os filhos viviam juntos. Hoje, ela e Dona Elza moram em uma casa de um quarto em um terreno pequeno que abriga outras casas, um cachorro, Comanche, e o gato Bruno.

A nova informação que Suely trouxe para o documentário, foi dizer com certeza que a pessoa no centro da foto, com o rosto danificado, é uma amiga, vizinha da casa de Anchieta, Sandra. Quando perguntada pela primeira vez se ela lembra o dia da foto, ela responde prontamente que não recorda de nada.

Aqui, minha tia diz que aquela união da fotografia pode ter sido provocada por um almoço de domingo, um dia sem nenhuma especificidade que resultou na reunião para a

fotografia. Interessante lembrar que a minha mãe (depois que eu muito insisti e por se sentir na necessidade de me contar alguma história sobre a foto) também conta sobre um almoço dominical. A irmã dela, Nina, em entrevista posterior, também conta sobre esse possível almoço. Mesmo que todas elas afirmem que nada lembram sobre a foto, todas tentam me contar alguma coisa sobre ela. O mais óbvio, já que não é um aniversário ou uma outra festa, é um banal almoço de domingo.

Suely acha que quem pode ter tirado a foto foi uma amiga dela, Amélia, com a câmera de Suely, que sempre gostou de reunir as pessoas para retratos. A possibilidade de ser aniversário de alguém é descartada pela ausência do bolo. *“Não é aniversario, calculo, de ninguém ali. Porque geralmente quando tem aniversário, tem bolo. Sempre foi assim. Não tem bolo aqui perto... Não tem o meu pai, meu pai não tava na câmera, ele não sabia tirar foto.”* A fotografia, aqui, molda a realidade. O enquadramento que exclui todo o mundo exceto as oito pessoas sorridentes, não revela indícios de alguma festa, não mostra o bolo, as bexigas e as velas. Mas, isso não é prova de que não houve um bolo naquela casa, quer dizer que a fotografia não revelou um bolo. Mas, para a minha tia, se o bolo não está na foto é porque ele não existiu. Assim como a ausência do meu avô na foto também é prova, para Suely, de que ele não estava na casa naquele dia, e, portanto, não é possível que houvesse uma festa lá.

Declaração surpreendente também é a recordação do nome do cachorro da foto, Kinho. Entre tantas ausências de lembranças, entre tantos esquecimentos e silêncios, Suely se recorda de Kinho, cachorro do meu pai que era muito próximo a ele. Ela ainda faz menção a outras fotos que podem ter sido tiradas no mesmo dia com o cão, mas revela que não guarda mais nenhuma fotografia do passado.

SUELY - Nesse dia aqui, acredito que ele tenha tirado uma foto que tinha do cachorro lá na frente do portão. Aí ele botou o quepe no cachorro... Tinha mais algumas, mas eu joguei tudo fora.

MILENA - Por quê?

SUELY - Joguei, eu não gosto de foto muito velha mais não.

MILENA - Essa daí você não teria? Teria jogado fora se estivesse contigo?

SUELY - Teria.

MILENA – Por quê?

SUELY - Porque não gosto mais de foto preto e branca.

MILENA - Só porque é preto e branco ou porque te traz algum tipo de lembrança estranha?

SUELY - É, talvez seja por isso. Poucas fotos eu tenho, antigas assim, algumas eu guardei por causa da minha avó, o resto... minha maré ta comigo. Minha irmã tá sempre aí, eu tenho fotos mais novas e... outras coisas... fica pra lá. Não quero falar, tem certas coisas que te traz muitas mágoas, é melhor você não falar.

MILENA - Você olha essa foto, ela não te traz boas lembranças?

SUELY - Se eu pudesse tirar o teu pai daqui, sim. Ele me traz as piores lembranças da minha vida. Mágoa, ressentimento, revolta, tristeza. Da tua mãe eu não tenho, mas dele eu tenho. Eu sei também que ele sente mesma coisa comigo. Ele pode dizer que não, mas eu sei que sim.

MILENA - Se ele não tivesse aí, ia ser uma foto que você teria guardado? (Neste momento do diálogo, Suely olhou para a foto, e colocou o dedo sobre a imagem do meu pai)

SUELY - Não sei. Tô falando que ela fez eu sentir isso, né? Ficaria mais feliz porque tem minha avó ali, minha mãe, minha amiga Sandra, minha irmã, eu, a Ivone, a Nina...

Para Suely, a minha fotografia também foi o estopim para que lembranças de um passado escondido viessem à tona. Ela não queria falar dos assuntos do passado para mim, que, apesar de entrevistadora, também não deixei de ser para ele, em nenhum momento, filha do meu pai – o homem com quem ela brigou quando ainda era jovem e com quem até hoje mantém um relacionamento frio e distante.

Por isso, toda a vez em que nos aproximávamos de algum assunto mais íntimo, algo da família que eu gostaria de saber, ela dava um passo para trás, me afastando de qualquer conhecimento mais profundo sobre ela e sobre os acontecimentos que fizeram com que eles se separassem.

Por gostar das fotografias é que Suely valoriza a ausência delas. Quando ela diz que não gosta de fotos em preto e branco, e que jogou fora as que ela tinha, é óbvia a

relação que ela tem entre sua memória e as fotografias. O que é lembrança ruim, de quando era jovem, de quando o mundo era em preto e branco, ela destrói. O que é bom, os dias de hoje, a nova vida de separada, ela fotografa, revela e guarda. Vale lembrar a citação de Phillipe Dubois, em “O Ato Fotográfico”: *“a foto como objeto pode ser tocada, enquadrada, colecionada, encerrada, queimada, rasgada, abraçada”* (DUBOIS, 1993: 314). Quando amamos alguém, ele merece um lugar no porta-retratos, no álbum, na carteira. Quando odiamos, podemos rasgar, queimar, amassar, justamente porque a foto representa o indivíduo. “O referente adere”, como disse Barthes. Não ter a foto do meu pai, significa não ter ele por perto; jogar as fotos em preto e branco fora, é jogar o passado no lixo, é selecionar o que deve ser lembrado ou não. O passado não precisa ser lembrado, por isso ela não quer a minha foto com a imagem do meu pai.

Mais adiante, quando deixamos a fotografia de lado e falamos sobre o que Suely faz agora, sobre sua vida, seus sonhos, desejos e atividades, ela se mostra à vontade para falar. Ela fala que ama a Fisioterapia, ama o mar, quer o bem para os filhos e para sua mãe. E completa: *“Eu posso te falar uma coisa. Se eu tivesse um jeito de voltar a essa época, eu não voltaria por nada. Eu ia brigar muito com a máquina, porque é uma época que eu não gosto. O meu passado não foi uma coisa tão boa assim. Foi uma época de muita tristeza. Foi uma época de muita revolta. (...) Só veio melhorar mesmo quando eu casei. (...) Mas, tô aqui, uma mulher guerreira.”*

Perguntada sobre seu relacionamento com o pai, José, Suely diz que sabe que ele o amava muito, que, mesmo bebendo, ele era um homem muito amoroso e suas lembranças são boas em relação a ele. Tão boas, que me contou como foi que ele morreu, em uma narrativa que me mostrou uma visão oposta às lembranças do meu pai em relação ao meu avô.

SUELY – Ele passou mal no dia de São Cosme e São Damião, em 1972, as três horas da tarde. Eu tava fazendo um curso de modista, lá em Madureira. Minha irmã tava grávida de três meses. E aí quando eu vim, com os enfeites assim na mão (...), aí no meio do caminho, que eu descí do ônibus, eu to vendo aquela montoeira de gente no portão, aí veio logo, não me lembro quem foi a pessoa, até hoje eu não me lembro, chegou e falou: “Suely, Suely, teu pai tá morto.” (...) Eu chorei muito

aquele dia, foi brabo. (...) Ele era fiscal de ônibus e de táxi, da antiga Guanabara. Ele era uma pessoa muito conhecida, porque ele quebrava muito galho dos motoristas. Ele trabalhava em ônibus, e quando os ônibus ou táxi tinham algum defeito, algum probleminha, meu pai passava multa. Aí tinha gente sempre lá em casa pra pedir a ele: “ah, seu José, não passa multa não, porque eu não vou ter condições de pagar”, daí meu pai quebrava o galho, e eles davam algum trocadinho pra ele, e a gente passava bem com isso, né?

O que Haroldo via como vergonha, suborno, atividade ilegal, corrupção, para Suely era a forma de eles viverem bem, terem um pouco mais de dinheiro. As lembranças de Suely ligadas ao pai são boas, de um pai querido pelas pessoas do bairro. Para Haroldo, toda essa simpatia era desculpa para pedir propina para os motoristas, para gastar no bar. O passado de cada um moldou os sentimentos sobre a realidade. O tempo, 37 ou 38 anos passados, criou uma história para cada um deles. E a fotografia, que não contém a imagem do pai, desperta as impressões que o presente faz daquele momento do passado, carregado de interpretações que só o tempo vivido desde aquele instante é capaz de revelar.

### 3.5 - Entrevista com Marlene



VIII – A tia Marlene

Última entrevistada do sábado, Marlene Emilião Rocha, esperava a sua vez para sentar na frente da câmera dentro de casa. Como fizemos as entrevistas em seqüência, no mesmo local – a casa da minha avó – não alteramos o enquadramento e a composição do quadro. Elza, Suely e Marlene se sentaram sobre a mesma cadeira, em frente ao mesmo arbusto.

A primeira preocupação de Marlene foi se ficaria o mesmo tempo em frente à câmera que Suely. Marlene mora em outro município do Rio de Janeiro, Vilar dos Telles, e deixou o seu trabalho na barraquinha de doces por um dia para poder me encontrar. Ofereci ajuda para pagar as passagens de ônibus dela e da minha prima, Alessandra, como forma de compensação pelo prejuízo no trabalho, mas nenhuma das duas aceitou.

Faz poucos anos que o marido de Marlene morreu, Juarez. Ela é a irmã mais velha do meu pai, hoje com 60 anos, e tem duas filhas. Sua personalidade discreta não permite que ela comente sobre o problema dos outros, ela não dá opiniões muito pessoais e nem faz críticas aos problemas que a família teve e tem.

Antes de nossa conversa, eu praticamente não a conhecia – tinha poucas e boas lembranças, mas, influenciada pelo o que minha mãe havia dito (que foi Juarez quem tirou

a foto e que Marlene lembra várias histórias), eu esperava que minha tia fosse ser uma entrevistada falante e reveladora. Eu acreditei que ela seria a pessoa que poderia melhor lembrar a ocasião em que a fotografia foi feita, quem é a pessoa com o rosto rasgado, quem foi o fotógrafo e outros detalhes. Mas, ao contrário do que acreditei, Marlene esteve distante, pensativa e comedida. Eu não soube muito mais da foto, mas pude conhecê-la melhor. Ela disse: *“Vou ficar tanto tempo quanto Suely ficou? Eu sou prática, eu quase não falo!”*

Mais uma vez, a história de um possível almoço (já contado por Suely e pela minha mãe), retorna. Mostro a foto pra ela e ela sorri. *“Essa foto eu conheço, eu já vi.”*. Diz há chances de terem usado a câmera de Suely. Mas, não lembra o momento do clique.

O passar do tempo é motivo de susto para Marlene. Ela diz que todo mundo estava jovem, e que até hoje ela mantém o sorriso sério que apresenta na fotografia. Naquela época, ela já era casada, e tinha uns 20 anos.

MILENA - O que você avalia de você mesmo? O que você vê da Marlene com 60 anos, a Marlene com quase 23 anos...?

MARLENE - Fico pensando, “gente, como eu consegui chegar até aqui, como eu consegui superar isso tudo?”

MILENA - Acha que foi uma vitória?

MARLENE - Com certeza.

MILENA - A vida foi dura?

MARLENE - Bastante. Foi dura na minha infância, foi dura na juventude, no casamento, hoje é que tá assim um pouquinho mais...

MILENA - Na sua infância, por que a vida foi dura?

MARLENE - Ai, prefiro não entrar em detalhes. Não quero falar. Me desculpa, mas eu prefiro não falar, nem da infância, nem da juventude, nem do casamento. Hoje em dia nós estamos bem.

Diferentemente do meu pai, que se revelou diante da minha câmera, e contou suas mágoas, chorou, diferente também de Suely que falou que não queria me contar mais coisas da sua vida porque estava muito ligada ao seu rancor com o Haroldo, minha tia Marlene

apenas se recusou a comentar qualquer assunto mais íntimo. A proibição não está ligada apenas ao passado mais distante, mas até o período do casamento, que durou até poucos anos atrás. Marlene não quer falar, eu insisto e em algum momento falamos sobre a morte de Juarez.

Quando conta da morte do marido, como ficou sem pensão e que sonhava que sua vida seria algo melhor, ela questiona: *“poxa, é pra falar da minha vida?”*. Esse é o momento em que Marlene se esforça pra falar um pouco sobre ela, sobre o que ela faz, mas só revela que seu sonho hoje é morrer com dignidade, em pé, enxergando, podendo mexer os braços e pernas.

O que desperta a atenção da minha tia na fotografia é a união do passado. Ela tem saudades do tempo em que toda a família se reunia nos domingos para ficar juntos. Fala que certamente não seria possível uma outra foto como essa nos dias de hoje, porque todos têm mágoas do passado. Mesmo se dizendo neutra na briga entre os irmãos, Suely e Haroldo, neutra nos problemas da família, Marlene diz que a foto revela uma face triste de sua juventude.

Verdade é que ela é a única pessoa que mantém um olhar triste, um sorriso amarelo e distante na foto. Mas, como Marlene não quis contar sobre sua dura infância, juventude e casamento, não posso imaginar o motivo do ar desanimado que ela tem na foto. É ela mesma quem dá alguma dica sobre sua vida, quando diz: *“Mas se você olhar minha foto aqui você vai ver que eu já tinha algum problema. É uma foto meio triste. Acho que já tem aquela coisa meio...”* Pergunto se ela estava apaixonada naquele período, pois estava casada há pouco tempo. Marlene: *“Mais ou menos... (...) Não fui apaixonada, mas fui até o final...”* E ri, sem graça, enquanto eu aproveito para mudar de assunto e falar do cachorro.

Sobre o tempo, minha tia Marlene fala que sabe que todos que estão na foto estão no “fim da linha”, que se algo precisa ser resolvido do passado, precisa acontecer logo, porque “não tem volta”. E completa: *“Eu não faço mais aniversário, eu conto tempo. Então, eu tô com 60, eu fôço assim, mesmo sozinha em casa, eu devo ter mais uns 18, 19, 20 anos de vida... Então a gente tá chegando ao fim da linha, né? Não é que nem nasceu agora ou idade de vocês, né? Então tem que pensar. Eu sempre falava lá em casa, “Haroldo morre e eu não tenho nem notícias dele” ”*. Em um dos poucos momentos em

que Marlene se abre um pouco, ela fala da ausência do meu pai, do jeito orgulhoso que a família tem e que faz com que todos estejam afastados.

Por fim, fala de sua “tentativa” em se tornar evangélica e confessa que não sabe se daria a entrevista se tivéssemos contado que iríamos falar do passado.

### 3. 6 - Entrevista com Ione



IX – A tia Nina

Ione Nogueira Ferreira, irmã mais nova de minha mãe, é a única pessoa, exceto meus pais, que não mora no Rio de Janeiro hoje. Pelo cronograma apertado e, especialmente, pelo orçamento curto, não teríamos como encontrá-la em Vitória, no Espírito Santo, onde vive. Pedi, semanas antes, que ela fosse até o Rio nos mesmos dias em que eu e Helena estivéssemos lá, mas ela não confirmou a viagem.

Dois dias antes de embarcarmos, ela disse que não poderia ir porque não tinha como arcar com os custos. Ofereci, então, ajuda com a passagem mas não obtive nenhuma resposta sobre sua ida até o sábado a noite, dia 27 de outubro, quando me ligou e disse que estava na casa do seu irmão, em Belford Roxo.

Então, surpresas e cansadas, partimos para a última entrevista da viagem e do documentário, no domingo, dia 28.

O encontro com os familiares da minha mãe foi como uma festa. Todos nos esperavam para o almoço e foi difícil manter os curiosos longe da filmagem. Escolhemos um canto do corredor que liga aquelas várias casas num mesmo terreno, pois era o único lugar onde havia luz natural. Fomos interrompidos pelo barulho das conversas e pelos vizinhos que precisavam cruzar o corredor. O burburinho das casas, no entanto, não poderia ser tão ruim como o som eletrônico do funk das últimas entrevistas.

Minha tia Nina foi a única pessoa que se sentou em frente à câmera aparentando não estar com nenhum tipo de receio com o que aconteceria. Brincou com o microfone e deu bastante gargalhada. Mostrei a foto e ela achou “um barato”. O primeiro comentário foi relacionado ao Haroldo: “Seu pai novinho... E eu toda... (imita a sua imagem na foto)”. Como fiz com todos os entrevistados, mostrei primeiro a foto ampliada para a minha tia. Primeiramente ela não reconhece, pergunta se ela estava nas coisas da minha mãe, porque costuma mexer nos álbuns antigos quando vai à minha casa. Mostro, então, a foto original, e, como num rompante, ela se lembra da imagem e do lugar. *“Acho que foi na casa da sua avó”, diz. “Foi na época que seu pai me deu o Bambi, lembra do Bambi, um pequinês?”*

Ela faz um breve resumo do namoro longo dos meus pais. Conta que se separaram e se juntaram várias vezes antes de se casarem. Aproveito o assunto para perguntar sobre o que ela fazia nessa época, e ela diz que namorava muito na pracinha, e que sente saudades do passado. Nina é a primeira pessoa, depois de Marlene, que fala que tem saudades do passado. Ela não se recusa a falar sobre sua vida, mesmo que não desenvolva muito nenhum assunto, muito provavelmente porque eu não a deixei pensar. Minha ansiedade e preocupação com o barulho dos vizinhos, em incomodar por estarmos no meio do caminho e com o horário para voltar pra casa atrapalharam o depoimento. Não dei tempo para que ela pensasse e não fiz da entrevista um momento para o documentário, mas sim uma conversa entre parentes.

Nina é a pessoa distante da família Emilião que foi fotografada em 1969, ou em 1970. Ela, como eu, também diz que nunca viu aquelas pessoas rindo tanto e concorda que a aparência comum deles é de seriedade.

A fotografia, para ela, lembrou sua filha. *“Ai eu lembro da Amanda, pareço com a Amanda hoje. Toda foto minha dessa idade assim, eu olho e vejo a Amanda.”* Pergunto de sua auto-imagem, já que minha mãe disse que se vê como na fotografia, com 17 anos. Nina

disse que se vê como hoje, com 53 anos. “*Eu olho e não me vejo aqui. Sei que sou eu, mas eu vejo a minha filha aqui.*” Sua identidade hoje, está ligada à sua vida presente. Mas, no passado, ela vê sua filha hoje.

Seu sonho no passado era se casar, hoje, é ver seu filho casado e a filha com filhos, para poder ter a mesma união da sua família como ela tinha quando todos os irmãos, pai e mãe moravam juntos. Pergunto, por fim, qual foi a sensação de ver a foto e de vir até o Rio de Janeiro por causa dessa imagem.

MILENA – E o que você achou de ter vindo de Vitória até aqui pra ter feito essa entrevista?

IONE – Eu achei importante poder contribuir com o teu trabalho. Vim especialmente por você e pra você. Se não fosse você não tinha feito essa viagem não, saber que tava tendo essa chuva, com essa enchente. Amanda falou que eu sou louca de vir aqui. (...) Espero que seu trabalho fique bom. (...)

MILENA – Não foi ruim? Não te traz lembrança ruim do passado?

IONE – Nenhuma.

MILENA – Quando você pensa pra trás, você pensa em coisas felizes?

IONE – Coisas boas. Nunca penso no lado... Passei muitas dificuldades, teve momentos... mas eu não penso. Tem que pensar sempre nas coisas boas. Por que eu vou ficar olhando pro passado e vendo as coisas ruins? Tem que pensar nas coisas boas. Certo?

O fato de Nina não ser parte do integrante da família de Suely e Haroldo, faz com que ela tenha uma visão um pouco mais amena com relação aos familiares do meu pai e com relação ao seu próprio passado, que mesmo marcado pelo mesmo problema de alcoolismo com o pai, tem uma perspectiva branda da vida, sem mágoas que marquem suas palavras e suas histórias.

## CONCLUSÃO

Após finalizar a análise das entrevistas feitas com os meus familiares, é possível apontar conclusões e avaliar os resultados finais desse estudo. Ao longo da realização da pesquisa teórica que fundamenta este trabalho, em meio a discussões sobre as fotografias e memórias, foi abordado um tema que deve ser retomado aqui. Trata-se das divergências que surgem no momento em que o olho humano vê uma foto e o cérebro busca em seu arquivo o instante correspondente àquela imagem, as histórias são sempre muito variadas. Como foi possível observar ao longo deste trabalho, muitos teóricos acreditam na força que a imagem tem como detonadora de lembranças.

Nas entrevistas feitas com as pessoas da fotografia da Casa de Anchieta, a primeira reação foi sempre muito parecida: surpresa e ausência da história da foto. Inicialmente, ninguém se lembrou do dia em que a foto foi tirada. Alguns se lembravam das pessoas, como minha mãe, outros lembraram imediatamente do local, como Suely, mas quase todos eles, na falta de uma história emocionante, um fato raro ou algo mais valioso que justificasse a minha atenção dispensada para a foto, contaram uma história genérica sobre almoços de domingo.

Mas, antes que a decepção por não ouvir deles todas as respostas que eu buscava me afligisse, consolei-me por concluir que a foto que para mim é tão provocadora, também cumpriu o mesmo papel com meus familiares, não, porém, do mesmo modo. Enquanto eu buscava uma ligação entre a juventude sorridente dos meus pais e a rígida velhice deles, eles foram provocados pelas lembranças de um passado duro, marcado por traumas com a família ou pela desesperança do amanhã. Por motivos diferentes, a foto permitiu com que eu ouvisse novas histórias, não sobre o dia em que as oito pessoas se sentaram no quintal da Casa de Anchieta para sorrir para o fotógrafo (que, no fim, não tenho certeza de quem foi), mas soube sobre a vida dessas pessoas. A foto me revelou diferentes lembranças que meus familiares têm. Poucos dados eu tenho sobre a foto, mas muito sobre as pessoas, seus passados. Elas contaram coisas e se recusaram a contar outras, e por isso hoje eu sei mais sobre eles e também sobre mim.

Intimidada pela presença forte de minha tia Suely, ouvi as duras declarações contra o meu pai. Conversando com a minha mãe, descobri uma mulher racional e ponderada. Olhando para meu pai em frente à câmera, eu me dei conta que há anos eu não o via de frente, por tanto tempo, nem nunca o deixava falar como dessa vez. E, também me descobri fraca, temerosa e submissa, muitas vezes. Não soube reagir ao completo silêncio de minha avó diante da foto – já que pouco enxergava –, tampouco soube ser mais entrevistadora e menos sobrinha quando Marlene avisou que sobre determinados assuntos de sua vida ela não iria falar.

A foto, portanto, me apresentou novos familiares, pessoas que eu não conhecia por completo e hoje eu sei um pouco mais. Isso, porque a foto despertou histórias de um tempo que quase todos eles queriam ter deixado pra trás. Histórias tristes, e muitas vezes, histórias feias. Histórias que talvez não pudessem gerar um filme bonito, mas, como fala Nina, “tem que olhar pra trás e tocar pra frente”, porque somos feitos de esquecimentos, feiúras, machucados, rancores e decepções. E mesmo nisso existe beleza.

Em determinado momento das entrevistas, senti-me boba por dar tanta atenção a uma imagem da qual ninguém guardava uma boa história. Mas, como escreveu Miriam Moreira Leite, “o acesso às imagens descartadas do álbum de família pode ser muito mais esclarecedor que os retratos de parede” (LEITE, apud SAMAIN, 1998: 40). A foto que estava jogada, que foi colada, grampeada, amassada e que ficou em segurança dentro da minha carteira nos últimos anos de seus 38 de existência, mostra um momento raro na minha família: a união. A foto não fala que a felicidade existia, mas aponta que em algum instante ela esteve entre eles (sendo pose ou não), e por isso, talvez, ela seja machuque tanto a memória de minha tia Suely e de meu pai, especialmente.

A verdade é que caí na armadilha do rito fotográfico. Meus pais se deixaram fotografar no passado para que no futuro tivessem uma representação da juventude. A projeção da felicidade da foto, então, me alcança e me engana. A conclusão que chego após esse trabalho é que o tempo é ficção, que vivemos em abstração sempre. O passado é representação, o futuro é projeção, e papel do presente, portanto, é roteirizado no passado e, no presente, eu vivo o papel de mim mesma, eu sou personagem da construção dos meus anos passados. O presente o ponto de encontro entre a projeção (do futuro) e a

representação (do passado). O que meus familiares me contam sobre a foto e sobre a vida deles é história inventada (a partir dos fatos) por cada um deles.

A fotografia me mostrou um mundo de representações. As sensações que cada um tem do passado reforçam a idéia de que o presente é inventado e que a foto, nesse contexto, engana. Da primeira vez, eu olhei para a foto e me senti traída porque não via, no presente, a mesma alegria que estava na foto. Mas, o que a foto me mostrou (descobri depois das entrevistas) nunca foi real. Aquilo não era felicidade, era apenas risada, motivada por uma brincadeira de alguém. O que eu achava que era comum – a contente união – nunca existiu, por isso, para os entrevistados, o momento feliz é o presente, já que agora a vida não é mais tão penosa. Quer dizer, a rigidez que eu vejo no presente é mais alegre do que a gargalhada que eles viram do passado. Não poderia nunca reconstituir o mesmo passado para todas aquelas pessoas porque as histórias do passado são apenas impressões.

Vejo hoje a fotografia e entendo que, no decorrer deste trabalho, fui-me aproximando lentamente e com paixão pelas reflexões de Barthes, em “A Câmara Clara”. A cada nova leitura eu me identificava um pouco mais com sua angústia de não reconhecer sua mãe nas fotografias. Entendia que estávamos em uma nova fase, e que aceitamos que a fotografia tem muito da morte. Durante o trabalho, vi-me crescendo na tristeza de não conseguir desenvolver o tema como o planejado, e me vi crescer ao entender que eu tinha escolhido um tema adulto, filosófico, complexo e amplo para trabalhar. A fotografia que eu acreditava me revelar a vida, me enganou. O sorriso dos meus pais não era algo que se repetia em muitos momentos da vida, mas, como um clique, o registro do instante me fez acreditar que a união, assim como as gargalhadas, eram possíveis. O belo se revelou cruel, pois é falso, ilusório e ardiloso.

## REFERÊNCIAS

- AIRES, Leonel Fernando Aurélio. **O percurso complexo da memória**. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005. Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005. Disponível em <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/handle/1904/17834> Acessado em 14/09/2007.
- BAGGIO, Eduardo Tulio. **O Cinema Documentário e seu Caráter Distintivo: a similaridade entre o objeto imediato e o objeto dinâmico**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2004.
- BARBOSA, Ana Paula Goulart Ribeiro e Marialva. **Memória, relatos autobiográficos e identidade institucional**. In.: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2005. Rio de Janeiro. Anais... São Paulo: Intercom, 2005. Disponível em: <http://reposcom.portcom.intercom.org.br/handle/1904/16760>. Acessado em 28/10/2007
- BARROS, Myriam Moraes Lins. **Memória e Família**. Revista Estudo Históricos – 1989. São Pulo, SP. Editora Revista dos Tribunais Ltda, 1989. Disponível em: [www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/45.pdf](http://www.cpdoc.fgv.br/revista/arq/45.pdf) - Acessado em 14.10.07
- BARTHES, Roland. **A Câmara Clara – nota sobre fotografia**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. **Obras completas, volume 1**. São Paulo, SP: Editora Globo, 1998.
- BOSI, Ecléia. **Memória e Sociedade: lembranças dos velhos**. São Paulo, SP: Editora T.A. Queiroz, 1979.

- BRAGA, Robson Aurélio Adelino. **Roland Barthes e a escritura: um olhar poético sobre o signo fotográfico.** Disponível em:  
<http://www.studium.iar.unicamp.br/19/04.html?studium=2.html> . Acessado em 03/12/2007
  
- CAETANO, Ana. **A fotografia Privada nos Processos de (Re)Construção Identitária.** Disponível em <http://cies.iscte.pt/wp.jsp>. Acessado em 14.10.07.
  
- CREUS, AMÁLIA. **Olho, máquina e coração.** Disponível em:  
[bocc.ubi.pt/pag/creus-amalia-olho-maquina.pdf](http://bocc.ubi.pt/pag/creus-amalia-olho-maquina.pdf). Acessado em 14.10.07
  
- DUBOIS, Philippe. **O Ato Fotográfico e outros ensaios.** Campinas, SP: Editora Papyrus, 1993, 5ª edição.
  
- FONTCUBERTA, Juan. **Vivência e Evidência.** In: Revista Imagens, maio / agosto 1996. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1996.
  
- FLUSSER, Vilém. **Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.
  
- IZQUIERDO, Ivan. **Questões Sobre Memória.** São Leopoldo, RS: Editora Unisinos, 2004.
  
- KOSSOY, Boris. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.** Cotia, SP: Atelê Editorial, 2002.
  
- LABAKI, Amir. **Introdução ao Documentário Brasileiro.** São Paulo: Francis, 2006.
  
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

- LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família – leitura da fotografia histórica**. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
  
- LESNOVSKI, Ana Flávia Merino. **Para Dentro e Para Fora da Imagem: A Presença do Poético no Cinema Documental**. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Linguagens) – Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2006.
  
- LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho – televisão, cinema e vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.
  
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. Campinas: Papyrus, 2005.
  
- SAMAIN, Etienne. **O Fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.
  
- SANTOS, Francisco Alves dos Santos. **Dicionário de Cinema do Paraná**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2005.
  
- SONTAG, Susan. **Ensaio sobre Fotografia**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Arbor, 1981.
  
- PENAFRIA, Manuela. **O Filme Documentário: história, identidade, tecnologia**. Lisboa : Edições Cosmos, 1999.
  
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo (organizador). **Documentário no Brasil: Tradição e Transformação**. São Paulo. Summus, 2004.