

TATI LOURENÇO DA COSTA

PALIMPSESTOS FOTOGRÁFICOS.

**IMAGENS, LEMBRANÇAS E IDENTIFICAÇÕES EM NARRATIVAS DE
MEMÓRIA POR PESSOAS IDOSAS.**

LONDRINA, PARANÁ, 2006-2008.

FLORIANÓPOLIS, SC

2010

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

TATI LOURENÇO DA COSTA

PALIMPSESTOS FOTOGRÁFICOS.

**IMAGENS, LEMBRANÇAS E IDENTIFICAÇÕES EM NARRATIVAS DE
MEMÓRIA POR PESSOAS IDOSAS.**

LONDRINA, PARANÁ, 2006-2008.

Dissertação apresentada ao Centro de Ciências Humanas e da Educação (FAED) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) no Programa de Pós-Graduação em História (PPGH), como requisito parcial e último para a obtenção do título de Mestre em História.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Mara Rúbia Sant'Anna-Müller

FLORIANÓPOLIS, SC

2010

TATI LOURENÇO COSTA

***PALIMPSESTOS FOTOGRÁFICOS: IMAGENS, LEMBRANÇAS E
IDENTIFICAÇÕES EM NARRATIVAS DA MEMÓRIA POR PESSOAS
IDOSAS. LONDRINA, PARANÁ, 1930-2008***

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade do Estado de Santa Catarina.

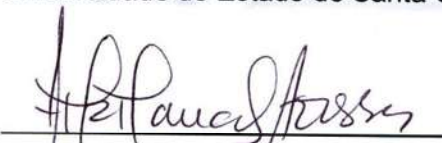
Banca Examinadora:

Orientadora:



Doutora Mara Rúbia Sant'Anna
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membro:



Doutora Ana Maria Mauad de Sousa Andrade Essus
Universidade Federal Fluminense

Membro:



Doutora Márcia Ramos de Oliveira
Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, 26 de fevereiro de 2010.

Aos meus queridos, às minhas queridas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à existência,
por permitir o encontro com pessoas especiais em momentos maravilhosos.
E aos mestres que me conduzem pelo aprendizado da vida, das idéias, dos espíritos.

*Tempo é o desenrolar do meu corpo no espaço
Tempo é a memória de sensações construídas
Tempo é a invisibilidade do virá
Tempo é a solidez dos meus ossos, dos meus olhos alcançando o infinito*

IVALDO BERTAZZO

RESUMO

O presente trabalho investiga narrativas de memória por pessoas idosas, compostas a partir das relações que envolvem fotografias pessoais e lembranças por elas despertadas. Parte-se da experiência de um projeto cultural desenvolvido em 2007 e 2008, na cidade de Londrina, Paraná, onde cada pessoa construiu um álbum de memórias agregando fotos, escritas e habilidades manuais na arte de compor uma narrativa sobre experiências de vida. O processo também foi registrado em vídeo para a edição de documentários sobre temáticas recorrentes que expressavam identificações geracionais: a maioria das participantes eram mulheres que viveram, em algum momento de suas vidas, uma transição rural-urbana a partir da segunda metade do século XX e que compartilhavam experiências vividas em sítios do interior dos estados do Paraná e São Paulo. Os materiais gerados na ação cultural constituíram fontes para a pesquisa, que contou também com um aprofundamento qualitativo através de entrevistas com a colaboração de três participantes da ação cultural. Os resultados da pesquisa expressam algumas propostas metodológicas para o trabalho em história que possam abrir o campo da pesquisa à ação cultural. Propostas para se trabalhar fotografias como ferramentas de investigação em entrevistas, e de exposição de resultados, são traçadas como caminhos de sensibilidade para se pesquisar e trabalhar com pessoas idosas. O trabalho delinea algumas possibilidades de circulação dos resultados da pesquisa por uma diversidade de meios afinados ao contemporâneo regime de (áudio)visualidade.

PALAVRAS-CHAVE: Memórias. Fotografias. História oral. História visual. Envelhecimento.

ABSTRACT

This work researches elderly memory narratives, composed by relationships involving personal photographs and reminds. Starting from a cultural project experience, developed between the years of 2007 and 2008, at Londrina, Paraná state, where each person built a memories álbum collecting photos, handwrites and hand skills in order to arrange an artistic narrative about life experiences. This process was also registered on vídeo in order to edit documentaries about relapsed subjects which expressed generation identifications: most of the participants were women who lived, some time of their lives, a transition from rural to urban places, starting from the second half of twentieth century, and shared life experiences living at countryside farms of the Paraná and São Paulo states. The materials generated in the cultural action set up the research sources, which counted on also a qualitative research through interviews involving three participants from the cultural action. The research's results express some methodology purposes for historical work which can open the research field to the cultural action. Purposes about work with photographs as interviews investigation tools, and as results exhibition, are traced as sensitive ways to research and work with elderly. This work also draws research results possibilities of circulation by several medias from the contemporary visual (and sonorous) regimes.

KEYWORDS: Memories. Photographs. Oral history. Visual history. Elderly.

SUMÁRIO

DE REMINISCÊNCIAS

(Introdução)	10
--------------------	----

1 O OLHO VÊ,

IMAGENS DE UMA AÇÃO CULTURAL COM PESSOAS IDOSAS ...	29
1.1 DE ENCONTROS PRESENTES	39
1.2 DE MEMÓRIAS A FOTOGRAFIAS	41
1.3 DE IMAGENS A GRAFIAS	45
1.4 DE PALAVRAS A OBJETOS	51
1.5 DE OUTRAS IMAGENS EM MOVIMENTO	64

2 A LEMBRANÇA REVÊ,

NARRATIVAS FEMININAS EM ÁLBUNS DE MEMÓRIAS	74
2.1 MARINA E A AVENTURA DO ATO FOTOGRÁFICO	75
2.2 ZENAIDE E AS ÁGUAS DA PALAVRA	109
2.3 ELZA E A POESIA DO TEMPO	137

3 A IMAGINAÇÃO TRANSVÊ,

IDENTIFICAÇÕES ENTRE PESQUISA E PRODUÇÃO CULTURAL	
NO TEMPO PRESENTE	174
3.1 VELHICES IMAGINADAS	176
3.2 MEMÓRIAS REGISTRADAS	184

3.3 ARTES DO SABER	191
3.4 COMPOSIÇÕES AUDIOVISUAIS.....	197
3.5 ONDE ECOAM MEMÓRIAS DA CIDADE.....	210

AO ESQUECIMENTO

(Considerações finais)	213
-------------------------------------	------------

REFERÊNCIAS	223
--------------------------	------------

APÊNDICES	233
------------------------	------------

APÊNDICE A – FONTES. Quadros comparativos de narrativas	234
--	------------

A.I RELAÇÃO COM O ENVELHECIMENTO	234
--	-----

A.II RELAÇÃO COM A LEMBRANÇA	235
------------------------------------	-----

A.III RELAÇÃO COM O ESQUECIMENTO	236
--	-----

A.IV EXPERIÊNCIA DE PARTICIPAR DO PROJETO E CONSTRUIR O ÁLBUM	237
--	-----

A.V RELAÇÃO COM FOTOGRAFIAS SENTIMENTOS DESPERTADOS POR OLHAR IMAGENS	240
---	-----

A.VI RELAÇÃO COM AS FOTOGRAFIAS RELAÇÕES ENTRE LEMBRAR COM FOTOS E SEM ELAS ..	241
---	-----

A.VII RELAÇÃO COM AS FOTOGRAFIAS POR QUE GUARDAR FOTOS ANTIGAS.....	243
--	-----

A.VIII RELAÇÃO COM AS FOTOGRAFIAS CONTAR HISTÓRIAS A PARTIR DE FOTOGRAFIAS	244
---	-----

APÊNDICE B – FONTES. CD com arquivos de imagens e entrevistas transcritas ..	245
---	------------

APÊNDICE C – DVD <i>Narrativas</i>	246
---	------------

APÊNDICE D – DVD/Livreto <i>Memórias da cidade – ecos</i>	247
--	------------



(INTRODUÇÃO)

DE REMINISCÊNCIAS

*Fotografo
para olhar
mais tarde.
Quase sempre
interrogo...
Valeu a pena
estar lá?*

*Escrever é como fotografar. A retenção do instante já é uma obra. A
qualquer momento posso voltar lá, revendo um certo dia.*

EUCLIDES SANDOVAL

Na pele sensível, o tempo traça uma história.

Do que o olho viu e viveu, resta a marca, cuja escuridão é reforçada a pinceladas para tornar-se mais marcante.

Busco aproximar no presente trabalho, como historiadora e como fotógrafa¹, as duas artes de escrever sobre o tempo e inscrever-se no tempo. Compor algo como uma *fotohistoriografia*.

O encontro se faz no palimpsesto, caro aos historiadores e apropriado por aquele fotógrafo intrigado pelas provocações que a foto faz a quem se arrisca olhando para ela.

Do grego palimpsestos, ‘raspado novamente’ pelo latim palimpsestu.

[1] Antigo material de escrita, principalmente o pergaminho, usado, em razão de sua escassez ou alto preço, duas ou três vezes [duplo palimpsesto], mediante raspagem do texto anterior.

[2] Material sob cujo texto se descobre (em alguns casos a olho desarmado, mas na maioria das vezes recorrendo a técnicas especiais, a princípio por processo químico, que arruinava o material, e depois por meio da fotografia, com o emprego de raios infravermelhos, raios ultravioleta ou luz fluorescente) a escrita ou escritas anteriores.²

François Bédarida apropria-se do palimpsesto ao considerar a história do tempo presente como uma ciência sempre aberta à reescrita³. As fontes podem ser re-interrogadas sob diferentes ângulos. As re-interpretações chegam a compor várias fotos de um mesmo objeto, onde operam seleções de equipamentos, enquadramentos, recortes e focos de pesquisa; e onde a sensibilidade do negativo, adequada às condições de luminosidade e modos de olhar luzes, cores e detalhes, resultará em imagens tão diversas a ponto de não se poder garantir, à primeira vista, tratar-se do mesmo objeto!

Aberta a re-olhares está sempre uma fotografia. Por isso as experiências de visão diversas que esta *imagem-ato* proporciona trazem, por Philippe Dubois, um palimpsesto que chamo de fotográfico:

A foto? Não acreditar (demais) no que se vê. Saber não ver o que se exhibe (e que oculta). E saber ver além, ao lado, através. Procurar o negativo no positivo e a imagem

* A presente pesquisa contou com o fundamental apoio financeiro através de bolsa de Mestrado do Programa de Demanda Social/CAPES, no período de outubro de 2008 a fevereiro de 2010.

¹ Arte que aprendi, aos 18 anos, com Euclides Sandoval.

² FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. 3. ed., rev. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p.1479.

³ BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da História. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta M. (Org). **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p.219-229. Outros autores referenciados ao longo do trabalho discutem a produção historiográfica como um conhecimento perspectivista e um produto histórico de seu próprio tempo de produção. Algo que se afina com os quadros transdisciplinares propostos por Walter Benjamin em seus olhares sobre história, memória, narrativa e imagens técnicas.

latente no fundo do negativo. Ascender da consciência da imagem rumo à inconsciência do pensamento. Refazer de novo o caminho do aparelho psíquico-fotográfico, sem fim. Atravessar as camadas, os extratos, como o arqueólogo. Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica. Uma foto sempre esconde outra, atrás dela, sob ela, em torno dela. Questão de tela. Palimpsesto.⁴

Como uma arte da memória, em torno de uma foto se escava outras tantas camadas de lembranças. A partir da natureza indiciária de um vestígio de real cuja emanção luminosa risca a película para depois transformar-se (na sensibilização por oposição do negativo ao positivo) em papel; e no caráter de ato que corta tempo e espaço suspendendo-os num instantâneo fotográfico: colocam-se as questões das fontes para a história (ou do corte de uma memória documentada e monumentalizada). São essas naturezas que estão pregadas à fotografia e interferem no olhar que cada pessoa irá direcionar para a imagem, sempre a escavando em palimpsesto. A foto compõe em imagem uma janela para o passado, ou uma escura ruga do que pode restar dele. A pinceladas, a operação historiográfica cruza imagens das fontes com outras narrativas que possam lembrar o tempo-espaço sócio-cultural de que a fonte é um vestígio.

Para se *fotohistoriografar*, vale a síntese inspiradora que relaciona atos visuais e instantâneos que podem assumir formas diversas ao longo do tempo, na poesia oral de Manoel de Barros:

O olho vê
A lembrança revê
A imaginação transvê⁵.

Meu objeto de interesse são os olhares de pessoas idosas ao se debruçarem sobre fotos pessoais e falar sobre elas. Algo que se compõe como narrativa de memória onde se movimenta um caleidoscópio de imagens, lembranças e identificações. Como problemática histórica reverbera questões metodológicas acerca da pesquisa com fontes orais e visuais, relações de trabalhos com a memória e com os materiais e suportes (de) onde ela pode se materializar. No tempo presente reflete debates acerca das formas de produção e meios de circulação para ancorar uma relação entre a produção científica em história e os circuitos do contemporâneo, em grande medida, mundo mediado pelo audiovisual.

⁴ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994, p.326.

⁵ Depoimento de **Janela da Alma**. Documentário de João Jardim e Walter Carvalho, Brasil:Europa Filmes, 2002, 73min, COR, DVD.

Convém assinalar que este não seja um trabalho de análise de fotografias tomadas como fontes em si mesmas. Trata, porém, dos recursos que a ferramenta da fotografia pode representar para com as memórias de pessoas idosas, nas formas diversas com que tais imagens podem ser apropriadas. E ainda, de recursos que as ferramentas de som e imagem apresentam para uma circulação do conhecimento produzido e registrado, com potencial de reverberar na sociedade por linguagens mais diversificadas⁶. Portanto, conhecer acerca das variáveis que envolvem sua produção e circulação, dialoga com a própria questão da diversificação de fontes e objetos de estudo para a história. E com a lente da história do tempo presente, pensando a produção de conhecimento como uma produção de memória, cujo circuito social pode fazer-se presente em espaços da visualidade, ou da (áudio) visualidade⁷.

Num primeiro momento, a metodologia da pesquisa compôs panorâmica sobre as ações do projeto cultural Memórias da Cidade – ecos⁸, em que fotografias e histórias pessoais foram trabalhadas com 17 pessoas idosas integrantes do Programa Universidade Aberta à Terceira Idade.⁹ Como resultado do projeto cultural, as histórias foram contadas em performances cênicas (ilustradas pelas fotografias). A partir da reprodução fotográfica das imagens pessoais trazidas pelos participantes, cada um compunha seu *álbum de memórias*, narrativa visual e escrita onde a trajetória pessoal é agregada de forma autoral. As histórias serviram de base para a produção de curtas radiofônicos, documentários audiovisuais e publicação de livreto com fotografias e histórias.

O olhar sobre várias dimensões de uma experiência empírica revelou elementos para compor diálogos com os campos de pesquisa (e mesmo de atuação profissional) do historiador. Forneceu ainda elementos para uma reflexão transdisciplinar acerca das práticas de produzir fontes e de trabalhar pesquisas com pessoas idosas pelo caminho das sensibilidades.

⁶ Em um dos registros orais de palestras presentes nos anais eletrônicos do 3º Encontro do Núcleo de Estudos em História Oral da USP, José Sebe Von Meihy questiona uma oposição entre oral e escrito, percebendo ambos como parte do mundo! Meu complemento é acrescentar que a mesma consideração deva ser feita para o que é *visto*, já que o mesmo mundo é também imaginado, feito por imagens.

⁷ Tomo como inspiração a proposição de Ulpiano T. Bezerra de Menezes, para que se passe de um estudo das fontes visuais para o campo da visualidade, culminando com o que ele nomeia História Visual. Acrescento, no entanto, o sonoro por fazer, também este universo, parte do contemporâneo regime de visualidade. Já que as diversas mídias são, cada vez mais, além de visuais, audiovisuais. (MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História, v. 23, n. 45, jul. 2003, p. 11-36.).

⁸ Participei da coordenação deste projeto que integrou o Programa Municipal de Incentivo à Cultura em 2007/2008. Resultados publicados em www.camaraclara.org.br.

⁹ UNATI. Departamento de Serviço Social. Universidade Estadual de Londrina (UEL).

Esta primeira imagem da pesquisa delineou a composição do primeiro capítulo do trabalho: *O olho vê, imagens de uma ação cultural com pessoas idosas*. Trata-se de narrativa metodológica que analisa a produção cultural com pessoas idosas no contemporâneo. Abertura de campo de pesquisa e percurso dentro da mobilidade do caleidoscópio, por ser a ação cultural um passado com múltiplos desdobramentos (alguns dos quais têm sua continuidade ininterrupta).

Um segundo ato da pesquisa operou recorte qualitativo a fim de mergulhar em singularidades, camadas de subjetividade para olhar de perto detalhes e sensações a respeito do que o primeiro momento havia despertado. Interessou conhecer, com mais profundidade, os sentidos para a experiência, atribuídos pelas pessoas que vivenciaram, em grupo, as atividades de olhar fotos pessoais, construir álbum de memórias, escrever sobre ele, narrá-lo ao vivo e ver-se em vídeo. Convidei três participantes do projeto cultural, escolhidas de acordo com as expressividades das fotografias pessoais apresentadas em paralelo com suas narrativas durante o projeto cultural. A estruturação da oralidade, o aspecto das imagens, a ligação afetiva das entrevistadas com suas fotografias, foram os pontos mais relevantes. Assim se valorizou a diversidade de narrativas que se formam a partir da relação das pessoas idosas com suas imagens, expressões de diversas sensibilidades. Obviamente, operou também um recorte pontuado pela amizade e pela disposição em colaborar com a pesquisa.

Algumas singularidades permearam a escolha: *Marina e as fotografias*, além da expressividade das imagens, destaca-se o aspecto de um acervo familiar que ela mantém e busca ampliar através do contato com parentes. Ela assume o papel de guardiã, remontando prática mantida pela avó com relação às mesmas imagens. *Zenaide e a oralidade*, a relação da narradora com as lembranças chama atenção pela fluência dos depoimentos orais, e das escritas que compõem o álbum; suas fotografias interessam no espaço em que lembranças as transcendem e extrapolam. *Elza e a poesia do tempo*, as identificações que ela tece entre a arte de viver e a arte na composição revelou-se tanto pelo verbal escrito quanto pela pintura do álbum; as fotografias carregam expressividades de um diferencial domínio estético e testemunham um circuito de produção fotográfica doméstica não muito corrente na época.

Realizei três entrevistas com cada colaboradora, em diferentes momentos após a conclusão das oficinas:

- 1) Entrevista de história de vida/temáticas (gravadas em áudio, agosto de 2007); aspectos gerais da trajetória familiar e individual, base de comparação entre os depoimentos para observar identidades de acordo com gerações ou etapas de vida, o

mais relevante para cada pessoa; aspectos da trajetória individual, por tema específico a cada entrevistada, a fim de se buscar características próprias, de acordo com as fotografias já conhecidas, e aprofundar questões que emanam das imagens ainda ausentes na entrevista.

2) Entrevista sem a utilização de fotografias ou materiais de apoio (gravadas em áudio, junho/julho de 2008); a respeito da relação das pessoas, em certo tempo distanciado (cerca de um ano), com as experiências vividas no processo de participação no projeto, construção dos álbuns de memórias e sobre a atividade de se lembrar com as fotografias e sem elas...

3) Entrevista com a utilização dos álbuns de memórias e fotografias pessoais (gravadas em vídeo, agosto de 2008); relações com fotografias guardadas ao longo dos tempos; histórias narradas a partir do álbum de memórias e sentimentos despertados; motivações para escolha das fotografias que compõem o álbum, possíveis complementos, recortes ou esquecimentos; sistematização dos dados referentes a cada imagem presente no álbum.

Os depoimentos orais foram cruzados com materiais referentes ao desenvolvimento do projeto cultural, sempre em relação às três colaboradoras¹⁰. A partir daí pude tecer re-olhares para a ação cultural permeada pela pesquisa histórica. Os instantâneos de experiências vividas narrados nos álbuns são escritos onde se fixam, também momentaneamente, certas imagens do passado (onde outras se diluem). De modo que se pode tangenciar discussões acerca de produções culturais relativas ao envelhecimento, gênero e geração, família, espaços de sociabilidade e de proximidade no contemporâneo, o grupo de trabalho das oficinas observado como comunidade de pertencimento, relações entre narradoras e ouvintes, trabalhos da memória e especificidades da fotografia neste trabalho, intangibilidade e materialidade da memória.

Uma temática une as colaboradoras. Lido com experiências de mulheres idosas. Viveram parte de sua vida em ambiente rural e experienciaram, em certo momento de sua trajetória, uma transição rural-urbana de regiões do interior dos estados de São Paulo e Paraná no século XX. Uniu-as também a perspectiva de gênero e geração que compartilha valores sociais simbólicos, cuja latência materializa-se nos álbuns de memórias, expressa-se nas narrativas e pereniza-se nos vídeos. De modo que busquei algumas camadas que pudessem situar os álbuns em espaços de materialização de patrimônios intangíveis, representados pelas memórias e pelos saberes das colaboradoras.

Este segundo mergulho de pesquisa qualitativa delineou a composição do segundo capítulo: *A lembrança revê, narrativas femininas em álbuns de memórias*. Divide-se em três

¹⁰ Trata-se de registros fotográficos dos álbuns de memórias; registros de bastidores em fotografia e vídeo; caderno de campo redigido por mim durante o preparo, realização e fechamento do projeto; entrevistas em vídeo, registradas durante o projeto; vídeos editados como resultados materiais do projeto; depoimentos escritos pelas participantes, por ocasião das atividades do projeto.

palimpsestos que cruzam fotos e narrativas de cada colaboradora observando modos como se colocam em relação à dinâmica das imagens, lembranças e identificações de cada pessoa dentro do processo de envelhecimento. O que motivou a escolha das três colaboradoras reverberou nas análises, por trilhas diversas nos olhares que se abriram do mergulho em cada álbum: *Marina e a aventura do fotográfico*, conduzida por narrativas que expressam memórias em fotografias, foi a partir das narrativas que busquei as imagens do álbum que comporiam camadas do texto. *Zenaide e as águas da palavra*, conduzida pela relação das falas e escritas com as lembranças, o álbum se apresenta em sua continuidade narrativa, num diálogo com literaturas de memória e autobiografias. *Elza e a poesia do tempo*, conduzida a partir de páginas selecionadas do álbum, seguidas de fragmentos de narrativas orais, compôs-se uma análise de como as identificações trabalham lembranças ao longo do tempo.

Em movimento transversal, abordagens mais densas acerca das problemáticas teóricas e metodológicas da pesquisa em história perpassam os três palimpsestos com reflexões acerca de relações contemporâneas com variados regimes de historicidade e significações do passado pelo presente; dinâmicas entre memória pessoal, compartilhada, coletiva, história, narrativa e patrimônio cultural; sentidos do olhar para fotografias e experiências visuais em relação com a natureza do ato (tirar a foto, ter a foto, guardar a foto); trânsitos entre produções de subjetividades e identificações; trajetórias dos álbuns e circuitos de fotografias. A partir de indícios das fotografias, álbuns de memórias e também entrevistas com as pessoas idosas que os construíram, e, artesanalmente, imprimiram neles um pouco de si, os palimpsestos do segundo capítulo são um convite para que a leitora ou o leitor seja também observador, detenha-se, por instantes, em imagens contempladas no silêncio, significadas e sentidas nos discursos interiores de quem olha.

Sobre a escolha das “ordens” dos palimpsestos, não houve pretensão de que uma linearidade da narrativa pudesse controlar sentidos. De modo que valeria colocá-los todos dentro de um caleidoscópio (que aglutina e também desdobra fragmentos de imagens!) para poderem ser lidos em ordens alternadas, como fez Glauber Rocha com os rolos do filme *A idade da terra!* Pelo sensível me motivei a esta composição e se, num momento temas parecerem incompletos, num outro palimpsesto poderão ser vistos num prisma mais aprofundado. O que importa, de fato, é perceber que há esse jogo do movimento, porque é assim na cadência da memória, também porque é assim na experiência da vida humana!

No terceiro momento da pesquisa, cruzei as imagens anteriores da panorâmica da produção cultural com detalhes das investigações acerca dos sentidos pessoais atribuídos às ações. Considerei, ainda, desdobramentos do projeto nos relatos sobre trajetórias dos álbuns e dos DVDs/livretos. O olhar percorreu todas estas informações no que poderiam expressar de encontros entre atuação cultural e pesquisa. E no que tais experiências poderiam revelar de relações com contemporâneos espaços sociais da velhice e com apropriações culturais de imagens sobre ela. Revelou-se pertinente tecer reflexão acerca da própria pesquisa como formação de arquivo, que documenta determinada memória (ao esquecimento de outras) e que monumentaliza imagens de velhice. O que levou à discussão sobre patrimônio cultural intangível, nos sentidos da composição de registros sonoros, imagéticos e audiovisuais, como possibilidades de se materializar memórias de saberes e práticas.

Tais perspectivas refletiram no terceiro capítulo: *A imaginação transvê: identificações entre pesquisa e produção cultural no tempo presente*. Onde se colocou imagens fixas em movimento. Diálogo acerca da produção e circulação das fontes (orais e visuais) e de caminhos por onde resultados de pesquisa possam se inserir no contemporâneo regime de (áudio)visualidade. Como abertura de possibilidades para *depois da pesquisa*, sugeriu-se caminhos metodológicos para a composição audiovisual como recurso de comunicação historiográfica para produzir e agenciar novos olhares sobre os velhos¹¹.

A maneira de compor a narrativa historiográfica buscou forma ensaística¹², cada capítulo é o ensaio de seu próprio texto. As formas de apresentação das fontes variam de um capítulo a outro, assim como há certa variação na linguagem. A opção foi por experimentar percursos diferentes de apresentação para o cruzamento entre fotografias, transcrição das entrevistas e outras fontes. Trazer a pregnância das fontes e identificar as narrativas historiográficas com cada personagem ou cena da pesquisa.

Movimento que oscila entre palimpsestos e caleidoscópios. De suspensões instantâneas, podem-se escavar camadas, mergulhando em profundidade. Momento em que imagens fixas retornam ao movimento na formação de imagens mentais, compostas por lembranças

¹¹ A brincadeira de novos olhares sobre os velhos observa o aspecto de meu objeto expressar visões de velhice pouco veiculadas ou repetidas, já que trabalha sobre uma espacialidade do interior paranaense e uma memória rural em processo recente de transição nos limiares do urbano, o que não ocupa grandes destaques para holofotes de mídia ou de massa.

¹² Algo que está na cena do contemporâneo, como expressam Jorge Larrosa e Durval Muniz de Albuquerque Jr., entre outros, em trajeto que acompanha algumas das proposições de Michel Foucault.

fragmentárias e por lacunas de esquecimento, preenchidas com expectativas. Escrevi ensaiando olhar sobre fragmentos, considerando que uma realidade se faz composta por fragmentos tangíveis, mas também em tantas mais representações imagéticas, instantâneas como fotografias, recortadas e indiciárias.

A delimitação dos três momentos da pesquisa justifica o recorte temporal-espacial de Londrina, Paraná, 2006-2008. Pelo local em que foram realizadas as ações do projeto cultural e de pesquisa, e o período que situa historicamente o início de minhas relações com esta comunidade de destino¹³, encerrando-se com a produção das fontes orais. O recorte, de curta duração temporal, afina-se às condições de luminosidade da história do tempo presente no que esta considera vantajoso para captar minúcias: a presença do historiador dentro do próprio processo histórico que analisa.

Ora, o presente, examinado sob o microscópio do historiador, faz brotar da proximidade ambiente um conjunto de argumentos mais ideal, mais cultural e mais individual, uma outra composição hierarquizada do tempo, em que a ação combinada da personalidade (a do grande líder, tanto daquele que decide como do vencido), do acontecimento (esta ‘esfinge’, dizia Edgar Morin, fruto ilegítimo dos caprichos do fato e do escândalo da mídia) e do narrativo (a crônica massificada de um acontecido repetidamente provocando indivíduos cada vez menos agregados) põe em dúvida o valor operatório e explicativo de um quantificado maciço e de uma repetição considerada probatória¹⁴

Para compor um quadro epistemológico da história do tempo presente que delinea o recorte teórico-metodológico do trabalho, destaca-se o potencial dos testemunhos (orais e imagéticos) no que expressam visões diversas de fatos históricos, postos em relação com produções midiáticas. Os testemunhos revelam-se fontes produtivas para transitar no jogo de escalas¹⁵, onde se interpenetram dimensões das espacialidades e temporalidades, agregando, a

¹³ Por ocasião da realização de um projeto cultural anterior, Memórias da Cidade – oficinas de teatro com idosos, entre 2006/2007, através do mesmo programa de incentivo à cultura. Tal projeto reverbera, inclusive, no depoimento de Zenaide.

¹⁴ RIOUX, Jean-Pierre. Pode-se fazer uma história do presente?. In: CHAUVEAU, Agnes. TÉTART, Philippe. **Questões para a história do tempo presente**. Trad. Ilka Stern Cohen. Bauru, SP: EDUSC, 1999, p.48. Para debates acerca da história do tempo presente, cf. **Revista Tempo e Argumento** www.revistas.udesc.br/tempoeargumento. Acesso em 12/01/2010.

¹⁵ A respeito do contínuo movimento que a história oral representa para se transpassar detalhes e visões de mundo, oscilando entre o infinitamente pessoal, o próximo e o coletivo, vale o debate tecido por Paul Ricoeur. Acrescido do diálogo com outros autores como Albuquerque Jr., Beatriz Sarlo, Ecléa Bosi, nas questões em torno da história oral, com Alessandro Portelli e Michael Pollak, com as narrativas literárias de memórias autobiográficas, e demais referências ao longo do trabalho. A imagem do jogo de escalas está presente em LEPETIT, Bernard. **Sobre a escala na história**. In: REVEL, Jaques. (org.) *Jogos de escalas. A experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Ed. da

cada quadro social, especificidades relacionais das culturas. O trabalho com tais fontes fornece à análise detalhes do sensível, na observação de práticas e negociações que as pessoas operam com o social e o cultural, e com as dinâmicas de poder que caracterizam o político.

Para situar referenciais e estratégias de abordagem acerca de imagens, lembranças, identificações e narrativas de memória, agrega-se também contribuições de alguns olhares transdisciplinares.

A primeira incursão transdisciplinar diz respeito à pertinência de um diálogo com antropologia, a respeito de uma dimensão temporal da cultura e da vida social, debatido por Schwarcz¹⁶. A questão antropológica da *história ser alterada culturalmente*, ganha contornos complementares da autora ao propor que também *a cultura seja alterada historicamente*, em resumo, trata-se da possibilidade de *dinâmica cultural*. De modo que uma abordagem na linha etnográfica, que investiga relações entre indivíduos e culturas, considerando questões de linguagens, é proveitosa para compor uma historiografia do tempo presente, na perspectiva histórica de invenções e interações culturais. Onde se considere o conceito de cultura como um processo múltiplo, relacional e dinâmico, que Canclini lembra ser mais propriamente nomeado como um recurso heurístico *o cultural* do que um substantivo, *a cultura*:

Em suma: o cultural abrange o conjunto de processos mediante os quais representamos e instituímos imaginariamente o social, concebemos e administramos as relações com os outros, ou seja, as diferenças, ordenamos sua dispersão e sua incomensurabilidade por meio de uma delimitação que flutua entre a ordem que possibilita o funcionamento da sociedade (global e local) e os atores.¹⁷

A noção do cultural é fundamental para a reflexão sobre interações entre imagens, lembranças e identificações na composição narrativa de memórias. No que a contribuição de Sylvia Caiuby Novaes, na introdução de *Jogo de espelhos*, conceitua sobre *identidade, auto-*

Fundação Getúlio Vargas, 1998 e GADDIS, John Lewis. **Paisagens da História. Como os historiadores mapeiam o passado**. RJ: Campus, 2003. p. 9-31

¹⁶ SCHWARCZ, Lília K. Moritz. História e Antropologia: embates em região de fronteira. In: _____ e GOMES, Nilma Lino. **Antropologia e História**. Debate em região de fronteira. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.11-31. Considera-se produtivo o diálogo entre as áreas, já que aspectos que diferenciavam as disciplinas se diluíram nos limiares da história do tempo presente, na medida em que a história transitou dos arquivos à pesquisa participante. E que a autora identifica à perspectiva de Levi Strauss do *fato histórico* não como um *dado*, mas uma *seleção*. Algo que lembra também uma demarcação por uma história antropológica, a nova história cultural.

¹⁷ APPADURAI apud CANCLINI, Nestor. **Globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003. A globalização: objeto cultural não-identificado, p.57-58.

imagem e a noção de pessoa. A autora situa a identidade como um *nós coletivo ideal* que põe em relação os âmbitos do cultural, do político e do histórico:

condição forjada a partir de determinados elementos históricos e culturais, sua eficácia enquanto fator que instrumentaliza a ação é momentânea e será tanto maior quanto mais estiver associada a uma dimensão emocional da vida social (...) esta identidade ‘ampla’ é invocada sempre que um grupo reivindica uma maior visibilidade social face ao apagamento a que foi historicamente submetido.¹⁸

A reflexão serve para colocar em confronto o que seria um *nós coletivo da terceira idade*. Apropriando-se das identificações, as *auto-imagens* revelam processos historicamente relacionais entre grupo social e sociedade. E nos *contatos* opera a *noção de pessoa*, herdada de Marcel Mauss, como “instrumento de organização da experiência social, como construção coletiva que dá significado ao vivido.”¹⁹

O debate situa a opção conceitual (e, ao mesmo tempo, um envolvimento com sensibilidade) em nomear, no trabalho, as *pessoas idosas* ao invés de velhos. Em grande medida, concordo com os debates acerca da nomenclatura velho como a mais adequada para categorizar as pessoas que vivem a velhice. No entanto, trata-se de nomenclatura em que as próprias pessoas não se sentem confortáveis, ou seja, não assumem como autodenominação, tampouco como auto-imagem, não se identificam²⁰. De modo que a opção por pessoa idosa insere, antes da categoria geracional, a noção de pessoa, valorizando a continuidade do vivido e os encontros ao longo da vida. Ainda, o termo carrega em si algo mais significativo na inserção de uma perspectiva relacional de gênero. E contempla o aspecto de que, para se construir uma imagem de si, necessariamente há que haver um outro. No caso da pessoa idosa haverá sempre os jovens e os mais velhos.

É o que a proposta de Michael Pollak em história oral considera sobre as relações mútuas que operam para composição da memória e identidade, como fenômenos construídos social e individualmente. Explica a composição da memória como algo, em parte, herdado, e fortemente ligado a sentimentos de identidade. Não se trata de essência própria ou fixa de pessoas ou grupos, mas uma operação que negocia auto-imagens e relações tecidas com os outros, nos critérios de aceitabilidade, admissibilidade e credibilidade.

¹⁸ NOVAES, Sílvia Caiuby. **Jogo de Espelhos**. Imagens da representação de si através dos outros. São Paulo: EDUSP, 1993. Introdução, p.24-25. Tal aspecto momentâneo motivou uma reflexão dos estudos culturais que propõe ser mais apropriado ao contemporâneo passar de *identidade* a *processos de identificação*.

¹⁹ Ibidem, p.28.

²⁰ O que pode ser associado às conotações pejorativas que, historicamente, o termo carrega. Estudos a respeito são referenciados ao longo do trabalho, em especial no primeiro e terceiro capítulo.

imagem de si, para si e para os outros. Isto é, a imagem que uma pessoa adquire ao longo da vida referente a ela própria, a imagem que ela constrói e apresenta aos outros e a si própria, para acreditar na sua própria representação, mas também para ser percebida da maneira como quer ser percebida pelos outros.²¹

O cultural dialoga ainda com a história do tempo presente para uma exploração acerca do político como uma “modalidade da prática social”²², visto sob as formas com que as pessoas se relacionam com esferas de poder. É o que situa conceitualmente a terminologia corrente no trabalho a respeito de *ações culturais*, ou do campo da *produção cultural*. Em perspectiva antropológica, tais termos relacionam-se às práticas com que as pessoas se expressam, em dinâmicas de identificações por semelhanças e diferenças, nas interações com as comunidades e sociedades. Para além de tal perspectiva, abordo-os em contorno mais delineado como um campo de atuação profissional, correspondente ao campo da cultura, delimitado politicamente por órgãos públicos específicos: o Ministério da Cultura e as Secretarias estaduais e municipais, como o caso da Secretaria Municipal de Cultura de Londrina. Esferas que definem políticas culturais e oferecem vias públicas de financiamento.

Quando discuto o campo da produção cultural considero o espaço de atuação dos agentes culturais, ou produtores culturais. Profissionais que trabalham na materialização de expressões da cultura (em grande medida, vinculadas com expressões artísticas) para produtos tangíveis, através do desenvolvimento de projetos. No exemplo do trabalho aqui explorado, tais produtos são as oficinas formativas, as apresentações e documentários, os DVDs e livretos. É a este âmbito que me refiro como ação cultural e, por este motivo, diferencio os termos *produtor e pesquisador*²³.

Uma interação entre o cultural e o político revela processos históricos, uma vez que as políticas públicas identificam práticas culturais e delineiam ações sobre elas. E na medida em que possuem propostas políticas orientadas para preservação de práticas, identificação de técnicas e

²¹ POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, Rio de Janeiro, v. 5, n.10, 1992, p. 5. Isto dialoga com perspectivas referenciadas no trabalho dos autores Alistair Thomson, Jorge Larrosa, Felix Guattari e Sueli Rolnik.

²² REMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 2003. p.22

²³ Sem ignorar tratar-se de uma questão de linguagem, já que a produção de conhecimento científico seja também uma produção sobre o cultural. A aproximação pelo outro caminho é também válida, para realizar uma ação cultural, é necessário pesquisar e conhecer práticas e técnicas. Vale, ademais, problematizar uma definição fechada para produtos culturais, na medida em que traz, nos seus limiares, a relação da cultura com as expressões artísticas, e destas com as pessoas que participam como atores ou espectadores.

ações que democratizem a cultura (que formem, conservem e comuniquem práticas significativas) atuarão, historicamente, sobre a manutenção (ou a extinção) delas²⁴.

Acompanha este diálogo um movimento de produção de memória e patrimônio, que Maria Cecília Londres Fonseca discute para as concepções e as operações em torno do patrimônio imaterial, ou intangível; na proposta de ampliar o conceito de patrimônio histórico e artístico para mais que bens ou coisas. Ao mesmo tempo, considerando que há certa materialidade no patrimônio dito imaterial: os meios por onde podem se materializar as práticas culturais. A autora indica que a preservação do patrimônio cultural seja prática social, “um processo de interpretação da cultura, como produção não apenas material como também simbólica.”²⁵ De modo que o patrimônio cultural diz respeito a mais que preservação, refere-se a movimentos de atualizações e à relação da sociedade com sua cultura. Desafio às instâncias patrimoniais, com desdobramentos em duas vertentes conceituais observadas por Aloísio Magalhães: a *vertente patrimonial* e a *vertente da ação cultural*.

Por caminhos metodológicos abrem-se mais diálogos entre história do tempo presente e antropologia. Um é o encontro com a tradição antropológica do trabalho com depoimentos orais, de onde a história oral é tributária e soma contribuições metodológicas ao inserir uma preocupação com os arquivos²⁶. Outro é a ação, que faz do historiador do tempo presente, um pouco antropólogo. Pois ao trabalhar com testemunhos se insere, como observador participante, em uma perspectiva de grupo, comunidade, geração, ambiente cultural e social. De modo que questões da antropologia para a pesquisa participante, valem para a prática de campo onde o historiador do tempo presente está em relação dinâmica com as pessoas com quem pesquisa.

O ANTROPÓLOGO (E TODO ser humano) procura observar, conhecer e entender o ‘real’, esse campo vastíssimo da realidade humana. Um campo ou, melhor dizendo, um organismo em constante ação e interação, em constante trabalho de parto, de luto e de renascimento. Um gigantesco território vivo, recortado, no tempo e no espaço, por histórias, memórias, imaginários; atravessado por símbolos, sonhos e novos recomeços. Eis o que procuramos definir minimamente, quando falamos de ‘culturas’

²⁴ Por uma historicidade das políticas de patrimônio cultural com atenção ao intangível, ver OLIVEIRA, Lucia Lippi. Patrimônio como política cultural. In:_____. **Cultura é patrimônio**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2008. P.113-138.

²⁵ FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da *pedra e cal*: por uma concepção ampla do patrimônio cultural. In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mário (orgs.). **Memória e patrimônio**: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.56-76.

²⁶ Novamente, como referência ao debate, valem os registros orais das palestras do 3º Encontro do NEHO/USP e o depoimento de Marieta de Moraes Ferreira a respeito de sua participação no grupo de Antropologia e Memória da ANPOCS (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais). Debates. **Projeto História**, São Paulo, n.15, abr. 1997, p.179-180.

humanas. Delas, todavia, podemos entrever apenas o que oferecem à nossa *observação* e à nossa *experimentação*, isso é, *representações*, do real. De tal modo que toda a tentativa de compreensão dos fatos de cultura nunca será outra coisa senão uma *representação de representações (...)*²⁷

Tais reflexões valem, ainda, numa dimensão entre história e circuitos de (áudio)visualidade, que transpassa os estudos em história do tempo presente, na condição contemporânea das experiências mediadas, e cruza caminhos da história visual.²⁸ No espaço, principalmente, do agenciamento, busca-se uma dimensão simbólica das práticas culturais relacionadas aos usos das fotografias para narrativas de memória. As composições através de imagens, lembranças e identificações, não podem ser observadas, sob o olhar do presente, sem se considerar os papéis, cada vez mais dinâmicos e múltiplos, da comunicação na composição dos quadros de identificação e auto-imagens. Nesse espaço metodológico agrego contribuições da antropologia visual sobre o uso da fotografia como *ferramenta* de pesquisa com as pessoas. É um trânsito transdisciplinar com perspectivas da natureza da imagem fotográfica permeadas pelas análises de Roland Barthes e Philippe Dubois.

São estes alguns dos instrumentos de escavação que iluminam meu olhar sobre camadas de subjetividade expressas nos palimpsestos fotográficos. Situado o recorte de abordagem na transdisciplinaridade da história do tempo presente, esferas do (áudio)visual, do político e do cultural, passo a algumas considerações acerca das metodologias que guiaram a análise das fontes e as formas de exposição dos resultados da pesquisa, multimediadas por palavras e imagens, fixas e em movimento.

O trabalho sobre as fontes seguiu um percurso das sensibilidades. Tomo a perspectiva de Roland Barthes em seu último livro, *A câmara clara*²⁹, que pode ser considerado proposta

²⁷ SAMAIN, Etienne. Balinese character (re) visitado. In: ALVES, André e SAMAIN, Etienne. **Os argonautas do mangue precedido de Balinese character (re)visitado**. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p.67. São várias obras do autor, e de outros, referenciadas no texto, que situam discussões contemporâneas da antropologia visual. Aproveito as perspectivas de ferramentas de pesquisa, em específico o campo do trabalho que observa *como* as pessoas, principalmente velhas, olham imagens e modos como se trabalhar com fotos na pesquisa.

²⁸ No campo da fotografia, Ana Maria Mauad dá continuidade à proposta de Ulpiano T. B. de Meneses, já citada, a respeito da História Visual. A autora considera em seu trabalho as especificidades desta imagem técnica nos aspectos, intrinsecamente ligados entre si, que envolvem: produção, recepção, produto visual, agenciamento. (MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes**: ensaios sobre história e fotografias. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.)

²⁹ BARTHES, Roland. **A câmara clara**: Nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. Nesta obra, o autor indica passar da crítica de um conhecimento racional, à expressividade do conhecimento sensível. Para complementar reflexão acerca da especificidade deste trabalho no conjunto da obra de

metodológica que comporta a via do sensível para olhar fotografias. Atento a detalhes despertados pelo que o autor nomeia como *punctuns*³⁰, este percurso do olhar toma a experiência do sujeito que olha (o *spectator*) como motivada não somente pelo que está visivelmente representado, é familiar, definível pela cultura (no *studium*³¹), mas em especial, pelo que pode ser sentido da imagem, e que por vezes leva ao extra-campo dela.

Trata-se de um modo de olhar que se aproxima do que Walter Benjamin descreve como os ‘agoras’ que constituem o tempo passado³². E que agrega algumas propostas pontuadas no caminho da história das sensibilidades e educação do sensível. Tece diálogos com o saber fazer no campo das artes, como formas de se buscar reduzir um pouco a distância dada por uma dissociação radical entre sensibilidades e conhecimento racional.³³ Desse modo de elaboração que ousou nomear “fotohistoriográfica”, decorre certa fragmentação de minha narrativa, no movimento de trabalhar sobre a fonte entre o espaço do quadro e do extra-quadro³⁴. ‘Agora’ que se vê na foto, o *punctum* motiva as narrativas. Também motiva minha seleção das imagens e sua apresentação no presente trabalho.

Como forma de ser e estar no mundo, a sensibilidade se traduz em sensações e emoções, na reação quase imediata dos sentidos afetados por fenômenos físicos ou psíquicos, uma vez em contato com a realidade (...) o momento da percepção, quando

Barthes, vale o estudo SAMAIN, Etienne (Org.) **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005. Um retorno à *Câmara Clara*: Roland Barthes e a Antropologia Visual, p.115-128.

³⁰ Dois olhares complementares, de Barthes, para o *punctum* “é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar (...) O *punctum* de uma foto é esse acaso, que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere)” BARTHES, 1984, p.46. E “quer esteja delimitado ou não, trata-se de um suplemento: é o que acrescento à foto e *que todavia já está nela*.” Ibid., p.86. Há ainda seu aspecto de falar ao sensível: não são todas as fotografias que despertam um *punctum*, mas aquelas que mais falam à experiência da pessoa que as olha.

³¹ *Studium* e *punctum* estão sempre intimamente ligados, o *studium* estará expresso em toda foto, se bem que sua leitura será também subjetiva e pautada pela experiência do olhar de quem vê, mas estará ligado ao culturalmente codificado.

³² Os ensaios de Benjamin entrelaçam vários referenciais e temáticas que permeiam minha pesquisa. Em especial, destaco contribuições na perspectiva de como expõe conceitos acerca de história, verdade, memória, narrativa e processos relacionais entre pessoas, sociedade e imagem. Por uma composição de múltiplos olhares observadores das tensões entre celebrações de vencedores e esquecimentos dos vencidos, trata-se de uma visão muito mais interrelacional que compartimentada, como é característico de pensadores que refletem sobre o mundo e não sobre uma disciplina específica. Considero um exemplo transdisciplinar sua proposta narrativa, que se movimenta entre temáticas e ensaios. Dentre os textos mais significativos para o trabalho, referencio: *Sobre o conceito de história, O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, A imagem de Proust, A obra de arte na era da reprodutibilidade, Pequena história da fotografia*. E ao considerar que seja Benjamin um leitor de Nietzsche, valem algumas perspectivas deste último, em especial: *Sobre verdade e mentira no sentido extra moral e Das utilidades e desvantagens da história para a vida*.

³³ Entre outros, referenciados ao longo do trabalho, destaco o fotógrafo Arthur Omar, os cineastas Abbas Kiarostami e Eduardo Coutinho. Além de João-Francisco Duarte Jr. que propõe uma educação dos sentidos. Há outros pesquisadores referenciados no trabalho que sinalizam processos de educação do olhar, como E. Gombrich, A. M. Mauad, S. J. Pesavento.

³⁴“Quadro” que comporta tanto uma imagem fotográfica, quanto um quadro recortado da oralidade transcrita.

os dados da impressão sensorial seriam ordenados e postos em relação com outras experiências e lembranças.³⁵

Para as opções de linguagem na composição historiográfica, sob uma perspectiva metodológica para se fazer história *com* fotografias, pensei maneiras como imagens (fotográficas, sonoras e audiovisuais) podem incorporar-se ao texto acadêmico e desenrolar experiências de leitura. Assim há momentos em que as imagens têm um papel *ilustrativo* (no caso do primeiro capítulo), há momentos em que as imagens delimitam uma camada específica da narrativa (no caso do segundo capítulo) e ainda há o papel de uma figuração comparativa (no caso do terceiro capítulo).

E por estar a imagem pensada exaustivamente como um componente da narrativa, optei por referências em notas de rodapé ao invés de legendas. Para fazer a imagem um pouco menos refém da palavra, pois considero que uma palavra abaixo da imagem tem grandes chances de reverberar ‘definindo’ leituras. Algo que se destaca, principalmente, no segundo capítulo, quando as imagens são trazidas como donas das próprias páginas (mesmo que haja aí as palavras manuscritas, trata-se de vozes da própria imagem/fonte, onde eu, por certo e por um instante, estou silenciada). Não estarão fechadas as imagens, impossível fazê-lo. Ao observador ou à observadora, as fotografias traduzem-se em um presente, posto em palimpsesto. Fica o convite para a incursão a outras camadas, temporalidades, lugares... Para transitar o olhar em busca do *punctum* que mais o tocar.

Noutros momentos, silencieei para ouvir a cadência com que se constrói a narrativa. Pois ela é, em si, composição da memória, trabalho sobre o tempo, e conjuntamente, expressão da cultura, de identificações, de subjetividades. Optei por não recortá-la demais, nem soterrá-la muito com a voz de meu pensamento. A partir de sua forma (em si já uma forma mutante, pois é oralidade transformada em escrita), conforme me tocavam os *punctuns*, procurei abrir, por outro caminho, uma observação silenciosa. Diálogo sussurrado nas notas de fim de página apenas como pequenas iluminações de instantes súbitos, momentâneos que desapareceriam a seguir. Numa tentativa de tratamento da oralidade transcrita, aproximada ao mistério da fotografia. Instantes súbitos que permitissem também, e além, outros momentos de iluminação.

³⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: _____ e LANGUE, Frédéric (orgs) **Sensibilidades na história**: memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p.10.

Nos percursos possíveis do olhar se coloca um caminho aberto ao subjetivo, vinculado à experiência e à memória de quem observa. Mais do que uma leitura, esse texto propõe ser visto a cada imagem: olhar e observar, lembrar, imaginar, criar. O que requer do observador certa disposição para mover-se entre as páginas, voltar a elas... Também mover-se entre os meios de comunicação de fotos, vídeos e áudios.

Há momentos em que o texto deve ser lido em vídeo, com recurso aos dois DVDs que acompanham o trabalho (ou, no caso da versão digital, aos *links* dos vídeos disponibilizados na internet). Minha sugestão é de que a prática de leitura se faça com a possibilidade de pausas para assistir ou ouvir. Cada DVD foi composto com um fim específico: *Memórias da cidade – ecos (apêndice D)* é um produto cultural resultante do projeto e foi finalizado em edições que buscavam contemplar reflexões dos produtores-pesquisadores (coordenadores do projeto) sobre a experiência. Traz os curtas audiofônicos editados para trabalho com escolas e ambientação sonora de eventos do projeto. E traz os curtas em vídeo editados pelas significativas reincidências temáticas das memórias, identificadas nas oficinas. O outro DVD *Narrativas (apêndice C)* é uma perspectiva de edição produzida com o objetivo de compor uma fonte audiovisual para apresentar as colaboradoras, de modo a dar conta das *performances orais e gestuais*. No momento, compõe uma proposta metodológica para inserção das fontes audiovisuais na escrita historiográfica.

Como roteiro sugestivo, os momentos de lidar com cada DVD (ou vídeo/áudio) estarão indicados no decorrer do trabalho. Em três momentos, inseridos no corpo do texto, fazem parte da composição da escrita multimeios a que me proponho. De acordo com a ordem que aparecem: trata-se de um primeiro “olhar sonoro”, sobre o DVD *Memórias da Cidade – ecos (apêndice D)* na parte dos curtas em áudio, dos quais selecionei dois para audição, que tomará cerca de 3 minutos: *Do café* e *Da casa da minha mãe* * (no caso da versão digital deste trabalho, tais arquivos seguem em formato *wave*, na pasta digital que acompanha o texto em *pdf*). O segundo momento é durante o palimpsesto de Zenaide, onde a leitora ou o leitor serão convidados a conhecerem as performances das colaboradoras assistindo ao DVD *Narrativas (apêndice C)*³⁶ * (no caso da versão digital, tal arquivo segue em formato *wmv*, na pasta digital que acompanha o texto *pdf*). Por fim, no terceiro capítulo, faz parte de uma sensibilização às propostas de composições audiovisuais, um movimento de leitura do curta *Caleidoscópios*, do DVD *Memórias*

³⁶ O DVD tem duração total de 7 minutos e deve ser ignorada a parte final que se refere ao Sr. Maurílio Batalha, pois pelo recorte da pesquisa, que se mostrou essencialmente feminina, foi necessário produzir o esquecimento deste senhor!

da Cidade – ecos (apêndice D) * (no caso da versão digital, o arquivo deve ser acessado na internet, através do link: <http://www.youtube.com/watch?v=fLbWY6Hh6-4>). Há outros momentos onde uma nota de rodapé indica sugestões de complementaridade entre a leitura textual e audiovisual.³⁷

E já que “sem dúvida, qualquer história pode ser contada de mil maneiras”³⁸, como notou Beatriz Sarlo, cada pessoa que observa pode também escolher que movimento caleidoscópico seguir, assistindo das narrativas ou do DVD o que o *punctum* o motive! Mas se a necessidade de mediação não poderia ser pressuposto que comprometesse a compreensão do trabalho, o que lamentado, busquei contemplar no próprio texto escrito aspectos significativos das fontes audiovisuais. No entanto, reforço que a opção por sugerir esta aventura multimeios está, justamente, em buscar outros percursos sensoriais de leituras possíveis e emergir a experiência diferencial entre imagens fixas e em movimento, entre o olhar que suspende o tempo em mergulho abissal, ou entrega-se à fluidez caleidoscópica no tempo audiovisual.

Por fim justifico certos momentos em que o *nós* aparece no texto, como uma maneira de expressar que, naquele instante, convido a vir comigo a pessoa que observa, momento em que, sem este processo conjunto de observação, a trajetória de leitura não teria sentidos para continuar.³⁹ Portanto, meu *campo* de pesquisa se abre como *nosso*, não sendo um campo só de minha escrita, mas espaço compartilhado das imagens, que ficam abertas às leituras que se desdobrem de presentes e memórias. À imaginação dos observadores...

Convido, então, a leitora e o leitor, para as pinceladas sobre inscrições do tempo no presente, pluralizando McLuhan e Fiore, onde os meios *revelam* as mensagens e as mensagens!

³⁷ As sugestões referem-se a curtas do DVD *Memórias da Cidade – ecos (apêndice D)* que expressam narrativas das colaboradoras relacionadas ao momento da escrita: No primeiro capítulo, uma inserção diz respeito ao *Carro, Maria Fumaça, Colchão* em testemunho de Marina (disponível na internet: <http://www.youtube.com/watch?v=E7GmekBk2R8>). No segundo capítulo, no palimpsesto de Marina, haverá indicação de *O brilho do café* (disponível na internet: <http://www.youtube.com/watch?v=j2quvBiFPIA>) como expressividade de memória coletiva do norte paranaense. No palimpsesto de Elza, sugere-se *Casamenteiras* (disponível na internet: <http://www.youtube.com/watch?v=euZLXX9cqjc>) onde se vê narrativa da história de amor.

³⁸ SARLO, Beatriz. A história compacta e a história ausente. In: _____. **Tempo presente**. Notas sobre a mudança de uma cultura. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005, p.150.

³⁹ Ponto de encontro com a advertência que abre o livro. RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. Memória Pessoal, Memória Coletiva, p.106-154.

* *Epígrafe*: SANDOVAL, Euclides. CHOMA, Daniel. COSTA, Tati. **Cadernos do Beiral**. Atibaia: Câmara Clara, 2009, p.84. Na imagem: OMAR, Arthur. **O zen e a arte gloriosa da fotografia**. Entrevistas, anotações, diálogos e sentenças sobre a natureza da Fotografia. São Paulo: Cosac & Naify, [2000], p.34.

1 O OLHO VÊ,

IMAGENS DE UMA AÇÃO CULTURAL COM PESSOAS IDOSAS

Algum tempo atrás, em 2007, reuniram-se pessoas dispostas a participar de oficinas de fotografia, memória e palavra. Em princípio ninguém sabia muito bem o que seria. A premissa: contar histórias vividas, a partir de fotografias que possuísem em seu acervo pessoal. Processo que se construiu no percurso como um campo de experimentações vivido com paixão e compromisso. A idéia era cada um ir em busca dos seus álbuns, baús, caixas e porta-retratos...

Por um momento, abandonaram-se as fotografias à sua sorte, sorte de serem encontradas, se procuradas intencionalmente, ou por certos acasos. Nesse abandono, fomos brincar com a memória. Rodas de histórias, experiências sensoriais, viagens imaginárias, cirandas, escritas fragmentárias. Tempos depois, quando já as pessoas se conheciam mais, quando já a memória estava cutucada, quando já fotografias estavam esquecidas, quando já um objetivo estava também esquecido, no sentido de descompromissado, tentando-se diminuir a reserva cultural...

Então, o pedido: para o próximo encontro, trazer fotos. As que possuísem, o que quisessem selecionar (se quisessem selecionar)... Daí iríamos conhecer imagens ou buscar 'realidades' em torno delas. Como num palimpsesto, escavá-las para encontrar camadas, escavá-las para determo-nos onde algo nos ferisse, escavá-las em seus punctuns. A história que viesse em seus 'agoras' benjaminianos. Aí se compunha o caleidoscópio.

[1]Pequeno instrumento cilíndrico em cujo fundo há fragmentos móveis de vidro colorido, os quais, ao refletirem-se sobre um jogo de espelhos angulares dispostos longitudinalmente, produzem um número infinito de combinações de imagens de cores variegadas.

[2] Fig. Sucessão rápida e cambiante (de impressões e sensações)

Do grego. Kalos, belo; eidos, forma, imagem; skopein, ver; io, suf.

No caleidoscópio⁴⁰, um lúdico objeto para se brincar com o olhar e com a formação de imagens, a imaginação. Objeto que se constitui por espelhos e fragmentos multiformes e multicoloridos. Nele imagens se formam conforme os movimentos reajustam fragmentos, ou a ação os detém no congelamento. Ao olhar é dado a ver uma imagem formada por estilhaços reunidos, em união com suas próprias imagens refletidas em espelhos. Trata-se de unidades momentâneas, de fragmentos e suas imagens, de realidades e representações. Algo como as experiências que vivemos, presentes sempre impregnados de imagens da memória⁴¹. Quando movido novamente o caleidoscópio, nova imagem forma-se a partir dos mesmos fragmentos, na lembrança guardamos a experiência anterior que se misturará à presente. No desenrolar do tempo, da trajetória vivida, novas experiências re-significam fragmentos que formaram experiências passadas, são todos fragmentos do ser.

A configuração de um caleidoscópio em muito se assemelha a aspectos da contemporaneidade, em que a própria identidade não pode ser considerada como permanente ou essencial, mas se traduz em multiplicidade de processos de identificações⁴² que se encontram no ser através de singulares produções de subjetividade⁴³. Neste fluido tempo-espaço do contemporâneo é onde se faz uma história a partir de (e voltada para) um tempo presente. Tempo-espaço de onde estamos a pensar, estamos a pesar forças, estamos a olhar processos de relação

⁴⁰*Da etimologia na página anterior:* FERREIRA, 1999, p.372. e BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa:** vocábulos, expressões da língua geral e científica, sinônimos, contribuições do tupi-guarani, v.2.Santos: Ed. Brasília, 1974, p.587

⁴¹BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade:** lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. A autora dialoga com Bergson na perspectiva de que a percepção do presente está impregnada de lembranças: "(...) a memória permite a relação do corpo presente com o passado e, ao mesmo tempo, interfere no processo 'atual' das representações. Pela memória, o passado não só vem à tona das águas presentes, misturando-se com as percepções imediatas, como também empurra, 'desloca' estas últimas, ocupando o espaço todo da consciência. A memória aparece como força subjetiva ao mesmo tempo profunda e ativa, latente e penetrante oculta e invasora." p.46-47.

⁴²"A identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam." HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A editora, 2000. p.12-13.

⁴³A pensar um pouco mais sobre modos como singularidades pessoais se colocam em relação à *produção de subjetividades*, Félix Guattari e Sueli Rolnik propõem que os *processos de subjetivação* são duplamente centrados tanto em agentes individuais quanto grupais, algo que remete também a processos de identificação: "A subjetividade está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares" p.33. Esta permanente construção de si é latente em todo o percurso das oficinas culturais. No próximo capítulo desdobra-se esta reflexão no mergulho sobre as camadas de subjetividade que os álbuns nos abrem, considerando também que há aspectos singulares nesta produção, como observam os autores: "O processo de singularização da subjetividade se faz emprestando, associando, aglomerando dimensões de diferentes espécies." p.37. GUATTARI, Felix e ROLNIK, Sueli. **Micropolítica:** cartografias do desejo. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

com o passado e com o futuro. Tempo nada homogêneo nem vazio⁴⁴, como bem colocou Walter Benjamin, mas cheio de *agoras* que compõem nosso caleidoscópio.

A ação cultural delimitada aqui pelo projeto Memórias da Cidade – ecos⁴⁵, que consistiu em oficinas culturais integradas de *Fotografia e Memória, História e Palavra e Produção Radiofônica* se abre como campo do historiador. E a pesquisa sobre ele coloca as questões relacionais para o historiador em campo que buscarei desenvolver ao longo deste texto. No projeto fotografias e histórias pessoais foram trabalhadas com idosos integrantes de dois grupos: o Programa Universidade Aberta à Terceira Idade na Universidade Estadual de Londrina e a Alfabetização de Jovens e Adultos na Escola Municipal Carlos Kraemer. Como resultado as histórias foram contadas em performances cênicas (ilustradas pelas fotografias). A partir da reprodução fotográfica das imagens pessoais trazidas pelos participantes, cada um compôs seu álbum de memórias, uma narrativa visual e escrita onde a trajetória pessoal é agregada de forma autoral. As histórias foram também bases para a produção de curtas radiofônicos, documentários audiovisuais e publicação de livreto.

Os resultados materiais gerados pelo projeto são o que considero como instantâneos suspensos no caleidoscópio de possibilidades: 8 vídeos documentários, 32 álbuns de memórias produzidos e guardados pelas 32 pessoas que participaram do projeto nos dois grupos citados, 8 curtas radiofônicos contendo trechos dos depoimentos orais, exposição fotográfica com reprodução de 32 fotografias antigas e de páginas dos álbuns de memórias, 4 apresentações com a narração das histórias dos álbuns a crianças⁴⁶, DVD e livreto. Além destes, outros instantâneos estão abertos à possibilidade de se desdobrarem por cada pessoa que toma contato com qualquer um dos materiais ou das experiências que serão aqui descritas.

⁴⁴“A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’.” BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987. No texto *Sobre o conceito da História (1940)*, p.229.

⁴⁵Este projeto integrou o Programa Municipal de Incentivo à Cultura de Londrina-PR, em 2006/2007. Resultados publicados em www.camaraclara.org.br. Algumas informações sobre o projeto que trago aqui integram também o livreto que acompanha o DVD: “Da fotografia e dos discursos amorosos que se constroem em torno dela, eis este pequeno álbum. Silencioso e fragmentário, como lembranças.” Material redigido a quatro mãos, por mim e Daniel Choma, com quem compartilho a coordenação do projeto e todas as atividades a ele relacionadas, desde a idealização até a finalização dos materiais resultantes. O que explica o *nós* por vezes empregado nesse capítulo para a descrição das atividades e reflexões em torno delas. E ainda hoje esta parceria ecoa também na realização das entrevistas em vídeo por ocasião do desenvolvimento da pesquisa acadêmica de Mestrado-PPGH/UEDESC (Projeto de pesquisa no. 104/2008 aprovado pelo Comitê de Ética da UDESC em 09 de mar de 2009). *DVD e livreto Memórias da Cidade – ecos* compõem o *apêndice D*, ao final da dissertação.

⁴⁶Estudantes do ensino fundamental da rede pública de Londrina,PR.

Pode-se olhar para o projeto cultural e as diversas imagens que dele se desdobram numa mobilidade constante, aberta a múltiplas possibilidades de produção de sentidos, sejam alguns por mim delineados nesta narrativa, sejam outras tantas mais que podem daqui se desprender para cada leitora ou leitor que acompanha esta trajetória do olhar. Feito o convite, vejamos:



Ao olhar para a imagem suspensa, momentânea, representação de um recorte, uma seleção, nem sempre se pode dissociar o que seja “material” e o que seja “imagem refletida”, por serem todas partes da imagem formada no instantâneo do olhar. Assim é que a composição de minha narrativa se faz num percurso e numa intervenção caleidoscópica, que observa em conjunto materialidades e reflexões. Também para as pessoas que colaboram na pesquisa, como é

⁴⁷Elza Sanna Heffer. Foto: Daniel Choma, Londrina, 2007. Acervo projeto Memórias da Cidade – ecos. Cabe dizer que as colaboradoras concordam e autorizam a referência a seus nomes verdadeiros. Dada a profunda identificação dos álbuns com suas autoras, não seria possível, na medida de minha análise, ocultar as recorrentes referências identitárias, que as capas e outras páginas dos álbuns atestam.

o caso de Elza, memorizar se faz olhando para um caleidoscópio de experiências cujas narrativas se compõem com imagens fragmentárias do passado vivido. E podem ser visualizadas nas lembranças que afloram em determinado presente, o tempo da reflexão.

* * *

O primeiro recorte do olhar sobre o caleidoscópio deste campo de ação cultural se suspende entre os dois grupos em que as oficinas foram desenvolvidas, de onde decorreram dois processos de trabalho e formas diversas como se tecem relações com as memórias, as fotografias, a escrita e a construção do álbum. A diversidade dos grupos e a extensão a que esta pesquisa se propõe fizeram necessário optar. Entre o grupo da Educação de Jovens e Adultos (EJA) e a Universidade Aberta à Terceira Idade (UNATI), selecionei este último na medida em que havia uma maior intimidade e entrosamento com as pessoas que dele participam porque um projeto anterior de teatro e memória já havia sido realizado em 2005 e 2006. Considero que esta amizade gerada pelo convívio mais extenso permitiu também ir a fundo nas questões da composição de memória, nas entrevistas, na troca de idéias e experiências.

“Portanto, é possível viver sem lembrança, e mesmo feliz, como mostra o animal, mas é inteiramente impossível, sem esquecimento, simplesmente viver.”⁴⁸ A provocação de Nietzsche - todo agir requer esquecimento⁴⁹ - lembra (ou não permite esquecer!) a perspectiva ideológica das lembranças e cesuras⁵⁰ no trabalho da memória, como na construção do discurso histórico. Na composição de narrativas por pessoas idosas, o que será lembrado depende de quem lembra, para quem lembra e para quem conta sobre suas histórias vividas. Identidades se revelam sob a perspectiva do presente, o ponto de partida para a rememoração. A análise de Jeanne Marie Gagnebin sobre Walter Benjamin ilumina a relação entre a composição da história e dos discursos narrativos da memória: “o avesso e o direito são inseparáveis como o ‘lembrar’ que forma a ‘trama’ ‘e o esquecer que forma a urdidura’ no tecido do mesmo texto, como, na escrita da história, o desdobramento infinito das imagens do passado e a concentração no recolher do presente.”⁵¹

⁴⁸NIETZSCHE, Friedrich. **Obras incompletas**. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Considerações extemporâneas. Da utilidade e desvantagem da história para a vida (1874), p. 58.

⁴⁹Ibid., p. 58.

⁵⁰GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin**. SP: Perspectiva/Fapesp; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994, p.107-131.

⁵¹Ibid., p.103.



52

Assim é que antes do “esquecimento” acredito que vale à reflexão pontuar um instantâneo do grupo Educação de Jovens e Adultos na Escola Municipal Carlos Kraemer. Ali a oficina se integrou ao processo pedagógico de alfabetização e a realização das atividades estava inserida no período escolar dos estudantes. Sempre acompanhado pela professora Josiane Alves Batista, este processo teve um relevante peso no trabalho de alfabetização exercitado através das escritas dos álbuns. A turma contava com 30 estudantes, homens e mulheres na faixa etária entre 32 e 82 anos, distribuídos entre os níveis de Alfabetização, Reforço e Avaliação, correspondentes ao período de primeira à quarta série no ensino fundamental. A composição da turma integrava pessoas que não tiveram estudo na idade escolar regular, vários dos estudantes eram pessoas idosas, além de estudantes especiais transferidos da Associação de Apoio ao Excepcional e do Instituto Londrinense de Educação Especial. Dos 30 estudantes da turma, 15 participaram das oficinas culturais propostas pelo projeto. Para considerar o diferenciado processo de trabalho que compreende a Educação de Jovens e Adultos por reunirem-se na classe estudantes com processos de aprendizagem muito diferentes entre si, a dinâmica de trabalho também variava muito de acordo com os processos individuais de cada participante. Especificidades que compõem um outro caleidoscópio, para um outro momento onde um profícuo percurso do olhar em profundidade pode revelar outras camadas de subjetividades e identificações.

⁵² Participantes das oficinas na Escola Municipal Carlos Kraemer. Foto: D. C., Londrina, 2007. Acervo projeto Memórias da Cidade – ecos.



53

Uma outra dinâmica de trabalho se configurou no grupo da Universidade Aberta à Terceira Idade na Universidade Estadual de Londrina por se tratar de um espaço de convivência e não propriamente de ensino formal. Este grupo é composto em sua grande maioria por mulheres, à época de desenvolvimento do projeto contava com cerca de 38 participantes, dos quais sete eram homens. É neste grupo que nosso caleidoscópio das oficinas culturais se constrói com a participação de dezessete pessoas idosas (quatro homens e treze mulheres).

Ao pensar sobre a composição do grupo (UNATI) abrem-se questões de sociabilidade na perspectiva de gênero e geração, dada a recorrência⁵⁴ da presença majoritariamente feminina em grupos de convivência para idosos. Em princípio, este espaço de convívio coletivo traduz-se num espaço de identificação, em que os indivíduos podem se reconhecer e partilhar aspectos comuns delineados a partir da geração⁵⁵. Alda Brito da Motta, em estudo sobre dimensões de gênero na análise do envelhecimento, escreve acerca do sentimento do velho no mundo: “muitas das suas construções mentais e experiências foram forjadas e vivenciadas em um outro tempo social, desde um tempo passado. Mas não vejo por que a remissão apenas ao passado, porque o idoso vive também hoje e a experiência é uma jornada que não (tem que) termina(r).”⁵⁶

⁵³ Participantes das oficinas na UNATI. Foto: D. C., Londrina, 2007. Acervo projeto Memórias da Cidade – ecos.

⁵⁴ Esta recorrência identificamos em campo, ao longo de 5 anos de trabalho totalizando cerca de 40 projetos culturais desenvolvidos com grupos de convivência de idosos em diversos bairros de Londrina e outras cidades (PR, SP, DF).

⁵⁵ MOTTA, Alda Britto da. As dimensões de gênero e classe social na análise do envelhecimento. **Cadernos Pagu**, v.13, UNICAMP, Campinas, 1999, p.191-221.

⁵⁶ *Ibid.*, p.203. No terceiro capítulo aprofundo o debate sobre imagens de velhice no contemporâneo.

A considerar historicamente práticas e representações das relações de gênero, a diferença quantitativa entre a participação de homens e mulheres permite pensar em características de sociabilidade diversas aos espaços sociais da velhice feminina e masculina. Na proposta apresentada por Myriam Moraes Lins de Barros⁵⁷, estudo antropológico focado especificamente sobre a condição de mulheres na velhice, esta fase é apresentada como “um período de vida visto como derradeiro.”⁵⁸ O que pode fornecer pistas para a vitalidade e o comprometimento que caracterizam a participação em atividades de convivência. A preocupação central da autora com as perspectivas de gênero indica um possível caminho para a compreensão da presença feminina nos grupos de idosos: por um lado, homens idosos vivem, na velhice, uma ruptura representada pela aposentadoria e restrição de suas relações sociais que passam do mundo público profissional ao âmbito doméstico. Para a mulher idosa, na perspectiva da autora, tal ruptura não se processa, pois o mundo de seu trabalho, em geral, coincide com o mundo doméstico. Além disso, a contemporaneidade permite vivenciar “novos parâmetros a reger o papel feminino”⁵⁹, que podem encontrar espaços de identificação nos grupos de convivência. Barros indica também uma busca feminina por viver a velhice de forma dinâmica, com a consciência de si, aproveitando para viver esta fase com a liberdade individual que as tarefas familiares não teriam permitido ao longo da vida, mas que nesta fase se flexibilizam. Pela perspectiva masculina vale ainda observar que há outros espaços de sociabilidade situados no mundo da rua, grupos de convívio não formais, mas que acompanham a sociabilidade masculina ao longo do tempo⁶⁰.

O relevante para pensar a partir do espaço social da velhice no contemporâneo é que mulheres e homens, ao narrarem suas histórias de vida, trazem à voz expressões do imaginário, do processo histórico vivenciado, de suas relações individuais com a memória coletiva. Expressam apropriações e identificações, espaço aberto para diversificar memórias... Mais do que fechar questões, refletir sobre significados da rememoração para a pessoa idosa busca observar sentidos de se viver a velhice, lembrando que esta fase da vida está impregnada pela

⁵⁷ BARROS, Myriam Moraes Lins de (Org.) **Velhice ou Terceira Idade?** Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política. 3. ed., Rio de Janeiro: FGV, 2003. Testemunho de vida: um estudo antropológico de mulheres na velhice, p.113-168.

⁵⁸ Ibid., p.121.

⁵⁹ Ibid., p.128.

⁶⁰ Um exemplo é o caso de algumas praças onde os idosos se reúnem para jogar cartas ou dominó. Em estudo a respeito, Sonia Duarte Travassos indica esta segmentação de gênero incluindo no debate sua própria experiência para inserção no campo, que se caracterizava como um espaço de sociabilidade sem a presença feminina. TRAVASSOS, Sonia Duarte. Fotografia e construção etnográfica. **Cadernos de antropologia e imagem** – construção e análise de imagens. Rio de Janeiro: UERJ/PPCCIS/NAI, 1996, p.99-106.

rememoração e pelo ímpeto narrativo. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes.”⁶¹

Walter Benjamin discute a relação viva que se estabelece entre experiência, rememoração e ouvinte: “a relação ingênua entre o ouvinte e o narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades.”⁶² A pessoa idosa que rememora faz-se narradora oral das experiências vividas. Uma relação narrador-experiência, situada na fissura benjaminiana entre experiência coletiva e vivências individuais, pode assim ser repensada na contemporaneidade, onde cada vez mais experimentamos vivências mediadas por imagens.

O cruzamento da prática de campo no trabalho junto a pessoas idosas com a leitura de Gagnebin⁶³ acerca de Benjamin traz elementos bastantes para que não aceitemos uma leitura *nostálgica, desolada* ou *assustada* de morte da experiência ou fim da narrativa, mas sim um debate sobre formas relacionais entre narrar, experienciar e compartilhar. Como pesquisadores e produtores culturais que nos aventuramos por caleidoscópios de memórias, cabe-nos reaprender a ouvir estas narrativas para podermos refletir sobre como *viver com* a velhice e com os significados de lembranças e narrativas.

* * *

Conhecido o grupo de trabalho onde se desenvolvem as oficinas, vamos ao giro das atividades aí realizadas, mais uma materialização do caleidoscópio que se configura numa apresentação de metodologia, tendo por princípio a proposta de Ecléa Bosi: “Uma história de vida não é feita para ser arquivada ou guardada numa gaveta como coisa, mas existe para transformar a cidade onde ela floresceu.”⁶⁴

⁶¹ BENJAMIN, 1987, p.201. No texto *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936)*.

⁶² Ibid., p.210.

⁶³ A perspectiva da autora sobre os textos de Walter Benjamin amplia questões sobre experiência num olhar observador das relações entre história e tempo presente. No texto *Sobre o conceito de história* (Ibid.) Benjamin discute a respeito da modernidade onde *Erfahrung*, a experiência coletiva, é substituída por *Erlebnis*, vivências individuais próprias do indivíduo solitário do capitalismo ou como escreve Gagnebin “impossibilidade de toda experiência coletiva na nossa modernidade, portanto de toda tradição e de toda palavra comuns” (GAGNEBIN, 1994, p.2).

⁶⁴ BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2004. Destaco o texto *Memória da cidade: lembranças paulistanas* (p.69-77). Quando preparamos o projeto cultural para submissão ao edital municipal de incentivo à cultura não tínhamos ainda entrado em contato com o texto de Ecléa Bosi proximoamente quase homônimo não fosse o plural das *memórias* a que nos propusemos mesmo já impregnados então de *Memória e Sociedade: lembranças de velhos* (Op. cit.). Neste momento presente, em que empreendo a leitura depois das atividades culturais já concluídas e do andamento da pesquisa acadêmica, impressionam alguns

1.1 De encontros presentes

A proposta das oficinas partiu inicialmente de um trabalho com as sensibilidades como um modo para que a pessoa pudesse olhar para si mesma e perceber-se, trabalhando de forma integrada seu auto-conhecimento. Ao mesmo tempo buscou-se aí trabalhar o entrosamento de cada um com o grupo para que pudessem ficar à vontade, constituindo-se no espaço da oficina uma comunidade de destino⁶⁵ e um espaço para compartilhar experiências. Na lapidação das lembranças, valorizadas pelo trabalho artístico, os participantes podiam encontrar um pertencimento para a latência da memória que tanto permeia seu cotidiano materializando-as em narrativas.

Assim é que o estímulo à memória não se dava tão somente pelo espaço racional de “falar sobre o passado”, mas também partindo de trabalhos lúdicos corporais sensitivos através de jogos cênicos, expressão vocal e laboratórios criativos. Para adiante, trabalhar sobre o sensível despertado por indiciárias imagens, as fotografias. Os encontros iniciavam-se sempre em roda, de mãos dadas. No primeiro encontro elementos da proposta iam sendo gradativamente introduzidos: “vamos trabalhar nossas memórias, lembranças da nossa vida, vamos trazer o passado para o presente, deixar fluir, e para isso, vamos mexer um pouco nosso corpo, não só a cabeça!”⁶⁶ Assim eram conduzidas as primeiras atividades: respirar fundo procurando o relaxamento pela respiração. A seguir movimentos circulares com pescoço, ombros, braços, mãos, quadris, pernas, pés. A cada encontro, algumas atividades de integração e percepção como: passar um aperto de mão na roda e abraçar o companheiro ao lado; receber uma bola imaginária carregá-la num círculo em frente ao corpo e entrega-la à pessoa que está ao lado; brincar com a fala em trava línguas ou em cantigas de roda. O trabalho, sempre acompanhado por músicas, trazia canções e sonoridades com as quais as pessoas podiam se identificar geracionalmente:

pontos de encontro aos quais converge minha narrativa sobre as ações realizadas: sobre *a importância da coletividade no suporte da memória* (p.70): *As lembranças se apóiam nas pedras da cidade* (p.71), relacionam-se as atividades sobre as oficinas de *Fotografia e Memória* e *História e Palavra*. Sobre a relevância de um *mapa sonoro* da cidade, converge a *Produção Radiofônica*. E sobre o papel da memória oral como *intermediário cultural entre gerações* (p.73), ponto de encontro com as *Outras imagens: apresentações a estudantes, documentários, exposição fotográfica*.

⁶⁵Ecléa Bosi trabalha na noção da *comunidade de destino*, proposta de Jaques Loew pelo comprometimento entre pesquisadores e seus colaboradores. Em nosso caso, comprometimento compartilhado por todas as pessoas envolvidas neste processo, seja no papel que for. A busca é para que se possa aproximar do que Ecléa propõe como uma *compreensão plena de uma dada condição humana*. BOSI, 1994, p. 38.

⁶⁶ Nota do caderno de campo na programação sobre o primeiro encontro. Londrina, maio/junho, 2007.

valsinhas, sons de sanfona ou viola, canções que fomos mapeando ao longo de anos de trabalho com pessoas idosas, músicas que estão identificadas, no caso deste trabalho, com o espaço da vida na roça. Deste espaço-tempo compartilhado se inseria a dança dois a dois, com troca de pares passando o chapéu. Das duplas outro passo era dançar sozinho, e com pausas da música, fazer estátua como pose para a fotografia. Outra vez em duplas, massagens e o exercício do espelho, onde cada um é o espelho do outro alternadamente, trabalhando a percepção do outro e de si a cada toque, a cada movimento. Estimulava-se aí a concentração e o olhar sobre si mesmo⁶⁷.

O trabalho sensorial que precedeu, a cada encontro, o espaço da narrativa de memórias configura-se essencial no sentido de despertar memórias múltiplas, para que possam vir à tona também memórias do corpo, motivadas pela experiência do presente. Memórias de brincadeiras, de danças, formas de sociabilidade tão caras e ao mesmo tempo tão raras no contemporâneo quanto relevantes no ambiente cultural compartilhado por esta geração. Como coloca Ecléa Bosi a respeito da perspectiva de Bergson sobre a memória: “Na realidade, não há percepção que não

⁶⁷ A respeito da elaboração de metodologia para o trabalho com o grupo, cito algumas referências que formam um mosaico de técnicas, atividades, filosofias incorporadas nas camadas de minha experiência profissional: A prática corporal da Ludodança (metodologia de trabalho de consciência corporal sensível para crianças, desenvolvida por Élsie Costa desde 1983, referências em www.garatuja.org.br). A Antropologia Teatral do Odin Teatret (companhia teatral que agrega atores de diversas partes do mundo na International School of Theatre Antropology, na Dinamarca), cuja metodologia propõe que atores, atrizes e dançarinos explorem suas experiências de vida para a composição cênica: “O ator/bailarino explora sua identidade cultural, seu horizonte histórico-biográfico. Os resultados artísticos são relativos à sua herança, experiência e visão de mundo” **SKEEL, Rina (org.) A tradição da ISTA**. Londrina: FILO/Universidad Estadual de Londrina, 1994, p.10. Tal proposta metodológica reflete sobre a importância da historiografia das técnicas de representação para se manter uma *memória das experiências vivas* e considerar o *vínculo entre teatro e palavras como fecundo meio de transmissão e crescimento cultural*, *ibid.*, p.81. Entre tantos outros diálogos com propostas empíricas e epistemológicas das artes cênicas, considero relevante o encontro com jogos, técnicas e laboratórios teatrais sistematizados no teatro do oprimido proposto pelo brasileiro Augusto Boal: “O teatro do oprimido não é o teatro para o oprimido, é o teatro dele mesmo. Não é o teatro no qual o artista interpreta o papel de alguém que ele não é: é o teatro no qual cada um, sendo quem é, representa seu próprio papel (isto é: organiza e reorganiza sua vida, analisa suas próprias ações) e tenta descobrir formas de liberação” **BOAL, Augusto. Stop, C’est Magique!** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980, p.25. É mais ou menos nessa perspectiva que me formo na ação com pessoas idosas, como atores de suas próprias experiências e vivências.... A escola cênica traz lições do sensível, o corpo é o abrangente por onde se trabalha a expressividade. É também escola onde se aprende a estudar muitas artes, na literatura da dramaturgia, no artesanato de compor cenários e figurinos, nas técnicas da produção seja em administrar recursos financeiros, seja em montar a cenotécnica, desenhar a iluminação, fazer plano de palco, etc. Compõe bricolagem transdisciplinar em técnicas e propostas artísticas, pesquisas e vivências em oficinas de formação. Todos elementos que, juntos, formam o caldo para a invenção de tantas outras formas para trabalhar nos projetos culturais Então o caminho para a sétima arte se trilha na constituição da Câmara Clara – Instituto de Memória e Imagem, em 2007, em que o cinema digital passa a ocupar a cena para registro das experiências perenizando imagens em movimento.

esteja impregnada de lembranças.”⁶⁸ E mais ainda, pode-se dizer: percepções e lembranças estão impregnadas de sentimentos.

Ao final de cada encontro um relaxamento, importante processo de apaziguamento e sedimentação do caleidoscópio de reminiscências movimentadas durante o trabalho. É um espaço livre para cada pessoa transitar por suas próprias memórias e sensações. Compunham-se viagens imaginárias por um tema sugerido: caminhar em um bosque ou deitar na areia da praia. Ao longo dos encontros, os temas imaginários transitavam também por certos espaços da memória, como passear por uma casa e mexer em um baú de fotografias.

1.2 De memórias a fotografias

As atividades com as fotografias se inseriam gradativamente no processo experimental criativo das oficinas culturais e ocupavam o espaço central dos encontros. Após o aquecimento e entrosamento lúdico vinha o trabalho com as fotografias, lembranças e narrativas, com o final marcado pelo relaxamento. No primeiro encontro, com o livro de fotografias antigas da cidade de Londrina⁶⁹, se iniciavam rodas de histórias, onde, sentados em círculo, cada um poderia folhear o livro e escolher uma imagem que lhe despertasse, como um *punctum* de Roland Barthes⁷⁰, algo para contar uma história.

Assim circularam memórias individuais no espaço coletivo compartilhado, a partir das imagens comuns de espaços da cidade, ou em paisagens rurais. As imagens recorrentemente escolhidas desdobraram o recorte espacial de Londrina para outras regiões onde estas pessoas viveram histórias trazidas para a roda: a Maria Fumaça (da capa), por exemplo, conduziu às viagens pela “Noroeste” estrada de ferro do Estado de São Paulo onde Zenaide Maia conheceu seu marido, para outras pessoas deixava ver roupas que se sujavam pelas fagulhas, a longa demora do percurso, a estação, latas de farofa com frango para comer durante a viagem... A

⁶⁸ BOSI, 1994, p.46-47.

⁶⁹ CHOMA, Daniel. COSTA, Tati. VIEIRA, Edson L. S. **Revelações da história: o acervo do Fotoestrela**. Londrina: Câmara Clara, 2006.

⁷⁰ BARTHES, 1984. Neste último livro (revolucionário em sua própria obra) Barthes debate sobre algo além de uma fenomenológica leitura de imagens como um processo subjetivo e momentâneo. Segundo Etienne Samain em artigo que observa o conjunto da produção deste autor: “O *punctum* da Fotografia em Barthes é o que a imagem cala, o indizível da imagem, o inesgotável da imagem. O silêncio que nela fascina e perturba faz gritar o corpo, quando o olhar à procura de si aventura-se no seu espelho, no seu campo cego.” SAMAIN, 2005, p. 124.

colheita percorreu diversos sítios da infância, também no Estado de São Paulo, onde o pai de Elza Sanna Heffer “formava café”.

De Londrina, a Concha Acústica projetada por Vilanova Artigas, onde funcionava o ponto central de ônibus, fez Marina Feltrin Ricci se lembrar com ironia e espanto dos lotes de terras na região do centro da cidade que seu avô não quis comprar “ele falou o quê que ele ia fazer com um pedacinho de terra? E não comprou... Tudo naquela parte ali da Concha Acústica... E com o dinheiro debaixo do colchão! Isso que é o pior né!”⁷¹

⁷¹Marina Feltrin Ricci, depoimento da entrevista em vídeo por ocasião do projeto cultural, consta trecho editado no vídeo *Carro, Maria Fumaça, Colchão*. Memórias da Cidade – ecos. DVD. Londrina: Câmara Clara, 2008. Disponível na internet: <http://www.youtube.com/watch?v=E7GmekBk2R8>



Ao final deste exercício, o pedido para que cada um fosse em busca dos baús de fotografias que tivessem em casa. A seleção do que trazer era livre, com a sugestão de que cada um olhasse, escutasse, pensasse sobre as imagens que mais lhes diziam coisas, que mais lhes despertavam.

No momento em que a pessoa toma contato com sua fotografia, retirada de um álbum, de uma caixa ou gaveta, há muito não mexida, ou mesmo da parede onde pendem os retratos, estas imagens – relicários pessoais – ganham espaço e significados no presente. Lembranças daí despertadas encontram pertencimento na memória coletiva, relacionam-se com a história, expressam-se nas imagens ou a partir delas⁷².

No encontro seguinte seriam trazidas de casa, numa primeira seleção dos participantes (por vezes já aí um processo de integração familiar). De casa ao grupo ganhavam outras perspectivas de olhar, onde se compartilhava informações e memórias de épocas diferentes, onde também em roda, as imagens fixas se despertavam em outros tantos mais movimentos narrativos. Vinham em álbuns, em quadros emoldurados, em pequenos contatos⁷³, amassadas, amarelecidas. Como a pele envelhecida, não podiam esconder a ação do tempo⁷⁴. Também testemunhavam transições da técnica, dos significados da imagem e do ato fotográfico.

Fotografias aparecem-nos como outros fragmentos que formam este caleidoscópio narrativo. Servem, ao mesmo tempo, como espelhos que refletem um índice do real, indícios do instante congelado pela ação da luz que risca e sensibiliza, primeiro a película do negativo, depois o papel do positivo. A fotografia que nos é dada a ver é também uma experiência. Por esta experiência Philippe Dubois delinea “a fotografia como arte da memória”⁷⁵, o indivíduo que olha uma foto vive a experiência de formar outras imagens na interioridade de seu pensamento, pautadas e permeadas por lembranças que se agregam à imagem, como num caleidoscópio. Por isso a fotografia, para Dubois, é mais do que a imagem expressa no objeto-papel fotográfico: “Uma foto é sempre uma imagem mental.”⁷⁶ É ainda, uma leitura a partir do presente do olhar,

⁷² Como é o caso do julgamento de Marina sobre a opção de (não) compra dos lotes pelo avô, seu julgamento do “pior” (ter o dinheiro e ainda assim recusar o negócio) está relacionado à valorização imobiliária da área urbana. Uma memória atualizada pelo presente!

⁷³ Nome que se dá à fotografia que é feita positiva a partir do contato direto do negativo para sensibilização do papel fotográfico. Na época em que era comum negativos em tamanho 6x6cm o contato era prática corrente para reduzir os custos da ampliação fotográfica.

⁷⁴ De Barthes observa-se a trajetória viva da fotografia: “como um organismo vivo, nasce dos próprios grãos de prata que germinam, desabrocha por um instante, depois envelhece.” BARTHES, 1984, p.139.

⁷⁵ DUBOIS, 1994, p. 314.

⁷⁶ Ibid., p. 314.

um fragmento, um recorte no tempo e no espaço. Uma leitura a partir da motivação, em nosso caso, uma leitura geradora de narrativas⁷⁷.

O trabalho de rememoração e narrativa teve espaço para aprofundar-se em entrevistas individuais onde cada pessoa apresentava suas fotografias e as histórias que a partir delas se animavam eram registradas em vídeo. Como ferramenta o vídeo foi essencial para garantir o registro de aspectos visuais, sonoros, gestuais; para captar olhares. Estes registros deram origem aos documentários resultantes do projeto, uma difusão em linguagem estética ancorada no contemporâneo das sensibilidades que permeiam a relação entre as pessoas e suas fotografias. Nosso caleidoscópio ainda passará novamente por imagens audiovisuais.

1.3 De imagens a grafias

O espaço de trabalho coletivo das oficinas se traduzia em um lugar aberto ao intercâmbio de experiências e narrativas. Memórias compartilhadas se encontravam nas atividades de estímulo às lembranças quando as participantes dialogavam sobre experiências vividas. Divertiam-se com o encontro numa comunidade de identificação, que, por exemplo, conversava sobre as tarefas em torno do fogão à lenha. Cotidianos compartilhados naquele mundo tão bem descrito por Michel de Certeau: “O cotidiano é aquilo que nos prende intimamente, a partir do interior (...) É um mundo que amamos profundamente, memória olfativa, memória dos lugares da infância, memória do corpo, dos gestos da infância, dos prazeres.”⁷⁸

Trabalhadas as fotografias em suas imagens, lembranças e narrativas, nos trabalhos coletivos e em entrevistas individuais, o passo seguinte eram as oficinas da palavra, que poderiam chamar-se também oficinas da escrita. Trabalho que se propunha ser feito em casa, num processo individual, mesmo solitário. Momento de introspecção de cada participante sobre suas relações com a fotografia, a memória e o envelhecimento, onde deveriam escrever: *Sobre cada uma das fotografias... O que sinto ao olhar as fotografias? Por que guardar fotos antigas? Lembrar com*

⁷⁷ Ao início de sua obra, refletindo sobre a questão da relação entre a fotografia e o que foi fotografado, Dubois observa a característica *pragmática* (e não *semântica*) das fotografias: “seu sentido lhes é exterior, é essencialmente determinado por sua relação efetiva com o seu objeto e com sua situação de enunciação” Ibid., p. 52. Alguns sentidos para as imagens fotográficas aparecerão mais adiante, nos palimpsestos do segundo capítulo, nas narrativas das pessoas que olham para as fotos, que se fazem *spectators*.

⁷⁸ CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano**: 2. Morar, cozinhar. Trad. Ephraim F. Alves. 8.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008. p.31

as fotografias e lembrar sem elas... Que história ou histórias conto a partir das fotografias? No encontro seguinte, levavam uma nova proposta de escrita: Quantos anos você tem? O que significa para você estar nesta idade? Para você, o que é envelhecer?

A seguir, apresento algumas dessas fichas de trabalho cujo objetivo era exercitar escritas e provocar reflexões pessoais sobre temas emergentes das fotografias, pertinentes aos álbuns de memórias, ao próprio projeto e ao grupo. Refletir sobre as oficinas da palavra e observar as maneiras como as participantes se expressam nas fichas de trabalho significa considerar, ainda, algumas dimensões da cultura escrita leiga que caracteriza o ambiente sócio-cultural das pessoas idosas e o processo histórico da educação no Brasil de que essas pessoas são testemunhas, algo revelador das duas dimensões constituintes da cultura escrita no Brasil: manuscrito e oralidade, como aponta o estudo de Ana Maria Galvão⁷⁹.

Inicialmente, sobre a primeira etapa da oficina da palavra, um olhar de Zenaide Maia:

⁷⁹ GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. Oralidade, memória e narrativa: elementos para a construção de uma história da cultura escrita. In: _____ *et all* (org). **História da Cultura Escrita**: séculos XIX e XX. BH:Autêntica.2007. p.9-46 Um olhar sobre as falas a respeito de escolaridade e escrita, nas entrevistas orais de minha pesquisa dá a ver modos como as colaboradoras relacionam oralidade e cultura escrita. Valem também as contribuições dos estudos: ILLICH, Ivan. Um apelo à pesquisa em cultura escrita leiga. In: OLSON, David e TORRANCE, Nancy. *Cultura Escrita e Oralidade*. São Paulo: Ática, 1995. p. 35-54.



Recordações

A estória que eu vou contar é sobre recordações, lembranças e saudades. Porém ~~tudo~~ todos esse sentimentos mesclados de alegria, porque essas lembranças vêm de um período muito bonito e gostoso. Eram viagens que fazíamos. Meu marido, nos trazia

A estória que eu vou contar é sobre recordações, lembranças e saudades. Porém todos esses sentimentos mesclados de alegria, porque essas lembranças vêm de um período muito bonito e gostoso. Eram viagens que fazíamos. Meu marido, nos trazia (...) Mamãe fazia frango caipira todos os dias no fogão à lenha, além de outras gostosuras. Ainda hoje quando recordo me vem o cheiro e o gosto daqueles pães que mamãe fazia no forno a lenha.

⁸⁰Zenaide Maia. Foto: Daniel Choma, Londrina, 2007. Abaixo, a escrita de Zenaide na oficina da palavra. Londrina, 2007. Acervos projeto Memórias da Cidade – ecos. Ela não escreveu sobre as folhas de trabalho da oficina da palavra, mas uma narrativa de sua memória entregue em 5 pequenas folhas soltas de um bloco de anotações. Aqui, a primeira folhinha e na transcrição que a segue trago também um momento da terceira folhinha. Ao final deste trabalho incluo em CD (apêndice B) a reprodução dos materiais reunidos a respeito das três colaboradoras: Zenaide Maia, Elza Sanna Heffer e Marina Feltrin Ricci.

No caso de Zenaide, sua escrita foi uma retomada da fala de sua entrevista individual, no próximo capítulo analiso um trecho desta entrevista em vídeo, onde se nota narrativa muito semelhante a este recorte da escrita. Veremos que a composição do seu álbum de memórias se faz a partir de fotografias recentes de uma casa que há tempos só existia em lembrança, tiradas quando sua filha a levou para visitar o sítio que foi de seu pai de 1956 a 1969. Sua narrativa viaja no tempo ao mostrar a casa que ainda é a mesma, de madeira, com uma estradinha de terra que leva à antiga área de plantio. Intriga-me a fotografia, registro presente de um passado distante, imagem que detona memórias em vários sentidos, extrapolando o visual. O paladar, o cheiro, a luz da casa ganham forma na fala de Zenaide⁸¹.

Observemos a perspectiva da escrita de Elza Sanna Heffer onde apresento também as folhas de trabalho da oficina. No primeiro momento, a folha vem acompanhada de uma página complementar com escritas digitadas, as linhas disponíveis se mostraram poucas para tanto o que se tinha para escrever. A folha de trabalho do segundo momento da oficina da palavra vem logo a seguir:

⁸¹ Antecipo um tanto do que será aprofundado em camadas do palimpsesto, no segundo capítulo, acredito ser válido um instantâneo de breve retrospectiva biográfica a respeito de Zenaide, reunindo aspectos do álbum e das narrativas nas entrevistas de pesquisa. Zenaide nasceu no ano de 1928, em São Roque, próximo à capital paulista onde viviam os avós maternos. Com esses avós Zenaide teve relação mais forte, ele veio de Portugal, ela era filha de um italiano calabrés. Viviam em uma chácara onde fabricavam vinho e produziam frutas e flores. Já os avós paternos eram analfabetos, gente de roça, como ela define. Seu pai também não estudou, mas foi autodidata, trabalhava para o avô materno e assim conheceu a mãe de Zenaide. Ao se casarem foram trabalhar viajando para abrir estradas no interior paulista. Zenaide viveu parte da infância viajando com os pais e depois a família se fixou em Bento de Abreu (região noroeste do estado de São Paulo, na divisa com Mato Grosso). Zenaide tinha 15 anos quando nasceu sua única irmã e por esse motivo foi estudar em colégio interno na cidade de Lins, SP. Depois passou ao semi-internato, em Araçatuba, onde cursava o segundo ano de magistério e à noite estudava também contabilidade. Aos 19 anos conheceu Hélio, um caixeiro viajante, no trem em que voltava das férias para Araçatuba. Ela conta: “E eu era mesmo, era fogueteira mesmo, não era...eu não era muito...não era muito recatada não! E...gostava de um esmalte vermelho, comprido, as unhas compridas, gostava do batom... É...uma...tinha o cabelo a lá...a Verônica Lake, não sei se você já ouviu falar mas a Verônica Lake era uma artista de...lá dos Estados Unidos, então ela tinha o cabelo loiro comprido.” Da primeira vista e conversa no trem, Zenaide abandonou os estudos e fugiu com o amor de sua vida. Depois de algumas cidades, sabendo que o pai vinha atrás deles, resolveram esperar. Como ela relatou: “era delegacia porque eu era uma fugitiva, né, então, como diz, ‘casa na polícia’, né, Zenaide casou na polícia!” Casada foi morar no Rio de Janeiro, cidade dos pais de Hélio que nunca souberam da história. Teve dois filhos e duas filhas, e até o momento, quatro netos e dois bisnetos. Devido ao trabalho do marido, moraram em Araçatuba e em São Paulo e quando ele se aposentou foram morar no litoral paulista. Com o falecimento de Hélio, mudou-se para Londrina a fim de ficar mais próxima da filha que vive na cidade. Aos 80 anos, Zenaide vive só em seu apartamento.

05/06/07

Elza Sanna Heffer

MEMÓRIAS DA CIDADE – ECOS

Oficina da Palavra

Nome: ELZA

Olhe novamente as fotografias que você escolheu para contar suas histórias.

Escreva um pouco sobre cada uma das fotografias...

*

O que sinto ao olhar as fotografias?

Amadurecimento de tempo que passou.

Por que guardar fotos antigas?

Para que possamos nos lembrar dos bons e maus momentos do passado.

Lembrar com as fotografias e lembrar sem elas...

Lembrar com elas, pois nos temos lembranças concretas e mais sa-
biças.

Que história ou histórias conto a partir das fotografias?

O que vivi naqueles momentos e os momentos do tempo, é muito
bem sentamos todos e discutimos sobre o passado, (tempo) lembrando
o que aconteceu.

Elza Sanna Heffer

Na minha vida eu tive acontecimentos muito importantes.

(mostro foto nº1 - 1955) essa foto representou a minha adolescência, meus pensamentos eram como a primavera, eu estou com a minha irmã muito querida e marcante em minha vida.

(mostro foto nº2 - 1958) nesta foto eu vivi um momento fantástico, eu com meu marido, inseparáveis, juntos até hoje.

(mostro foto nº3 - 1958) minha lua de mel, no Rio de Janeiro, realmente uma cidade maravilhosa. Lá para mim era como outro mundo nunca visto antes, dias e momentos perfeitos.

(mostro foto nº4 - 1958) já numa nova fase de minha vida, meus pensamentos eram outros, porque agora eu carregava dentro de mim um fruto de tudo que eu já tinha presenciado antes, minha primeira filha.

Estes foram momentos perfeitos que eu nunca esquecerei, eles representam fases de minha vida que eu passei com orgulho e felicidade.

Londrina, 30 de maio de 2007.

Elza Sanna Heffer

* * *

MEMÓRIAS DA CIDADE – ECOS

Oficina da Palavra

Nome: Elza Sanna HefferQuantos anos você tem? 66 anos

O que significa para você estar nesta idade?

Eu acho maravilhosa, porque eu já tenho bastante
conhecimento e posso passar-lo adiante.

Para você, o que é envelhecer?

Para mim é ter saúde e lucidez, mas também é
adquirir conhecimento, sabedoria, e passar tudo isso
adiante com muito amor, viver todos os dias sem
e ter um "balão" de vida maravilhosa.

As fichas de Elza explicitam um pouco do que se percebe num olhar sobre o conjunto que reúne as fichas da oficina da palavra de todos os participantes. Ao se observar as escritas sobre lembrança com fotografias, é possível identificar considerações relativas ao aspecto de prova atribuído à fotografia, como um vestígio ou registro que garante a perenização do passado ao longo das gerações. A fotografia é descrita como imagem que gera compreensão histórica.

São perspectivas que abarcam a concepção proposta por Philippe Dubois da fotografia como *traço de um real*, em seus princípios de *conexão física*⁸², *singularidade*⁸³, *atestação*⁸⁴ e *designação*⁸⁵. Ou seja, ao mesmo tempo é a marca indiciária de um único, singular, específico que é o real fotografado; atesta, certifica sua existência e designa este real como referência da imagem. O autor faz referência a álbuns de família, por estas motivações e usos “que tendem todos a atribuir à foto uma força particular, algo que faça dela um verdadeiro objeto de crença, além de qualquer racionalidade, de qualquer princípio de realidade ou de qualquer esteticismo.”⁸⁶

Marina Feltrin Ricci escreve a respeito de *lembrar com as fotografias e lembrar sem elas...* “A gente lembra com as fotos. Tem mais sentido porque se não tivesse as fotos talvez eu não lembraria mais de nada porque você cresce e convive perguntando sobre todos os significados delas.”⁸⁷ Nas reflexões escritas para a oficina da palavra se cruzavam as relações entre o presente do olhar a fotografia e a relação com o tempo passado através das lembranças que das imagens se desdobravam.

Mas há ainda uma perspectiva sobre o envelhecimento que esta relação temporal permite pensar, onde Marina, com 64 anos, escreve: *Para você o que é envelhecer?* “Envelhecer é ficar mais experiente, ver as coisas com mais clareza, eu queria enxergar as coisas de hoje quando mais jovem, tá.” Podemos ver nas escritas de Elza e Marina, algo que é representativo também de várias outras reflexões escritas pelos participantes sobre o envelhecimento e a passagem do

⁸² Dada pelo momento do ato-fotográfico a conexão física trata de uma co-presença que permite que a luz inscreva a imagem do referente na película. Para as discussões deste trecho, ver DUBOIS, 1994, p. 71-94, onde o autor dialoga com as propostas barthesianas de A câmara clara e outros autores.

⁸³ “Por definição, este [o referente] jamais pode se repetir existencialmente: jamais se atravessa duas vezes o mesmo rio.” Ibid., p.72.

⁸⁴ Evidência, o que não implica, necessariamente, significação: “por outro lado, no momento em que nos encontramos diante de uma fotografia esta só pode *remeter* à existência do objeto do qual procede. (...) Mas nem por isso esse fato implica que ela *significa*”. Ibid., p.73 Ou, “se o índice fotográfico, mais do que qualquer outro meio de representação, implica de algum modo um peso, um poder, uma plenitude de real, este opera apenas na ordem da existência e em caso algum na ordem do sentido” Ibid., p.85.

⁸⁵ O autor faz referência que deste princípio decorrem “os valores de relíquia ou fetiche, com tanta freqüência atribuídos à imagem fotográfica.” Ibid., p.78.

⁸⁶ Ibid., p. 80.

⁸⁷ Escrita de Marina Feltrin na oficina da palavra. Londrina, 2007. Acervo projeto Memórias da Cidade – ecos.

tempo: ali se expressam visões retrospectivas de orgulho, envelhecer como conquista, juventude de espírito, vitórias sobre as lutas e dificuldades que o cotidiano e a vivência estabelecem no decorrer da trajetória humana. O que vai ao encontro com a percepção de Fabiana Bruno, sobre a *importância dos Baús Fotográficos para a velhice*⁸⁸, a sensível abordagem da autora acerca dos espaços da velhice e da narrativa em relação à imagem fotográfica expressa: “Experiências, até então cravadas no silêncio singular da fotografia vão se rompendo pelo desvendamento e voz que emergem da memória da pessoa idosa, num momento de vida em que suas lembranças se cruzam com o tempo do envelhecimento.”⁸⁹

1.4 De palavras a objetos

A composição dos álbuns de memórias⁹⁰ se configura então num trabalho artesanal realizado em uma mescla de atividades coletivas, individuais e também familiares, posto que desde as primeiras atividades de trazer fotografias de casa, já se contava com alguma participação familiar, seja na busca pelas imagens ou nas conversas sobre o passado ali registrado. Como expressa Ana Maria Mauad em estudos sobre álbuns de família: “Nesse hábito de ver e rememorar se inscrevem duas atividades complementares, nas quais palavra e imagens atualizam como memória a experiência vivida”⁹¹. Como agente de memórias, a família se constitui, ao mesmo tempo, um *espaço* e o *objeto* das lembranças. Este envolvimento será desdobrado no próximo capítulo com a análise da trajetória narrada por Marina buscando, em acervos de vários parentes, uma fotografia de seu avô presenteando os filhos com dinheiro, imagem que ela guarda em sua memória.

Nas etapas seguintes do projeto cultural a participação familiar tendeu a se ampliar: na oficina da palavra havia o envolvimento de netos na escritura ou digitação das respostas. E na composição dos álbuns, então, a participação tornava-se fundamental nas opiniões e auxílios para

⁸⁸ BRUNO, Fabiana. **Retratos da velhice**. Um duplo percurso metodológico e cognitivo. Dissertação (Mestrado em Multimeios), Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, 2003, p. 58.

⁸⁹ Ibid., p.58.

⁹⁰ Vale dizer que 8 participantes (4 homens e 4 mulheres) optaram pela construção em formato de painéis, o que privilegiava mais as imagens, com escritas bem mais pontuais, algo indiciário de uma dificuldade de expressão escrita como caracteriza a cultura escrita leiga e por outro lado, indiciário também, de uma menor motivação por trabalhar mais a fundo um objeto relíquia. Para fins de minha análise aqui, foco na perspectiva dos álbuns por considerá-los mais ricos em elementos narrativos.

⁹¹ MAUAD, 2008, p.57

decoração das capas, no manuscrito das páginas, na inclusão ou supressão de fotos. E poderia ser comemorada no encontro de confraternização das narrações de histórias, nas exposições dos vídeos e na da circulação do álbum, do DVD e do livreto.

Também, poderia... A família, a partir da perspectiva de olhar da pessoa que compõe o álbum (e em torno dela) constitui-se como o ponto central sobre o qual o álbum se constrói, especialmente no caso de perspectivas femininas. Observo, por exemplo, que a família é o motor da narrativa de Elza, no álbum ela monumentaliza e celebra sua história pessoal e sua subjetividade, mas trata-se de celebrar também sua família, principalmente aquela que ela compõe a partir de si e seu marido. Marina também monumentaliza e celebra no álbum uma história familiar mas que é uma história antepassada, uma história que deságua nela, ela é o delta onde importa mais uma identificação com seus próximos e com a memória coletiva.

Será no próximo capítulo que empreenderei um mergulho numa modalidade do olhar em profundidade, buscando algumas questões latentes a partir de lampejos iluminados pela colaboração de três senhoras como fontes orais. Por hora, apresento cada um destes álbuns numa perspectiva panorâmica trazendo a capa e todas as páginas num percurso linear de leitura que é o que cabe neste momento no movimento do caleidoscópio⁹².

Para que se façam conhecidos em suas silenciosas imagens:⁹³

⁹²Etienne Samain em artigo sobre *Modalidades do olhar fotográfico* (SAMAIN, Etienne. Modalidades do olhar fotográfico. In: ACHUTTI, Luís Eduardo (Org.) **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre: Editorial, 1998) discute “modos de apresentação da fotografia e das leituras que podem inspirar para quem a contempla”(p.109). Ver as fotos uma a uma se apresenta como uma *leitura vertical, na profundidade* enquanto olhar as imagens em prancha seria um *percurso horizontal, linear*. “Dois atos visuais distintos que definiam dois modos de apreensão e de compreensão dessas mensagens visuais (...) Dois itinerários do olhar que definem dois modos de representações”(p.110-111) Se um, o que agora se apresenta, espalha, distende: “organiza mentalmente pacotes de relações visuais” o outro, que virá no próximo capítulo, congrega, condensa e sintetiza: “remete à memória do observador”(p.111). Trago as imagens dos álbuns dispostas numa prancha que nos indicaria um percurso horizontal e linear, mas de modo complementar opto pelo arranjo das pranchas em *forma circular*, na perspectiva proposta por Fabiana Bruno, de que decorrem pensamentos associativos do olhar a partir de um conjunto de imagens: “A circularidade abre para uma multiplicidade de novas leituras: ora o olhar se desloca, de uma imagem para outra, no sentido horário ou não, ora se desfaz em recortes sucessivos, laterais, transversais, diagonais, à procura de possíveis associações, correspondências, oposições, tensões.” BRUNO, op. cit., p.158. A perspectiva também é explorada no artigo: BRUNO, Fabiana, SAMAIN, Etienne. Imagens de velhice, imagens da infância: formas que se pensam. **Cad. Cedex**, Campinas, vol. 26, n. 68, p. 21-38, jan./abr. 2006.

⁹³ Se for de interesse da leitora ou do leitor, no CD de arquivos sobre as fontes (*apêndice B*) encontra-se a reprodução das pranchas e das páginas dos álbuns em alta resolução que permite, através da ferramenta de visualização com zoom, navegar pelos detalhes das imagens.



Marina Feltrin Ricci



Zenaide Maia

No presente momento a atenção se volta mais aos instantâneos que envolvem a construção desses álbuns. De acordo com a identidade pessoal e com aspectos da história a ser contada por fotografias e fragmentos do discurso oral, traduzido para a escrita, cada pessoa escolheu materiais como tecidos, rendas, bordados, flores, laços...

Identidade pessoal aqui pensada no caleidoscópio do duplo processo de identificação e subjetivação discutido por Felix Guattari e Sueli Rolnik⁹⁴. A singularização da subjetividade se constrói na composição de uma imagem-narrativa de si, quando a pessoa se olha como um sujeito a escolher, motivada pelo seu desejo, formas que irá dar a seu álbum. Só que este mesmo desejo, relaciona-se simultaneamente com elementos de identificação que permitam também um reconhecimento em relação aos outros ou aos próximos⁹⁵ num movimento de re-olhar para si: “pois o destino só é o itinerário do eu à busca de si mesmo pelos caminhos da alteridade.”⁹⁶ Os álbuns se constituem assim como enunciados onde suas autoras produzem e recebem, de forma dinâmica, a construção de si mediada pela enunciação das fotos e pelo agenciamento de suas memórias e narrativas.

Nas capas expressam-se identificações e marcas de identidades, lugar onde opera também uma singularização na produção de subjetividade. Marina aplica a técnica de “amarrar toalha” que aprendeu com sua avó quando tinha 10 anos de idade (há mais de meio século). Do quintal da vizinha colhe um ramo de café⁹⁷, repleto de frutos, para colar na capa de seu álbum, representação do início de sua história familiar envolvida pela cafeicultura.

No aspecto da materialidade do suporte, o álbum de Marina é composto por onze páginas tamanho A4, com capa em tamanho um pouco maior e dobradura que permite mantê-lo fechado

⁹⁴ Outra perspectiva interacional entre identificações e subjetivação encontra-se também proposta por Alessandro Portelli a respeito do trabalho com fontes orais: “Pois não só a filosofia vai implícita nos fatos, mas a motivação para narrar consiste precisamente em expressar o significado da experiência através dos fatos: recortar e contar já é *interpretar*. A subjetividade, o trabalho através do qual as pessoas constroem e atribuem significado à própria experiência é a própria identidade, constitui por si mesmo o argumento, o fim mesmo do discurso.” PORTELLI, Alessandro. *A Filosofia e os Fatos. Narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais*. Tempo, Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1996, p.2.

⁹⁵ Paul Ricoeur traz a proposta acerca de *Três sujeitos de atribuição da lembrança: eu, os coletivos, os próximos*. A relação entre memória individual e coletiva se explica numa perspectiva de coletividades ou comunidades de pertencimento: “relação dinâmica constantemente em movimento” (p.141) entre o eu (memória pessoal), os próximos (memória compartilhada) e os outros (memória coletiva ou pública). Dinâmica que acompanha o movimento de identidades por identificações e desdobramos adiante. RICOEUR, 2007, p.106-154.

⁹⁶ Como escreveu Jeanne Marie Gagnebin (1994, p.103) a respeito da rememoração na perspectiva benjaminiana.

⁹⁷ Este ramo de café poderia ser lido na proposta de Guattari como um *índice de singularidade*, o que dá sentido, identifica e ao mesmo tempo diferencia. (Cf. GUATTARI e ROLNIK, 2000).

para proteger as folhas⁹⁸. Todas as páginas são presas à capa por uma fita de cetim⁹⁹ e uma furação dupla que permite a mobilidade de se retirar, acrescentar ou alterar a ordem das páginas. As folhas são num tom amarelo claro e observa-se certa diferença na coloração de três páginas com um amarelo mais forte. Trata-se de páginas que ela acrescenta após a conclusão das oficinas, o que acarreta numa reconfiguração do álbum como será explorado em seu palimpsesto no próximo capítulo. A primeira página é um certificado de pioneirismo oferecido ao avô de Marina por ocasião dos 50 anos da cidade de Ibiporã. Todas as outras páginas são compostas por uma fotografia em preto e branco e um manuscrito com canetinha hidrocor vermelha, sendo que as três páginas acrescidas após o encerramento das oficinas apresentam sua escrita em caneta esferográfica azul, com destaque para a segunda página do álbum, onde se vê uma extensa narrativa que se destaca das demais páginas¹⁰⁰.

Das dez páginas onde constam fotos e grafias, em geral a foto apresenta-se centralizada na página e a distribuição da escrita varia no entorno da imagem ocupando espaços diferentes a cada página. Cinco páginas apresentam as datas correspondentes às fotos, oito das fotografias que ocupam as páginas são reproduções de fotos antigas e duas foram produzidas durante a oficina, onde aparece Marina segurando sua fotografia de noiva. Entre as antigas, três fotografias foram originalmente produzidas em estúdio¹⁰¹, quatro são registros de fotógrafos itinerantes que se deslocaram ao sítio da família e uma é registro fotográfico histórico de uma procissão em Ibiporã que constava no convite para as comemorações do cinquentenário da cidade. A maioria das escritas se atém a descrever as fotografias indicando o acontecimento de que são registro e as pessoas que aparecem na imagem, com exceção da segunda página de extensa narrativa, da quinta página onde a foto de Marina ainda bebê indica “Aqui começa um pouco da minha história” e a última página onde ela faz um balanço entre os 47 anos de casamento e o futuro da espera por completar Boldas de Ouro.

⁹⁸ A capa é uma base de papel com alta gramatura fornecida durante as oficinas em formato pré-estabelecido (com dobradura) e em branco, onde cada pessoa está livre para compor da maneira que quiser.

⁹⁹ A opção de Marina foi por uma dourada, no primeiro momento, substituída depois por duas nas cores amarelo e laranja.

¹⁰⁰ O aspecto da letra e da opção narrativa sucinta revela a condição de pouca escolaridade de Marina em restrita familiaridade com a escrita, algo que se revela nas entrevistas realizadas para a pesquisa e nos momentos em que ela faz a ressalva de que não tem muito estudo antes de mostrar o álbum. A questão de como se compõe tal narrativa extensa na segunda página será também explorado no palimpsesto do segundo capítulo.

¹⁰¹ Segunda, oitava e nona páginas.



102

A história que ela escolhe para contar no álbum é a de seus avós, imigrantes da Itália que compraram terras no Paraná e vieram para a região derrubar mata e trabalhar como agricultores, plantando café. A família viveu reunida no sítio do avô até sua morte, coincidente com a decadência do café. O sítio foi então dividido entre seus filhos (no caso, o pai de Marina). Dentre

¹⁰²Marina Feltrin Ricci. Foto: Daniel Choma, Londrina, 2007. Acervo projeto Memórias da Cidade – ecos. Num panorama que cruza narrativas do álbum com as entrevistas de pesquisa que serão abordadas no palimpsesto de Marina, uma breve retrospectiva biográfica sobre ela, remontando desde a história de seu avô, fornece mais alguns sentidos para seu álbum. Nascido na Itália, o avô migrou para o Brasil aos 11 anos de idade, com os pais, Marina indica ter vindo fugido de uma guerra. Calculo, a partir dos dados das entrevistas e do álbum, que tenha sido por volta de 1890, o que corresponde ao ciclo migratório de expansão da lavoura cafeeira paulista e processo de substituição da mão-de-obra escrava pela imigrante. A família foi viver em Barra Bonita, interior do estado de São Paulo, onde trabalharam como colonos. O avô de Marina se casou em 1898 e quando o pai de Marina estava com 20 anos (por volta de 1930), a família migrou de Barra Bonita para o Paraná (na zona rural de Ibiporã, cidade vizinha a Londrina), onde o avô passou de colono a proprietário de terras. Ele morreu por ocasião de uma geada, por volta de 1953, esta marcante história abre o documentário *O brilho do café* (DVD *Memórias da Cidade – ecos, apêndice D*, também disponível na internet: <http://www.youtube.com/watch?v=j2qyuBiFPIA>). Marina não fala muito da família de sua mãe, só contou que era uma família de Santa Catarina que veio morar na região de Ibiporã e a respeito, revela o costume da troca de famílias, por serem poucas famílias na região e um casamento de seus pais mais por conveniência do que amor! Marina nasceu no sítio da família, em 1943 e viveu ali até se casar aos 17 anos. Seu Marido, Gérson era de Barra Bonita e conheceu Marina por ocasião de uma temporada que passou vivendo com sua irmã em Ibiporã. Marina narra a ocasião do pedido de casamento ao seu pai: “meu pai sempre foi... Ele falou, ah, você pensa bem, ele falou ela é...eu garanto pra você ela, que ela é...nunca saiu de casa, sempre ficou só trabalhando na roça, ele falou, mas é uma moça do sítio, né. Só tem o primário, ele também só tinha o primário porque não quis estudar”. Ao se casar, Marina mudou-se para a cidade do marido onde teve dois filhos e uma filha. Depois de cerca de 16 anos vivendo em Barra Bonita voltou para o Paraná por ocasião do estudo dos filhos em Londrina, que ela se orgulha de ter formado dois e o terceiro, que ainda vive com ela e Gerson, estar cursando a faculdade.

as fotografias trazidas por ela, destaca-se o registro das bodas de ouro de seu avô, ocasião em que ela tinha apenas 5 anos. Da festa que reuniu toda a família, ela se lembra dos homens cavando os buracos em que seriam acesas fogueiras para assar churrasco de três bois. Ela se lembra de ficar com medo daqueles “buracos enormes”¹⁰³. Na imagem, 3 homens seguram enormes espetos de churrasco assado. Marina diz ser a única lembrança de seus 5 anos. A questão provocadora: Marina se lembraria da festa, de sua impressão sobre os “buracos enormes” se não houvesse a curiosa foto dos homens com os espetos de churrasco?

Na oficina da palavra, Marina escreveu: “sinto muita saudade de tudo e de todos, porque não existe mais ninguém, mas a vida para mim continua para divulgar um pouco das fotos que existe”. Ecléa Bosi pontua: “somos, de nossas recordações, apenas uma testemunha que às vezes não crê em seus próprios olhos e faz apelo constante ao outro para que confirme nossa visão.”¹⁰⁴

Movendo um pouco o caleidoscópio, passo o olhar ao álbum de Elza, a respeito da materialidade do suporte. A capa carrega uma pintura artesanal e tem o entorno enfeitado com a colagem de um bordado inglês branco, que ocupa também o interior da capa na margem direita tanto na parte externa quanto interna. A capa e as folhas, no mesmo formato do álbum de Marina, são encadernadas por uma fita de cetim amarela numa furação múltipla e diferente dos demais álbuns. Composto por 9 folhas vermelhas, vê-se colados no verso da última página, assim como no verso da contracapa, bilhetes, convites e fotografias que Elza ganhou durante a oficina, registrando o ano 2007 e os nomes Tati e Daniel.

Todas as páginas possuem uma fotografia, que em geral ocupa a área esquerda da página sendo a parte direita da folha reservada às escritas (apenas em duas páginas a localização da foto é central e a escrita ocupa a parte inferior da folha). As características das fotografias são variáveis, há uma foto colorida, na primeira página, registro da oficina, onde Elza aparece segurando uma fotografia antiga. As demais fotografias são reproduções, em preto e branco, que tiveram suas bordas recortadas por tesoura especial cujo recorte se assemelha ao acabamento dos retratos antigos feitos em estúdio. Apenas duas fotografias antigas, as do casamento, foram feitas por fotógrafo profissional, uma no estúdio e a outra na igreja. As demais são reveladoras do circuito familiar das câmeras, e como indicou Elza nas entrevistas, foram feitas por seu irmão, marido, vizinho e todas as páginas estão datadas com o ano da fotografia. Dentre as imagens, há

¹⁰³Depoimento de Marina Feltrin Ricci sobre a fotografia citada, registrado por mim no caderno de campo do projeto Memórias da Cidade – ecos, durante a construção dos álbuns de memórias. Londrina, maio-junho/2007.

¹⁰⁴BOSI, 1994, p. 407.

ainda uma reprodução do que parece ser um recorte de jornal ou quadro do navio que representa a migração de seus familiares para o Brasil.

Os manuscritos da capa e das páginas estão em canetinha hidrocor preta, na parte interior da capa lê-se a data do encerramento e confraternização da oficina. Como no caso de Marina, a caligrafia indica curto período de escolaridade e as escritas seguem uma linha guia previamente traçada. Em geral as narrativas descrevem o momento e as pessoas retratadas nas fotografias, assim como um balanço significativo da experiência¹⁰⁵, apenas na sexta página a referência às pessoas está ausente.

A pintura feita por Elza na capa do álbum identifica sua escrita de si como artista plástica. Em relação à estética poderemos observar também nas fotografias do interior do álbum uma diferenciada expressividade de ângulos, recortes e poses. Em relação ao período de sua produção estas imagens sugerem a presença de uma prática fotográfica no circuito familiar, trazem-nos um outro olhar, que não a formalidade dos fotógrafos de então. É o caso de seu retrato, fotografado por seu marido, ao espelho durante a lua de mel, ou sentada na varanda (grávida da primeira filha). Mesmo com as especificidades imagéticas, seu álbum traz ainda uma expressão de trajetória familiar que se inicia com uma “origem” no navio de imigrantes e se encerra num recomeço representado pela gravidez da primeira filha¹⁰⁶.

¹⁰⁵ Essa característica que será explorada em seu palimpsesto, no segundo capítulo.

¹⁰⁶ No caso do cruzamento entre a narrativa do álbum e das entrevistas de Elza para um traçado acerca de sua trajetória biográfica, percebe-se algo diferente do caso de Marina pois nota-se bastante diferenciação entre o que Elza narra e o que expressa no álbum. Como será explorado no palimpsesto, as narrativas se complementam na composição das imagens de si, mas por vezes também se contradizem. Está presente forte relação da colaboradora com os avós paternos, que ela narra terem vindo da Sardenha/Itália (a avó migrou grávida do pai de Elza) para trabalhar na roça no interior de São Paulo, e foi no trabalho da cafeicultura que seus pais se conheceram. Mas mesmo com menção em seu álbum, não é a trajetória familiar dos antecessores que ocupa lugar central na narrativa de Elza, como foi o caso de Marina, e sim a narrativa sobre sua própria história. Ela nasceu em 1940, na região rural paulista de Potirendaba, próxima a São José do Rio Preto. Indica que seus irmãos foram registrados em diversas cidades porque seu pai formava cafezais, então viviam como arrendatários transitando de sítio em sítio. Quando Elza tinha 13 anos a família migrou para a capital de São Paulo onde ela foi trabalhar em fábricas, fazendo o caminho inverso do que sua mãe, nascida na capital, havia feito com os pais anos antes. A decisão de mudar do interior para a cidade de São Paulo foi encorajada pela experiência de compadres que viviam segundo certos padrões de consumo na cidade, e que eram distintivos da vida na roça. Elza indica ter sido uma decisão da mãe e algo dramático para o pai que tinha opinião divergente e acabou falecendo apenas dois anos depois de ter se mudado. Observa-se um contraste nas narrativas de Elza entre sua infância de brincadeiras em meio à natureza e uma adolescência difícil com árduo trabalho e dificuldades de inserir-se socialmente. Na infância ela foi apenas um dia à escola, mas concluiu os estudos no ginásio cursando Mobral, atual Educação de Jovens e Adultos. Elza se casou em 1958, seu marido, Francisco, era vizinho de frente à sua casa, e ao se casar ela parou de trabalhar fora. Teve duas filhas, um filho e também criou uma sobrinha cuja mãe morrera no parto. Viveu na capital paulista até o casamento dos filhos e quando Francisco se aposentou mudaram-se para um sítio no interior paulista. Atualmente Elza tem sete netos e vive com Francisco há cinco anos em Londrina, para onde migrou a fim de ficar próxima da filha e ajudar na criação de duas netas.

A fim de preservar e multiplicar imagens históricas, as imagens trazidas pelos participantes da oficina eram reproduzidas fotograficamente, dando origem a um novo negativo que abria a possibilidade de reprodução com uma matriz material. Estes negativos foram então digitalizados, compondo um acervo das imagens antigas a partir do qual realizamos ampliações das fotografias selecionadas para a composição dos álbuns. Processo em que pudemos salvar os originais do manuseio excessivo que seria necessário à composição dos desses materiais. Na apropriação de imagens antigas trabalhamos também uma recriação, brincando com ângulos, aproximando detalhes, desfocando áreas. Geração de novas imagens das imagens! Estas imagens envelhecidas se materializavam assim em um novo positivo, uma ampliação fotográfica, para serem coladas no álbum, para que não perecessem. Mesmo assim houve quem quis pregar ao álbum originais encontrados adiante na trajetória, como faz Zenaide com a foto colorida de sua contra capa...

O que vale para lançar um olhar à materialidade do suporte relativa ao álbum de Zenaide, que se apresenta com menos páginas do que os demais, mas obedece ao mesmo tamanho e formato. As folhas são reunidas em furação dupla, com fita amarela e laços brancos de cetim, fixadas à capa. Cada uma das quatro páginas é composta por uma fotografia além da escrita que é extensa e ocupa bastante espaço das páginas. O posicionamento da foto e da escrita é diferente em cada página, na primeira a foto está centralizada e a escrita ocupa a parte superior da folha, na segunda página a fotografia está no canto superior esquerdo e a escrita ocupa o restante da folha, na terceira página a foto posiciona-se no canto inferior direito e a escrita toma toda a parte superior e parte esquerda da folha, por fim, na quarta página a fotografia está centralizada na parte superior da folha e a escrita logo abaixo da imagem.

Todas as fotografias das páginas interiores do álbum são em preto e branco, uma delas é o registro de Zenaide durante a oficina segurando a foto antiga, as outras são reproduções realizadas com lente macro em perspectiva que opera recortes e distorções nas imagens. Na capa (isto é próprio e exclusivo do álbum de Zenaide), há uma foto¹⁰⁷, em preto e branco, centralizada e rodeada por manuscritos nas partes superior, direita e inferior. Ainda a respeito das fotografias presentes no álbum, na contracapa encontra-se a foto original colorida. A capa, a frente e o verso da contracapa e todas as páginas são enfeitadas por adesivos coloridos cujos motivos são borboletas, corações e flores; há traços de canetinha hidrocor amarela que emolduram todas as

¹⁰⁷ Reprodução da mesma foto que ocupa a terceira página mas em angulação perspectiva que reduz a distorção conferindo um pouco mais de “realismo” à imagem.

fotos. A capa conta, ainda, com a colagem de bordado inglês branco (que continua na contracapa) e sianinha nas cores laranja e branco. As escritas são em caneta esferográfica azul e expressam uma narrativa contínua que se inicia na capa, identificando a casa e as pessoas retratadas e segue ao longo das páginas, dialogando com as imagens, comentando-as, interrogando-as, mais do que descrevendo-as sistematicamente¹⁰⁸.

Nas re-apropriações das fotografias, novos olhares se expressam na intenção de narrar-lhes em escrita. Na maioria das vezes, a opção era apenas uma fotografia em cada página, e também as escritas da oficina da palavra eram retomadas como elementos para elaborar cada página. O momento de composição do álbum era aquele em que se podia descrever a fotografia. Era também onde cada pessoa poderia ter o que quisesse, o que se lembrasse, o que lhe saltasse aos olhos. O que narrasse o quadro ou se desdobrasse para fora dele.

Por relacionarem fotografias e palavras (expressões das narrativas de memória) olhar e interpretar os álbuns passa por uma noção de intertextualidade já que fotos e grafias se intercomunicam em cada página do álbum (o que se amplia no segundo capítulo, quando se agregam as falas das narradoras). A questão da intertextualidade na operação historiográfica com fotografias também é abordada por Ana Maria Mauad em proposta que considera aspectos históricos da temporalidade e da espacialidade que se fazem ver nas imagens quando observadas em relação com outros textos (verbais ou não-verbais). Seja em imagens relacionadas entre si, nas séries de que os álbuns são representativos, ou mergulhando-se o olhar para uma única imagem posta em diálogo com escritas ou depoimentos, dimensões das temporalidades inscrevem-se nas relações intertextuais: “para se operar legitimamente com a relação entre palavras e imagens, há que se romper com a lógica da dependência e pensar ambas as formas comunicativas como textos autônomos que se entrecruzam na construção da textualidade de uma época.”¹⁰⁹.

A autora complementa que a compreensão de uma intertextualidade passa pela própria cultura como *quadro referencial* que é resultado de uma prática social criativa. Ao dirigir o olhar para os álbuns de memórias da presente pesquisa, observa-se um quadro referencial que une

¹⁰⁸ Este aspecto da narrativa é um dos focos que será aprofundado no palimpsesto do capítulo seguinte. E ainda, o estilo da caligrafia de Zenaide – assim como a quantidade, forma e conteúdo de sua escrita –, demonstram familiaridade com a prática de escrever e carrega traços de sua formação como normalista.

¹⁰⁹ MAUAD, 2008, p.49. Mesmo não sendo o foco da presente pesquisa, vale situar detalhado referencial para a análise das fotografias como fonte e objeto histórico na proposta metodológica da autora, que considera questões da natureza do ato fotográfico e agrega perspectivas interdisciplinares da antropologia, sociologia e semiótica às problemáticas de uma investigação na trilha da história visual.

temporalidades distintas, compõe imagens sobre a relação com a passagem do tempo e a significação do presente para retratos do passado (onde uma imagem síntese pode ser vista nos retratos das colaboradoras segurando suas fotos antigas). Destaca-se, assim, o caráter da ferramenta de pesquisa que as fotografias representam para transitar por caminhos da memória que expressem olhares sobre o circuito social das práticas que envolvem a fotografia.

No caleidoscópio das imagens constituídas pelos álbuns de memórias apresentam-se duas dimensões para a pesquisa em história: Em princípio, como objeto portador de materialidade, que expressa uma estética de época e de geração, um tanto relativa a estereótipos de consumo ou ícones de moda, como também carregado de uma estética do saber fazer artesanal, pois agrega materiais e práticas que se tem disponíveis no momento de construí-lo. Em outra dimensão, é também portador de um acontecimento, na medida das operações de sua composição, na seletividade do conteúdo que narra (em escritas e em imagens) maneiras de viver, nos caminhos de circulação, de como é dado a ver e é apropriado por quem o vê.

Portanto, se os álbuns falam de um tempo passado e expressam valores, afetos, estéticas fotográficas, são também expressões do tempo presente que é *de onde* se fala. Trazem em si certa circularidade do processo vivencial onde aquilo que se *foi* (representado e simbolizado na imagem fotográfica) é narrado e impregna aquilo que se *é*. Constituem-se como um pequeno patrimônio na medida em que expressam experiências privadas valorizando-as. E, guardado o diferencial de que um diário íntimo não tem um leitor específico, enquanto que os álbuns se predispõem à leitura, abrem espaço para dialogar com as pesquisas sobre diários e escritas ordinárias na medida em que expressam um universo íntimo das pessoas que os compuseram, constituindo-se como “*locus* de subjetivação no qual o indivíduo, ao narrar seu cotidiano, sua passagem pela vida no tempo histórico, explicita também uma configuração de si mesmo a partir das múltiplas tensões sócio-culturais que designam a contemporaneidade.”¹¹⁰ O que caracteriza, na proposta de Maria Teresa Santos Cunha, uma representatividade social e cultural que amplia a dimensão do *eu* *significante*.

¹¹⁰ CUNHA, Maria Teresa Santos. Do baú ao arquivo: escritas de si, escritas do outro. **Patrimônio e Memória**, UNESP-FCLAS-CEDAP, v.3, n.1, 2007, p.14 Da mesma autora, a respeito de uma arqueologia acerca dos estudos sobre diários íntimos e seu caráter de textos sem destinatários, ver CUNHA, Maria Teresa Santos. Diários íntimos de professoras: letras que duram. In: MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio, BASTOS, Maria Helena Camara, CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.) **Refúgios do eu**: educação, história, escrita autobiográfica. Florianópolis: Mulheres, 2000. p.159-180.

Como vozes que ecoam para novas memórias, com os álbuns prontos as histórias foram (e são ainda¹¹¹) narradas e recontadas para diversos públicos. Primeiramente em uma confraternização entre os participantes com o convite aos familiares e à comunidade universitária. Em seguida aos estudantes em uma atividade que se integrava à produção radiofônica, com as histórias sendo narradas em dois meios: primeiro o do rádio, depois o presencial.

1.5 De outras imagens em movimento

Em princípio, o rádio, meio por onde se transmitiam notícias e se estruturava o imaginário das crianças de antigamente, para quem este era o único veículo de comunicação imediata. Hoje estas crianças são avós e bisavós que participaram do projeto cultural e que nas oficinas de produção radiofônica responderam à questão *Qual é a música da sua vida?* com indicações como Cascatinha e Inhana, que eram pesquisadas e trazidas para musicar os encontros. E também serviram à composição dos curtas radiofônicos, editados no formato de um a três minutos, a partir do vasto material registrado em vídeo nas entrevistas, cujos fragmentos deram forma às temáticas: “Da casa de minha mãe”, “Do café”, “Artes do motor” e “Namoradeiras”.

* * *

Nesse momento, como experiência sensorial, sugiro que o leitor ou a leitora se faça, por alguns instantes, ouvinte para captar camadas desta sensibilidade sonora, pois é sempre insuficiente tentar transcrever um som, assim como é impossível descrever emoções despertadas pelo musical.¹¹²

* * *

Estas brincadeiras da linguagem radiofônica foram utilizadas nas escolas como um trabalho interativo com as crianças no dia anterior àquele em que elas presenciariam a narração das histórias dos álbuns pelas pessoas idosas. As crianças ouviam na escola os curtas e expressavam em desenhos suas impressões da audição, buscavam no caça-palavras temas relacionados a cada audição. Recebiam pequenas reproduções das fotografias antigas a que as histórias se referiam (uma fotografia para cada estudante). No dia seguinte, estas fotografias eram

¹¹¹Adiante, outras narrações serão contadas pelos trajetos que o álbum segue após o encerramento das oficinas.

¹¹²Para a leitora e o leitor da versão digital deste trabalho, acompanham os arquivos sonoros em formato *wave*, que pode ser executado no computador (*apêndice D / arquivos de áudio*). Acrescento a informação de que, no DVD *Memórias da cidade – ecos (apêndice D)* estão reunidos oito curtas em áudio resultantes do projeto cultural. Sugiro a audição dos quatro acima citados, que se referem ao grupo da Unati.

retomadas durante a apresentação, quando cada criança teria que encontrar a pessoa da foto para ouvir sua história. Os estudantes podiam assim estabelecer relações entre as imagens, histórias ouvidas em áudio e os personagens reais contando suas memórias ao vivo. Uma forma de estimular a atenção e a criatividade integrando linguagens do rádio, fotografia, desenho, vídeo e narração de histórias.

Para pensar a relação entre música e oralidade, e a relevância da educação sensorial e perceptiva para essas questões, considero a contribuição do trabalho de Márcia Ramos de Oliveira, onde a autora considera aproximações entre a palavra falada e a cantada, indicando que, associadas à música, funcionaram historicamente como suporte da tradição oral. Segundo sua proposta, a audição aparece como um elemento fundamental para a formação humana:

A percepção do som, através do ouvido, remete necessariamente à capacidade de diferenciar/selecionar e interpretar informações. O pulso, ritmo natural a que nos acostumamos desde o útero, implica determinado movimento, percebido auditivamente, e para o qual se estabelecem paralelos na percepção da natureza e/ou paisagem sonora, a exemplo dos sons das ondas e marés. A música, segundo variados autores, pode ser explicada pela necessidade de representar os sons percebidos na natureza, através de seqüências rítmicas e alturas alternadas.¹¹³

* * *

A seguir trago a transcrição de duas destas experiências radiofônicas caso a audição tenha se comprometido por opção ou por alguma questão de recurso tecnológico! Observemos também imagens despertadas nos desenhos dos estudantes¹¹⁴.

¹¹³ OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Oralidade e canção: a música popular brasileira na história. In: LOPES, Antonio Herculano, VELLOSO, Mônica Pimenta, PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p.248.

¹¹⁴ Convém situar a seleção musical como operação guiada em processo conjunto entre saber e sentir. Onde o conhecimento vale até o ponto de garantir referenciais diversos de vasta matéria-prima, a partir da qual se tecem comparações e escolhas que contribuam, ao máximo possível, para criar sensorialmente as “paisagens sonoras” (algumas traduzidas nos desenhos). Menos importante do que selecionar Villa-Lobos por sua representação historicamente nacionalista, a opção é guiada pela estética de sua reinvenção poética a partir de sonoridades da cultura, pela poética que tal música é capaz de criar para a experiência sensorial de ouvi-la. O primeiro caminho para a edição com arte é o treino da audição com sensibilidade. No debate sobre a edição de seus documentários, Eduardo Coutinho chama a atenção para o quanto a música é conotativa e considera que *conotar é conduzir*, razão por que evita trilhas sonoras em seus filmes. COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. Projeto História, São Paulo, n.15, abr. 1997, p165-191. Em nosso caso, provocar o sensível é, justamente, o objetivo! Outro aspecto decisivo diz respeito à relação entre música e memória, que motiva a escolha de *Cafezal em Flor*, canção que povoa a memória compartilhada da região de Londrina e o universo sonoro dos trabalhadores da cafeicultura. Mais especificamente, a performance de Cascatinha e Inhana torna-se parte da canção por corporificar uma memória da música tocada com sanfona, na roça, sob o encerado. No imponderável que permeia a vida, há ainda felizes acasos como a representatividade de Villa-Lobos numa memória escolar compartilhada pelas canções aprendidas nas aulas de música, recente descoberta.

Da casa de minha mãe

[Música *Cafezal em Flor, de Cascatinha e Inhana - trecho de vocalização*]

Laia, laia, lá

Laia, laia, lá

Laia, laia, laia

- Você já avaliou, pegava o frango lá no terreiro e deixava, depenava, minha mãe era rápida pra fazer as coisas, botava aquelas, aquelas panelas de ferro lá no fogão e fazia aquele frango, ai... Olha Daniel, eu não sei, eu não, não como frango, há muito tempo que eu não como um frango igual àquele da minha mãe. [Voz de Zenaide Maia]

[Música: *Sonata Fantasia N 01, de Villa-Lobos - trecho instrumental*]

- Foi uma época muito feliz porque eu acredito que toda mãe gosta dessa, de lembrar dessa época que os filhos são pequenos, né, que fazem... Lembrar das artes deles, então minha mãe preparava aquelas fornadas de pão no forno à lenha e botava na mesa: ninguém mexe... Cobria tudo pro pão não criar aquela cascona e lá nós... Ela virava as costas, nós sentávamos, tudo, eu com meus filhos! E aquele pão, a gente abria aqueles, que roubavam... Como falava, a gente roubava mesmo um pão daquele né? Cortava tudo em pedaços rapidinho, enchia de manteiga, aquela manteiga derretia, aquele cheiro... Eu tenho aquele cheiro ainda, você acredita? Aquele pão cheiroso, cheiroso, olha há muitos, muitos anos que eu não, não como um pão daquele. [Voz de Zenaide Maia]

[Música: *Sonata Fantasia N 01, de Villa-Lobos - trecho instrumental*]

Do café

- Você sabe do quê que ele morreu? O café dele era tudo árvore, os pés, era a coisa mais, precisava escada pra apanhar café. E naquela geadona que queimou até a raiz ele levantou de manhã, que ele viu tudo branco, ele andou café, pasto, tudo desesperado que tinha queimado tudo que, quando queima perde tudo, no sítio inteiro, né. Ele ficou desesperado, chegou em casa que nem uma múmia, não andava mais, duro, duro, duro, congelou tanto o sangue que quando começaram a esquentar ele, esquentar ele, deu infarto. Ainda assim mesmo ele durou um mês, mas a geada matou ele. Matou o café e matou ele também. [Voz de Marina Feltrin]

[Música: *Descobrimento do Brasil, de Villa-Lobos - trecho em vocalização*]

- Precisava escada pra apanhar esse café. Escada e um bambu. Lá no alto, cahacoalhar assim pra derrubar. E um pé daquele chegava a dar saco de 100 litros de café, um saco desse tamanho assim, de 100 litros. Era saco de estopa. [Voz de Leovaldo Bombardi]

- Era tudo árvore, a coisa mais linda, as escada! Nós catava café embaixo, na saia, a mulherada no meio, os homens no ponteiro da escada. Três turmas pra catar café. [Voz de Marina Feltrin]

- É! Quando dava fome assim que não tinha almoço a gente comia as frutinhas ou senão catava aquele cerraia do meio do alinhamento dos café, assim, catava cerraia pra comer...fazer salada. [Voz de Maria da Luz]

[Música: *Cafezal em Flor de Cascatinha e Inhana - continuação*]

Meu cafezal em flor, quanta flor meu cafezal

Ai menina meu amor...

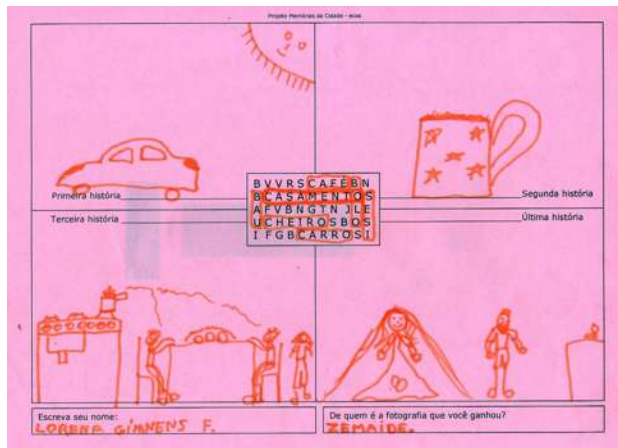
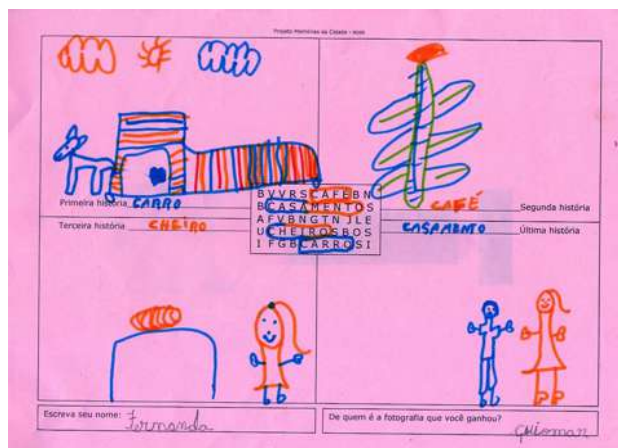
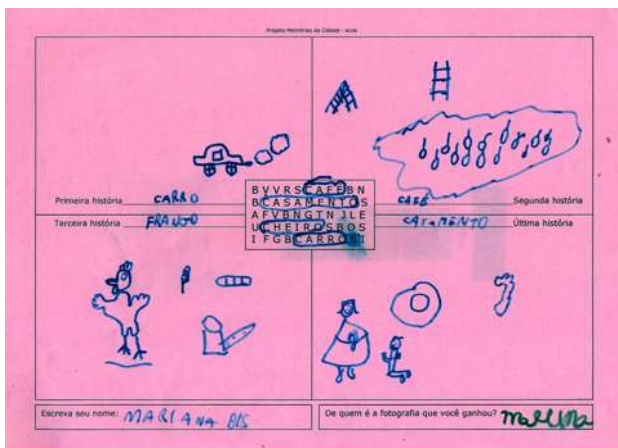
- Ah, você não viu que coisa bonita.... Florada de café é maravilhosa, sabe. Dá aqueles ramo desse tamanho assim, fora a fora, assim, desse jeito aqui, ó, branquinho... Agora você já viu, olha no café aqui, está aquele cheiro gostoso, sabe, de flor. Muito bonito! [Voz de Leovaldo Bombardi]

[Música: *Cafezal em Flor de Cascatinha e Inhana - continuação*]

Era florada lindo véu de branca renda,

se estendeu sobre a fazenda qual o manto nupcial...

- Ah, eu sinto saudade. Saudade, lembrança boa, gostosa. Eu tinha vontade que pudesse voltar esse tempinho, fazer o mesmo que eu fazia! Eu queria! [Voz de Maria da Luz]
 - Ah eu não... [Voz de Diva Haruko]
 - Eu queria... Mas se você parar, ficar parado, ficar lá parado, pensando lá sozinha, daí lembra. É bom mas também é ruim que dá saudade! [Voz de Maria da Luz]
- [Música: Cafezal em Flor de Cascatinha e Inhana – trecho instrumental]





115

Com os álbuns em mãos os idosos contaram suas histórias aos estudantes. Este movimento gerado pelo projeto cultural insere-se na perspectiva de um processo educacional do sensível como algo para além das escolas e instituições de ensino, como propõe João-Francisco Duarte Jr.

A educação do sensível nada mais significa do que dirigir nossa atenção de educadores para aquele saber primeiro que veio sendo sistematicamente preterido em favor do conhecimento intelectual, não apenas no interior das escolas mas ainda principalmente no âmbito familiar de nossa vida cotidiana.¹¹⁶

As relações de troca e respeito mútuo presenciadas nas apresentações demonstram que o convívio intergeracional e comunitário está entre o que acreditamos ser uma das mais simples

¹¹⁵ À esquerda, um exemplo da fotinho distribuída na sala de aula. À direita Marina narra seu álbum a estudantes. Fotos: Daniel Choma, Londrina, 2007. Acervo projeto Memórias da Cidade – ecos.

¹¹⁶ DUARTE JR., João-Francisco. **O Sentido dos Sentidos: A Educação (do) Sensível**. 4. ed. Curitiba: Criar Edições, 2006, p. 13-14. A proposta voltará à discussão no terceiro capítulo do presente trabalho. E na medida em que as propostas aqui pontuadas integram gerações, podem ser compreendidas também como um trabalho de educação patrimonial relacionada ao patrimônio intangível representado nas memórias das pessoas idosas, já que afinam-se com o objetivo de “levar crianças e adultos a um processo ativo de conhecimento, apropriação e valorização de sua herança cultural” HORTA, Maria de Lourdes Parreiras, GRUNBERG, Evelina, MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia Básico de Educação Patrimonial**. Brasília: IPHAN, Museu Imperial, 1999, p.6. As atividades desenvolvidas pelo projeto cultural identificam-se com propostas metodológicas do guia de *observação* (exercícios de percepção), *registro*, *exploração*, *apropriação*. O que se faz ver em dois ciclos de momentos distintos, o primeiro no trabalho com as pessoas idosas de trabalho corporal, de memória, de fotografia, de conversas e de narração de histórias e registro em DVD, e o segundo com as crianças através dos curtas sonoros e fotografias, fichas de trabalho, conversas e participação como público das narrações de histórias. Ações que servem, ainda, como ponto de partida para outras atividades que podem ser desdobradas pelas professoras e professores parceiros do projeto.

possibilidades de trabalho com a questão da desagregação no espaço escolar. Histórias contadas a partir de fragmentos fotográficos - instantes irreversíveis congelados no tempo e no espaço -, seguiam fios condutores das memórias latentes e se encontraram com histórias compartilhadas na memória coletiva. O encontro de gerações proporcionado nas apresentações a estudantes revelou respeito e interesse que as crianças podem ter pelos mais velhos quando estes se põem a narrar histórias através de imagens.

Nesta imagem do caleidoscópio, uma percepção sobre o ato de lembrar que está acompanhado pelo ato de narrar, a pessoa idosa que narra suas memórias mesmo que não fale de uma experiência coletiva uníssona, compartilha de maneira polifônica sua vivência. A partir do presente, a memória da pessoa idosa relaciona o indivíduo com o tempo-espaço em que vive e com um olhar sobre o passado que viveu, como escreveu Norberto Guarinello: *Memória é o vínculo, material ou ideal, entre passado e presente, que permite manter identidades a despeito do fluxo do tempo*¹¹⁷.

No espaço da narração também se configura uma performance, “acontecimento oral e gestual”¹¹⁸ em que as pessoas compõem as personagens de si mesmas, agregam elementos da subjetividade a cada contar. A forma da narrativa pode se repetir, mas pode também trazer em si uma ou outra alteração, acréscimos ou esquecimentos que se adaptam à comunidade de ouvintes, se pessoas estranhas ou conhecidas, se crianças ou adultos onde ganha destaque o lúdico trabalho cênico realizado durante as oficinas que instrumentaliza, valoriza e fortalece a performance oral de que o narrador é portador. É assim que cada narradora imprime para além de sua experiência sua forma de narrar, tecendo-se a narrativa numa *forma artesanal de comunicação*¹¹⁹. Tecido composto, como já destaquei, pelo lembrar e o esquecer.

Observarei um pouco sobre estas lembranças e cesuras nas análises de algumas recorrências que marcam a realização das entrevistas de pesquisa onde poderemos observar como lembranças expressas nos discursos ligam-se às experiências práticas vivenciadas ao longo da

¹¹⁷GUARINELLO, Norberto Luiz. História científica, história contemporânea e história cotidiana. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 24, n. 48, 2004, p. 29.

¹¹⁸ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.38. O autor discute a relação corpo, voz e performance em relação com a oralidade presencial e mediada. Destaca a importância desses elementos para a comunicação oral e para as lembranças: “Considero, com efeito a voz, não somente nela mesma, mas (ainda mais) em sua qualidade de emanção do corpo e que, sonoramente, o representa de forma plena.” p. 27. E ainda ressalta uma dinâmica da absorção e criação que se processa no momento da recepção (seja de textos, seja de performances orais, falas e canções).

¹¹⁹A narrativa: “Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” BENJAMIN, 1987, p. 205. No texto *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936)*.

vida, mas são influenciadas também pelo momento da entrevista (o momento de *edição* da memória), o momento do “*trabalho da memória*” onde o distanciamento do tempo se coloca. Ecléa Bosi expressa com beleza: “A memória é, sim, um trabalho sobre o tempo, mas sobre o tempo vivido, conotado pela cultura e pelo indivíduo. O tempo não flui uniformemente, o homem tornou o tempo humano em cada sociedade.”¹²⁰

* * *

Como outro movimento resultante do projeto, uma exposição fotográfica (contendo imagens dos álbuns de memórias e bastidores), com ambientação sonora dos curtas radiofônicos também circulou memórias por caminhos da cidade. Geraram assim, representações imagéticas pontuadas por inserções sonoras. Suspensas e simultaneamente inseridas no tempo e no espaço. Diversificação de públicos e visões no cotidiano da cidade potencializando o olhar e o desdobrar da experiência de ver. Retomo a questão proposta por Ecléa Bosi, da importância das histórias de vida “povoarem” a cidade onde floresceram: “A cidade, como a história de vida, é sempre a possibilidade desses trajetos que são nossos percursos, destino, trajetória da alma.”¹²¹



122

* * *

¹²⁰BOSI, 2004, p.53.

¹²¹BOSI, 2004, p.75.

¹²²Zenaide Maia em apresentação a estudantes. Foto: D. C., Londrina, 2007. Acervo Memórias da Cidade – ecos.

Em mais um giro no caleidoscópio, vale observar o audiovisual como expressão de diversidades, também uma ferramenta de produção e circulação de memórias. Com enfático papel no processo de reconhecimento e de perenização de uma auto-imagem. A edição dos documentários, na fase final do projeto, quando já todo o processo das oficinas havia se encerrado buscou uma construção fragmentada em temáticas recorrentes, com uma atenção à composição estética desta linguagem como narrativa.

A opção pelo vídeo como registro das entrevistas foi debatida por sua amplitude diversificada de linguagem. Na utilização do vídeo como fonte e ferramenta de pesquisa cabe considerar aspectos subjetivos envolvidos no processo de realização de cada entrevista. O momento da tomada do depoimento, a relação depoente-pesquisador bem como a tecnologia empregada para o registro audiovisual, são alguns fatores que influenciam no conteúdo do que será contado ou omitido, lembrado ou esquecido.

Assim o uso da fotografia como ferramenta de pesquisa acaba se esboçando como um recurso imagético que detona outras imagens da memória. Mais especificamente, em nosso processo de produção foram trabalhadas fotografias pessoais, trazidas por aquelas pessoas que as guardaram ao longo dos tempos. Imagens com um traço especial: relicários, ricos à rememoração. Algo além de registros e recursos imagéticos, são objetos biográficos, *“pois envelhecem com o possuidor e se incorporam à sua vida”*¹²³.

Experiências vividas e reflexos imagéticos representados em fotografias compõem caleidoscópios narrativos que nos são apresentados nos documentários em linguagem audiovisual. Fragmentos, imagens refletidas na tela, lembranças narradas por pessoas que trazem múltiplas experiências de vida, constroem visões sobre o mundo. Mas nosso caleidoscópio não está hermeticamente fechado... A vida não nos é dada finita. Aos fragmentos unem-se novos, outros são deixados de lado, se perdem (ou são jogados fora) no esquecimento.

Cabe a discussão de Portelli a respeito da representatividade das fontes orais e das memórias: “No plano dos conteúdos mede-se não tanto pela reconstrução da experiência concreta, mas pelo delinear da esfera subjetiva da experiência imaginável (...) E é o complexo horizonte das possibilidades o que constrói o âmbito de uma subjetividade socialmente compartilhada.”¹²⁴ A partir do cruzamento de 17 narrativas dos participantes do grupo Unati, de seus movimentos, de suas imagens, surgiram 5 documentários, diversos em linguagens e

¹²³ Conceito de Violette Morin citado por BOSI, 2004, p.26.

¹²⁴ PORTELLI, 1996, p.7-8.

abordagens, 5 leituras possíveis, perspectivas de edição. Sobre este processo de produção de memória audiovisual também retornaremos em nosso percurso.

Os registros dinamizaram-se em várias fontes. Em vídeo foram gravadas narrativas dos participantes sobre as fotografias pessoais que traziam, sobre o trabalho que estava sendo desenvolvido e sobre suas experiências de vida. As ações de registro continuaram a acompanhar o processo, durante as oficinas, nos bastidores e nas narrações das histórias a público. Com os álbuns finalizados, nos debruçamos a registrá-los, novamente em fotografia, em negativo – foto sensível – depois digitalizado. A opção pela técnica fotográfica teve como finalidade manter texturas e profundidades do material que a digitalização em scanner poderia aplainar, minimizar.

De todo este caleidoscópio em movimento representado pelo material registrado no projeto, um DVD com livreto reuniu instantâneos significativos perenizando algumas imagens, circulando uma polifonia para as memórias da cidade. Em março de 2008 retornamos aos grupos trabalhados para fazer a exibição dos vídeos e a entrega destes materiais. Da exibição desdobram-se novas narrativas, algumas surpreendidas pelo olhar de si mesmo, na tela, como outro. Aquilo que Barthes reflete acerca da fotografia serve, no caso do olhar para si mesmo como personagem de um vídeo: “Pois a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade.”¹²⁵ *Punctuns* despertados por certos temas que aparecem de passagem no audiovisual, ao final das exposições serviam como assunto para conversas e novas lembranças. É o caso do café, onde fica muito forte a memória compartilhada. A partir do vídeo narra-se mais sobre o trabalho na lavoura, as trajetórias do cotidiano, a queimada de produção excedente. Zenaide Maia, ao receber o DVD disse que levaria de imediato para os netos assistirem.

O que pudemos sentir é um aspecto especial e forte principalmente para aqueles que participaram do projeto, que refletem e rememoram muitas partes da experiência vivida, não assistem tão somente à narrativa do vídeo, mas revivem sensações sobre o processo que o envolve. O álbum de memórias, para as pessoas participantes se monumentaliza, materializa um espaço em que as memórias são selecionadas, organizadas, documentadas. Mas também mantém seu movimento, fotos podem ser agregadas, narrativas também serão revistas, pode ter suas páginas ampliadas, reduzidas, alternadas... Ao mesmo tempo em que se mantém como um referencial instantaneamente fixo para se contar as histórias, estas falas podem ser dinâmicas,

¹²⁵ BARTHES, 1984, p. 25.

dependendo da pessoa a quem o álbum será mostrado, dependendo do dia, da ocasião, das perguntas que cada um suscitar. Motiva produção de novas memórias seja por crianças estudantes, seja por familiares ou próximos, seja por pesquisadores.

Tanto o álbum quanto o DVD e o livreto trazem imagens do tempo de convívio e servem à sociabilidade com os próximos. Como novos *objetos biográficos* ocuparão espaços visíveis da casa, Marina os guarda na cristaleira, um desses *pequenos museus das lembranças femininas!*¹²⁶



Entre monumento e movimento se abrem as possibilidades do projeto cultural. Ao considerar que memórias se fundamentam em práticas sociais e nelas se re-alimentam. O foco da ação cultural foram as pessoas participantes e os sentidos de suas experiências. Num objetivo prático de trabalho com a memória que pudesse trazer contribuições para a sociedade e a cultura, em primeira instância. E para a reflexão histórica, por conseguinte.

Na cidade, na comunidade, em outros lugares, as formas de acesso a estes registros ofertarão múltiplas possibilidades. Uns poderão ver um vídeo, outros folhear um álbum, outros simplesmente ouvir uma das histórias, uns ver a fotografia, outros poderão também compor mais álbuns, como há grande possibilidade na trajetória familiar. O caleidoscópio continua a girar!

¹²⁶ PERROT, Michelle. **Práticas da memória feminina**. Revista Brasileira de História, v.9, n.18, São Paulo, ago-set. 1989, p.9-18. Assim autora nomeia as cristaleiras, onde as mulheres guardam *mil nada*s que podem ser transformados, pelo trabalho historiográfico, em objetos de pesquisa sobre uma memória do privado.

¹²⁷ Objetos biográficos à mostra: enfeita a geladeira a primeira toalha onde Marina aplicou a técnica artesanal de “amarrar toalha”, guardada desde os dez anos de idade. E a cristaleira abriga o álbum e os porta-retratos familiares. E a cristaleira onde guarda o álbum e os porta-retratos familiares. Fotos: Tati Costa. Londrina, 2008. Acervo da pesquisa. Cito Benjamin: “A alma, o olho e a mão estão assim inscritos no mesmo campo. Interagindo, eles definem uma prática.” (1987, p.220). No texto *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936)*.

2 A LEMBRANÇA REVÊ,

NARRATIVAS FEMININAS EM ÁLBUNS DE MEMÓRIAS...

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu (...) Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto do trabalho de Penélope, mais que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós.

WALTER BENJAMIN



2.1 Marina e a aventura do fotográfico

Bater uma fotografia é fácil, descobrir o fotográfico no mundo é mais difícil. Acredito que exista um nível profundo da realidade formado exclusivamente por fotografias, ou melhor, pela estrutura da fotografia. É o que chamo de o fotográfico. Cabe ao fotógrafo descobrir onde ele está. Depois é só colher, trazer à luz.

ARTHUR OMAR

Primeira entrevista – história de vida¹²⁸

Marina Feltrin Ricci: Queria coisa mais linda, que fosse coisa mais linda, não coisa ruim...

Tati Costa: *Ah...Você que vai escolher o que você vai me dizer...*

Bom...então voltando lá pra trás, né... Mais pra trás que você sabe de história, assim, dos seus... seu avô, sua avó...

M. R.: Do que eu comecei, né, no álbum, né, do...parte dos italianos, né... Ó, você já não tem escrito, não tem o que eu falei, o começo deles tudo...¹²⁹

T. C.: *Já tenho, mas acontece que aí, precisa porque...*

M. R.: Ah, de novo...

T. C.: *Eu tenho que passar tudo a limpo e daqueles lá não vale pra esse...*¹³⁰

M. R.: Ave! Então, eles nasceram na Itália, na época da... da guerra¹³¹. Eles...os pais dele fugiram, acho que era 12 ou 13 filhos, eles tinham, fugiu pro Brasil, e meu avô tinha 11 anos. Vieram pro estado de São Paulo, meu avô com ... Meu bisavô criou os filhos dele tudo no estado de São Paulo, aí acabou de criar, casaram...Quando meu avô casou, ficou moço, ganharam dinheiro. Quando meu pai tinha 20 anos, eles vieram pro Paraná, abrir o Paraná. Aí entraram no meio da mata que era lá na Água da Abóbora, abriram 10 alqueires (...). Meu pai, os irmãos dele, e abriram a mata pra começar o café. Aí começaram o café, plantaram café, meu avô era muito inteligente, ele fez engenho de açúcar, fez roda d'água no rio, que o motor, o dínamo, fazia fubá, e... gerava energia elétrica, pra... pra noite, era uma roda enorme linda, cercou o rio, tampava com uma tábua, eu lembro como se fosse hoje, e aí ligava o motor, ficava a lâmpada acesa a noite inteira, também era assim, só a lâmpada acesa, e fazia o fubá porque naquela época não tinha pão, não tinha trigo, não tinha nada, né... Aí meus

¹²⁸ Marina Feltrin Ricci. Entrevista de história de vida gravada em áudio por Tati Costa. Londrina, 16 de ago. de 2007.

¹²⁹ Marina se refere ao fato de que sua história já foi contada nas oficinas culturais, aí encontro um dos lampejos da relação dessa narradora com a pesquisa (outros figurarão ao longo deste texto).

¹³⁰ Refiro-me à questão do registro das entrevistas. Risadas compartilhadas e espanto de Marina.

¹³¹ Pode-se pensar a migração da família a partir das agitações decorrentes do longo processo de unificação italiana (oficialmente considerado entre 1861-1929 para a formação do estado italiano, mas que decorre de mobilizações anteriores). O estudo de Zuleika Alvim fundamenta informações historiográficas a respeito da situação européia nesse momento histórico de transição do feudalismo ao capitalismo, um processo de industrialização e aumento da concentração fundiária que, associado ao crescimento demográfico, caracterizam um movimento de emigração que encontra correspondência, no Brasil, com a composição de núcleos populacionais no interior e a substituição de mão-de-obra escrava pela imigrante nas fazendas cafeicultoras paulistas. Em complemento, o texto traz densas informações a respeito do modo de vida dos imigrantes que fornecem subsídios para compreender o ímpeto perspícaz do avô de Marina em construir um sítio praticamente auto-suficiente, o marco biográfico representado pela passagem de colono em São Paulo para proprietário no Paraná e o envolvimento comunitário de sua família na construção da igreja de Ibiporã. ALVIM, Zuleika. Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo. In: SEVCENKO, Nicolau (org.) **História da vida privada no Brasil**. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, volume 3. p.215-288.

avô... Os filho dele foram casando, ele foi construindo suas casinhas. Cada filho que casava, cada filha que casava e que os maridos não tinha como levar, ele ia fazendo casinha eles ficava tudo como colono do... Do meu avô. Aí ele fez engenho de açúcar, tocado a cavalo, os burros, viravam em volta, os cochos, eles batiam açúcar tudo na mão. Quer dizer que eles... Frutas, uva, fazer o vinho. Eles mesmo só comprava acho que era o sal, e o que mais... Ah e algum... A banha tinha o porco, arroz, feijão, café, carne, frango, ovo, era tudo do sítio. E... Depois eles mudaram, fizeram uma casinha velha, depois fizeram uma de material, bonita, até... Tinha até outro dia, agora que derrubaram. Aí, nessa época já lembro muito bem que meu avô, naquela geada grande que deu¹³²... Deu um desespero nele tão grande depois de batalhar, lutar, fazer, né, e queimou tudo, tudo, tudo o café. Aí ele saiu pra roça de paragata, aquele tempo usava aquelas coisa de pano e corda em baixo, então ele tomou aquela friagem muito grande, congelou, chegou em casa duro, duro, duro. Aí... não levantou mais. Deu enfarte, acho que durou uns quinze, vinte dias, naquele tempo quase não tinha assistência, né, e acabou falecendo. Aí meus pais, tios, tudo foram se virando, batalhando, e... Aí eu já também, já tava mais... Quando ele morreu eu tinha 10 anos, foi a época que ele veio pro, pro Brasil e a época que eu tinha quando ele morreu. Agora de lá pra cá é a minha.¹³³ E a minha o quê que eu falo?.. Então... E eu não falei do meu pai, do casamento dele, que foi aqui em Londrina, preciso falar também...

T. C.: Ô!¹³⁴

M. R.: Mas agora vai ficar mais difícil porque agora já falei um pedaço da minha, né...

T. C.: Não, a gente vai costurando...¹³⁵

Onde se inicia o palimpsesto de Marina? Numa primeira camada, onde ela mesma se coloca. Uma singularidade da produção de sua subjetividade aparece já de início na escolha de *coisa mais linda, não coisa ruim*. Mas não é também uma escolha só dela, pois aí se coloca o aspecto relacional com a pesquisa proposta por mim, onde tudo será duplamente¹³⁶ *costurado*. A pesquisa em história oral onde as próprias fontes se constituem no presente é momento em que se cruzam dois narradores: o historiador e a pessoa idosa que rememora.

¹³² Marina dá uma risada que compreendo relacionada à cumplicidade pela história já conhecida e compartilhada durante o projeto cultural. Em áudio, essa narrativa já foi citada no primeiro capítulo (Cf. curta radiofônico sobre o café). À leitora ou leitor com interesse em conhecer a história por meio audiovisual, sugiro um mergulho no DVD *Memórias da cidade – ecos (apêndice D)*, para assistir *O brilho do café (Ou o DVD Narrativas, apêndice C)*.

¹³³ Marina ri e suspende um pouco a narrativa, pensativa.

¹³⁴ Compartilhamos mais uma cumplicidade com algumas risadas.

¹³⁵ Marina se dá conta de que passou à sua história pessoal “pulando” o casamento de seu pai. Na própria narrativa ela se preocupa com o corte, com o pulo temporal que poderia ser um lapso com implicações para a pesquisa (ou uma narrativa histórica não deveria pressupor uma linearidade?). Durante as entrevistas de Marina há vários momentos que me permitem inferir uma forte relação de sua subjetividade com uma percepção do pertencimento e do envolvimento da história pessoal e familiar com a história pública. Algo que se expressa na recomposição de seu álbum de memórias ao longo do tempo, trazendo mais lampejos que virão à luz no trajeto deste texto.

¹³⁶ Remeto às questões já colocadas acerca da produção de subjetividade como um processo duplamente centrado (Cf. GUATTARI e ROLNIK, 2000), assim como a questão da produção acadêmica e das relações entre pesquisadores e colaboradores, em história oral, a pergunta que traz a resposta em seu bojo, a que se refere Ecléa Bosi (1994 e 2004). Valem também as discussões metodológicas desdobradas nos palimpsestos de Zenaide e Elza.

Num instantâneo, o historiador-narrador, onde trilharemos por algumas naturezas da foto como imagem-ato que se torna fonte e objeto de pesquisa histórica e abre o diálogo com narrativas de memória.

Walter Benjamin reflete sobre a história numa perspectiva muito produtiva para delinear a fotografia como uma fonte de pesquisa e tramá-la com as lembranças e narrativas das pessoas idosas. Questiona a possibilidade de conhecimento (in)tangível sobre o passado do qual só resta para lidar uma imagem residual.

A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento em que é reconhecido.

(...)

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo.¹³⁷

De Benjamin trago a percepção de que a atribuição de sentidos que a história confere ao passado é algo feito à luz do presente. Apropriar-se de um lampejo instantâneo é também o que se faz ao olhar para uma fotografia, momento em que apenas pela luz há uma perene ligação do que *foi* o real fotografado à realidade do olhar que *é* agora. A fotografia materializa uma *imagem que relampeja*, um fragmentário registro do efêmero, narrativa visual e polissêmica do instante apreendido. O que faz da foto mais que uma imagem, um *ato fotográfico*¹³⁸.

Para Philippe Dubois, dois aspectos da natureza da imagem fotográfica definem sua constituição como um ato-traço: uma relação indiciária com o real cuja emanção luminosa traça o negativo (e depois se projeta para o papel) e o ato de um golpe do corte no espaço e no tempo. É a partir deste caráter formador do ato fotográfico, transitando pelo que seria **um fora do**

¹³⁷ BENJAMIN, 1987, p.224. No texto *Sobre o conceito da história* (1940).

¹³⁸ Três perspectivas se complementam a respeito do caráter efêmero e instantâneo, trazendo à fotografia algo de mágico. A primeira vem de Benjamin em *Pequena história da fotografia* (1931): “Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente.” (1987, p.94). A segunda, de Barthes: “A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela” (1984, p.121). A terceira, por Dubois: “a fotografia, antes de qualquer outra consideração representativa, antes mesmo de ser uma imagem que reproduz as aparências de um objeto, de uma pessoa ou de um espetáculo do mundo, é em primeiro lugar, essencialmente, da ordem da *impressão*, do *traço*, da *marca* e do *registro*.” (1994, p.61).

*tempo*¹³⁹, que os atos do olhar processam-se como palimpsestos relacionando imagens e lembranças. O olhar conferido à fotografia por pessoas idosas, permite – e mesmo torna inevitável dado o extenso distanciamento temporal – uma reflexão acerca da história considerando fotografia e memória enquanto guardiões e produtores de narrativas sobre o passado, tendo o presente como ponto de partida.

Também o momento da narrativa de memórias é um instante suspenso, como fotografia da lembrança, representa fixação do fugaz. No lampejo da reminiscência o fluxo constante da vida, do cotidiano, é contido e o que se tem para fazer é parar para contar, parar para ouvir. O presente da memória sempre elaborará narrativas significando, recontando e recriando experiências. Por isso, para Ecléa Bosi, o tempo da memória é um tempo vivo e a narrativa, um trabalho que se aproxima do palimpsesto: “A narrativa é sempre uma escavação original do indivíduo em tensão constante contra o tempo organizado pelo sistema.”¹⁴⁰

As fotografias, como as narrativas de memória, constituem-se na fluida imagem residual e fragmentária das fontes de pesquisa¹⁴¹. Mediações diversas a partir das quais historiadores constroem suas narrativas historiográficas e onde, do ponto de vista do presente, imprimem sentidos e fixam uma imagem. Mas como numa foto, será imagem instantaneamente mutante:

o historiador, como o poeta, antes de ser um doutor, é um fraseador, um homem que brinca com as palavras, que não gosta de palavras engavetadas, de sentido único, porque só é possível mudar o mundo mudando a forma de pensá-lo, vê-lo e dizê-lo. Tarefa de historiador é abrir as palavras que nos chegam do passado para novos sentidos, para novas convivências com o presente, é se dedicar a encontrar achadouros de outros possíveis passados, escavando a memória já petrificada.¹⁴²

¹³⁹ DUBOIS, 1994, p.63. Onde a dimensão temporal é fundante por separar o real de sua fotografia em três tempos: no tempo do ato fotográfico, momento do corte entre a imagem e o real registrado; na dimensão do tempo de latência da imagem entre o instante em que a fotografia foi tirada e o momento de sua revelação; por fim, no tempo de contemplação. O autor cita também um dos antigos fotógrafos, Disderi, para quem fotografar é biografar!

¹⁴⁰ BOSI, 2004, p.66.

¹⁴¹ “o mundo ou o passado sempre nos chegam como narrativas e que não podemos sair dessas narrativas para verificar se correspondem ao mundo ou ao passado reais, pois elas constituem a ‘realidade’.” JENKINS, Keith. **A história repensada**. São Paulo: Contexto, 2001, p.28.

¹⁴² ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **História**. A arte de inventar o passado. Bauru : Edusc, 2007, p.91-92. A respeito da postura em relação ao conhecimento histórico (ou entre a fonte e o passado, como na foto as posturas entre real/referente) o mesmo autor observa “O conhecimento histórico é perspectivista, pois ele também é histórico e o lugar ocupado pelo historiador também se altera ao longo do tempo.” *Ibid.*, p.61.

As visões de história são, portanto, mutáveis. Assim como o pensamento sobre a fotografia¹⁴³. E como sempre se há que fazer opções na composição da imagem, seja pela técnica, seja pela estética, aqui tomo o olhar mutante do historiador do tempo presente que escava memórias petrificadas. É também esta uma opção pela via *intratável*¹⁴⁴ para a fotografia ao considerar que as leituras das fotos são imprevisíveis, dada a intrínseca relação que cada observador compõe entre imagem e imaginário. “As fotos nos contam histórias, atualizam memórias, inventam vivências, imaginam a história”¹⁴⁵, lampejos dos ensaios de Ana Maria Mauad sobre história e fotografias situam-nas como objetos que carregam expressividades da ordem do visível. O ato fotográfico transita entre práticas sociais, culturais e simbólicas. Vale situar as práticas em torno delas na dimensão de Barthes:

Observei que uma foto pode ser objeto de três práticas (ou de três emoções, ou de três intenções): fazer, suportar, olhar. O *Operator* é o Fotógrafo. O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos. E aquele ou aquela que é fotografado, é o alvo, o referente, espécie de pequeno

¹⁴³ Philippe Dubois (1994, p.23-55) dedica o primeiro capítulo de seu livro (e retoma extensivamente este debate no segundo capítulo) a discutir as posturas reflexivas em relação à fotografia: *espelho, transformação* ou *vestígio* do real. A primeira está associada ao surgimento da fotografia e atribui à foto um *discurso da mimese* como um *espelho do real* onde o *efeito de realidade* está pautado pela *semelhança* entre a imagem fotográfica e o referente fotografado (representação icônica). Num segundo momento aponta uma crítica a este *ilusionismo do espelho fotográfico*: “a imagem fotográfica não é um espelho neutro, mas um instrumento de transposição, de análise, de interpretação e até de transformação do real” (p.26), compõe o *discurso do código e da desconstrução*. A fotografia como algo *culturalmente codificado* por operar uma seletividade ao registrar o mundo e ao mesmo tempo, ao se tornar imagem, a ela serão atribuídos usos sociais para codificar sua recepção. O que havia em primeiro momento sido tomado pela *naturalidade* da fotografia se *desnaturaliza* na medida em que ela traria em si uma *verdade interior* exclusivamente focada em seu próprio quadro (representação simbólica). Por fim a via que pode fornecer referências àquela escolhida para este trabalho de encontro com a sugestão de Barthes está no *discurso do índice e da referência* que toma a relação atribuindo à fotografia um *traço* de real (representação indiciária). Nesta perspectiva observa-se um cruzamento onde se encontra certa relação de verossimilhança, que impregna a fotografia pelo aspecto indiciário, com uma consideração à operação codificada, implicada tanto na composição quanto na recepção de uma fotografia.

¹⁴⁴ “Cabe a mim escolher, submeter seu espetáculo ao código civilizado das ilusões perfeitas ou afrontar nela o despertar da intratável realidade.” BARTHES, 1984, p.175. Sobre *como* observar fotografias, tomo para esta pesquisa a proposta de Barthes considerando a especificidade de quem não pode e não quer “enquadrar” seu olhar sobre a fotografia em uma determinada proposta, ou em um quadro metodológico: “Nessa pesquisa sobre a Fotografia, a fenomenologia emprestava-me, então, um pouco de seu projeto e um pouco de sua linguagem. Mas era uma fenomenologia vaga, desenvolta, cínica mesmo, de tal forma aceitava ela deformar ou esquivar seus princípios segundo o arbítrio de minha análise. (...) A fenomenologia clássica, a que eu conhecera em minha adolescência (e desde então não houve outra), eu não me lembrava de que ela alguma vez falasse de desejo ou de luto” Ibid., p. 38. Mais a respeito deste (não) enquadramento teórico-metodológico: “Ao empreender A Câmara Clara, sua descida no imaginário do signo fotográfico, Barthes queria, assim, deixar de lado esse legado e mergulhar na selvageria, na indistinação dos signos e das imagens, redescobri-los na sua fulgurância originária” SAMAIN, 2005, p.119. A proposta do olhar para fotografias pela via das sensações por elas despertada é o que Philippe Dubois desdobrará em palimpsestos.

¹⁴⁵ MAUAD, 2008, p.20.

simulacro, de *eídolon* emitido pelo objeto, que de bom grado eu chamaria de *Spectrum*.
146

A afinidade profunda que se constrói entre o trabalho desenvolvido nas oficinas culturais com a proposta de Barthes está relacionada à aventura de buscar o olhar nos sentidos do *spectator*: “Nesse deserto lúgrube, me surge, de repente, tal foto; ela me anima e eu a animo. Portanto é assim que devo nomear a atração que a faz existir: uma *animação*. A própria foto não é em nada animada (não acredito nas fotos ‘vivas’) mas ela me anima: é o que toda aventura produz.”¹⁴⁷ Na aventura de viver intensamente uma experiência que extrapola o contexto da vida, trajetória arriscada narrada com começo e fim, e que se desprende como um sonho na memória¹⁴⁸, se mergulha no desafio que Arthur Omar coloca para se *descobrir o fotográfico no mundo*.

* * *

Passado este instantâneo mais denso da situação do historiador-narrador diante dos lampejos de uma imagem-ato, vamos à escavação do palimpsesto fotográfico para iluminar algumas camadas da *aventura* de Marina em busca do *fotográfico no seu mundo familiar* para trazer à luz do álbum. A narradora extrapola a aventura de olhar uma foto materializada para olhar aquela que figura em sua lembrança e a impele para uma busca indiciária. Na memória está aberta a fenda de uma imagem:

Pequena queimadura de luz sobre uma superfície sensível (como uma alma) – os nitratos de prata, pele e película ao mesmo tempo – a fotografia é, na sua materialidade, tanto uma ferida quanto uma cicatriz, uma fenda aberta no tempo, uma rachadura no espaço, uma marca, um rastro, um indício. Corte e golpe, ela é essa superfície de signos múltiplos e complexos, aberta a um passado que já não existe mais e a um futuro que não chegou a ser. As fotografias são tecidos, malhas de silêncios e de ruídos, os envelopes que guardam nossos segredos, as pequenas peles, as películas de nossas vivências. As fotografias são memórias e confidências.¹⁴⁹

Convido para um retorno à foto que inicia este texto (que seja um novo olhar ou uma lembrança da imagem na relação com o tempo).

¹⁴⁶ Segundo BARTHES, 1984, p.20

¹⁴⁷ BARTHES, 1984, p.37.

¹⁴⁸ SIMMEL, Georg. A aventura. In: SOUZA, Jessé e OËLZE, Berthold. (Orgs.) **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB, 1998, p. 170.

¹⁴⁹ SAMAIN, Etienne. O que vem a ser portanto um olhar? In: ACHUTTI, Luis Eduardo R. **Fotoetnografia: um estudo de Antropologia Visual sobre cotidiano, lixo e trabalho**. Porto Alegre: Tomo Editorial; Palmarinca, 1997, p.XVIII-XIX.



Em duas imagens da capa do álbum, o tempo passou inexoravelmente¹⁵⁰. O objeto envelheceu, as folhas verdes registradas durante a oficina secaram e caíram, os frutos do café vermelho escureceram e murcharam. Também a identidade foi agregada ao álbum com duas impressões coladas na capa e que não podem ser lidas nesta foto. Mas foram registradas no caderno de campo: “Marina Feltrin Ricci” (acima) e “Data: 26/06/2007” (abaixo)¹⁵¹. Identificado está o álbum, no tempo, no espaço e, principalmente, com sua possuidora. Por ocasião da pesquisa esta capa seria novamente transformada quando o álbum fosse emprestado para registros complementares. Não trago a imagem da nova capa reformada, mas durante o tempo em que permaneceu comigo pude ver o mesmo processo. O tempo a fez verde-vermelho-marrom¹⁵². Vejamos o que Marina expressa sobre a capa, mais uma vez, processo duplamente costurado:

Terceira entrevista – depoimento com o álbum de memórias¹⁵³

T. C. *E essa capa aí como é que você, por que você escolheu fazer desse jeito?*

M. R.: Ó bem... Bom, você lá na UEL falou assim, ou fazer cartaz ou fazer álbum¹⁵⁴, não sei o motivo que eu quis álbum. Aí quando você começou pelas fotos que eu tinha dos meus avô, as coisas antigas eu preferi o álbum pra ir pondo todas as fotos senão ia ficar muito... Aí eu vi a capa bonitinha, fiz a minha, amarrei minha toalhinha em volta¹⁵⁵, passei fitinha, aí lembrei de pôr um galho de café! Deu certo que eu achei!¹⁵⁶ Sabe que estou dando risada dele não querer dar, o cachinho de café... Que ia perder muito dinheiro! Mas consegui de outro! Então eu achei, depois da segunda vez você quis participar de novo, né, mas ainda vou achar um café que não vai acontecer nada, né! Mas tá bom né!

Na construção artesanal da capa Marina une o passado de suas habilidades manuais com a identificação de sua infância vivida em uma fazenda de café. A capa que traz o ramo de café com frutos representa um encontro de sua história pessoal com a identidade coletiva da cafeicultura

¹⁵⁰ Na imagem: Capa do álbum de Marina. Foto: Tati Costa. Florianópolis, jan. de 2008. Documentação da pesquisa.

¹⁵¹ Data da atividade da oficina quando foram compartilhadas as narrativas entre todos os participantes.

¹⁵² Entre julho e agosto de 2008. Por ocasião do empréstimo Marina pergunta se não deveria incluir mais fotografias, o que abre mais a reflexão sobre a relação pesquisadora-colaboradora. Marina tem muito interesse em colaborar e sente sua história de vida como algo relevante à pesquisa histórica! Penso que de todas as colaboradoras, ela é quem mais se percebe como tendo a história pessoal como parte da narrativa histórica representada numa história coletiva. Além da capa, o próprio álbum será também transformado com a inclusão de três novas páginas.

¹⁵³ Marina Feltrin Ricci. Depoimento com o álbum para Tati Costa, gravado em vídeo por Daniel Choma. Londrina, 04 de ago de 2008.

¹⁵⁴ Marina mexe nas franjinhas do álbum.

¹⁵⁵ Novamente Marina arruma as franjinhas da capa.

¹⁵⁶ Marina começa a rir e assim segue rindo até o final deste trecho. Refere-se a nossa aventura compartilhada ao término da segunda entrevista, quando pedi o empréstimo do álbum e ela resolveu reformar sua capa e incluir as novas fotos que eu havia lhe trazido. Fomos juntas à sua vizinha, de onde ela havia colhido o galho para colocar na sua capa durante as oficinas. Ao pedir um novo galhinho de café com frutos fomos atendidas pelo marido que se negou a dar o galho que estivesse carregado de grãos.

que marca a região Norte do Paraná. Marina encontra um pertencimento ao narrar a trajetória de vida do avô, marcada pelo ‘desgosto’ quando uma geadá destruiu seu cafezal¹⁵⁷. Essa história Marina contou pela primeira vez na oficina de rodas de histórias sobre o café. Depois, na entrevista do projeto cultural, a narrativa com todos os detalhes sobre a vida na fazenda retorna e passa a fazer parte da narrativa de seu álbum de memórias, retomada ainda mais uma vez na entrevista da história de vida.

A emergência da cafeicultura como mais uma temática recorrente pode ser observada nas narrativas da pesquisa. A questão aparece para Marina como uma integração entre cotidiano, trabalho e brincadeira, algo significativo no período de sua vida que antecede o casamento, onde todos os trabalhos do sítio, da casa e da roça formam imagens de um mesmo cotidiano onde, com exceção das tarefas claramente domésticas, os trabalhos eram realizados tanto por homens quanto pelas mulheres, contando com a colaboração das crianças em trabalhos específicos para cada idade.¹⁵⁸ A temática que transita entre a escolha pessoal de Marina e as reincidências indiciárias de uma memória coletiva expressa negociações do cultural nos processos de identificação e produção de subjetividade em que dialogam perspectivas já pontuadas ao longo do trabalho.

Como uma materialização do processo psíquico da rememoração, que ao longo do percurso vai ganhando novas imagens e desdobrando amplas narrativas, o álbum de memórias de Marina foi reconstruído ao longo do tempo. Sua aventura se constitui neste percurso para conseguir imagens que possam tornar o álbum mais palpável, como um campo mais fértil aos desdobramentos do olhar. A primeira experiência de olhar para o álbum foi trazida à leitura no primeiro capítulo (corresponde à materialidade do álbum em junho de 2008). Escavando um pouco mais se tem uma outra experiência, a composição do álbum como foi narrado nas oficinas culturais, em 2007, impresso na página a seguir. Pausa para olhar ambos os instantâneos recortados de suas temporalidades e espacialidades...

¹⁵⁷ Marina disse ter 10 anos na ocasião, o que indica 1953, período em que vários cafeicultores foram à ruína em razão da geadá. Muitos se desiludiram do plantio e o período marca o imaginário e a memória coletiva na região.

¹⁵⁸ O café une as três depoentes em momentos diversos de suas trajetórias. A história de Elza está perpassada pela cafeicultura na medida em que seu pai formava cafezais no interior e que o desgosto de mudar do campo para a cidade de São Paulo marcará uma ruptura em sua experiência, algo presente no palimpsesto pela diferença qualitativa e simbólica que ela atribui ao trabalho da roça (prazer) e da cidade (dor). Mesmo a história de Zenaide, que não é diretamente ligada à cafeicultura, perpassa a temática porque na fazenda São José o avô cultivava café. Durante a entrevista com o álbum indica haver duas colônias e se lamenta não tê-las registrado em fotografias porque era bonito e ela costumava observar o trabalho no terreiro.



Marina Feltrin Ricci

Olhar para o álbum de Marina é olhar para vários instantâneos no próprio movimento de recomposição subjetiva pelas operações em que ela é simultaneamente sujeito e sujeito, onde se coloca a questão de *por que o álbum se transforma?*

A camada que identifica um começo da intrigante aventura de Marina lampeja a partir da narrativa registrada durante a entrevista de história de vida (lembrando que foi realizada meses depois da conclusão do projeto cultural, sem a utilização de fotografias). Nesta experiência é a narrativa que conduz à fotografia * :

Primeira entrevista – história de vida

T.C.: Falando dos seus amigos da fotografia, das lembranças...

M.R.: É então, ele falou ah, lá em casa tem, e lá no meu irmão também tem. Eu falei ah, eu vou lá pra ver elas, eu vou ver se até outubro eu consigo se tiver diferente... Porque eu lembro que tem... *Faz muitos e muitos anos, mas eu lembro, que eu tenho uma que meu pai está abaixado, eu e meu irmão, um cada lado, até estou com uma perninha assim, bem na frente assim, da foto. E eu não vi mais com mais ninguém aquela foto. Eu já pedi bastante gente mas não...

T.C.: Você lembra da foto mas não tem?

M.R.: *Eu lembro, então, eu lembro daquela que meu avô está com o dinheiro assim na mão, ele está... Eu não sei se ele está com o espeto de carne, não tenho certeza, e a outra mão ele está assim, um monte de... De dinheiro assim na mão, eu lembro essa foto. Mas também nunca mais eu vi. E não sei com quem...quem tem.(...)

T.C.: Você lembra desta foto, de ter visto ela, não do dia que tirou? Essa do seu avô?

M.R.: Não, quando tirou eu não lembro, bem, quando... Como... O jeito que foi tirado, assim, eu não lembro não ...

T.C.: Você lembra de ter visto ela depois ao longo da sua vida?

M.R.: É...depois...assim, de ver na casa de um, ver na casa de outro, mesmo depois... Ó, quando era moça, depois que eu casei não vi mais na casa de mais ninguém.(...)

T.C.: E essa daí que você lembra, sua com o seu pai, né, que está vocês um de cada lado do seu pai, essa você lembra de ter tirado a foto?

M.R.: Não...

T.C.: Também lembra só de ter visto?

M.R.: Não, de tirar eu não lembro, nenhuma delas eu lembro. A única coisa que eu lembro da...da festa, que falou que estavam matando os bois, os dois bois, e fizeram um buraco, assim no lado da casa, enorme. E cheiro de lenha... E cortar os bambus, e lá na de... Cortar os bambus, fazer aqueles coiso. Mas eu não lembro de ver a carne, onde ela foi temperada, onde ela foi posto, aí eu lembro delas fumaceando nos espetos.

Então é parte que acho que o cérebro da gente vê... Ou talvez eu não vi, porque a casa da minha avó era num lado, a da minha mãe era na outra, de certo nesta altura eu estava dormindo, eu não vi temperar carne, eu não vi picar carne, eu vi matar o boi, eu vi fazer o buraco, eu vi cortar o bambu, então tem par... Tenho parte... Agora as fotos também não lembro.

T.C.: Porque sabe o que eu fiquei pensando, será que você lembraria isso da festa se não tivesse as fotos hoje, se ninguém tivesse...tivesse tirado foto, mesmo assim você ia lembrar da festa?

M.R.: Ah, eu acho que não. Não, sabe por que? Porque desde pequenininha, desde que eu tinha aquela idade lá, então estava lá na casa da minha avó, de vez em quando todo mundo ia ver as fotos, aí, essa aqui é das bodas de ouro, então você... Eu fui crescendo olhando as fotos. Aí meu pai também tinha, aí às vezes falavam assim ah, Atílio e as fotos da bodas de ouro, assim, então ele ia lá, pegava, mostrava, explicava, então se não tivesse aquela foto não... Não teria lembrança não. Eu não tinha. Eu acho que... bom... não sei.

T.C.: Não dá pra saber...

M.R.: Não sei, mas eu acho que as foto ajuda muito.

No passado que Marina relembra havia um espaço social de convívio motivado por ver fotografias, momentos em que as memórias faziam viver histórias na narrativa. A oficina se configurou como um espaço presente para Marina retomar e resignificar essa prática. Seu álbum é reformulado porque ela se identifica na personagem de guardiã da memória familiar, coletando muitas outras imagens para compor *uma memória do privado*.

Convém fixar um pouco mais o instantâneo diálogo com Michelle Perrot que apareceu no caleidoscópio do primeiro capítulo. A historiografia traçada pela autora identifica transições, do século XIX ao XX em relação aos espaços públicos femininos. Pois em contraponto ao silêncio de arquivos públicos, às mulheres cabia a organização dos acervos privados (os sótãos), selecionando o que guardar ou extinguir entre cartas, diários íntimos, e no século XX, as fotografias:

os modos de registro das mulheres estão ligados à sua condição, ao seu lugar na família e na sociedade. O mesmo ocorre com seu modo de rememoração, da montagem propriamente dita do teatro da memória. Pela força das circunstâncias pelo menos para as mulheres de antigamente, e pelo que resta de antigamente nas mulheres de hoje (o que não é pouco), é uma memória do privado, voltada para a família e o íntimo, os quais elas foram de alguma forma delegadas por convenção e posição. Às mulheres cabe conservar os rastros das infâncias por elas governadas. Às mulheres cabe a transmissão das histórias de família, feita frequentemente de mãe para filha, ao folhear álbuns de fotografias, aos quais, juntas, acrescentam um nome, uma data, destinados a fixar identidades já em via de se apagarem. Às mulheres, o culto aos mortos e o cuidado dos túmulos, pois é de sua incumbência o cuidado das sepulturas. Florir os

túmulos dos seus no dia de Finados, costume instaurado a partir da metade do século XIX, se torna uma obrigação das filhas e das viúvas.¹⁵⁹

O álbum carrega estéticas interiorizadas nas práticas da memória feminina, ao traduzir momentos marcantes como a festa, o casamento e a trajetória familiar em um objeto que agrega fotos, escritas, bordados e outros elementos. Mesmo com o álbum pronto nas oficinas, Marina continuou sua procura nos acervos familiares por fotografias das quais se lembrava. Mesmo sem possuir como objeto, ou sem memória do primeiro ato, o do operador, Marina lembra-se das imagens fotográficas *de ver na casa de um, ver na casa de outro*. Em suas memórias as imagens mentais se configuram como lembranças palpáveis. Na entrevista do projeto cultural diz lembrar do churrasco por causa da curiosidade¹⁶⁰, aí a única lembrança que ela tem da festa. No mais, se lembra das histórias de família somente por ouvir seu pai contar.

Observo, na aventura fotográfica, dois lampejos que se materializam em imagens e relacionam-se com os aspectos da narrativa selecionada da primeira entrevista:

¹⁵⁹ PERROT, 1989, p.15. O texto da autora observa a relação feminina com a oralidade destacando a importância das memórias femininas para as investigações em história oral que ganham força no século XX, a considerar a expectativa de vida mais longa das mulheres e seu papel representativo para expressar cotidianos e mundo privado. Cabe historicizar a questão que encerra o texto, se existe uma especificidade para memórias femininas e masculinas no que a autora conclui “Forma de relação com o tempo e com o espaço, a memória, como a existência da qual ela é o prolongamento, é profundamente sexuada.” p.18 Mesmo que pertinente, diante da problematização em que ela toca, trata-se de algo discutível na medida em que se deve relacionar cuidadosamente tal caráter *sexuado* com as especificidades diferenciais de experiência, geração e educação. Se há que se considerar pertinente uma forma sexuada de memórias femininas e masculinas, há que se relativizar tal cisão diante das condições específicas de produção dos discursos memoriais considerando limiares relacionais das questões de gênero.

¹⁶⁰ Esta narrativa figura em audiovisual, ver DVD *Narrativas (apêndice C)*.

1948 esta foto tem 60 anos

São meus avós, tios e primos Marina Feltrin



Baldas de ouro dos meus avós e os
meus avós e Genros e uma tia pertence minha
Re



Baldas de ouro dos meus avós e os
Genros e uma Tia. foram dois Bai
Para a Festa.

Em outro momento, na terceira entrevista, quando Marina empreende percurso da oralidade, passando o álbum página por página, não é especificamente a intrigante¹⁶¹ imagem do churrasco que a detém para identificar lembranças. A imagem que desdobra o *punctum* dos buracos cavados para o churrasco é aquela em que está toda a família reunida e onde Marina pode se identificar na foto, então com cinco anos de idade¹⁶². Isso vale para observar a respeito da força evocadora da coincidência entre *spectator* e *spectrum*, porque mais evocadora do que a imagem representativa de um churrasco, é a foto na qual Marina enxerga sua própria imagem traçada. Esta dupla aventura entre o que a imagem carrega traçado em si e o que cada pessoa que olha a foto pode ver através dela traz a questão da experiência visual, na medida de ser sempre diverso o olhar de quem olha algo que faz mutante a fotografia.

Na experiência visual, insere-se ainda uma questão de que percepção e interpretação façam parte de um processo de educação do olhar, algo que, como observa Mauad, varia historicamente. Do campo da reflexão sobre o olhar, Ernst Gombrich traz algumas contribuições ao observar que a própria forma como olhamos é sempre em movimento:

El ojo es un instrumento óptico cuyo campo visual es muy grande, pero solo una parte pequeña y estrechamente delimitada de tal campo produce imágenes claras. (...) Gracias a la movilidad del ojo, sin embargo, es posible examinar en detalle todos los puntos del campo visual uno tras otro. Como de todos modos solo somos capaces de dedicar nuestra atención en un momento dado a un único objeto, el punto que se ve claramente basta para ocuparla totalmente cuando queremos pasar a los pormenores.¹⁶³

Para ver é preciso mirar, focar, mover os olhos e a mente na concentração e no imaginário para selecionar o que será visto: uma experiência visual. “Es cierto que podemos cambiar de punto enfocado a voluntad, pero al hacer-lo perdemos la percepcion anterior, y todo lo que queda

¹⁶¹ Na imagem: Terceira página da primeira composição (quarta página na segunda composição) do álbum de Marina Feltrin Ricci. Foto: D. C. Londrina, 2007. Acervo Memórias da Cidade – ecos. Onde se lê: *Boldas de ouro de meus avos e os genros e uma tia. foram dois boi para a festa*. Intriga a mim pelo detalhe contrastivo entre a formalidade da postura e a informalidade a que um festivo churrasco remete. Mas aí está a subjetividade do *punctum* que me fere: o maior espeto de carne ao lado da delicadeza da moça com vestido estampado e pernas cruzadas.

¹⁶² Segunda página da primeira composição (terceira página na segunda composição) do álbum de Marina Feltrin Ricci. Foto: D. C. Londrina, 2007. Acervo Memórias da Cidade – ecos. Onde se lê: *1948 esta foto tem 60 anos*. Eu mesma tomo algum tempo para encontrar Marina nesta imagem, entre tantas pessoas!

¹⁶³ *O olho é um instrumento óptico cujo campo visual é muito grande, mas só uma parte pequena e estritamente delimitada de tal campo produz imagens claras. (...) Graças à mobilidade do olho, no entanto, é possível examinar em detalhe todos os pontos do campo visual, um após outro. Como de todos os modos só somos capazes de dedicar nossa atenção em um dado momento a um único objeto, o ponto que se vê claramente basta para ocupar totalmente [a visão] quando queremos passar aos pormenores.* (tradução minha) GOMBRICH, Ernst H. **La imagen y el ojo**. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Critérios de fidelidad: la imagen fija y el ojo en movimiento, p.248.

es su recuerdo.”¹⁶⁴ Ver é ato. Cada olhar traz sempre uma nova experiência da visão. Algo que pode ser refletido em profundidade na experiência (áudio)visual de *Janela da Alma*, documentário construído a partir de depoimentos de pessoas que tenham alguma diferença no processo de percepção visual: “A realidade real não existe na verdade, sempre é um olhar, sempre um olhar condicionado (...) cada experiência de olhar é um limite, a gente não conhece as coisas como elas são, só mediadas pela nossa experiência.”¹⁶⁵

Por isso se relativiza a possibilidade de *saber* (e a medida é a da subjetividade¹⁶⁶) o que nosso *depoimento ocular* nos revela da imagem. Olhar será sempre uma experiência de ver! Gombrich observa uma ‘plasticidade da mente’ na percepção que está sempre relacionada à empatia e à capacidade de assimilação. Assim o processo de ver a imagem, olhar a fotografia, aproxima a experiência visual da experiência da rememoração.

Da perspectiva metodológica da antropologia visual, Etienne Samain escreve sobre o “estado do olhar”, indicando haver uma polissemia da imagem, bem maior que a da escrita, “maneira diversificada com que um mesmo olhar (o meu, o seu) pode ser engajado em direções diferentes e em operações cognitivas plurais.”¹⁶⁷ Assim é também a vocação das narrativas de memória, podem conduzir a diversos lugares acomodando-se às condições que envolvem narradores e ouvintes. Até aqui, olhares diversos, do ponto de vista da história da arte, da antropologia visual, de pessoas que vivem diversas experiências de ver. Para a relação entre fotografia e memória, a experiência visual se encontra nas camadas do palimpsesto de Dubois.

O que o fotógrafo *colhe e traz à luz* será uma escavação para o *spectator*. Na prática de ver a foto, empreende-se o olhar à luz da memória e das imagens mentais que se formam a partir daí como uma arte da memória. Por isso, na *superfície* da foto encontra-se *densidade fantástica*, de paisagens diversas com temporalidades sobrepostas e fragmentárias. Onde a seletividade da memória torna possível ir a fundo, recompor detalhes numa “tentativa de aproximação” do real

¹⁶⁴ É certo que podemos mudar de ponto focado à vontade, mas ao fazê-lo perdemos a percepção anterior, e tudo o que fica é sua recordação. Ibid., p.253. Algo que tem encontro com as modalidades do olhar, discussão do primeiro capítulo, que vale também para as diferenças em se olhar foto e vídeo.

¹⁶⁵ Depoimento do professor de literatura Paulo Cezar Lopes no filme **Janela da Alma**, 2002.

¹⁶⁶ BARTHES, 1984, p.20: “Eis-me assim, eu próprio, como medida do ‘saber’ fotográfico. O que meu corpo sabe da fotografia?” Decorre daí sua observação sobre as três práticas que envolvem a foto, a do *operator*, do *spectator* e do *spectrum*.

¹⁶⁷ SAMAIN, 2004, p.61.

que riscou a película pela emanção de sua luz. E na fotografia: eternizou-se. As fotos vistas pelo olho operam assim, como “lembranças encobridoras”¹⁶⁸.

Na foto da família reunida, Marina não vê tanto as pessoas que ali estão registradas quanto enxerga aquilo que sua memória conserva da festa, *os buracos para assar o churrasco* e o *cheiro de lenha*. Para além da imagem, o que pode ser visto do *spectrum* registrado na foto é o que ele representa, subjetivamente, para a pessoa que vê e no momento do olhar. Na intrínseca trama da lembrança-esquecimento, aquilo que vem à luz, ao olhar uma foto, também ofusca outras possíveis imagens, ver uma foto, portanto, significa percorrer uma experiência no aparelho psíquico. Sigo mais um lampejo onde Marina, para compor e transformar o álbum de memórias se aventura para olhar e re-olhar; selecionar, lembrar, imaginar...

Segunda entrevista – depoimento sem o álbum de memórias

T. C.: *E o quê que você acha, isso, assim, é, de ter a fotografia pra você lembrar das coisas, né. Você acha que quando, como que é você lembrar com fotografia, tendo foto na mão e lembrar sem fotografia?*

M. R.: Não, lembrar assim sem fotografia a gente lembra né, muita coisa, assim, normal, coiso. Depois, às vezes alguma coisa passa, você olhando a fotografia você lembra aquela também! Mas a minha memória nesse ponto é assim, é muito difícil o que eu, passei, o que eu vivi, o que eu guardei, porque tem muita coisa que você não grava, de criança aí você apaga né, mas o que eu gravei está, está na memória, não saiu ainda, e nós vamos tocando.

T. C.: *E tem alguma coisa assim que você tem fotografia, alguma coisa que você se lembra e que você não tem fotografia, que você queria ter a fotografia?*

M. R.: *É, aquela do meu avô com o dinheiro na mão que eu já procurei que nem uma louca e não acho. Meu irmão também viu. Mas eu acho que meu irmão queimou (...)Então acabou com tudo e aí agora a gente tem amizade, não adianta, né. Mas aí ele falou assim, ah, eu lembro, eu vi lá em casa. Mas também ainda não toquei no assunto porque está assim meu avô, minha avó, meu pai agachado, meu irmão assim e eu assim. E meu, eu era loirinha e meu avô também, nós não era moreno, nós era os dois loirinho e ele tem vontade de ver aquela foto pra mostrar pros netos dele. Mas até hoje não consegui achar. Eu gostaria, mas um dia eu vou achar! Alguém há de ter! Já perguntei pra bastante primos, bastante parente que é assim, por exemplo, que nem as minhas tias, irmãs do meu pai, que às vezes, muitas delas cada um ficaram com fotos, sabe, da festa dos 70 anos. Ainda falta dois pra mim ir na casa deles ver, mas é difícil porque eles trabalham (...)

Então ah, mas eu queria, porque eu lembro, parece que tinha mais gente, eu só lembro a mão do meu avô assim, o dinheiro aberto assim na mão, e minha avó, e meu pai com eu e meu irmão, mas tinha, os outros eu não lembro, você vê como que são as coisas,

¹⁶⁸ DUBOIS, 1994, p.326. O que Barthes denomina em vários momentos como *contra-lembrança* (Cf. BARTHES, 1984) pode-se associar à denominação de Dubois como *lembranças encobridoras*.

eu lembro de nós dois, e do meu pai e do meu avô e da minha avó. Mas algum um dia eu vou achar, aí eu te ligo!¹⁶⁹

T. C.: *Legal! E tem alguma foto assim, que você tem a foto mas você falou, aí não vou por essa no meu álbum, porque não quero, e por quê, assim?*

M. R.: Então, sabe por quê? Ai, sei lá tem um, teve assim umas fotos que assim ah, essas daqui não vale a pena, sei lá deu uma impressão que não cabia ela ali né, no espaço, sabe, o motivo eu não sei também...¹⁷⁰ Explicar também não sei só sei que achei ah, essa não cabe aqui.

Sobre a foto fantasmagórica que sempre retorna se corporificam novas experiências visuais, a cada narrativa agregam-se outras imagens da lembrança, confabulando com a expressão de Barthes: “Às vezes acontece de eu poder conhecer melhor uma foto de que me lembro do que uma foto que vejo, como se a visão direta orientasse equivocadamente a linguagem envolvendo-a em um esforço de descrição que sempre deixará de atingir o ponto do efeito, o *punctum*.”¹⁷¹ Também há o movimento gerador na família, quando a busca de Marina motiva o desejo de mais pessoas em encontrar a imagem lembrança-esquecimento. Na primeira evocação da fotografia lembrada¹⁷² aparece o avô com o dinheiro na mão e um espeto de carne, além da postura de Marina e seu irmão sentados com seu pai. Já nesse segundo momento, novos elementos se agregam ao quadro preto e branco: a figura da avó com outras pessoas e detalhes da cor de seu cabelo. Adiante, a imagem se tornará narrativa e lembrança compartilhada, pois de tanto falar na foto, Marina desperta o desejo e a lembrança das pessoas que passam a ter referências e *se lembrar* dessa imagem pelo que foi narrado por Marina.

Intriga Marina poder acrescentar ao seu romance a imagem latente na própria história. Mesmo que talvez ela já tenha encontrado o destino dessa fotografia, queimada pelo

¹⁶⁹ A narradora segue, até o momento da última entrevista, sua busca incessante por essa imagem fantasma. O que a torna para mim também mágica. Na história de vida, em uma fala sobre as casas onde viveu na infância e suas tarefas cotidianas, encontro refração da imagem fantasma: Primeira entrevista - história de vida

M. R.: (...) Mas era assim porque de segunda a sexta você ia para a roça. Aí sábado e domingo você tinha que lavar, passar...passar nós não passava muito, passava na hora de pôr só porque a roupa do sítio nós não passava, porque era aqueles ferros deste tamanho assim ó, com um buraco cheio de carvão dentro, com brasa... E para passar...

T. C.: *Então passava só a roupa da missa...*

M. R.: Só, a roupa que ia na missa, a roupa que ia na igreja e a camisa do meu pai, camisa do meu pai nós passava por causa que ele ia muito para Ibiporã, sabe. E...aí eu passava... No começo nós não tinha nem guarda roupa, depois que... passava e pendurava atrás das porta (*risos*)... Depois que ele... quando ele ganhou dinheiro da bodas de ouro do meu avô ele deu 500 reais... 500... não sei quanto da época que era... sei que era 500... E aí meu pai comprou guarda roupa, com o dinheiro... Aí tinha o guarda roupa para guardar as camisa dele, e o resto era enfiado dentro do baú. Do jeito que tava nós catava, enfiava, só lavava, dobrava, né, dobradinho dentro do baú. Mas cada um que ia procurar, um baú só para todo mundo...(risos) viu a anarquia que formava, né... E, nós...

¹⁷⁰ Marina pensa como ou por que explicar, acaba rindo e encerrando sua fala.

¹⁷¹ BARTHES, 1984, p.83.

¹⁷² Assinalado com * nas narrativas onde Marina se refere a essa fotografia.

esquecimento, continuará em sua busca, retendo-a ao menos em sua memória. Aproxima-se a fotografia da arte narrativa, no sentido da comunicabilidade da experiência vivida de que fala Benjamin. Entre memória e imagens das lembranças também a invocação repetirá o irrepitível, desta vez não mecânica, mas uma vez mais existencialmente, numa existência diversa que é a experiência do relato. Na repetição do irrepitível situa-se o princípio de proximidade e distância do ato fotográfico que torna a questão do tempo tão fundamental para a aventura pelo *fotográfico do mundo*.

Passa o tempo. Aquilo que você fotografou desapareceu irremediavelmente. Aliás, falando em termos temporais estritos, no próprio instante em que é tirada¹⁷³ a fotografia, o objeto desaparece. Aqui a fotografia evoca o mito de Orfeu (...) Assim, toda foto, logo que é feita, envia para sempre seu objeto ao reino das trevas. Morto por ter sido visto. E mais tarde, quando a imagem revelada finalmente aparece para você, o referente já há muito não existe mais. Nada além de uma lembrança.(...) Você nunca chegará ao encontro. Só lhe resta a foto, frágil, incerta, quase estranha. É a foto que literalmente vai se tornar sua lembrança, substituir a ausência.¹⁷⁴

Mas no caso da foto que motiva a aventura de Marina pelos acervos familiares, mesmo a lembrança palpável do objeto é apenas palpável em sua imagem mental. Marina quer a foto para certificar a existência. Mais do que servir à sua própria lembrança, a foto serviria para mostrar aos outros. Mas nunca foi encontrada. Aqui encerra-se uma primeira trilha da aventura de Marina em busca de uma fotografia da sua memória. No entanto, a aventura fez relampejar um outro caminho por onde Marina encontrou uma fotografia que permitiu materializar em memória imagética, o que teria sido, talvez, um eterno esquecimento... Vamos ao novo percurso...

* * *

Lampejo que retorna: o que poderia, então, iniciar o palimpsesto de Marina? A capa do cafezal de seu avô? O pioneirismo de sua família no certificado que abre o álbum? A escrita *Marina Feltrin Ricci aqui começa um pouco da minha história 6-1-1943*, na página do álbum em que figura a primeira fotografia que ela tem de si mesma? A narrativa de um início flui maleavelmente no tempo. Na terceira entrevista é Marina quem me questiona. Passa veloz por

¹⁷³ Por esta subtração que Dubois indica haver no corte fotográfico, em um jogo de palavras, a fotografia é mesmo “tirada”.

¹⁷⁴ DUBOIS, 1994, p.90.

vários inícios até retomar a narrativa contada e recontada desde o projeto cultural: migração familiar da Itália para o Paraná¹⁷⁵.

Semelhante a uma fotografia, outra ausência espacial e temporal do real ao qual se refere um substituto indiciário imaterial é o que ocorre com a terra deixada distante na migração, que fica próxima por ser registrada na memória.¹⁷⁶ Barthes se interroga sobre o sentido de história: “A História não é simplesmente esse tempo em que não éramos nascidos?” Adiante ele mesmo responde: “A História é histórica: ela só se constitui se a olhamos – e para olhá-la é preciso estar excluído dela.”¹⁷⁷ Assim também só se pode ver a fotografia quando se está “fora” dela, quando ela já é morte, ou reflexo que materializa um retorno do morto.

Benjamin compara os mecanismos da memória com aqueles da fotografia, observando que a força dos instantâneos consiste em que ‘estamos nós mesmos’ ‘no centro destas estranhas imagens’ mas que isto provém do fato de que estes ‘instantes de iluminação súbita’ são, ao mesmo tempo, instantes do estar fora-de-nós.¹⁷⁸

A trilha noz conduz de volta a lampejos do tempo nos atos tirar, revelar e olhar fotografias. Este corte que, ao mesmo tempo distancia e aproxima as imagens fotográficas das pessoas (a relação entre *spectrum* e *spectator*) algo que separa também experiência vivida e memória. Entre as imagens fotográficas, fragmentárias e polissêmicas, e as pessoas idosas que se debruçam sobre elas para comporem suas narrativas, contarem suas histórias, há a ruptura

¹⁷⁵Apresentei no início deste texto a história de vida. Segue a retomada onde Marina me coloca em questão:

Terceira entrevista - depoimento com o álbum

T. C.: *Sabe o que eu queria, Marina, que você fosse assim, é, me contando a história do álbum, das fotos que tem aí, o que você se lembra? (...)*

M. R.: *(Com o álbum aberto na primeira página) Pelo certificado? Ou pela vinda da Itália lá atrás? (Abre e começa a folhear o álbum, sem nenhuma interferência minha)*

(...) É mais ou menos vai (volta à primeira página, o certificado, segue falando assim), lá eu vou, no coiso eu vou entrar no, da Itália, da primeira foto, que quando meu avô veio pro estado de São Paulo, então vou começar pelo primeiro do meu pai, né, que ele foi nasci... Que os meus avôs vieram da Itália pro estado de São Paulo, cortar toda aquela parte e começar, só ele. Então, eles cresceram, casaram (...)

Em uma fala, aí se passa todo o álbum. Adiante pela condução da entrevista, pontuarei perguntas sobre a capa, sobre a relação com as fotografias, escolhidas ou buscadas, se encontradas ou não, sobre os sentidos do álbum e das lembranças.

Destaco um marco fundamental de singularidade, que é o momento da migração de São Paulo ao Paraná, quando o avô passa de colono a proprietário.

¹⁷⁶ “(...) estado duradouro mas que se gosta de viver com um intenso sentimento de provisoriade” SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Editora da USP, 1998. O que é um migrante?, p. 45. Na última entrevista identifica-se um momento narrativo em que Marina detalha todo o processo vivido poucos anos antes da realização do projeto cultural, quando sua filha procurou reconstituir a história familiar da migração do avô para documentar um processo de cidadania italiana.

¹⁷⁷BARTHES, 1984, p.96-97.

¹⁷⁸GAGNEBIN, 1994, p. 91.

representada pela passagem do tempo, perceptível na costumeira expressão “meu tempo” ou “naquela época”, tempo distanciado do presente. Como reflete Portelli a respeito do tempo na história oral: “O tempo é um *continuum*; colocar um acontecimento no tempo requer que o *continuum* seja fragmentado e que se torne diferente.”¹⁷⁹

O *fotográfico do mundo* de Arthur Omar é visto por Dubois como “categoria de pensamento absolutamente singular e que introduz a uma relação específica com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer.”¹⁸⁰ A fotografia, para o autor, não se resume em imagem, mas *imagem-ato*, por ser um instantâneo que aproxima espaços-tempos: da ação do *operator* ao tirar a foto à ação do *spectator* no ato de olhar.

Ao olhar uma fotografia antiga, somos levados imaginariamente ao que ela registrou, a uma outra temporalidade, outro espaço, não aquele em que estamos, nem tampouco o real que foi registrado nela, mas a uma fronteira passado-presente. Um pouco estranhos estrangeiros¹⁸¹, migrantes no tempo e no espaço, entre imagens e memórias. No fotográfico se compõe um espaço de alteridade, onde discursos e leituras múltiplas motivam-se por percepções de diferenças e identificações e onde somos todos observadores participantes!

Fundamental para Dubois pensar o palimpsesto fotográfico, essa dicotomia de proximidade e distância é camada aberta por Walter Benjamin, a respeito da *aura da imagem* na fotografia: próxima (dos olhos, da memória) por conjuntura, longínqua por essência: “É essa *obsessão*, feita de distância na proximidade, de ausência na presença, de imaginário no real que nos faz amar as fotografias e lhes proporciona toda a sua *aura*: *única aparição de um longínquo, por mais próximo que esteja.*”¹⁸²

Vale o lampejo de observar a relação entre temporalidades na recomposição que Marina processa de seu álbum. Por ocasião da exibição dos vídeos e da exposição fotográfica do projeto cultural, em março de 2008, Marina trouxe novas fotos que havia encontrado e gostaria que fossem reproduzidas para serem inseridas no álbum. Tempos depois, quando encontrei Marina para realizar a segunda parte da pesquisa, entreguei para ela a reprodução das fotos, ao final da entrevista, cujo trecho apresento a seguir. Outras histórias, então, sairiam de discursos do silêncio

¹⁷⁹ PORTELLI, 2004, p. 306.

¹⁸⁰ DUBOIS, 1994, p.61.

¹⁸¹ Como o estrangeiro de Simmel que transita na dicotomia *próximo* e *distante*. Proximidade dada pelo espaço compartilhado. Distância marcada pelas diferenças. SIMMEL, Georg. O estrangeiro. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org.) **Georg Simmel**. São Paulo: Ática, 1983, p.183.

¹⁸² DUBOIS, 1994, p.314.

para serem celebradas no álbum, como a bisavó, que em São Paulo está liberta de seu esquecimento na Itália¹⁸³:

Segunda entrevista – depoimento sem o álbum de memórias ¹⁸⁴

M. R.: Ah, você conseguiu a do meu avô com a, com os filhos?... Ah, olha, olha que bonitinha! Então porque ó: é meu avô e minha avó, né, e todos os filhos dele. Olha que bonitinha, essa daqui era a caçula, nenezinho, né! Então, porque essa foto aqui não foi chegada do, não foi tirada aqui no sitio, foi tirada quando ele casou antes dele vir pro Paraná porque eles se instalaram em Barra Bonita (...)

Então, porque o dia que eles eram pra vim pro Brasil, que os dois, porque veio todos os irmãos, né, veio meu av... meu bisavô com todos os irmãos e aí ela ia ficar e ela, diz que começou a chorar, chorar, chorar, chorar, não queria mais conversar com ninguém aí meu, um dos irmãos dela mais velho ficou com dó, na última hora catou a mala dela e ela e trouxe também pro Brasil! E eu não sabia, essa história eu não sabia, fiquei sabendo com a minha tia

(...) Então, por causa da idade dela eles estavam com medo dela vir no navio, e veio tudo... Só os filhos e... Você sabe, não sei, aí a vida do pai do meu avô eu não sei, eu preciso descobrir também...

T. C.: Mas você disse que não sabia, mas quando você ficou sabendo essa história?

M. R.: Quando eu fui lá ver se... Um pouquinho antes de você ir embora, você lembra que essa foto eu não tinha e eu achei com a minha tia. Eu falei, ó tia eu queria saber se eu achava aquela foto que o vô está com o dinheiro na mão. Aí ela foi lá procurar, ela achou essa com meu avô e minha vó com todos os filhos, e essa velhinha, aí eu falei mas quem que é essa velhinha que está aqui? Porque essa daqui eu já sabia, meu avô tinha um quadro enorme na parede também que eu não sei, foi reproduzido, não sei onde foi parar, sumiu. Daí foi que minha tia contou, que diz que deu desespero, estava tudo certo de ela não vim pro Brasil e deu desespero nela e eles pegaram, cataram ela, e falou, se morrer no navio a gente vai fazer o que, né, e trouxeram. Então, olha, aqui é do estado de São Paulo, essa foto.

Quando não havia a foto da bisa, não havia história. Agora que existe, foi lembrada. Marina se dá conta de outro esquecimento sobre a história do marido dela! Barthes ilumina: “É verdade que a fotografia é uma testemunha, mas é uma testemunha do que já não existe (...) cada ato de captura e leitura de uma fotografia é implicitamente, de uma forma recalcada, um contato com o que já não existe, ou seja, com a morte.”¹⁸⁵ Vejamos a imagem de um novo “início”...

¹⁸³ “A imagem pode ser *flou*, deformada, descolorida, sem valor documentário, procede por sua gênese da ontologia do modelo; é o modelo. Daí o encanto dessas fotografias de álbuns. Essas sombras cinza ou sépia, fantasmáticas, quase ilegíveis, não são mais os retratos tradicionais de família, são a presença perturbadora de vidas detidas em sua duração, libertadas de seu destino, não pelos prestígios da arte, mas pela virtude de uma mecânica impassível; a fotografia não cria, como a arte, a eternidade, não embalsama o tempo, apenas o subtrai de sua própria corrupção.” BAZIN apud DUBOIS, 1994, p.80.

¹⁸⁴ Marina Feltrin Ricci. Depoimento sem o álbum gravado em áudio por Tati Costa. Londrina, 01 de jul. de 2008. Momento final da entrevista em que entrego as fotos reproduzidas.

¹⁸⁵ BARTHES, Roland. Sobre a fotografia. In: **La Photographie**, fevereiro de 1980. Entrevista concedida a Ângelo Schwarz (final de 1977) e Guy Mandery (1979). p.388-389.

meus avós minha vizante e todos os filhos meu pai
e o de terra branca, com acinte anos. Foi quando vieram
para o Paraná. muitos desta foto e pai minha Paraná

meus avós fugiram
da guerra da italia
e vieram Para o
Brasil com os pais
dele, meu avós tinha
11 anos foram marar
em Barra Bonita.
Est São Paulo. cresceram
casaram e tiveram
seus filhos, trabalharam
de colonio, até juntar
dinheiro, para vir
comprar terra no
Paraná, para ele
vir e comprar
20 Alqueire e
trouxe toda a família para desbravar a mata e plantar café,
meu pai meus tios e minhas tias foram todas muitas batalhadoras,
elas trabalharam de igual por igual. foram pioneiras,
hoje eu marina Feltrin Ricci conto um pouco do café, com 65 anos
Netá



meu pai
casou em
Sombrio
18 março
1942
de março
4-3-1940

Próximos e distantes relampejam os três esquecimentos trazidos à luz nas novas páginas acrescentadas ao álbum de Marina. Em especial destaca-se a que celebra no álbum o “início” reincidente em suas narrativas orais. Na escrita, bem mais extensa do que aquelas construídas no momento anterior da composição do álbum, durante as oficinas, Marina identifica presente em sua história familiar, a relação com o pioneirismo (celebrado no certificado) e com a memória coletiva que figura na capa: *hoje eu Marina Feltrin Ricci conto um pouco do café, com 65 anos. Neta*. As fotos relampejam com biografias.

Na aventura de diversas identificações sobre composições da subjetividade atua um processo dinâmico entre as escolhas pessoais em relação com outros discursos. Porque, no momento de acrescentar fotos e escritas, o álbum já foi narrado várias vezes e a partir daí já se desdobraram também algumas histórias no processo dialógico com os ouvintes. No momento de (re)composição narrativa do álbum¹⁸⁶, Marina já assistiu repetidas vezes ao filme *O brilho do café* em que ela aparece contando histórias da cafeicultura. Momento em que também o álbum já se materializou como monumento da história familiar, lugar de compartilhamento de memórias e narrativas, de vínculo intergeracional e de relação com o cotidiano, na expressão de Ecléa Bosi: “Uma memória coletiva se desenvolve a partir de laços e convivências familiares, escolares, profissionais. Ela entretém a memória de seus membros, que acrescenta, unifica, diferencia, corrige e passa a limpo.”¹⁸⁷ Mais outra camada desta aventura de Marina:

Terceira entrevista – depoimento com o álbum de memórias

T. C. E esse álbum, assim, o que ele significa pra você?

¹⁸⁶Na imagem: Segunda página da nova composição do álbum de Marina. Foto: Tati Costa, Florianópolis, 2008. Onde se lê: *Meus avos minha bizavo e todos os filhos meu pai é o de terno branco, com vinte anos. Foi quando vieram para o Paraná motivo desta foto e que vinha Paraná. À direita da foto - Meu pai casou em Londrina 18 março 1942 Ele nasceo 4-3-1910. À esquerda da foto e depois toma área abaixo da foto – Meus avos fugiram da guerra da itália e vieram para o Brasil com os pais dele, meu avos tinha 11 anos foram morar em Barra Bonita, Est. São Paulo. creseram Casaram e tiverrão seus filhos, trabalharam de colonio, até juntar dinheiro, para vir comprar terra no Parana, para ele veio e comprou 20 alqueire e Trouxe toda a família para derubar a mata e planta café. Meu pai, meus tios e minhas tias foram todas muito batalhadoras elas trabalhava de igual por igual. foram pioneira; e hoje eu Marina Feltrin Ricci conto um pouco do café, com 65 anos Neta.*

Quanto às outras duas páginas adicionadas ao álbum: Uma traz a foto da igreja de Ibiporã, imagem do convite para a comemoração dos 50 anos da cidade. Na narrativa do álbum esta imagem serve como dupla representação, tanto do pioneirismo de sua família que ajudou a construir a Igreja (Cf. trecho citado da entrevista com álbum), quanto representativa do casamento de seu pai e da ligação dele com a história de Londrina (Cf. primeiro capítulo sobre a história que Marina conta a partir da fotografia da concha acústica de Londrina, durante a oficina, e que figurou também em vídeo/DVD). A outra fotografia é também uma busca em seu acervo, pois no primeiro momento ela não tinha encontrado a fotografia de noiva junto com seu marido.

¹⁸⁷ BOSI, 1994, p.408.

M. R.: Ah, toda a minha vida! Desde que eu me conheci por gente até os 65 anos né. Que aí eu fui procurar as fotografias dos meus avós, * a que eu queria eu não achei ainda, mas eu vou achar, não sei quando mas eu acho...

T. C.: *Qual que é?*

M. R.: * Aquela que ele estava com o dinheiro na mão pra repartir pra turma, então, mas meu irmão também lembra dele ter visto, e uma tia minha também, mas com quem ficou essa foto eu não sei, ainda falta duas primas pra mim ver (...)

Olha, eu vou ainda dar uma procurada, mas nem vou, mesmo, nem que não seja do tempo dos antigos, mas eu vou por mais novas assim sabe, da minha vida, com meus filhos, com meus netos, com minhas noras, eu vou. Ainda não tive tempo mas a hora que eu for escolher, acertar tudo eu vou por mais, ele vai ficar grandão... Você vai ver! (...)

T. C.: *E como é que foi assim o álbum desde que você fez a oficina, né, ele fica aqui na sua casa? Você mexe com ele? Como é que é?*

M. R.: Ele fica lá dentro da minha¹⁸⁸, ó lá o livrinho, ainda está lá, ele está lá dentro da minha cristaleira! Ele fica lá de pezinho assim, ó. Eu passo, olho. Aí meus parentes quando vem aqui, principalmente por parte do meu pai, eu mostro, tem minhas primas, quase a maior parte ninguém tem nem noção do que era. Eu acho que é uma coisa interessante porque, não todas, tem umas que está a par mais ou menos né, mas a maioria ninguém não tem nem lembrança, nem, elas apagaram. Então, por isso que eu falo das fotos, porque a gente não deixa parar no tempo né, você, que nem elas não lembram dessas fotos, elas não lembram dessas, do coiso do meu avô, dos sessenta anos, a bodas de ouro, porque não participaram, os pais assim, sabe, não tem aquela participação das coisas antigas com os filhos, né, então eu acho que é muito importante isso, se eu não tivesse feito, talvez eu sabia menos do que eu sei hoje né. (...)Porque eu convivi lá onde meu avô estava né, elas depois que aquela época que cortou o café, e depois meu avô morreu então por exemplo, o sítio entrou em herança, aí meu pai, meu tio comprou as partes das irmãs, aí sumiu tudo.

Das narrativas de Marina algo do que Mauad destaca sobre a força representativa do ato fotográfico para a construção de memórias familiares e que responde a questão trilhada de *por que o álbum se transforma?* Marina assume para sua biografia esse papel que a autora nomeia *guardiã de memórias*: “Esse personagem, além de organizar as fotografias em álbuns, ou simplesmente guardá-las em caixas, é o depositário de muitas lembranças.”p.57 O movimento provocado pela oficina: trazer fotos da caixa que Marina guarda em cima do armário do quarto, para álbum que enfeitará a cristaleira!

Benjamin observa uma relação entre a autobiografia e a narrativa de modo que o narrador imprime a si mesmo, adiciona sua vivência nas histórias que irá narrar. Como narradora da

¹⁸⁸ Marina aponta a cristaleira. A imagem será retomada no próximo capítulo para a reflexão a respeito dos sentidos desdobrados da fotografia.

inteligência do avô e da sábia forma como ele constrói o espaço da fazenda, praticamente auto-suficiente, com engenho, moinho e até gerador de luz. Marina inscreve uma singularidade de sua própria subjetividade ao detalhar, orgulhosa, seu próprio saber, aprendido na vivência cotidiana dos fazeres da roça¹⁸⁹.

Ao contar a história de vida, compartilhar uma vivência, abre-se perspectiva de distanciamento de si mesma que é o que permite à pessoa olhar para si, pensar-se, estranhar-se, contar-se, escolher um estilo, construir uma narrativa de si. Ensaiai na oralidade. A verdade da memória e da narrativa oral se afirma na “experiência de um sujeito” e “construção de um mundo.”¹⁹⁰

O presente é o tempo para o qual a narradora volta seu olhar motivado pela experiência que lhe permite recorrer ao acervo de toda uma vida. Para Marina o álbum cumpre a função que antes as fotos tinham no passado de narrar para lembrar, assim como faziam seus avós. O álbum na trajetória familiar torna-se para Marina um ofício. Como narradora, ela se faz guardiã de histórias para fugir do esquecimento:

Primeira entrevista - história de vida

T. C.: Ou o que é pra você o esquecimento...

M. R.: Ah, eu acho que tem coisas... Porque a vida, tudo que a gente passou na infância, na coisa, tem muitas coisas que a gente esquece né, porque não é possível...e... Eu acho que se por exemplo, a turma para de comentar, para de coisar, você não... Minha irmã não lembra de nada, minha irmã não sabe de nada, minha irmã não entende nada, nem meu irmão, ninguém. Porque ela, ela ficou assim, ela não era assim de ver, querer saber ela era, sempre ficava longe, nunca... Ela, minha irmã não sabe nada, nada, nada do passado dela, ela não consegue lembrar nada. E nem meu irmão, meu irmão tem coisa, as artes ele lembra, meu irmão foi arteiro, mas ele também, pouca coisa, eu não sei, acho que eu convivi mais com os grandes, trabalhando, e vendo, eu não sei, meu pai também era muito apegado a mim (...) eu acho que a convivência também, né, agora minha irmã nunca esteve aí com nada, ela não sabe de nada, ela não lembra de nada, agora outro dia eu que estava mostrando o álbum pra ela e contando, ela falou que nem nunca escutou falar, e não é muita coisa porque... Quando... Eu sou do quarenta e três, quarenta e quatro, quarenta e cinco, quarenta e seis, quarenta e sete... Ela é cinco anos mais nova do que eu, era pra alguma coisinha ter né, sei lá!

* * *

¹⁸⁹ A isto se referem também os outros palimpsestos, em camadas permeadas pela história coletiva. Um pouco é visto por Zenaide, muito por Elza.

¹⁹⁰ LARROSA, Jorge. A operação ensaio. Sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. **Educação & Realidade**. Dossiê Michel Foucault. Porto Alegre, v.29 n.1, jan./jun. 2004, p.40.

“Só se sabe que, enquanto tal, o curso das coisas escapa a qualquer categoria verdadeiramente histórica.”¹⁹¹.

O álbum se encerra com um retrato atual, tirado durante a oficina, em que Marina segura sua fotografia, vestida de noiva. Nesta última página, um salto de 47 anos, entre o casamento, momento em que ela sai da casa dos pais, do convívio familiar, para iniciar outra trajetória, ligada ao marido e ao momento presente. A questão de *por que o álbum se transforma* ainda provoca o lampejo de um salto arriscado para *o que nele não se transforma...*

Primeira entrevista - História de vida

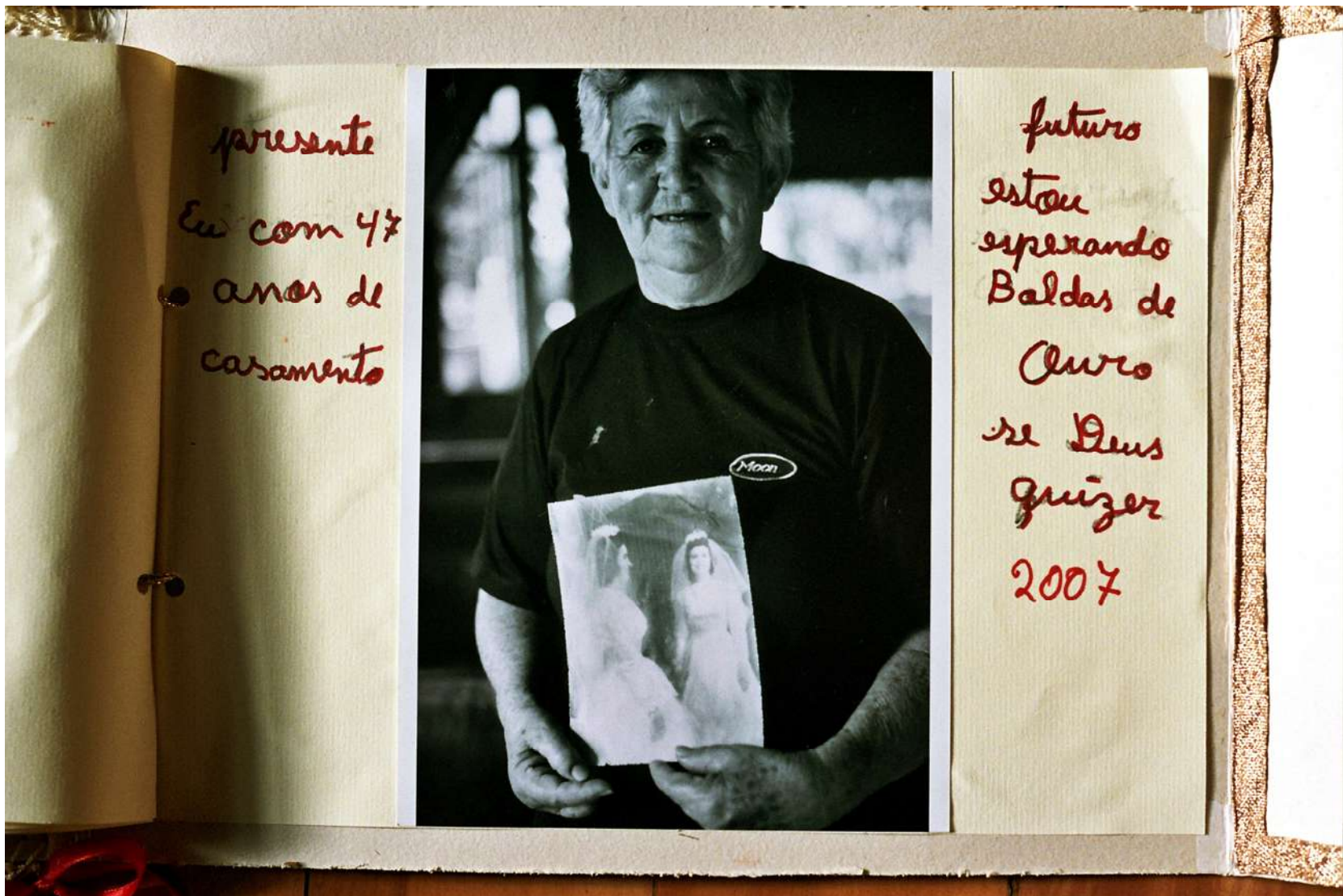
T. C.: *Você sonhava assim, Marina, aí, quando eu casar, como é que vai ser...Você pensava nisso...*

M. R.: Olha, pra te falar a verdade eu nunca pensei. A única coisa que eu queria parece que era assim, sabe, pôr vestido de noiva, entrar na igreja, sabe. Sabe aqueles que sonham, que acho que... bom, não sei, porque de casa só eu casei por bem. Meu irmão fugiu, minha irmã fugiu, tudo casou no tapa, né. Só eu que casei. E eu sempre tive aquela...aquela vontade de pôr o vestido de noiva. Então porque aquele moço que eu namorava...mocinho que eu namorava, eu gostava dele, eu adorava e ele também, sabe...Mas meus pais não queriam, eu achava que eu não conseguiria, fugir ou ir morar, eu queria, meu sonho era vestir de noiva, né. Aí eu me vesti, deu certo!

Como expressão de religiosidade católica (que se observa também nas narrativas sobre procissões) e um marco geracional, a historicidade do casamento traz uma das reincidências temáticas entre as três colaboradoras da pesquisa, onde a distinção de não casar “no tapa” alimentou o desejo de Marina para casar-se na igreja. O depoimento sinaliza ainda emergências de uma época de transição nos espaços sociais femininos entre as que casam na igreja ou as que não vestem vestido por subverterem padrões morais ou fugirem para viver um amor que seria reprovado pela família.¹⁹²

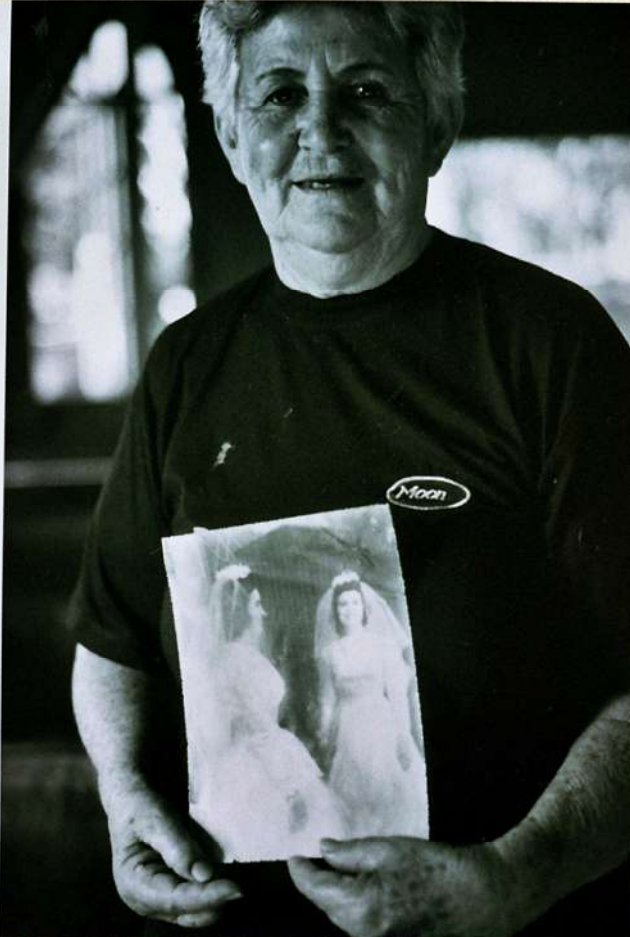
¹⁹¹ BENJAMIN, 1987, p.210. No texto *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936)*.

¹⁹² A respeito, vale pincelar o casamento de Zenaide “na delegacia”, que ela comenta com bom humor e os detalhes das memórias de Elza sobre o vestido alugado na famosa rua especializada em lojas de noivas, na Mooca, e o registro fotográfico no Foto Imperial. As camadas virão nos palimpsestos adiante... Também um cruzamento entre as entrevistas das três colaboradoras compõe algo a respeito da emancipação feminina onde é interessante notar o fato de que Zenaide, mesmo sendo de uma geração mais velha (13 anos mais velha que Elza e 16 a mais que Marina) é quem representa maior vanguarda neste aspecto, que pode ser inferido pelo seu ambiente cultural e econômico, em que ela podia, antes do casamento, dedicar-se a estudos sem precisar trabalhar para compor o sustento familiar.



presente

Eu com 47
anos de
casamento



futuro
estou
esperando
Baldas de
Curo
re Deus
gruizer
2007

Num lampejo do olhar sobre os dois casamentos que figuram no álbum de Marina observo que o casamento do pai teria uma importância “histórico-pioneira”, já o de Marina marca uma ruptura: encerra a história familiar de seus ascendentes para partir à história de seus descendentes. Ao mesmo tempo é novo início e um devir, “se Deus quizer” poder chegar ao encontro com a narrativa sobre seus ascendentes no mesmo marco: “Baldas de ouro”!

Aí permanece a provocação em torno dos movimentos de transformação do álbum (pelo menos até o momento acompanhado pela pesquisa): naquilo que não se transforma. A história celebrada no álbum encerra-se no marco de seu casamento. Os acréscimos levaram o álbum a um passado ainda mais antepassado, expresso na foto da bisavó. Mas não agregaram imagens de um período de 47 anos. De uma pista de Benjamim sobre os *calendários* não marcarem o tempo como o relógio. Permanece a fenda que traz inscrita em si, uma continuidade da espera. Será que a celebração familiar de uma memória em imagens de 1960 a 2010 poderá re-transformar o álbum quando Marina chegar ao mesmo marco comemorativo? Ou se uma nova pesquisa a interrogá-la a respeito?

A resposta escapa a uma *categoria verdadeiramente histórica...* Mas relampeja por trilhas de uma história visual com fotografias, no tempo presente:

Antes do ato de problematização do registro pelo viés da crítica histórica, as imagens fotográficas são registros visuais, expressões de um regime de visualidade, suporte de relação social, mas não a memória dos acontecimentos em si mesma. A memória não é inerte, ela não se deposita nas coisas, é, ao contrário, resultado do investimento das sociedades humanas em fazer lembrar, em evitar o esquecimento, diferencia-se da história, operação racional e cognitiva, por ser da ordem da emanação, da ação coletiva, do mito. Portanto, as fotografias conformam os quadros da memória social que, acionados pelo trabalho de memórias, também servem para fazer lembrar.¹⁹³

A fotografia trabalhada com a oralidade compõe uma dualidade na imagem-ato, onde pode se ver tanto uma emanação do referente, como também se pode enxergar o que o próprio sujeito que olha, inscreve na imagem pela narrativa daquilo que lhe toca. Dualidade também presente na designação de Barthes sobre a fotografia como *isso foi*: dupla posição conjunta de *realidade* e de *passado*.

Na foto se pode conhecer a si próprio, num jogo de diferenças do contato com o outro representado pelo corte temporal que distancia. Ou construir a própria subjetividade num

¹⁹³ MAUAD, 2008, p.26. Por isso, considera que o historiador que trabalha com fotografias deva conhecer sobre tecnologias de produção das imagens; sobre questões que envolvem uma relação entre imagem e referente, concepções estéticas e condições de recepção das imagens; além da vida social, trajetória biográfica que implica uma relação com elas.

processo – que é também histórico - de percepção da identidade, por operações de identificações, aproximações indiciárias. A partir daí, uma janela, um espelho, uma imagem para olhar novamente a si mesmo. Exercitar a alteridade na percepção do que se identifica ou constitui identificação.

Primeira entrevista - história de vida¹⁹⁴

T. C.: Eu queria perguntar pra você sobre o processo assim de envelhecer, o tempo passar, como é que é pra você?

M. R.:Ó, eu não vi muita diferença não. Tá bom viu! Ah, tem hora que a gente fala assim... até os 50 anos... eu não percebi, pra mim eu tinha sempre a mesma idade sabe. Depois dos 50 o problema é...você não tem mais aquela habilidade, de fazer as coisas, tem que ir mais devagar. Ah, mas eu não me sinto velha não.

T. C.: Não?

M. R.:Não. Eu olho no espelho de vez em quando eu falo ai, mas eu estou sim! Ó a cara enrugada!¹⁹⁵Mas ...Ah, sei lá !

T. C.: Tem o que tem fora e o sentimento que está dentro né...

M. R.:Dentro, só por fora eu acho que mais o corpo, mas dentro eu não me sinto velha não, eu falo com toda franqueza, viu, sei lá.

T. C.: E sobre isso assim, da memória, de ter as lembranças. Qual você acha que é a função de você se lembrar?

M. R.:Ah...você traz... Não sei se a gente convive, de vez em quando a gente quando entra em turma, até estava com meus primos outro dia conversando, eu falei ah, lá em casa tem bastante dessas fotos. Ele veio aqui...falei ah, eu vou lá ver se eu tenho..

No contemporâneo a velocidade re-significa o tempo. A passagem do tempo é inevitável, na vida, como o é na percepção imagética. Umbilicalmente próximas estão a memória de pessoas idosas e a fotografia: testemunhas de um passado que se foi. Ambas, também, discursos sobre o real vivido. Um imagético, outro imaginário. Ambos os espelhos onde se faz ver a ação do tempo.

O ato fotográfico se faz ao mesmo tempo num jogo óptico de reflexão e refração, de lentes e espelhos que compõem, na câmera fotográfica, o percurso da luz. Faz-se também numa química de sensibilidade que permite à luz revelar-se em imagem na ação sobre os sais de prata.

¹⁹⁴ Última página do álbum de Marina.Foto:D. C. Londrina,2007.Acervo projeto Memórias da Cidade–ecos. Onde se lê: *Presente eu com 47 anos de casamento futuro estou esperando Boldas de Ouro se deus quiser 2007.*

¹⁹⁵ Marina ri e se diverte ao referir-se a si mesma.

Todo este móvel processo se fixa no instantâneo efêmero da fotografia, que como fonte histórica, processa um esmagamento do fluxo temporal: “As fotografias, por sua vez, o fixam num congelamento do tempo do mundo e o convidam a entrar na espessura de uma memória.”¹⁹⁶

Volto por fim o olhar ao fotógrafo cujo ato colocou o *spectator* (a espectadora Marina) mais uma vez como *spectrum*, e no momento seguinte a fez pensar sobre isto, sobre já ser um passado, sobre se ver como outra. Olhar-se em perspectiva histórica, envelhecida.

De alguma forma eu estou interagindo, estou interferindo. Por vezes, estou mesmo ferindo (...) Fotografar é uma troca, você vê e é visto (...) Tomar consciência visual de uma coisa é uma forma de sentir-se visto por ela, uma codificação que ocorre no corpo do sujeito por devolução do objeto do olhar que lhe foi enviado.¹⁹⁷

Interação de vivência cotidiana com as lembranças, onde o presente torna-se tempo em que a memória cumpre uma função, traz lições. Não é a vida uma busca por se aprender a viver? Como lampejo instantaneamente fixado e como também uma lembrança encobridora este fraseado se encerra. Vale a imagem inicial, flores e frutos que nunca mais poderiam dar à capa outra foto igual, nunca mais colhidos da mesma forma.

¹⁹⁶ SAMAIN, 2005, p.127.

¹⁹⁷ OMAR, [2000], p.12-13.

* *Epígrafe: Ibid.*, p.37. Na imagem: Capa do álbum de Marina Feltrin Ricci. Foto: Daniel Choma, Londrina, 2007. Acervo proj. Memórias da Cidade–ecos.



2.2 Zenaide e as águas da palavra

*Do novelo emaranhado da memória, da escuridão dos nós cegos, puxo um fio
que me aparece solto.*

*Devagar o liberto, de medo que se desfaça entre os dedos.
É um fio longo, verde e azul, com cheiro de limos, e tem a macieza quente do
lodo vivo.
É um rio.*

Corre-me nas mãos, agora molhadas.

*Toda a água me passa entre as palmas abertas, e de repente não sei se as
águas nascem de mim, ou para mim fluem.*

*Continuo a puxar, não já memória apenas, mas o próprio corpo do rio.
Sobre a minha pele navegam barcos, e sou também os barcos e o céu que os
cobre, e os altos choupos que vagarosamente deslizam sobre a película
luminosa dos olhos.*

*Nadam-me peixes no sangue e oscilam entre duas águas como os apelos
imprecisos da memória.*

Sinto a força dos braços e a vara que os prolonga.

Ao fundo do rio e de mim, desce como um lento e firme pulsar de coração.

Agora o céu está mais perto e mudou de cor.

É todo ele verde e sonoro porque de ramo em ramo acorda o canto das aves.

*E quando num largo espaço o barco se detém, o meu corpo despido brilha
debaixo do sol, entre o esplendor maior que acende a superfície das águas.
Aí se fundem numa só verdade as lembranças confusas da memória e o vulto
subitamente anunciado do futuro.*

*Uma ave sem nome desce donde não sei e vai pousar calada sobre a proa
rigorosa do barco.*

*Imóvel, espero que toda a água se banhe de azul e que as aves digam nos
ramos por que são altos os choupos e rumorosas as suas folhas.*

*Então, corpo de barco e de rio na dimensão do homem, sigo adiante para o
fulvo remanso que as espadas verticais circundam.*

Aí, três palmos enterrarei a minha vara até à pedra viva.

Haverá o grande silêncio primordial quando as mãos se juntarem às mãos.

Depois saberei tudo.

*Não se sabe tudo, nunca se sabe tudo, mas há horas em que somos capazes de
acreditar que sim, talvez porque nesse momento nada mais nos podia caber na
alma, na consciência, na mente, naquilo que queira chamar ao que nos vai
fazendo mais ou menos humano.*

JOSÉ SARAMAGO

Mas quem mesmo pode dizer sobre a memória mais que sua própria narrativa?

Dizer sobre suas diferenças, dizer sobre suas naturezas, dizer sobre como opera... Da navegação, me detenho neste momento a um pequeno riacho, narrativa da vida cotidiana. Fluxo que pode dar algumas fluidas respostas. Ou fazer emergir debates e questionamentos acerca de maneiras como imagens da memória se relacionam com imagens fotográficas guardadas em acervos pessoais. O que, por certo, une em delta estas narrativas é a minha presença, a pesquisar, as perguntas por onde se tecem estas tramas, dos fios soltos que tememos se desfazerem entre os dedos...

A literatura nos pode ensinar, porque fala da vida. Depõe acerca da historicidade, da relação dos seres humanos com o tempo¹⁹⁸. Ensina também por mexer com os sentidos. Por ser uma escrita sentida. Inicialmente poderia me referir a Proust, com suas encantadoras reflexões acerca das memórias de sensibilidades, das sensações, da beleza e riqueza de imagens, de sua xícara de chá que traz à luz uma Combray até então restrita às angustiosas noites em que o menino deveria se recolher para dormir.

Mas José Saramago, talvez por compartilhar a mesma língua mãe, talvez também por estar o ambiente rural de Azinhaga mais identificado aos espaços da memória da Fazenda São José¹⁹⁹, inspirou-me um tanto mais em suas memórias autobiográficas, em que se deixa transparecer a fala de alguém que envelheceu. Aí se lê um presente da velhice, de uma vida vivida no breve século XX e neste alvorecer do XXI. Pois para pensar acerca de sentidos da rememoração, vale observar também significados de viver a velhice, ou formas de envelhecer.

Aporto, a princípio, nas águas que *nascem de mim, ou para mim fluem* que se encontram com o debate a respeito da perspectiva relacional das lembranças, identificações e produções de subjetividade na dinâmica entre a pessoa e as comunidades e processos em que está inserida. Ecléa Bosi traz uma contribuição ao trabalhar lembranças de velhos a partir da relação teórica entre Bergson (memória enquanto um trabalho de construção ativa) e Halbwachs (relações entre a

¹⁹⁸ BLOCH, Marc. **Introdução à história**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1997. No texto *A história, os homens e o tempo*, a respeito do tempo histórico, escreveu: “ ‘Ciência dos homens’, dissemos nós. É ainda muito vago. Temos de acrescentar: ‘dos homens no tempo’. O historiador não pensa apenas o humano. A atmosfera em que o seu pensamento respira naturalmente é a categoria da duração”, p.89.

¹⁹⁹ A narrativa de Zenaide Maia e seu álbum de memórias será apresentada mais adiante. O cenário é a Fazenda São José, situada em Bom Sucesso, interior paranaense, onde ela viveu suas experiências cujas memórias são aqui recompostas.

memória individual e a história coletiva).²⁰⁰ Mas Bosi vai além, propõe uma multiplicidade de visões ao que poderia parecer único, história coletiva que se constrói por múltiplos olhares.

Um encontro também com o caráter da imagem fotográfica que Philippe Dubois²⁰¹ observa como um *ato global e único* pois de uma vez por todas, instantaneamente, bate a foto. Mas a sensibilização da película é fractal, de grão em grão se compõe a *própria matéria* da imagem. São os grãos singularidades que só podem ser percebidas quando se olha bem de perto, mas é tão somente em suas interações que se pode compor a imagem o que remete a uma *continuidade ilusória* na percepção da imagem. Desmonta-se (ou fragmenta-se) por aí qualquer pretensa unidade na memória coletiva, ou coerência linear em narrativas de memória, já que são caleidoscopicamente formadas por fragmentos, por lembranças entre si relacionadas no presente da composição narrativa, como fios que tecem uma rede.

Mais um fio para seguir neste tecido reconduz à proposta de Paul Ricoeur, brevemente pontuada no primeiro capítulo, que agrega a comunidade dos próximos às reflexões acerca de interações entre memória individual e coletiva. “Lembrar-se, dissemos, é fazer algo (...) E esse fazer memória inscreve-se numa rede de exploração prática do mundo, de iniciativa corporal e mental que faz de nós sujeitos atuantes”²⁰². Um processo relacional entre o indivíduo e o mundo que o cerca, uma dinâmica entre o espaço privado e o público, sempre internamente ligados, onde lembrar-se de *algo* é lembrar-se de *si* em dinâmica que opera também por diferenças e “capacidade de atribuição múltipla.”²⁰³ Aquilo que é tomado como *minha* memória é preenchido pelos significados que atribuo à minha experiência, mas também que relaciono ao que *atribuo* ao outro como diferente de mim ou semelhante a mim, dependendo de como se apresenta, num trabalho que se vitaliza no ato de rememorar.

Por essa trilha a relação entre memória individual e coletiva se explica numa perspectiva de coletividades ou comunidades de pertencimento que compartilham tempos e espaços. A memória, pois, associa-se intimamente ao *fenômeno geracional*. Na reflexão acerca do indivíduo ou do coletivo, *eu* e *outros*, Ricoeur insere uma perspectiva dos *próximos*, justamente aqueles que compartilham uma memória, uma geração, e que guardam vínculos entre si, para além de diferenças. É bela a forma como descreve:

²⁰⁰ BOSI, 1994, p. 413. A autora atribui à memória um sentido mais psicológico, perspectiva relacional do indivíduo com a sociedade. Não se refere tão somente à memória histórica coletiva.

²⁰¹ DUBOIS, 1994, p.97-101.

²⁰² RICOEUR, 2007, p.134.

²⁰³ Ibid., p. 137.

À contemporaneidade do ‘envelhecer junto’, eles acrescentam uma nota especial referente aos dois ‘acontecimentos’ que limitam uma vida humana, o nascimento e a morte. O primeiro escapa à minha memória, o segundo barra meus projetos. E ambos interessam à sociedade apenas em razão do estado civil e do ponto de vista demográfico da substituição das gerações. Contudo, ambos importaram ou vão importar para meus próximos.²⁰⁴

Nos próximos se mescla então o tênue da essência humana num compartilhamento para fora do eu restrito que é a própria vida. Os próximos perpassam o coletivo e se inter-relacionam com individualidades. Ao mesmo tempo, os próximos servem como testemunhas ou provas do que é lembrado e narrado. “Portanto, não é apenas com a hipótese da polaridade entre memória individual e memória coletiva que se deve entrar no campo da história, mas com a de uma tríplice atribuição da memória: a si, aos próximos, aos outros.”²⁰⁵ No navegar da relação entre passado e presente meu olhar acerca da relação memória e história se pontua pela proposta do autor de que a história fornece *esquemas de mediação* entre memória pessoal e coletiva.

* * *

Nas águas do fazer histórico compreendido também como uma produção de memória, deve-se passar por um trecho metodológico para adiante seguirmos à linguagem extra-texto (do curto vídeo) que também permeia esta escrita. Algo pensado aqui a partir da provocação de Durval Muniz de Albuquerque Jr. a respeito da (im)possibilidade de tradução do oral ao escrito, do sensorial e das emoções à grafia das palavras. “O oral não deve ser oposto dicotomicamente ao escrito, como duas realidades distintas e distantes, mas como formas plurais que se contaminam permanentemente, pois haverá sempre um traço de oralidade riscando a escritura e as falas sempre carregarão pedaços de textos.”²⁰⁶

A proposta de um anexo em vídeo do trecho selecionado para análise é uma tentativa de reduzir, ao menos um pouco possível, o embate de Albuquerque Jr.: “Estas vozes nos chegam sem corpo, estas falas nos chegam sem gestos, estas narrativas nos chegam amputadas de rostos, de ritos, de sinais, de mímicas, de suores, de cheiros, de toques.”²⁰⁷ Se bem que aos cheiros e toques, preencheremos com a imaginação ou com nossas próprias memórias...

²⁰⁴ Ibid., p.141.

²⁰⁵ Ibid., p.142.

²⁰⁶ ALBUQUERQUE JR, p. 230. Trata-se do artigo *As dobras do dizer: da (im)possibilidade da história oral*.

²⁰⁷ Ibid., p. 232.

Num percurso da história das sensibilidades, considero que a história do tempo presente tem um privilégio²⁰⁸ materializado nos recursos múltiplos para captar fontes em linguagens diversas, uma possibilidade de preservar aspectos dinâmicos dos discursos sobre histórias vividas. O passado como sendo algo intangível (agora sim, Proust²⁰⁹), suas representações podem ser multifocalmente (ou multiangularmente) construídas e com a ação do próprio historiador. Ação que perpassa método e empiria, na opção pelas fontes, pelas abordagens, pelos modos como percorre o olhar sobre os vestígios indiciários do tempo passado e que traz a literatura como sombra a si mesma pregada. Ação também de produção, no tempo presente, das próprias fontes que podem ser orais, imagéticas ou audiovisuais, implicando diferentes métodos e escolhas de recursos materiais.

No caso de minha pesquisa de campo fontes se mesclam em diferentes suportes que são imagéticos, orais e audiovisuais. Trata-se dos álbuns de memórias construídos num processo de integração artística das fotografias de acervos pessoais guardadas ao longo dos tempos com as memórias e narrativas que elas motivam. Conto também com a ferramenta clássica da história oral, o gravador de voz. E entrevistas em vídeo registradas para a composição de documentários (e os próprios documentários, que se constroem como documentos e narrativas acerca de um tema a circular pelas mídias digitais audiovisuais, traduzem-se também em fontes de pesquisa).

A cada um destes meios de registro, de suporte para as fontes desdobram-se possibilidades e problemáticas de pesquisa. Mas acima de tudo, podemos desdobrar pontos de vista! Para além de idealizar qualquer coisa como uma pureza original, defender uma ou outra ferramenta para detrimento das demais, penso observar e considerar a diversidade de recursos que se colocam ao ofício do historiador neste recente século XXI como espaços para dar a ver (e ler, e ouvir, e sentir, e pensar) de formas variadas. E assim, que a tradução cultural²¹⁰ possa ser diversificada nas linguagens que falam ao contemporâneo e abrem caminhos para produções de

²⁰⁸ Apesar de ser este seu maior “perigo” apontado e cutucado por amedrontados historiadores de tempos remotos.

²⁰⁹ Sobre o passado: “É trabalho baldado procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência serão inúteis. Está escondido, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que esse objeto material nos daria), que estamos longe de suspeitar. Tal objeto depende apenas do acaso que o reencontremos antes de morrer, ou que o não encontremos jamais.” PROUST, Marcel. No caminho de Swann. Trad Fernando Py. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003. Combray, p. 48. Na oficina cultural de onde se partiu para esta pesquisa, certas imagens foram *reencontradas* em casa, ganharam vida de baús e caixas há muito não mexidas. E quantas outras haveriam a serem encontradas ao *acaso*...

²¹⁰ Sandra Pesavento trabalha a idéia do historiador como um tradutor, para traduzir sensibilidades e materializá-las na mediação em palavras. Também, traduzir de um passado ao presente, traduzir linguagens da fala, do gestual, da experiência para a escrita. PESAVENTO, 2007, p.9-21.

sentidos. Se está o sujeito multifacetado, então que possamos ter também leituras multifacetadas da narrativa histórica.

Por ora, vale pensar as construções da pessoa diante da entrevista, mais do que especificamente diante de uma câmera ou gravador. A própria entrevista (utilize-se o recurso que for para sua gravação ou mesmo recurso algum) nada tem de natural. O conforto para que o entrevistado sinta-se à vontade (ou o máximo à vontade possível!) quem dá é o próprio entrevistador. Quanto a isso, Ecléa Bosi sugere dicas do nível das sensibilidades organizadas como *Sugestões a um jovem pesquisador*²¹¹. E como não nos banhamos duas vezes no mesmo rio, a lição de Heráclito²¹² serve ao exercício de observar que no encontro com os outros a quem se irá entrevistar coloca-se o jogo da alteridade, pois estas pessoas serão sempre diferentes de nós e diferentes entre si, mesmo que guardando semelhanças. Nesse encontro somos sempre jovens pesquisadores. Por mais acumulada que seja a experiência, o espaço entre gerações sempre estará presente pela diversidade da experiência e dos lugares de onde se fala. A sensibilidade está em compreender e respeitar a *maneira de ser*²¹³. Diante da diferença, ou do jogo entre alteridade e identificações, é preciso buscar a humildade do que há de semelhante ao outro, a simplicidade do humano. Tentar construir um espaço comum, compartilhar algo representado pelo tema de pesquisa e, quem sabe, poder assim nos fazer de *outros a próximos*. A utopia, como a utopia da verdade, seria minimizar a diferença. Afinal somos todos *spectators*!

Como historiadora em ofício, tomo a proposta de Albuquerque Jr., que questiona uma *gestualidade entre parênteses* ou uma *designação emotiva cerceada por tabus* (“Posso, no entanto, colocar entre parênteses a palavra risos, ou a palavra lágrimas, mas poderei colocar a palavra gozo? (...) Será que na fala as emoções podem ocupar este lugar à parte?”²¹⁴) a considerar também a *omissão do entrevistador*, no limite, razão e motivo daquela fala... É o sujeito que pesquisa quem une em delta as histórias narradas, como me referi no início deste texto.

²¹¹ BOSI, 2004, p.59-68.

²¹² Para mim, lição de memória, repetida por meu avô. Metáfora que conheci antes de saber quem seria Heráclito!

²¹³ BOSI, op. cit., p. 61. A respeito da relação de alteridade e de temporalidades que se colocam entre aquele que pesquisa e a pessoa que rememora, Alessandro Portelli discute a questão do tempo no percurso metodológico do trabalho com história oral e conclui: “Falar sobre o ‘outro’ como sujeito está longe de ser suficiente, se não nos enxergarmos entre outros e se não colocarmos o tempo em nós mesmos e nós mesmos no tempo.” PORTELLI, Alessandro. “O momento da minha vida”: funções do tempo na história oral. In: FENELON, Déa Ribeiro, et al. **Muitas memórias, outras histórias**. São Paulo: Olho D’Água, 2004, p.313.

²¹⁴ ALBUQUERQUE JR, 2007, p. 232.

Convido navegantes leitores a entrarem na corredeira da leitura audiovisual, que durará apenas alguns poucos minutos, tantos menos que a leitura textual, mas que por sua linguagem desdobra-se possivelmente por tantos outros leitões além da narrativa aqui apresentada.

* * *

* * * Tome um curto tempo para o vídeo antes de seguir... À encenação de um relato! * * * Este convite é para que leitores, motivados pela curiosidade, possam permear um tanto uma aventura do sensível, dedicando parte de seu tempo a acessar o vídeo *Narrativas*, disponível para visualização no computador, em formato *wmv*, na pasta de arquivos *apêndice C*. Ali poderá encontrar Zenaide, mediada pelo audiovisual, não apenas por minhas palavras.²¹⁵

* * *

Vista a narrativa oral mediada em audiovisual, segue-se uma transcrição. Se bem que uma mediação e tradução por transformar narrativa oral em texto, onde busquei situar tanto as palavras da fala quanto uma impressão subjetiva objetivada da gestualidade que a permeia, apontada nas notas:

Transcrição da fala de Zenaide

É, essa fazenda aqui é a fazenda São José aqui perto de Jandaia, entre Jandaia e São Pedro. E essa fazenda foi do meu pai... Sabe que eu sinto isso, quando ela tirava aquelas fornadas, aqueles pão caseiro, não sei se você já viu isso, eles tirarem do forno? Aí minha mãe botava em cima da mesa, aquela mesa era enorme, não, porque era muita gente, né... Então botava uma... um... botava um cobertor na mesa, aí botava uma toalha de mesa e aí botava os pão...os pães ali.²¹⁶ Mas era uns pães desse tamanho. Que eles cresciam e ficavam assim desse tamanho²¹⁷...né... E altos assim²¹⁸. Então ela botava, ela fazia 8 a 10 pães, cada vez que ela fazia. Então ela botava ali, aí ela enrolava tudo²¹⁹, sabe, pra...pra ele... o, o cobertor não deixar²²⁰, aquecer eles, que saíam do forno, não criar aquela casca dura. Então ela falava: ó vocês não mexem, espera um pouco²²¹, deixa eu vou faz... Ela ia fazer alguma coisa... Quando eu voltar nós vamos comer... Ah, nós já... E a manteiga era feita, fazia manteiga lá na fazenda,

²¹⁵ A produção audiovisual utilizada na composição de *Narrativas* parte das entrevistas em vídeo realizadas durante o projeto cultural, onde há uma qualidade técnica de imagem e som satisfatória para uma edição. Selecionei curtíssimos trechos referentes a cada uma das colaboradoras (dos quais alguns figuram também nos documentários que compõem o DVD). Pela extensão do trabalho debatarei em mais detalhes apenas o trecho selecionado de Zenaide, mas considero relevante a observação também dos outros trechos por trazerem em audiovisual aspectos dos debates que componho em cada palimpsesto, de modo que mantenho a sugestão para que o leitor ou a leitora possa dispor de 6 minutos para conhecer as narrativas mediadas não somente por minhas palavras.

Gestual de Zenaide

²¹⁶ Encena-nos com os braços como se estivesse esticando a toalha à mesa, a cada fala, o gesto se repete até a 'colocação' dos pães.

²¹⁷ O tamanho dos pães é indicado com os dois braços fechados, como se segurasse um bebê!

²¹⁸ E não é menor a indicação da altura do pão.

²¹⁹ Fecha os braços como se estivesse enrolando os pães e cuidando-os.

²²⁰ As mãos indicam o atrito e certa concentração do calor, o que se segue até a 'casca dura'.

²²¹ Gestual de suas mãos deixa-nos ver como se fosse a própria mãe falando para 'não mexer'.

né... E... Quando... E... Ah, de noite era uma delícia. De noite a gente sentava, sentava lá na cozinha o fogo, o fogo aceso, fogo²²² do fogão a lenha, naquele fogão ela botava tudo nos espetos assim²²³ a espiga de milho e botava tudo ali, na brasa do fogão, na boca do fogão. Você sabe como é fogão a lenha, né? Então botava²²⁴ ali tudo os espetos, cada um, um espeto com uma espiga, aquelas espigas²²⁵ de milho, que ela mandava o rapaz subir com aquilo lá do milharal... Ai, aquilo era uma delícia!... E aquele pão a gente abria aquele, aqueles que roubavam... Como falavam²²⁶, a gente roubava mesmo um pão daquele, né. Cortava tudo em pedaço²²⁷ rapidinho, enchia de manteiga, aquela manteiga derretida!... Aquele cheiro²²⁸, eu tenho aquele cheiro ainda. Você acredita? Aquele pão cheiroso...cheiroso!²²⁹... Olha muito, muitos anos que eu não como um pão daquele... Muito gostoso! São coisas assim que a gente grava na, na memória assim que não esquece nunca, né, não esquece. Gostoso. E vendo assim a casa deles a gente, eu me lembrei muito, de muita coisa...

Na narrativa da oralidade, há literatura, há música, há performance. A cadência dada por vírgulas, pontos e reticências, não pode mesmo expressar os altos e baixos da narrativa, diferenças de entoação e ritmo. As ênfases e o balanço do narrador se vão ao transformar oralidade em escrita. Por outro lado, no escrito podemos imprimir nossa própria cadência, recriando a fala em nossa mente, transformando a leitura em nosso próprio ritmo, cadência e som. É o escrito também que nos permite parar, suspender no ar a palavra e dela abrir observações e notas. São ambas possibilidades para os caminhos de pesquisa. Os elementos que se tateiam para pensar a canção se encontram também na oralidade. A narrativa é uma forma de entoar a fala, tem melodia e composição. Disto também já nos falou Ecléa Bosi; para aqueles que dialogam com ela nos seus ensaios, o ritmo da língua é abordado em *A Fala: Música e Memória*.

Insisto nos termos *narrativa* e *oralidade*. Ambas se desenvolveram no tempo, falam no tempo e do tempo, recuperando *na própria voz* o fluxo circular que a memória abre do presente para o passado e deste para o presente(...) Os sons compõem um reino flutuante e o pensamento decompõe a superfície da água em vagas ondulações...frases, palavras...²³⁰

²²² Com as mãos fechadas, como se sentisse o calor, indica o fogo.

²²³ A mão esquerda fixa, com a direita faz o movimento como se estivesse colocando as espigas e a mão esquerda fosse o suporte dos espetos, vai-e-vem.

²²⁴ Indica como os espetos eram colocados lado a lado sobre o fogão.

²²⁵ Com os indicadores distanciados, indica o tamanho das espigas, que nos aparentam uns 30 centímetros!

²²⁶ Com a mão na boca, nos dá a impressão de sentir “água na boca”.

²²⁷ Faz o gesto de cortar rapidamente os pães e passar manteiga.

²²⁸ Com a mão à altura do nariz, movimenta-a como para dar idéia do aroma, torná-lo visível.

²²⁹ Olhos fechados, como a olhar mais para as imagens interiores da memória, esta expressão se mantém no trecho seguinte da fala. Ao final volta o olhar para a fotografia (que não vemos na tela mas sei estar lá!).

²³⁰ BOSI, 2004, p.45-46. Valem também as discussões já tecidas a respeito da performance, no caleidoscópio do primeiro capítulo, e a contribuição dos estudos da antropóloga Ruth Finnegan sobre performances de contadores de história que destacam o efêmero e incapturável dessa manifestação e conduzem à reflexão acerca da multiplicidade de experiências de ouvir. Seu texto tece considerações a respeito da canção como uma experiência humana compartilhada que é multissensorial, multidimensional e multimodal, onde se interpenetram três dimensões: música, texto e performance. FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS,

Em sua narrativa, Zenaide nem descreve a foto²³¹, não é preciso. Para sua memória não é necessário indicar o *isso foi*²³², o referente da imagem representa menos do que as imagens que se desdobram daí, muito além da fotografia. Zenaide coloca-se a narrar suas imagens mentais que transpassam e extrapolam a fotografia. O *punctum* que a motiva está além do quadro e a leva aos tempos da experiência vivida, onde se fazem ver os detalhes gestuais da forma como sua mãe lidava com a comida. Em encontro com Luce Giard, expressão de uma *memória múltipla* de que a cotidiana arte culinária predispõe, uma memória de aprendizagem, memória dos gestos vistos, das consistências, do ponto exato de cada comida, onde o papel feminino é fundamental. Como temática reincidente da memória identifica-se um aspecto indiciário do lugar que a culinária ocupa povoando as lembranças.²³³

A experiência cotidiana de uma época compartilhada por Zenaide com os filhos e com os pais é revivida na memória que se compõe no presente da fala. E *aí se fundem numa só verdade as lembranças confusas da memória e o vulto subitamente anunciado do futuro*. No pão que há *muito, muitos anos* ela não come, a nostalgia de que nunca voltará a comer, porque a experiência passou, sua mãe se foi, como a fazenda e o fogão a lenha já não é mais. Para Zenaide, o pão não se faz mais em casa. Mesmo que ela carregue em si *aquele cheiro*.

Mas, quando nada subsiste de um passado antigo, depois da morte dos seres, depois da destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivazes, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o aroma e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, chamando-se, ouvindo, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, levando sem se submeterem, sobre suas gotículas quase impalpáveis, o imenso edifício das recordações.²³⁴

Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). **Palavra cantada**: ensaios sobre poesia, música e voz. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. P. 15-43.

²³¹ A foto que a desperta é aquela que figura na capa de seu álbum de memórias, será vista mais adiante.

²³² BARTHES, 1984. Na proposta deste autor é este o *noema* da fotografia, tudo o que ela pode dizer (atestar, certificar), carrega em si a *emanação do referente* mas não pode trazer em si uma explicação de sentido. Para além deste aspecto pragmático do *isso foi* há os sentidos múltiplos que poderão ser desdobrados por cada *spectator*, atribuindo à foto vista suas impressões subjetivas. Por que não dizer, imprimindo sentidos a cada olhar.

²³³ GIARD, Luce. Cozinhar (Segunda Parte). In: CERTEAU, GIARD, MAYOL, 2008. p.211-334. A temática ocupa páginas e páginas nas transcrições das entrevistas das três colaboradoras. Vale também para pensar um estágio que antecede o próprio alimento, ligado ao cultivo onde trabalhos masculinos e femininos se unem, ligado também ao cotidiano da roça, das artes de fazer tudo no próprio sítio, como aparecerá nas narrativas apresentadas ao longo dos palimpsestos Marina e de Elza, em que mesmo as brincadeiras de infância mesclam tarefas voltadas à alimentação, como colher galhos para fazer lenha, limpar a saia dos pés de café, fazer bonecas com espigas de milho.

²³⁴ PROUST, 2004, p. 50. Proust conduz à história das sensibilidades debatida por Sandra Pesavento onde a autora discute proposta de Aristóteles acerca da “capacidade humana de transformar as sensações em um objeto de experiência e atividade de memória”, que a rememoração permita sentir novamente as sensações provocadas pelas experiências vividas. PESAVENTO, 2007, p.11.

Por águas que misturam experiências e sensibilidades compreende-se um pouco mais sobre o trabalho da memória de idosos, onde tempos vividos se mesclam e escombros se reconstroem em edifícios para permitir historiar sobre composições narrativas. Coincidente à terminologia adotada por Saramago, Alistair Thomson²³⁵ nomeia memória autobiográfica a *composição* das narrativas, um processo em que linguagens e sentidos culturais (lembremo-nos do *studium* que nos rodeia) são trabalhados na configuração da identidade. Melhor dizer identificações, considerando seu aspecto fluido, contínuo movimento durante toda a vida. As identificações se processam em referência pessoal e em reconhecimento, sensação de pertencimento aos espaços sociais de grupos ou comunidades em que as pessoas estão inseridas, numa operação relacional e dinâmica de produção da subjetividade.

Debate de Thomson, na entrevista narrativas e memórias se fazem permeadas por quatro interações²³⁶: entrevistador-entrevistado; lendas conhecidas (memória pública²³⁷)-reminiscências pessoais, passado-presente; memória-identidade. Penso na relação entre *studium* e *punctum*, como as motivações pessoais perpassadas pelo cultural... “A memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente mas porque se relacionam através de índices comuns. São configurações mais intensas quando sobre elas incide o brilho de um significado coletivo.”²³⁸

No caso da pesquisa, como já abordado no capítulo anterior, a UNATI se configura como uma comunidade do presente. Um espaço de memória pública que dialoga com as lembranças pessoais. Por ser o espaço comum que agregou as pessoas na realização do projeto cultural, mesmo que as atividades e o âmbito do projeto tenham ultrapassado este espaço indo reverberar na própria família e nas visões sobre si mesmas. Nas entrevistas de história de vida, a resposta para a pergunta *quem é você hoje?* remeteu sempre ao reconhecimento desta comunidade como um espaço de seu ser. Assim como também a família (isso diz tanto a empiria como Thomson) se

²³⁵ THOMSON, Alistair. Reconstroo a memória. Questões sobre a relação entre História Oral e as memórias. **Projeto História** 15, PUC-SP, n.15, abr. 1997, p.51-84.

²³⁶ Também Ecléa Bosi discute estes espaços da interação e do processo de trabalho com história oral em duas obras: *Memória e Sociedade:lembranças de velhos* e *Tempo vivo da memória:Ensaio de Psicologia Social*. (Cf. referências)

²³⁷ Por memória pública, entenda-se também a memória coletiva que seja compartilhada por uma comunidade, um grupo social ou mesmo a família. No caso de Zenaide a comunidade é a família, a figura de sua filha destaca-se como um elo entre os tempos de sua mãe (a avó) e seu genro (presente).

²³⁸ BOSI, 2004, p.31.

configura numa comunidade. O ambiente familiar do passado se faz presente como comunidade revisitada na rememoração.

A defesa de Thomson sobre os canais de comunicação entre teoria e prática, o mundo acadêmico e o comunitário que trabalham as memórias na história oral, motivaram ampliar o projeto cultural para um projeto de pesquisa do qual essa dissertação é o resultado. No projeto cultural, algo foi construído junto e aí se localiza um princípio de amizade. Escrevo este texto com luvas de crochê confeccionadas por Zenaide, presente que ganhei ao final da primeira entrevista para esta pesquisa. Não se trata de uma amizade que decorre da pesquisa, mas uma pesquisa que decorre da amizade, do espaço compartilhado para um objetivo comum.

Neste espaço temporal da relação de amizade operam composições da narrativa (ou a questão de como se compõe a narrativa dependendo de *para quem* e *para quê* se narra). Tomo, portanto, a amizade na expressão de Anne Vincent-Buffault, como um *exercício que forma e transforma*: “praticando-o elaboram-se tanto o si mesmo quanto o entre si. Indo ao encontro dos outros, é ao encontro de si mesma que a pessoa se lança.”²³⁹ Já que antes de haver uma pesquisa, houve oficinas culturais onde se firmou uma amizade motivada pelo envolvimento de cada pessoa para compor seu relicário, seu lugar de memória, viver seu processo singular de construção da subjetividade. Em grupo, as amizades semeadas neste convívio foram comemoradas no encerramento da oficina com a narração das histórias, momento do reconhecimento ao companheirismo.²⁴⁰

Relacionar uma singular diferença em como principia a relação entre pesquisadora e colaboradoras, lugares ocupados por uma e outra parte, não significa julgar as diversas formas de se iniciar uma amizade ou uma pesquisa para que possam chegar a um comprometimento mútuo. Mas significa perceber modos diferentes por onde opera o sensível, a pensar também que a relação ouvinte-narrador que existe por um objetivo conjunto antes da pesquisa, seja diversa daquela que se inicia diretamente dentro de um objetivo focado de pesquisa. Afinal, de modo

²³⁹ VINCENT-BUFFAULT, Anne. **Da amizade**: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX. TRad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996, p.9. Para uma historicidade sobre práticas de amizade a autora confronta escritas íntimas (diários, memórias e correspondências) com discursos contemporâneos a tais escritas expressos em normativas e tratados buscando observar os *movimentos* da amizade situando-a como um objeto de história que “não é nem natural nem imutável por sob a permanência de uma denominação, e vê suas fronteiras se deslocarem”p.10.

²⁴⁰ Registrado nos vídeos de acervo do projeto cultural, o momento da narração das histórias aos companheiros de grupo é também o momento de celebrar e agradecer a comunidade compartilhada deste trabalho representada na Unati e no grupo de participantes das oficinas.

artesanal²⁴¹ como fazer um crochê, cada narrador imprime à narrativa sua forma de narrar, bem como sua experiência.

* * *

Com o olhar umedecido pelo sensível exercício da amizade, e compreendidas algumas questões que envolvem as composições narrativas de memórias, remamos para o álbum que será avistado a seguir em fotografias e escritas...

A própria composição do ato fotográfico, fotografar a fazenda para retê-la como memória, foi motivação do presente. No caso do álbum já se vai em um passado recente (dois ou três anos), mas distanciado em décadas da experiência da casa que até então só existia na memória. Como a casa da infância, para Saramago a dos avós maternos, que “desapareceu num montão de escombros”:

esse mágico casulo onde sei que geraram as metamorfoses decisivas da criança e do adolescente. Essa perda, porém, há muito tempo que deixou de me causar sofrimento porque, pelo poder reconstrutor da memória, posso levantar em cada instante as suas paredes brancas, plantar a oliveira que dava sombra à porta.²⁴²

... E lá vamos nós transportados para este espaço e este tempo que ficam não sei quando e não sei onde, mas pode ser nosso-qualquer-único-lugar-e-época. A importância das casas onde se viveu como *locus* de memórias, lugares onde se vai buscar lembranças, configura outra temática recorrente nas narrativas de memória. No caso de Zenaide a casa da fazenda ainda está lá (quase) bem como era, ela escreve *notando como tudo está igual de quando eles aqui moravam apenas meio abandonado*.

A proximidade ao real é dada mais pela memória do que por sua imagem fotográfica. Na foto que hoje é vista, está impresso e expresso um mero vestígio do real que riscou a película (essa também) sensível pela reflexão da luz e sobre seu corpo imaginou, em imagem se fez representado – porque a luz sensibiliza, faz do negativo imagem, do papel representação. Mas a

²⁴¹ Relembro o aspecto artesanal da comunicação do narrador citado segundo o olhar de Benjamin no primeiro capítulo.

²⁴² SARAMAGO, José. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 16. Com frequência Saramago retorna a esta casa. Por um momento, encontra-se com retratos pendentes das paredes, na sua narrativa sobre os cuidados da avó em “embarrear” o chão. E onde a cozinha é o mundo, espaço de convívio. Para Zenaide, também a cozinha é o mundo onde se contam histórias como a de varrer o chão de terra batida: “Ainda tenho no nariz o cheiro daquele barro molhado e nos olhos a cor vermelha do chão que empalidecia pouco à pouco, à medida que a água se ia evaporando. Que eu recorde, a cozinha nunca foi embarrada, varrida, sim, em todo caso sem exageros, mas embarrada, jamais.” (Ibid., 2006, p.84) Ao visitar a casa da fazenda, Zenaide quer espiar a cozinha, se está ainda igual, com o fogão a lenha onde se aqueciam as longas conversas noturnas.. Além de Zenaide, para quem o importante da fazenda é mais a casa do que a área agrícola das plantações, a memória de Elza transita de casa em casa remontando as fases de sua vida, assim como ocorre com o depoimento de Marina.

pessoa que se relaciona com a fotografia toma-a por expressão do real, mesmo que se trate de um substituto indiciário daquilo que jamais poderá se repetir existencialmente. Na expressão de Roland Barthes. “Ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou imóvel diante do olho.”²⁴³

Isso se faz ver na escolha de Zenaide pelas imagens e histórias que compõem seu álbum de memórias, quando às fotografias ela associa tanto as lembranças do passado distanciado das vivências na fazenda, quanto do passado próximo de revisitação deste lugar. Para além da imagem indiciária, a narrativa sobre fotografias transforma a imagem, pois quando é vista, dela também se desdobram imagens mentais, é percebida com olhares impregnados pelos estados da alma que traduzem memórias e sentimentos. Fazer história com fotografias significa, portanto, navegar por um espaço de sensibilidades.

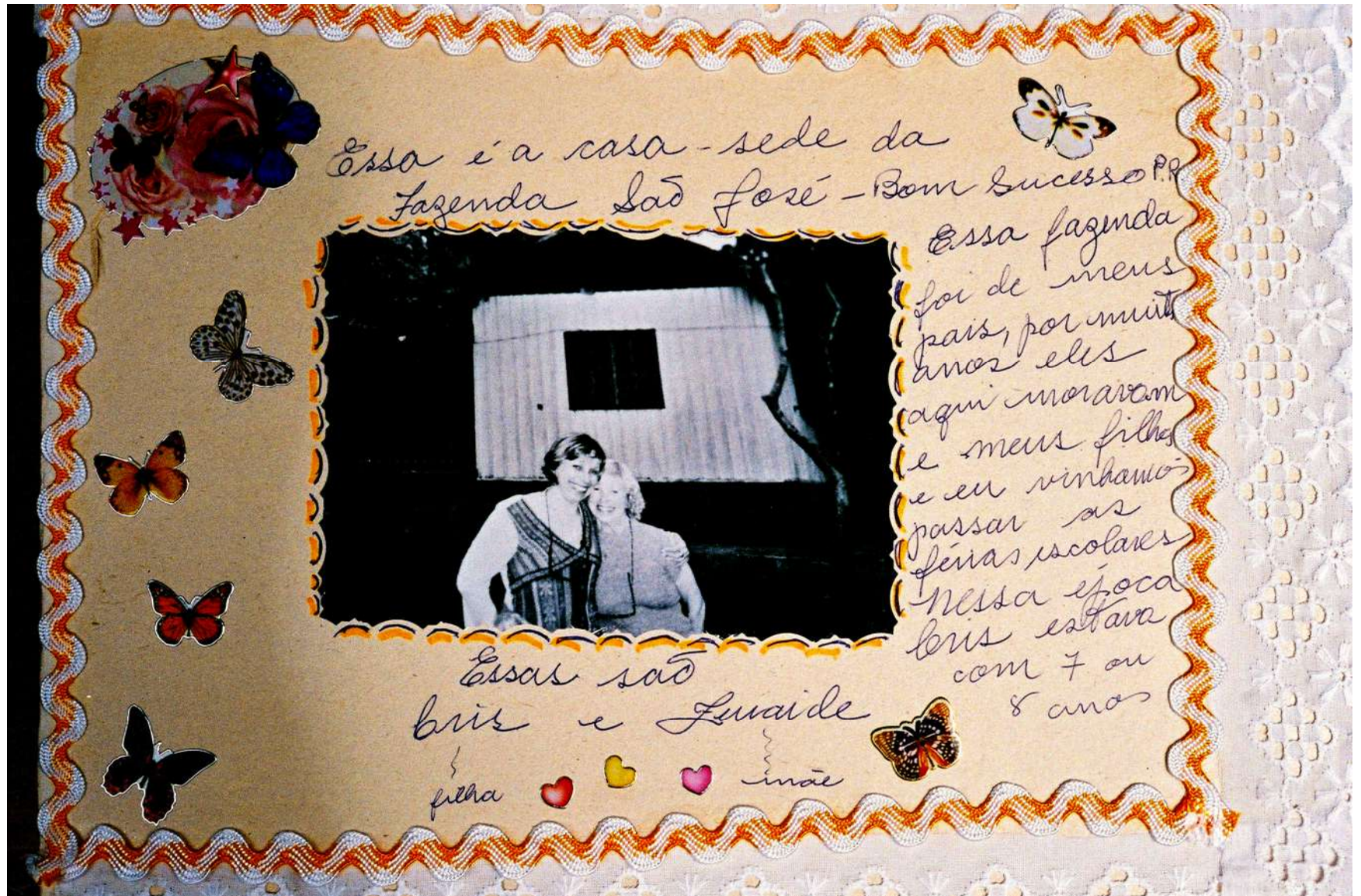
Nada mais paradoxal que uma fotografia. Está lá, diante de nossos olhos, impassível, fixa, congelada. Múmia adormecida, entorpecida, enclausurada no seu quadro, fechada, silenciosa, muda. Ela não fala e nunca falará. Vale, no entanto, por mil palavras, como se costuma dizer. E, de fato, nos leva a milhares de discursos sobre ela, dentro dela, atrás dela, em torno dela. Discursos interiores na maioria dos casos. Discursos do silêncio. Discursos por ela provocados, que surgem dos fundos da nossa interioridade, da caverna obscura de nosso pensamento. Pois, se é verdade que olhamos para ela, também ela olha para nós, nos aponta, nos questiona, nos perscruta, nos desvenda, nos desnuda.²⁴⁴

Com o olhar permeado pela relação entre fixidez e movimento a que as fotografias nos conduzem, observemos agora as imagens (em fotos e escritas) do álbum de Zenaide, narrativa fluente como o rio da memória de Saramago (e antes, rio da experiência de Heráclito)²⁴⁵.

²⁴³ BARTHES, 1984, p.117. Relembro o diálogo com Dubois, traçado no caleidoscópio do primeiro capítulo a respeito da fotografia tangenciar o real: “De fato, vinculada por sua gênese à unicidade de uma situação referencial, atestando-a e designando-a, o efeito geral da imagem indiciária será *implicar plenamente o próprio sujeito na experiência, no experimentado* do processo fotográfico”. DUBOIS, 1994, p. 78 No palimpsesto de Marina discuto mais a respeito ao abordar o segundo capítulo do livro de Dubois: *Além da imagem. Imagem-ato* (p.57-107).

²⁴⁴ SAMAIN, Etienne, 1997. p. XVIII. Teórico da antropologia visual com ênfase de pesquisa na área de cruzamento entre fotografia, memória e narrativa de velhos.

²⁴⁵ Seguem todas as páginas reproduzidas na ordem como se apresentam no álbum. Fotografias do álbum de memórias de Zenaide Maia. Registradas por Tati Costa, Florianópolis, jan. de 2008.







+ notando
 como tudo
 está igual
 de quando
 eles aqui
 moravam
 apenas
 meus
 avôzinhos.
 Lembrar
 é muito
 bom,
 porque
 tudo que
 temos pra
 recordar

daquela época eram brincadeiras e
 surtos - comidas feitas pela vovó
 no fogão à lenha - e a noite
 brincadeiras e contos de fantasmas



e sustos e risos.
 Quantas histórias!
 Vira a cara dessas duas na
 frente da casa - não são o
 retrato puro da felicidade?

Reverdar
 Relembrar
 e tudo tão
 lindo e tão
 bom !!!
 Obrigada a
 você Marcos
 por ter nos
 levado até lá.





Essa foto está muito linda, não?
Eu mostrando a foto tirada
na frente da casa-sede da fazenda
do José em Bom Sucesso.
Foto tirada por Daniel

Zenaide tem 80 anos. Acredito ser a idade algo decisivo para compreender o fluxo narrativo de sua memória, que tem uma continuidade específica e peculiar, transcendendo as páginas sem se restringir por elas ou especificamente pela imagem que a ilustra. Além do amor declarado pela língua portuguesa, que revela uma relação diferencial de Zenaide com o domínio da escrita e abre o leque da reincidência temática da questão dos estudos para essa geração (algo expresso em depoimento que será visto adiante). Chama a atenção este fluxo da escrita que a diferencia de todas as outras narrativas compostas nos álbuns²⁴⁶. A meu ver, é como se sua memória não pudesse ser enquadrada ou recortada por uma página ou por uma específica imagem.

Há seu veio épico e oral (como nos deixou Benjamin sobre a narrativa) e também o extenso distanciamento que faz do passado uma imagem por extremo longínqua. A fotografia que ela traz é de alguns poucos anos. Sua filha está com cerca de 40 anos. Mas a memória que se guardou além da foto remete a mais de 30 anos antes. E para além dessa experiência, sinalizo datar de sua infância, por vestígios que notaremos mais adiante.

Comum a todos os narradores é a facilidade com que se movem para cima e para baixo nos degraus de sua experiência, como numa escada. Uma escada que chega até o centro da terra e que se perde nas nuvens – é a imagem de uma experiência coletiva, para a qual mesmo o mais profundo choque da experiência individual, a morte, não representa nem um escândalo nem um impedimento.²⁴⁷

As narrativas da memória de Zenaide se compõem como ensaios. Como lembra Jorge Larrosa (em referências a Foucault), as narrativas (a oral, a escrita) são expressões de um sujeito que se constrói no presente, expressa sua experiência e sua verdade relacionando as temporalidades vividas. A rememoração se configura como uma forma de lidar com a realidade, também na experiência da memória está uma consciência, talvez doída, por certo

²⁴⁶ Por interesse ou curiosidade, sugiro o retorno às pranchas apresentadas no primeiro capítulo. Nas imagens anteriores, registros da capa e todas as páginas do álbum de Zenaide Maria. Fotos: Tati Costa. Florianópolis, jan. de 2008. Sistematização da documentação para o projeto de pesquisa acadêmica.

Lê-se: **(Capa)** *Essa é a casa – sede da Fazenda São José – Bom Sucesso PR. Essa fazenda foi de meus pais, por muitos anos eles aqui moravam e meus filhos e eu vínhamos passar as férias escolares. Nessa época Cris estava com 7 ou 8 anos. Essas são Cris e Zenaide. filha - mãe* **(Primeira página)** *Agora depois de anos, rever aquela casa e relembrar os momentos felizes de grandes brincadeiras, foi maravilhoso. Cris e eu andamos por toda a volta da casa* **(Segunda página)** *notando como tudo está igual de quando eles aqui moravam apenas meio abandonado. Relembrar é muito bom porque tudo que temos pra recordar daquela época eram brincadeiras e sustos – comidas feitas pela vovó no fogão a lenha – e a noite brincadeiras e contos de fantasmas.* **(Terceira página)** *e sustos e risos. Quantas histórias! Veja a cara dessas duas na frente da casa – não são o retrato puro da felicidade? Recordar... Relembrar... é tudo tão lindo e tão bom!!! Obrigada a você Marcos por ter nos levado até lá* **(Quarta/Última página)** *Esta foto está muito linda, não? Eu mostrando a foto tirada na frente da casa - sede da Fazenda São José em Bom Sucesso. Foto tirada por Daniel.*

²⁴⁷ BENJAMIN, 1987, p.215. No texto *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936)*.

nostálgica, do presente como tempo arbitrário, que escorre, *morada provisória na qual sempre nos sentimos estranhos*.²⁴⁸ Um olhar sobre sua oralidade:

Segunda entrevista – depoimento sem o álbum de memórias²⁴⁹

Tati Costa: *E a coisa, assim, de construir um álbum, esse álbum que você fez...*

Zenaide Maia: É, foi interessante, só que eu achei que o meu álbum ficou um pouquinho, assim, meio acanhado. Sabe, eu acho que podia, eu podia ter criado mais coisa no álbum. Acho, que eu podia ter criado mais coisas.

T.C.: *E você já pensou sobre isso o que você acrescentaria, como é que você faria se fosse fazer diferente, você já tem...*

Z. M.: Ah, talvez acrescentasse mais, mais histórias daquela época, né porque, o... O tema normal, o tema principal do álbum é sobre a fazenda do meu pai, e... Então, a época das férias que eu ia com as crianças pra lá, com os filhos, ficava um mês e meio, lá, normalmente, e desfrutando de tudo aquilo... Daquelas, das brincadeiras, das crianças, porque a coisa mais, mais gostosa que existe é isso, nessa época da, esse entrosamento de criança, e depois eu estava com a minha mãe, desfrutando tudo aquilo da fazenda, coisas muito boas, e daí eu, talvez, eu acho que eu deveria acrescentar mais coisas, mais histórias daquela época, eu acho...

T.C.: *Então você... você acrescentaria também algumas fotografias ou você acrescentaria só coisas escritas...*

Z. M.: Não, eu acho que fotografias, porque eu não tenho fotografias da época, entendeu, não tenho. Fotografias da época. Engraçado né, porque eu hoje sou fissurada numa fotografia, então eu adoro sair... E clicar, eu gosto, mas eu naquela época a gente não tinha muito isso, de fotografia²⁵⁰... A gente tinha o normal assim, fotografia, uma ou outra fotografia. Mas não era... Eu não acrescentaria porque não, faltou. Era só mesmo para a história.

T.C.: *E você acha assim que se você tivesse mais fotografias, você se lembraria de mais coisas por causa delas?*

Z. M.: Sim. Ah, verdade, isto. Isso é uma realidade se, se eu tivesse mais fotos eu lembraria de mais coisas (...) Porque se você olha uma foto, você, olha aquela foto lá na parede minha²⁵¹, o meu marido, então eu fico lembrando... Olha, que gostoso que era eu sentar lá à tarde, com ele, (...) Lá, você está vendo aquela primeira lá em cima? Era eu e ele, lá, então a gente às vezes, sentava ali ficava olhando quem passava na rua, ia pra praia, voltava da praia, fazia, dava um alô, parava no portão, conversava... Então a gente lembra de fatos quando a gente vê as fotos, mais do

²⁴⁸ LARROSA, 2004, p.33.

²⁴⁹ Zenaide Maia. Depoimento sem o álbum de memórias gravado em áudio por Tati Costa. Londrina, 01 de jul. de 2008.

²⁵⁰ Em relação à técnica fotográfica, Zenaide reflete sobre a restrita circulação da prática fotográfica no passado observada a partir da perspectiva relacionada ao presente. Algo que perpassa os depoimentos de todas as colaboradoras e que é debatido no palimpsesto de Elza.

²⁵¹ Zenaide indica a foto, que fica entre vários retratos pendentes da parede. A foto foi tirada quando Zenaide vivia com seu marido no litoral de São Paulo, já na fase da velhice. A partir desta imagem se reconstrói toda a cena de seu cotidiano, a narrativa é o que permite *animar* a fotografia, como se refere Barthes (1984) a respeito do olhar do *spectator*.

que o normal se a gente não tem né... Porque eu, infelizmente, eu não tenho muitas fotos das minhas crianças, quando, dos meus filhos quando crianças.

No momento da composição do álbum de memórias a escolha de Zenaide está pautada pelas fotografias guardadas em seu acervo. Na entrevista de história de vida a Fazenda Bom Sucesso aparece unicamente num curtíssimo trecho, logo no início, quando ela passa resumidamente sobre a trajetória de seus pais desde quando se conheceram até sua velhice e falecimento²⁵². No mais, Zenaide se detém a respeito da vida na cidade com seu marido e filhos. Uma possível reflexão sobre a brevidade desta história dentro do contínuo da história de vida pode ser representada pelo momento de exceção ao cotidiano que as férias representam. Mas vale ainda seguir nesta navegação para observar o aspecto do presente relacionado às seleções da memória e ao fluxo da narrativa. Por hora, trago a parte inicial da narrativa com o álbum de memórias num olhar em paralelo com as escritas do álbum:

Terceira entrevista – depoimento com o álbum de memórias²⁵³

Com o álbum fechado Zenaide olha a capa:

Z. M.: É a casa do meu pai, né, na fazenda, onde a gente passava as férias, as crianças eram pequenas então quando chegava a época, as férias escolares a gente ia pra lá, e passava um mês e meio, às vezes até dois meses (...) E, passava, aí a gente passava as férias lá porque era muito espaço, e muita brincadeira, [na] fazenda, e andava pela colônia, era, era maravilhoso. Maravilhoso! Então eu acredito até que as crianças devem ter, devem ter lembranças muito fortes, muito boas né, dessa época. Porque eu tenho né, eu amava ir pra lá.²⁵⁴ (...)

Zenaide abre o álbum direto para a segunda página, e retorna à primeira:

Z. M.: ... Essa aqui é a minha filha que é a caçula que me levou, me levou lá agora né, me levou depois pra, pra rever essa, essa história toda. Cheguei lá, fiquei tão emocionada porque meus pais não são mais vivos, mas, mas a casa está igualzinha assim. Só, lógico, a pintura, mas é, mas está igual, entendeu, só que a gente não desceu lá pra, porque não existe mais colônia, não sei nem o que foi, como está, como está lá embaixo, mas a casa em si (...) Mas a emoção foi muito, muito, muito grande. Acredito até que se, se as crianças tivessem também, tivessem essa oportunidade de ir lá ver né, seria muito bom. Então é, eu acho isso maravilhoso porque a gente poder recordar, a gente olhar as fotos, e... Ou estar presente lá no local também né. Eu não entrei não, porque eles, não sei, se eles não ofereceram, e a gente também não pediu pra entrar né, que nem sei como está a casa, dentro, mas

²⁵² A morte da mãe figura duas narrativas de Zenaide, na entrevista de história de vida e na entrevista com álbum. Reproduzo o curto trecho da referida entrevista da história de vida sobre a Fazenda São José: *Mas foi muito bom, mas depois ele... Aí minha fil... Minha irmã cresceu, aí ela arranhou um namorado que trabalhava com meu marido mas depois ela casou aí... Meu cunhado achou que tinha que... Botou na cabeça do meu pai, vendeu tudo as fazendas e comprou uma fazenda aqui... Em Jandaia do Sul, aqui perto de Jandaia, que é essa, entendeu? Que é a fazenda São José, ali perto de São Pedro, entre... Entre Jandaia, não, Bom sucesso e São Pedro né. Fazenda São José. Então meu pai vendeu tudo lá e comprou, pegou o dinheiro e empregou tudo aí, comprou essa fazenda.*

²⁵³ Zenaide Maia. Depoimento com o álbum de memórias gravado em vídeo por Tati Costa. Londrina, 09 de ago de 2008.

²⁵⁴ Trecho escrito na capa: *Essa fazenda foi de meus pais, por muitos anos eles aqui moravam e meus filhos e eu vínhamos passar as férias escolares.*

por fora esta igual né. Está igual ao que era quando os meus pais eram, quando eles moravam lá na fazenda. E aí a gente, eu olhei pelos vidros né. As vidraças lá, olhei pelas janelas através dos vidros, eu olhei pra dentro pra olhar o fogão, a cozinha...²⁵⁵

T. C.: *Está lá ainda?*

Zenaide vira para a segunda página:

Z. M.: Está, o fogão, está tudo direitinho! Acho que as moças quando vêm, né, ficam lá, e... Mas ficam muito pouco. *Zenaide passa para a terceira página:*

Meu genro é que tirou essa foto, né, eu mostrando a casa. Ah, foi muito lindo, foi muito lindo!

T. C.: *E como que surgiu de vocês irem lá, assim?*

Z. M.: Foi meu genro, o meu genro, ele é, ele é curioso nessas coisas, ele gosta de, sabe, de andar, de fuçar, de olhar, essas, recordar essas coisas aí. Então ele, quer ir lá, em São José? Né, porque é entre São José, entre, entre Jandaia e São José. E... Então ele falou quer ir, quer ir lá, dar uma olhada? Né... A gente entra lá, vamos ver se eles permitem que a gente entre lá. Aí né, nós... lógico que eu... Então nós fomos nós três, ele, a minha filha e eu. Fomos lá olhar a casa. Obrigada a você, Marcos, eu escrevi aqui, por ter nos levado até lá. Foi muito bom mesmo viu, porque aí vêm as lembranças (...)²⁵⁶

Vemos daí adiante, como se tramam os acontecimentos no fio da memória quando a narrativa se desprende da imagem e do álbum para uma história vivida na época de São João, uma das várias férias que passaram lá. Mesmo percebendo muita coerência entre o que Zenaide escreveu e o que vai narrando ao ver as fotos, as várias reincidências entre as diferentes entrevistas, sua fala traz outras palavras, com mais detalhes. Certas especificidades que permitem pensar sobre cada experiência de narrar pontuada pelas relações que Larrosa destaca: pensamento, subjetividade, pluralidade, caráter aberto e livre da narrativa, relações subjetivas do narrador com sua memória. Reconfigura-se o debate sobre os limites da memória em seu aspecto transitório de vinculação com o presente. A narradora - na perspectiva foucaultiana de sujeito transitório - caracteriza-se como expressão do presente e não como sujeito constante e imutável ao longo da história. Há transitoriedade nas narrativas, há negociações de memória, discursos diferenciam-se ao longo do tempo, expressam, a cada momento, a verdade da subjetividade²⁵⁷.

²⁵⁵ Interessante ela se referir às *crianças*, sua filha Cris, ela diz em outro momento, tem 42 anos! Escrita da primeira página: *Cris e eu andamos por toda a volta da casa*. E na segunda página: *Relembrar é muito bom porque tudo que temos pra recordar daquela época eram brincadeiras e sustos – comidas feitas pela vovó no fogão a lenha – e a noite brincadeiras e contos de fantasmas*.

²⁵⁶ Zenaide lê o agradecimento que registrou no álbum. Comenta que ele tirou a foto dela com sua filha em frente à casa (a imagem que figura à capa e à terceira página). Deste trecho *aí vêm as lembranças*, se anuncia uma extensa narrativa detalhando brincadeiras das crianças à época de São João, que sua narrativa embala ao nascimento de seu filho, Pedro, nascido à época de São Pedro.

²⁵⁷ É esta uma proposta de Larrosa no texto já referenciado. Quanto a isso Portelli escreve também com sensibilidade: “Se formos capazes, a subjetividade se revelará mais do que uma interferência; será a maior

Terceira entrevista – depoimento com o álbum de memórias

T.C.: *Zenaide e por quê que você escolheu essa história pra compor o seu álbum?*

Z. M.: Por que? Ah, talvez, talvez porque eu senti saudade, senti saudade né, talvez seja por isso, talvez saudade... Desse tempo bom, do tempo das crianças... Porque, você vê, quando a gente tem os filhos pequenos a gente normalmente tem o marido também... Então é uma, a família ainda é muito assim, muito junto, tudo junto né... Depois que eles crescem, aí eles, como diz, batem asas né. Mas eu escolhi talvez pela, pela saudade dessa época, dos meus pais, daquela (...)

T. C.: *Você gosta dele [do álbum] assim?*

Z. M.: Não, gostei deste, está. Eu acho que está, porque eu acho que aqui, como eu não tenho foto da época né, então acho que não tem... O que pode, a única coisa que pode ser casos que aconteceram como esse que eu contei pra você da época das festas juninas, do mês de junho, isso que aconteceu (...) mas só histórias mesmo.

T. C.: *E como é que foi assim o processo de você construir ele, assim, como que você foi escolhendo o que você ia colocar, como que você ia, o que você ia escrever?*

Z. M.: Ah, não sei, eu fui pondo, você vê que eu, eu não fiz nem rascunho. Eu não fiz, não, não pensei, eu fui escrevendo. Alias é o meu jeito né, meu jeito é esse mesmo, é de coisa.. Ai e às vezes, depois se eu releio aquilo que eu escrevi, eu às vezes, às vezes tem muita coisa que ó, não está certo, mas eu, eu não costumo fazer rascunho daquilo que eu escrevo. Mesmo em cartas que eu, que eu primeiro escrevia muita carta, agora já nem, não escrevo mais, mas primeiro eu gostava muito de escrever carta, porque eu sempre gostei muito de, da língua portuguesa, eu não sei nem... Até hoje eu me pergunto, por quê que eu não fiz... Uma faculdade, naquela época quando eu terminei. Eu tinha uma amiga, que nós estudávamos juntas, então ela, a Sinharinha, nunca mais eu soube dela... Ela falou ah, Zenaide, eu vou pra São Paulo, você não quer ir também, vamos pra São Paulo. Naquela época a gente fazia três meses de cursinho e entrava na faculdade. Não era vestibular assim como hoje. (...) Então ela falou, ai eu vou fazer, Zenaide, vamos pra São Paulo, você que gosta tanto de português porque eu tive um, eu tive uma, um professor que... Até eu tinha um álbum de recordações que ele fez, que ele escreveu (...) Ele era professor de português, e ele era apaixonado... Ele falava assim com tanta né, com tanto entusiasmo tanta coisa das, da língua, português, que a gente se, se apaixonava, pelas coisas que ele falava, aquilo... E, sabe, tem gente que tem mesmo o dom assim. (...) E a gente queria ir pra São Paulo, do interior de São Paulo, a gente ir pra capital e... Falei ah, não sei por que e até hoje, até hoje eu me arrependo de não ter, não ter feito uma coisa assim em relação a português porque eu gosto demais, eu gosto demais de ler, entendeu...²⁵⁸

riqueza, a maior contribuição cognitiva que chega a nós das memórias e das fontes orais.”PORTELLI, 1996, p. 4. Este autor fala também a respeito dos *procedimentos* da oralidade como algo processual.

²⁵⁸ No momento da primeira entrevista - história de vida, Zenaide já sinaliza sua identificação com a língua portuguesa e a possibilidade (não concretizada) de estudo em São Paulo, só que passa pelo tema sem entrar em tantos detalhes como a reflexão anteriormente citada, mas destacando, mesmo assim, o arrependimento pela inconclusão. A questão dos estudos como uma das temáticas reincidentes que pude identificar durante as entrevistas relaciona-se profundamente com os aspectos da cultura escrita, como pontuado no caleidoscópio do primeiro capítulo, e nos modos como as colaboradoras tecem as relações com as atividades escritas da composição dos álbuns. Assim como expressa sentidos geracionais para o valor que Elza e Marina atribuem ao fato de terem conseguido dar estudo aos filhos.

Ao contar sua história de vida, abre-se à narradora uma perspectiva de distanciamento de si mesma, que permite olhar para si, pensar-se, estranhar-se, contar-se, escolher um estilo, construir uma narrativa de si. Zenaide aprendeu com a trajetória, com o passar de 80 anos, com o ritmo da vida a indissociabilidade subjetiva que Larrosa nos propõe para o ensaio.

O rio das narrativas de Zenaide é também um espaço onde se pode recompor algo sobre o momento do ato fotográfico, que se expressa em sua fala a respeito da emoção em visitar a fazenda e de estar, no momento, munida de uma câmera para poder materializar este encontro, captar o instante, recortá-lo!²⁵⁹ Quando questiono a respeito desse passado recente a narrativa de Zenaide entrelaça um momento de sua própria infância, na casa de sua avó.

Terceira entrevista – depoimento com o álbum de memórias

T. C.: *E quando foi chegando?*

Z. M.: Ah, foi emocionante, como eu falei, foi muito emocionante ver, lembrar, a varanda, olhar a varanda ali que a gente sentava de noite porque a gente sentava pra papear né. Não tinha, não tinha televisão, não tinha nada, a gente só conversava, ou senão quando estava mais frio a gente ia pra cozinha(...) E como minha avó também tinha esse hábito de fazer, à noite, ali em São Roque, minha, meu, minha avó tinha esse hábito, minha avó materna, de fazer. É fazia escalda pé, meu avô fazia escalda pé né, enquanto ele ficava ali contando causos!... E minha avó fazia bolinhos né, no fogão, de milho, então minha mãe também tinha essa mania de fazer alguma coisa à noite pra gente ficar em volta do fogão quando estava frio, conversando né. E ficava todo mundo ali na cozinha, a cozinha era muito quente, porque fogão a lenha esquenta o ambiente todo e a gente ficava comendo e até na hora de dormir (...) E era muito gostoso, as crianças adoravam porque o meu pai tinha sempre alguma coisa pra contar do tempo dele mais moço, quando ele andava por, por esse mundo, Brasil afora aí, abrindo estrada né. O meu pai, quando meu pai casou, meu pai ele foi... Ele mora, ele trabalhava pro meu avô, na chácara em São Roque e depois quando ele foi, quando ele casou, aí eles foram, meu pai foi embora pra abrir estrada. E então ele tinha as carroças, tinha os burros dele, tinha os burricos né. Lá, os burros, sei lá como é que chama, mulas, sei lá, e os... Ele abria, fazia aqueles cortes sabe o que é? Você já ouviu falar nisso né? Ele abria as estradas, era o trabalho dele, e eles moravam em taperas né... Que eram taperas, verdadeiras taperas. Minha mãe contava que, eu não cheguei a conhecer, mas minha mãe contava que o chão era terra batida, tanto, tanto dela, socava muito, depois tanto dela varrer, dela varrer, dela varrer aquilo aí ficava tão, tão seca aquela terra, ficava dura que não fazia mais nem poeira!²⁶⁰

²⁵⁹ “Depois do índice, o corte. Depois da relação da imagem com o real, a questão de sua relação com o espaço e com o tempo. Como tal, indissociável do ato que a faz ser, a imagem fotográfica não é apenas uma impressão luminosa, é igualmente uma impressão trabalhada por um gesto radical que a faz por inteiro de uma só vez, o gesto do corte, do *cut*, que faz seus golpes recaírem ao mesmo tempo sobre o fio da duração e sobre o contínuo da extensão”. DUBOIS, 1994, p.161.

²⁶⁰ História narrada de modo muito semelhante na entrevista da história de vida mas encaixada no momento narrativo sobre a história de seus pais: *Aí foram abrir estradas, sabe, aqueles cortes que se chama né, que é pra abrir estrada então eles moravam num... Numa casinha de sapê, e chão batido, minha mãe de tanto varrer, de*

Na entrevista de história de vida observo um esquecimento da infância. Zenaide não nos fala muito a respeito. Responde com frases curtas os espaços que comumente²⁶¹ seriam preenchidos por sensações, cores, brincadeiras e aventuras. Adiante, a respeito de sua relação com sua mãe, conta que ela *batia muito*, era severa. Ao final desta entrevista é Zenaide quem responde à ausência da infância. Talvez não houvesse também espaço para se lembrar do que lhe contaram:

Primeira entrevista - história de vida²⁶²

T.C.: *Você se lembra bastante das coisas? Como é que você se relaciona com a memória, com as lembranças...*

Z.M.: Ah, eu me relaciono, às vezes eu choro vii Tati. Às vezes eu fico lembrando quando eu estou sozinha assim se eu me, se eu começar a lembrar... Por exemplo, a Cristina, ela gosta de puxar, ah mãe, fala sobre aquilo tal... Eu me, eu me lembro pouco das coisas assim muito... Então é... Se ela começar a puxar muito aí eu, aí eu começo, aí eu fico triste sabe, me dá muita vontade de chorar. E se eu tiver sozinha e começar a lembrar, então eu não co... Eu... Eu leio muito sabe, então eu leio muito. É, o Helio também gostava muito de ler, nossa, ele, nós tínhamos muito, muitos livros, muitos livros. (...)

T.C.: *E o esquecer?*

Z.M.: Como assim o esquecer?

T.C.: *Esquecer, as coisas que você não quer se lembrar, o esquecimento...*

Z.M.: Ah mas isso a gente guarda, a gente joga lá pro fundinho lá do inconsciente, pra não es... não lembrar né, não é verdade? Eu acho que é isso mesmo. Eu acho que tem coisa, tem coisa na minha infância que eu, que eu sofri, eu acho. Minha mãe batia, isso eu me lembro, minha mãe batia muito em mim. Eu era sozinha né, era sozinha, e eu era... Eu, eu acho, quer dizer, eu não me lembro muito com clareza isso não, mas como eu apanhava muito então eu acho que isso eu joguei lá pro fundão, e não quero lembrar. Diz que, que na psicologia explica isso né? Pode ser... Tem muita coisa que eu não quero mesmo lembrar, que eu não tenho vontade de lembrar.

No entanto, a opção por essa narrativa da Fazenda Bom Sucesso selecionada para compor seu álbum de memórias, não poderia ser pensada como uma forma de “redimir” o

tanto socar aquele chão e varrer tanto, varrer tanto, varrer tanto que aquilo fica duro, o chão tão duro que a terra não... Não, solta assim, não solta pra voar, sabe...Hoje a gente quase não vê isso né...

²⁶¹ Vale discutir este *comumente*, diria que quase como um senso comum, a empiria nos mostra (e os relatos de pessoas que trabalham com história oral confirmam) a infância costuma ser o momento em que mais se detalham as memórias, e onde elas mais se desdobram em diversos aspectos do cotidiano. É também um tempo-espaço em que mais as lembranças se reforçam *na e pela* comunidade familiar. Há muito do que nos lembramos de nossa infância que de fato nos foi lembrado pela narrativa de outros, nossos pais, avós, contando-nos de nossa *meninice*. Nos palimpsestos de Elza e Marina isso aparece substancialmente representado. Também Ecléa Bosi se refere ao tema (Cf. obras referenciadas ao longo deste trabalho).

²⁶² Zenaide Maia. Entrevista de história de vida gravada em áudio por Tati Costa. Londrina, 15 de ago de 2007.

esquecimento de sua mãe na narrativa sobre o tempo da infância, através das lembranças sobre as férias vividas na fazenda? E na carinhosa forma dela cuidar dos pães saídos do forno?

Mas todos os sentimentos que nos fazem experimentar a alegria ou a desgraça de uma personagem real só ocorrem em nós por intermédio de uma imagem dessa alegria ou dessa desgraça; a engenhosidade do primeiro romancista consistiu em compreender que, no aparelho de nossas emoções, sendo a imagem o único elemento essencial, a simplificação que consistiria em suprimir pura e simplesmente as personagens reais seria um aperfeiçoamento decisivo. Um ser real, por mais profundamente que simpatizemos com ele, em grande parte só o percebemos através dos sentidos, isto é, permanece opaco para nós, oferece um peso morto que nossa sensibilidade não consegue erguer.²⁶³

Aí está, trazida pelo romancista de Proust, uma teoria sobre como opera a memória. Em dois períodos distanciados do convívio de Zenaide com sua mãe, se reconfigura sua relação com ela. Como se preto e branco de um passado doído se traduzisse em cores de um outro tempo mais alegre. Por outra via uma foto recente, cuja representação original é em cores, se traduz em recortes e *preto & branco*. Para que a brincadeira artesanal de *composição* do álbum pudesse ser mais distanciada e diferenciada da contemporânea relação com a naturalização da imagem colorida, da proximidade com a forma como vemos a fotografia hoje, imagens originalmente coloridas foram refotografadas em *P&B* durante a oficina. A fim de provocar um estranhamento da ausência de cores que remetesse a uma relação passada com a fotografia de outras épocas... Do estranhamento, Zenaide procede a colorificação de seu álbum com flores e borboletas adesivas multicoloridas. Também agregando a fotografia original de uma linda primavera cor-de-rosa.

* * *

Uma foto é a *madeleine* que detona a memória e nos abre a Combray de Zenaide, na fazenda São José. De Proust vem a referência da memória das sensações, quando nos provoca para as evocações de cheiros, de visões, de toques. De Zenaide, sua narrativa se faz de memórias em imagens, mas também de outros sentidos, como denuncia o cheiro do pão que pode ser quase sentido no presente.

É claro que a verdade que busco não está nela [na bolacha *madeleine*], mas em mim. Ela a despertou mas não a conhece, podendo só repetir indefinidamente, cada vez com menos força, o mesmo testemunho que não sei interpretar e que desejo ao menos poder lhe pedir novamente e reencontrar intacto à minha disposição, daqui a pouco, para um esclarecimento decisivo. Deponho a xícara e me dirijo ao meu espírito. Cabe a ele encontrar a verdade. Mas de que modo? Incerteza grave, todas as vezes que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo; quando ele, o pesquisador, é ao mesmo tempo a região obscura que deve pesquisar e onde toda a sua

²⁶³ PROUST, 2003, p. 86.

bagagem não lhe servirá para nada. Procurar? Não apenas: criar. Está diante de algo que ainda não existe e que só ele pode tornar real, e depois fazer entrar na sua luz.²⁶⁴

Será que de tudo o que fomos nesta corredeira, pudemos não deixar escapar ao fio maleável da relação entre o historiador e o trabalho da memória? Ao menos, espero que a partir deste leito possamos ter tido certos traços para remontar sensibilidades, traduzi-las, recriá-las. Ensaíá-las.

Como calmaria momentânea destas águas (se bem que continuam a fluir), podemos espelhar uma memória pela fotografia que se faz como algo *despertado* mas que *não a conhece*. Não houvesse esta foto *madeleine*, Zenaide escolheria outras de seu vasto acervo e as narrativas teriam seguido outros rumos, pois mesmo que não fosse outra a nascente (esta é sua memória), seriam outros os trajetos. Mas houve essa. Foi esse o ponto de afluência. Depois disso, é a memória. Seus *apelos imprecisos, oscilantes*, que permitirão *saber tudo*, por águas de Saramago, *saber tudo o que mais cabe na alma*.

²⁶⁴ PROUST, 2003, p.49.

* *Epígrafe*: “Protopoema lhe chamou e aqui fica”. SARAMAGO, 2006, p.14-15. Na imagem: contra-capas do álbum de memórias de Zenaide Maia. Foto: Daniel Choma. Londrina, 2007. Acervo projeto cultural Memórias da cidade – ecos.

Recordações.



Elza Sanna Steffer

2.3 Elza e a poesia do tempo

*O Tempo só anda de ida.
A gente nasce, cresce, envelhece e morre.
Pra não morrer.
É só amarrar o tempo no poste.
Eis a ciência da Poesia:
Amarrar o Tempo no Poste!*

MANOEL DE BARROS

O palimpsesto de Elza transita no tempo. Sua narrativa é poesia que visita tempos e lugares para trazer explicações à ciência do aqui-agora, o vivido no passado amarra-se no poste do presente. Camadas deste palimpsesto serão escavadas observando-se o contínuo retorno, se bem que nunca chegue ao mesmo ponto, mas poetize por diferentes visões de passado e de presentes. Mesmo sendo um tempo que *só anda de ida*, andar cambaleante por um trajeto caleidoscópico, o tempo presente pode ser visto como imagens que se multiplicam a partir de uma mesma foto; ao longo dos tempos. Este palimpsesto tem início na escavação com ferramentas da antropologia visual e reflexões contemporâneas sobre memória, entre o fluxo do tempo e a possibilidade de amarrá-lo no poste com a *ciência da poesia*:

Cativa que era na sua fixidez material, de repente, essa mesma imagem começa a se decompor, a se dissolver. Como num caleidoscópio em movimento, ela [a fotografia] se fragmenta, se despedaça, se esfacela na imaterialidade de nosso imaginário. Ela não é mais uma imagem; tornou-se um bloco de imagens, um folheado de imagens: imagens-lembranças, soterradas na nossa memória, que emergem, ressuscitam, renascem, movem-se, começam a viajar. Esta mesma imagem, embora permanecendo sempre lisa, achatada e silenciosa, vira também música, ou, melhor dizendo, pequenas músicas, “pequenas músicas da noite”, músicas das nossas noites, de nossos esquecimentos, de nossos abandonos, de nossas distrações, de nossos silêncios, de nossos recalques e de nossas omissões. Músicas de nosso inconsciente, surgidas desta parte encoberta, oculta, enterrada do ser e, no entanto, particularmente viva, presente e fecunda. Notas musicais que se sucedem, se condensam numa partitura sem fim, arrebatando-nos, como as ondas do mar, em direção a outros cantos, a outros silêncios. As fotografias são viajantes vagueantes que nos cativam, medusas fantasmagóricas que nos fascinam. Segredos revelados e mistérios do outro, que nos acuam e nos transfiguram intimamente.²⁶⁵

Nosso tempo presente se faz caleidoscópico por abranger o que Andreas Huyssen coloca como “temporalidades diferentes e modernidades em estágios distintos.”²⁶⁶ Ou o que François Hartog debate acerca da multiplicidade dos regimes de historicidade, modos como pessoas, grupos, comunidades, sociedades relacionam presente-passado-futuro, “maneiras de ser no tempo.”²⁶⁷ Na linha desses dois autores destaca-se o plano do “ultra” individual na contemporaneidade, que opera uma ruptura com noções de temporalidade e inaugura o espaço de uma diferenciada relação com o tempo e a memória: tempo-espaço-memória pensado a partir da percepção de um “processo real de compressão espaço-tempo”²⁶⁸ onde a memória

²⁶⁵ SAMAIN, 1997, p.XVIII-XIX.

²⁶⁶ HUYSSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. Passados presentes: mídia, política, amnésia, p.10.

²⁶⁷ HARTOG, François. Tempo e Patrimônio. **Varia História**, Belo Horizonte, v.22, n.36, jul-dez.2006, p.263.

²⁶⁸ HUYSSSEN, op. cit., p. 30.

apresenta-se como uma possibilidade de “extensão do espaço vivido dentro do qual possamos respirar e nos mover.”²⁶⁹

Huysen e Hartog pensam relações entre tempo presente, memória e patrimônio. Levantam a discussão de que se busca viver o *presentismo*. Ao mesmo tempo experimenta-se uma *presentificação do passado*, como resposta à crise da modernidade, desilusão com o futuro e com o progresso que marcou o século XX. Algo que aproxima as visões desses autores com o benjaminiano anjo da história diante da tempestade da modernidade.

Huysen observa um mundo musealizado²⁷⁰, vivendo uma cultura da memória em que mídia, mercado e patrimônio estão profundamente ligados: “muitas das memórias comercializadas em massa que consumimos são ‘memórias imaginadas’ e, portanto, muito mais facilmente esquecíveis que as memórias vividas.”²⁷¹ O que traz a questão da experiência substituída por mediação²⁷², segundo Huysen: “a cultura da memória preenche uma função importante nas transformações atuais da experiência temporal, no rastro do impacto da nova mídia na percepção e na sensibilidade humanas.”²⁷³ Diante dessa complexa teia de relações que constituem o processo mnemônico, é proposta de Huysen que se pluralize o conceito de memória para *memórias*: individuais, geracionais, públicas, culturais, nacionais, locais, regionais. “Mas, qualquer que seja, uma tal memória global será sempre mais prismática e heterogênea do que holística ou universal.”²⁷⁴

Há sensíveis diferenças para atribuições de sentidos ao termo memória, se bem que estejam entre si relacionadas, vale observar: numa perspectiva do patrimônio, daquilo que possa (ou deva) ser memorizado, preservado, percebe-se o que mais se aproxima da memória coletiva. Outro sentido associa-a mais ao âmbito individual ou psicológico, como um conjunto formado pelas lembranças, ou aparelho mnêmico²⁷⁵. Para Benjamin, é na *reminiscência* onde se “tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si.”²⁷⁶ Na perspectiva de Benjamin aí estaria um encontro entre o processo mais subjetivo da rememoração que, ao longo do tempo, ganha significância para atribuir *sentido à vida*. Trama mesma em que se coloca um processo da memória compartilhada na arte narrativa, cuja

²⁶⁹ HUYSEN, 2000, p. 30.

²⁷⁰ Ibid., p. 15.

²⁷¹ Ibid., p. 18.

²⁷² BENJAMIN, 1987. De encontro com o que foi destacado no primeiro capítulo, do romance à informação e desta ao mundo em audiovisual, a contemporaneidade se coloca onde esta fissura entre experiência coletiva e vivências individuais se traduz em vivências mediadas por imagens, em imaginário mediado.

²⁷³ HUYSEN, op. cit., p.26.

²⁷⁴ Ibid., p. 32.

²⁷⁵ Vale lembrar ser isto algo sempre relacionado à dinâmica entre eu, próximos e outros, temática abordada em partes anteriores deste trabalho.

²⁷⁶ BENJAMIN, 1987, p.211. No texto *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936)*.

relação com o tempo pode ser mais associada à perspectiva das identificações e alteridades, colocando em observação espaços da *moral da história*.

Retomo Huyssen: “Se reconhecemos a distância constitutiva entre a realidade e sua representação em linguagem e imagem, devemos, em princípio, estar abertos para as muitas possibilidades diferentes de representação do real e de suas memórias.”²⁷⁷ No espaço plural de memórias e temporalidades que configuram o tempo presente estão inseridas as pessoas que colaboram na pesquisa, narram experiências. Olham para as próprias fotos numa construção de sentidos para imagens e lembranças. Também de forma prismática, heterogênea, relacionam memórias experienciadas e imaginadas sobre o tempo vivido. A relação entre o tempo presente da composição narrativa e os sentidos históricos que podem ser atribuídos ou apropriados dá voz à proposta benjaminiana sobre a história: “nossa imagem da felicidade é totalmente marcada pela época que nos foi atribuída pelo curso de nossa existência (...) O mesmo ocorre com a imagem do passado que a história transforma em coisa sua. O passado traz consigo um índice misterioso que o impele à redenção.”²⁷⁸

Nesse sentido pode-se esboçar que um patrimônio intangível se materializa através dos álbuns (e das narrativas geradas a partir do projeto cultural e da presente pesquisa), no que se refere às memórias relacionadas a um convívio compartilhado que pode ser reunido como *cotidiano da roça*. Assim como aí se pode tangenciar algumas matrizes simbólicas que identificam uma geração de mulheres idosas.

No palimpsesto de Elza o olhar se detém momentaneamente nesta perspectiva. Busca dar sentidos à questão de uma multiplicidade de visões individuais compondo o que poderíamos chamar de uma memória coletiva, porque compartilhada. Quem poderia responder sobre o que é um ovelho? Adiante, Elza nos apresenta... Conhecimentos intangíveis sobre o cotidiano e modos de viver que são materializados para futuras gerações.

* * *

Entre camadas deste palimpsesto, *nasce* nossa escavação a partir de um trajeto paralelo da segunda página do álbum de Elza até uma narrativa sua a respeito da família, lembrando que no momento da entrevista de história de vida o álbum estava guardado em casa já, há alguns meses.²⁷⁹

²⁷⁷ HUYSSSEN, 2000, p.10.

²⁷⁸ BENJAMIN, 1987, p.222-223. No texto *Sobre o conceito de história (1940)*.

²⁷⁹ Cabe lembrar também a intensidade da experiência de compor uma narrativa sobre si, expressa neste álbum. Um processo que ocupou quatro meses de atividades incluindo a narrativa das histórias em diversas ocasiões.

1914



Este navio marca
o começo da minha
família.

Ele trouxe imigrantes
italianos, alemães,
entre outros.

Primeira entrevista – história de vida ²⁸⁰

Tati Costa: *E a sua relação com o seu pai, como é que foi?*

Elza Sanna Heffer: Com meu pai, a relação com meu pai assim foi muito pouco porque eu tinha 15 anos quando ele faleceu. Então na verdade mesmo eu vivi bastante com ele quando a gente morava no s... na roça mesmo, que ele contava as histórias no qui... no terreiro, que era terreiro, não era quintal... era terreiro, no terreirão lá fora, e ele contava as histórias muito bonitas né... E marcou bastante, eu achava ele demais!

Depois a gente veio aqui pra São Paulo²⁸¹, eu tinha 13 anos quando vim pra São Paulo. E, na verdade, quando eu comecei a conhecer meu pai, né Tati, eu perdi ele... Nossa, mas ele era uma pessoinha assim incrível, era um sardenholo assim fora de sério, muito gen... Muito bom, muito simples, muito gente mesmo! Hoje em dia é muito difícil encontrar pessoa assim... Eu tento procurar por aí! Tem... tem sim, tem bastante gente que tem bastante qualidade mas quando é especial, não sei se é porque é meu pai... Quando eu comecei a conhecer de verdade, que mais quando eu precisei, eu perdi ele... não tem... Nossa, se ele tivesse vivo hoje acho que era maior fofinho!²⁸²

T.C.: *E o que é sardenholo, que você falou?*

E. H.: Sardenholo, é... uma nacionalidade. É uma aldeia que fica abaixo à Itália. Tem a Itália... É como nós aqui, nós temos os bairros, né, bairro isso, bairro aquilo. Então vamos supor que aqui é a Itália, e tem lá onde eu moro, Jardim São Tomazo, por exemplo, então meu pai... Eles iam pra Itália, fazer as compras e tudo, mas eles morava na Sardenha, era uma aldeia abaixo à Itália.

T.C.: *E quem veio pra cá de lá foi seu avô então?*

E. H.: Foi meu avô.

T.C.: *E por quê que eles vieram?*

E. H.: Eles vieram porque vinha vindo, é que tinha um projeto, tava vindo um navio dos imigrantes que não tinham dinheiro, todos estrangeiros, o navio Capoloni, e eles vieram todos juntos, veio os italianos, iugoslavos, alemães, vieram todo mundo naquele navio... O meu pai já veio na barriga da minha avó, o meu pai era marítimo né, ele não tinha...

T.C.: *Mas ele nasceu aqui, no Brasil?*

E. H.: O meu pai nasceu no Brasil, mas ele chegou no Brasil ele já nasceu, mas ele já veio carregado, minha mãe conta, que ele falava que ele era marítimo, quase que ele nasce no mar, lá, né... E... Então é assim, eles vieram todos, tanto a parte do pai meu marido, que nem eu te falei, vieram também nesse navio... Só que eles não se conheciam né, depois de bastante tempo, e falando de sobrenome, de isso, de

²⁸⁰ Elza Sanna Heffer. Entrevista de história de vida gravada em áudio por Tati Costa. Londrina, 14 de ago de 2007. Na imagem: Segunda página do álbum de Elza Heffer. Foto: D.C. Londrina, 2007. Acervo proj. Memórias da Cidade–ecos. Onde se lê: *1914. Este navio marca o começo da minha família. Ele trouxe imigrantes italianos, alemães, entre outros. (na foto: CAP POLONIO – 1914 – Alemanha – 20.576 ton. Sucateado em 1935. Fonte: Bonsor, N. R. P. South Atlantic seaway)*

²⁸¹ Entrevistei Elza em Londrina, mas com frequência ela se refere a São Paulo como aqui. Adiante apresento um trecho onde ela se dá conta deste lapso da narrativa.

²⁸² Risadas compartilhadas por Elza e eu.

aquilo, pra onde foram pras fazendas dividida, aquelas coisas e outras, ficaram, juntaram os caquinho... Então vieram tudo naquele navio... Veio o pai do Francis, que era meu sogro, que eu também não conheci, e minha sogra, que veio com 12 anos da Iugoslávia também com os pais dela, e meus avós né, que vieram... Vieram todos de lá!

Em princípio, um olhar para a imagem. Inserida no álbum a reprodução fotográfica do navio parece um recorte de jornal ou revista, poderia ser também um anúncio, Elza nos disse que algum parente dos antigos tinha esta imagem na parede de sua casa e ela reproduziu. A opção de Elza por esta foto aparece como representativa de uma ancestralidade, *marca o começo da minha família*²⁸³. A narrativa traz uma exaltação da experiência migratória ao mesmo tempo tomada por um aspecto onírico. No mesmo navio teriam vindo também os familiares de seu marido. Verdade ou mito? Como espaço da narrativa, basta que se constitua como tendo sido o mesmo navio para marcar e registrar a trajetória de seus *próximos*.

A partir da preocupação em como abordar materiais de história oral, Michael Pollak relaciona que há momentos históricos que são atribuídos muito mais a fatos de memória do que a acontecimentos, ou fatos históricos não trabalhados por memórias: “essas expressões remetem mais a noções de memória, ou seja, a percepções da realidade do que à factualidade positivista subjacente a tais percepções.”²⁸⁴ Assim este autor pontua como “elementos constitutivos da memória”²⁸⁵: 1) Acontecimentos vividos pessoalmente; 2) Acontecimentos vividos pelo grupo ou pela coletividade à qual a pessoa se sente pertencer; 3) Pessoas ou personagens; 4) Lugares. Pollak ressalta o processo de *socialização por identificação*, que a pessoa se identifique de tal modo com um acontecimento, com pessoas ou lugares que em sua memória não será possível diferenciar se participou de fato ou não, mas o fato é que se sente participante! Acredito que as experiências migratórias podem ser um exemplo em que a questão dos lugares fica muito forte: “Locais muito longínquos, fora do espaço-tempo da vida

²⁸³ Na entrevista com o álbum, narrativa semelhante à história de vida é retomada por Elza: **Terceira entrevista – depoimento com o álbum:** *Aqui é o navio, que eu não conheço, eu só conheço a foto, mas dizem os pais do meu esposo e a minha mãe, que meu pai já tinha falecido, e a minha mãe, em conversa,s que meus avós vieram nesse mesmo navio, né, porque era tudo barato e era tudo imigrantes que vinham tudo pro Brasil então em conversa daqui, conversa de lá eles vieram tudo junto nesse mesmo navio e eu achei assim, fantástica essa história que você vê que o mundo é pequenininho mesmo, né(...)* Ganha ainda algum acréscimo no momento da segunda passagem, durante tal entrevista, pela mesma imagem: *Ah esse navio não existe mais também, não existe mais esse navio, ele afundou. Afundou, assim o Francis me conta, ele gosta, diz que afundou.*

²⁸⁴ POLLAK, 1992, p.2.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.2. Apesar deste parâmetro de elementos constitutivos da memória soar um tanto quanto estruturalista demais, dando uma idéia, a princípio, de que a memória poderia ser algo fixamente construído, a perspectiva do autor serve-nos à observação de elementos norteadores, salvaguardando o aspecto relacional e processual da memória. No texto o próprio autor se refere constantemente à necessidade de se relativizar conceitos supostamente fixos à maleabilidade que a prática com a história oral e memórias requer.

de uma pessoa, podem constituir lugar importante para a memória do grupo, e, por conseguinte da própria pessoa, seja por tabela, seja por pertencimento a esse grupo.”²⁸⁶

Ao falar sobre seu pai Elza identifica como um aspecto especial de seu caráter ser um *sardenholo*. Nesse momento remonta-se a narrativa da experiência migratória. Vale notar que, no início da entrevista pergunto sobre seus antepassados mais antigos, o que ela se lembra... Elza descreve seu avô sem, no entanto, falar sobre sua origem italiana ou sobre sua migração. É em seu pai, segunda geração, que a italianidade se faz presente e reforça-se o discurso a respeito dela, numa necessidade de simbolizá-la. Espaço de encontro com o debate em torno do processo relacional da memória individual, coletiva, compartilhada²⁸⁷, com o próprio processo de singularização na produção de subjetividade.

Detenho-me ainda na fotografia do navio e na figura do pai de Elza para escavar mais um detalhe desta camada, encontrado na entrevista realizada tempos depois de concluídas as oficinas, a respeito de esquecimentos que ela acrescentaria ao seu álbum de memórias:

Terceira entrevista – depoimento com o álbum de memórias²⁸⁸

T. C.: *E tem alguma que você gostaria de acrescentar no álbum que você não colocou?*

E. H.: Que eu gostaria? Ah eu gostaria de acrescentar uma foto nesse álbum!²⁸⁹ Eu gostaria de pôr assim de todos os meus netos sabe? Mesmo! Eu gostaria de acrescentar! De pôr tudo porque poxa né, que eu consegui né, ter essa familiona, não tinha nada né Tati, eu gostaria sim de pôr!²⁹⁰ Principalmente aquela que está lá no álbum, ali na porta retratos né, que está todos eles lá no sítio.

T. C.: *E tem alguma coisa que você gostaria de ter no álbum mesmo sem ter a fotografia?*

E. H.: Alguma coisa que eu gostaria de ter... Coisa escrita você diz?

T. C.: *Alguma coisa pra você se lembrar que você não teria fotografia...*

²⁸⁶ POLLAK, 1992, p.3. Complementam esta perspectiva alguns debates de Boris Fausto: “a imigração representa um profundo corte, com vários desdobramentos no plano material e no plano do imaginário.” (...) “A partida assinala o encerramento de uma parte da existência ou quase sempre o abandono da pátria (...), à qual muitas vezes se deseja retornar, sem que se tenha certeza da possibilidade do retorno.” FAUSTO, Boris. Imigração: cortes e continuidades. In: SCHWARCZ, Lílian M. (Org.) **História da Vida Privada no Brasil**. Contrastes da Intimidade Contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p. 14-15.

²⁸⁷ O debate destas perspectivas é apresentado no palimpsesto de Zenaide e complementa-se com a crítica tecida por Huyssen às teorias de Halbwachs sobre memória coletiva, no tocante à proposição de certa estabilidade de grupos, relações e memórias sociais que Huyssen considera inadequadas “para dar conta da dinâmica atual da mídia e da temporalidade, da memória, do tempo vivido e do esquecimento.” HUYSSSEN, 2000, p.19.

²⁸⁸ Elza Sanna Heffer. Depoimento com o álbum de memórias gravado em vídeo por Tati Costa. Londrina, 04 de ago de 2008.

²⁸⁹ Elza ri e continua sua fala, sorridente.

²⁹⁰ Mais risos!

E. H.: Ai²⁹¹... Tem tantas coisas boas que me aconteceram... Ah, se eu pudesse deixar escrito aí eu ia deixar escrito assim; é eu sei que é ruim o que aconteceu, que me marcou assim demais, mas eu gostaria de deixar escrito que eu nunca mais vou esquecer, duas coisas aliás, uma que eu fiz inocentemente que eu acho que foi coisa de adolescente besta (...²⁹²) E não gostei dos meus quinze anos, não gostei mesmo Tati, se eu pudesse não lembrar eu não lembraria mas é uma coisa que aconteceu (...) E outra coisa que se eu pudesse deixar escrito sei lá, onde quer que meu pai esteja ele sabe que é verdade o que eu vou falar... Um dia eu fui trabalhar com meu pai né, ele trabalhava à noite de guarda assim e eu fui trabalhar, eu fui com ele e como a gente tinha vindo da roça né, e eu fui trabalhar lá na Mooca. Eu era criança de tudo e meu pai também devia ser pra lá né, então nós fomos junto, e você imagina só, eu senti vergonha do meu pai. Por que senti vergonha? Porque ele sentou no ônibus, em vez de ele sentar assim²⁹³ ele sentou aqui no corredor entendeu? Com as pernas no corredor e ele falava assim, tá vendo filha isso que é cavalo bom, leva a gente onde a gente quer... Bem caipira coitado, simples demais né, e eu mais burra ainda que era filha dele! Sentindo vergonha dele (...) então eu não me perdôo por causa dessas coisas, mas não foi uma coisa que eu fiz por... Por ignorância fiz aquilo, por vergonha mesmo. Eu era adolescente, que besteira porque hoje eu vejo às vezes, todas as mães falam não é? (...) Isso aí é uma coisa que eu me arrependo bastante de ter feito isso e quando eu aprendi a conhecer meu pai eu perdi ele né, porque ele era uma pessoinha assim incrível. Ô sardenholo danadinho, baixinho sabe, bem orelhudão, muito dez. Gente, acho que gente muito boa não fica muito tempo aqui não, sabe? Ele era mesmo uma pessoa muito boa. Ó, pra você ver a simplicidade dele, quando nós chegamos em São Paulo minha mãe era muito esperta, minha mãe era bem esperta mesmo. Então ela foi pra cidade com ele, e ela contou isso né, eu não vi. Ela passou, na cidade tem os manequins, sabe? Parece homem de verdade, não parece? Você imagina meu pai, que nunca viu essas coisas, se encanou nas vitrines com aquilo lá né, aí ele pegou e tirou o chapéu e cumprimentou e falou pra minha... Aí não respondeu, lógico que não vai responder! Ele falou pra minha mãe, ele disse, a minha mãe falava: viu Ana, eu salvei lá a pessoa, muito, eles não têm educação mesmo na cidade grande, ele não me salvou de jeito nenhum... Quer dizer cumprimentou, eles falavam salvar né... Não cumprimentou eu. Ela disse, Fizinho aquilo não é, é boneco. Não, é homem mesmo, eu vi. Você sabe né, você vê a simplicidade dele, ele era uma pessoa muito especial meu pai. Uma bondade assim que não tem tamanho, se eu pudesse escrever seria um livro pra falar sobre ele sabe... Eu nunca vi ele agredir minha mãe né, nunca vi ele bater nem em nós né, sabe? Trabalhador pra caramba, honesto demais da conta. Honesto assim tanto que ele ia roçar o pasto quando chovia, que o administrador vinha, e você pega quantos você quiser aqueles piriá, lebre né, aqueles sabe? Você sabe o que é né, pra comer né? Ele perguntava pro administrador se podia levar e podia porque né, era muito assim demais. Minha mãe falava sobre isso dele, então se eu pudesse escrever, escrevia sobre isso daí no meu álbum, deixava, que eu fui uma besta mas no bom sentido, também não foi por não gostar dele, por vergonha, por bobeira de criança, que não tem idade, não tem cidade, não tem educação em casa, a gente faz. Por causa da gente mesmo, acho que é do ser humano ter essa personalidade de bobeirinha e de vergonha de pai e de mãe, porque tem mesmo. Hoje eu vejo as pessoas falar que meu filho ficou uma fera porque fui buscar na escola, não quer, ficou com vergonha...

²⁹¹ Pausa pensativa.

²⁹² Não cabe no recorte deste texto descrição do que tenha sido, mas vale observar sua análise a respeito em um aspecto da adolescência que será desdobrado adiante.

²⁹³ Elza mostra a postura de seu pai com o corpo.

Elza não tem fotografias de seu pai. Mas a imagem dele em sua memória é latente, tem um movimento que sempre retorna ao *sardenholo baixinho e orelhudão*. São tantas entrevistas e outras efêmeras conversas que posso eu construir sua fotografia em uma imagem mental, como posso quase animar esta foto imaginando conversas deste senhor *honesto*. Acredito que se possa considerar a fotografia do navio, como uma imagem Roma²⁹⁴, fragmento exposto que permite, pela reconstrução da memória e do imaginário, trazer à visão uma Pompéia, totalidade inscrita e preservada da figura do pai de Elza.

Ainda nesta evocação de Elza desdobra-se uma camada que pode ser observada permeando suas diversas narrativas, as lições que ela tira de suas experiências vividas em constante relação com o tempo de seu presente. Aspecto profundamente identificado ao narrador benjaminiano:

Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida (uma vida que não inclui apenas a própria experiência, mas em grande parte a experiência alheia. O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer). Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la *inteira*.²⁹⁵

Aí encontro o detalhe da singularidade, ou um *punctum* da subjetividade de Elza na composição de seu álbum de memórias. Sua *poesia para amarrar o tempo* está em relacionar as próprias experiências com a vivência do seu presente.

E como não podemos *nascer* apenas de pai, a próxima camada traz o encontro com a mãe de Elza e o corte de sua infância para dar sentidos às operações de composição do álbum.

²⁹⁴ As metáforas freudianas para o aparelho psíquico, de Roma e Pompéia, são trabalhadas por Philippe Dubois no capítulo sobre a fotografia como palimpsesto: Na imagem registrada que aparece na foto estão latentes traços real ausente, de modo que olhar uma fotografia permite materializar a volta eventual e parcial de traços mnésicos do *Inconsciente* ao sistema da *Consciência*. Se na imagem positiva (que representa tal consciência) só chegam, de fato, fragmentos, a fotografia que manuseamos, é ruína exposta - Roma. Mas na memória psíquica (como na memória do negativo), a totalidade é preservada e inscrita - Pompéia. As relações entre lembranças e fotografias representam possibilidades de se unir tais metáforas em panorama fragmentário, também lugar de aprofundamento na reconstrução seletiva de paisagens únicas, recortadas nas camadas do tempo e espaço. (DUBOIS, 1994, p.309-332)

²⁹⁵ BENJAMIN, 1987, p.221. No texto *O narrador. Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov (1936)*. Nos instantâneos do capítulo seguinte observo como para Elza Heffer, o mais significativo do projeto foi a entrevista da história de vida, onde ela pôde remeter à sua infância, vasculhar as próprias lembranças, visitar as casas em que viveu.

1954



Eu, minha mãe e meus irmãos, eu tinha
neste dia 14 anos.

Primeira entrevista – história de vida²⁹⁶

T.C.: *E me conta, assim, quando você olha lá pra trás a primeira memória que você tem da sua mãe...*

E. H.: A primeira memória da minha mãe?... Desde pequena?

T.C.: *É. Como é que ela era, que que você lembra dela fazer....*

E. H.: Ah, bom a primeira assim que eu me lembro muito da minha mãe é que ela fazia bastante doce assim, sabe? Ela fazia porque meu pai matava as capada, era porco né, e ela fazia aquelas, fazia chouriço, fazia muito doce, sempre teve bastante coisa na minha casa, apesar da gente ser pobre, assim, não tinha fazendas, e nem nada, meu pai trabalhava e meus irmãos, mas fartura era assim, demais, né... Então tinha aquele fogão em cima cheio lingüiça pra defumar e minha mãe fazia muito aquilo, eu achava bacana, assim que ela fazia... E o que mais me marcou, mas marcou bastante mesmo é que de manhã cedo ela raspava o milho e fazia em cima da folha da bananeira e chamava tortijas. Era umas esfiha, vai, deste tamanho... Só que era só milho, né, milho e ela ponhava sal, pra gente tomar café de manhã... Ela fazia em cima da folha de bananeira em cima da chapa do fogão, aquilo era demais! E eu já trepava em cima do fogão, porque era um fogão bem grande, era um fogão bem grandão mesmo, mais que isso aqui ó²⁹⁷, é que ela colocava as painéis tudo e a gente então, tava aceso, era frio e a gente subia em cima daquele, da rabeira do fogão, que falava, né, e a gente subia lá em cima e me marcou bastante, ela ficava, a gente ficava esperando ela fazer esse café assim. E de outras coisas assim... Lembro que ela comprava roupa do ovelheiro, que vinha das cidadezinhas... Ovelheiro é aquele homem que vem a cavalo com aqueles balaios em cima né, um de cada lado, cheio de coisa, de roupa, de panos, pamina, chita... Então aí as pessoas não tinham dinheiro e trocava com ele, dava ovos, entende? Daí ovelheiro... Davam os ovos ele dava as coisas, linha, roupa, aquelas coisas, que é que nem um mascate que vinha trazer e eu achava muito bom quando ele vinha que a gente, minha mãe sempre comprava chita pra gente fazer vestido... Me marcou bastante(...)

Então daquela casa eu me lembro bem, que a gente veio né, me lembro bem que meu pai, ele não queria vim. E eu te falo mesmo, viu Tati, se eu tivesse essa garra que eu tinha com 18 anos, se eu tivesse essa garra hoje quando eu tinha aquela idade, que eu era uma menina, né, 13 anos, eu acho que eu não viria pra cá, se eu tivesse essa cabeça hoje, essa garra, eu também acho que eu não largaria ele, sabe? Porque a gente não pode, a gente não pode fazer as pess... Obrigar as pessoas. Depois que eu cresci, que eu casei, que eu tive a minha família, meus filhos, eu vejo que é isso, você pode falar, num orientar, mas você não pode obrigar. Quero que você seja isso né, você não pode... A gente é o que é. Eu acho que minha mãe devia ter respeitado meu pai porque nunca faltou nada de comer pra gente. Pelo contrário sempre teve demais e quando a gente chegou em São Paulo aí que foi pega pra capar. Porque enquanto minha mãe tinha trazido lata de carne, aquela banha né, porque costumava fazer assim porque não tinha geladeira, lata de banha, lata de café moído, pó, sabão, sabe? Tudo que era da roça, bastante amendoim, aí você tinha visita todo dia. Quando acabou aquilo, não tinha nada. Quando meu pai faleceu foi o meu irmão e um namoradinho meu que eu já namorava, que levou meu pai pra sepultura, sabe, porque não tinha... Então isso que eu falo pra você, então, é por aí, tem pessoa boa, mas é muito pouco. É lógico tem, você tem, eu

²⁹⁶ Na imagem: Quarta página do álbum de Elza Heffer. Foto: D.C. Londrina, 2007. Acervo proj. Memórias da Cidade-ecos. Onde se lê: 1954. *Eu, minha mãe e meus irmãos, eu tinha neste dia 14 anos.*

²⁹⁷ Elza indica o tamanho do fogão, o fato de ser maior do que o banco de praça em que estamos sentadas para gravar a entrevista.

tenho, a gente tá tentando fazer alguma coisa, não é essa bondade que eu falo, sabe? É a simplicidade, então eu acho que se minha mãe tivesse falado, não, eu tive meus filhos por aqui né, tá bom, eles tão comendo, eles tão feliz, vamos ficar por aqui mesmo, não obrigar meu pai a vir, mas já tava feito né, não tem jeito também quem que era eu, né? Uma criança... Mas eu tenho saudade...

T.C.: *E você trabalhava também pra ajudar em casa na infância, quando era criança?*

E. H.: Na roça? Trabalhava, assim, coisa de criança né, Tati. Coisa assim de levar o almoço na roça, pros meus irmãos, meu pai, né. Os caldeirão, os embornal, porque na volta a gente... Enquanto eles comiam a gente, eu adorava ir também nesse lugar ali, ó, quando meu pai almoçava a gente pegava as moringas sabe, e a gente descia uma descida assim que tinha... Você sabe o que é capim gordura, não sabe?...Cheiroso ele até... Então, a gente descia assim naquele trilhozinho assim cheio daquele capim né, tinha uma mina bem boa lá e a gente enchia os garrações pra eles, trazia, e na volta a gente, pra vim pra casa a gente trazia as coisas que eles mandavam né, meu pai, a lenha daquelas bem fininho, sabe? Pra minha mãe acender o fogo de manhã. Coisas que criança pode fazer... E criança pode fazer também, eu tampava as covas do meu irmão que ele plantava no meio da lida com aquela máquina, sabe? Então a gente tinha que ir indo atrás pra tampar as covas, sabe? Jogando terrinha com o pé assim pra tampar os milhos e feijão que eles plantava... E o que mais... E limpar pé de café, também a gente limpava, sabe? Pegava um pauzinho assim, e puxava tudo a saia do pé de café, sabe? Um pau pra não por a mão direto porque é perigoso ter aranha, cobra mesmo, até. E eles vinham atrás com o rastelo né, pra amontoar. Essas coisas a gente fazia, que é de criança.

E quando eu cheguei em São Paulo eu trabalhei também. Trabalhei e não gostei. (...) É... Aí... A minha infância de infância foi gostosa, mas de adolescente, não foi. Sabe como é... Podia ser, porque tinha mais coisa né, mas não foi, eu não gostei dela, da minha adolescência...

Aos 14 anos²⁹⁸, a fotografia que figura no álbum retrata já a vida de Elza em São Paulo. Na entrevista expressa uma difícil relação com a mãe, que estaria ligada à prematura morte do pai e às dificuldades cotidianas de sobrevivência na cidade. Mas na fotografia escolhida para compor o álbum, um retrato domingueiro, todos sorridentes, se bem que a mãe esteja parcialmente fora do quadro... Materializa-se em imagem uma sensação de felicidade que perpassa todas as páginas do álbum e a percepção presente da narradora. As *Recordações de Elza Sanna Heffer* serão coloridas, floridas, artesanais, amarradas por uma fita de cetim com carinho e sensibilidade que a capa lhes confere.²⁹⁹

²⁹⁸ Poderia também ser 15 ou 16 anos, na entrevista com o álbum Elza fica em dúvida entre as idades, mas não recorre seu olhar à escrita dos 14 anos. Ao olhar o álbum, ela vê fotografias e suas imagens mentais que daí se desdobram, não palavras! Alessandro Portelli reflete a respeito dos marcos do tempo na narrativa: “datar um evento não é simplesmente colocá-lo na sequência linear, mas também decidir a qual sequência pertence.” PORTELLI, 2004, p. 307.

²⁹⁹ Sugiro a observação da prancha apresentada no primeiro capítulo como um percurso do olhar pelas páginas do álbum. A questão de Ecléa Bosi pontuada por Walter Benjamin “se a relação entre o narrador e sua matéria – a vida humana – não seria ela própria uma relação artesanal” BOSI, 2004, p.221. Nota-se pela composição do

Na maioria das páginas a escrita se configura apresentando aspecto indicativo de quem (ou o que) aparece na foto e fecha-se (ou se abre) com uma análise do sentido daquela imagem: “Mais um momento marcante em minha vida.” “Uma fase muito gostosa da minha vida.” “Uma aliança feliz.” “Felizes para sempre.” “Cidade e momentos maravilhosos.” “Uma vida com fatos e lembranças perfeitos.” Das 9 páginas que compõem o álbum há 3 exceções que se detêm exclusivamente na descrição da imagem: a página com a foto do navio, a página com a foto de seu casamento na saída da igreja (imediatamente seguida pelo retrato dos noivos e padrinhos no estúdio, onde se lê: “felizes para sempre”), e a página que mais interessa no momento, o sorridente retrato domingueiro. O interessante é o retrato domingueiro ser a única das fotos antigas em todo o álbum onde aparecem as pessoas sorrindo³⁰⁰. Não seria a própria expressividade imagética do sorriso que resume toda a felicidade e torna desnecessário reafirmá-la por escrito?

Mas o olhar empreendido na narrativa da história de vida (onde as lembranças falam contando apenas com imagens mentais, sem outro suporte material) desconstrói um instantâneo de felicidade plena e revela uma adolescência difícil, que Elza *não gostou* de viver. Algo que só mudaria a partir de seu casamento, saída da casa maternal para o espaço familiar dos parentes do marido. Apesar história de vida apontar para este período difícil, nas imagens do álbum tal fase não aparece, não se expressa em imagem, nem em escrita, nem ao narrar o álbum no momento inicial da terceira entrevista. Ainda é a celebração da felicidade que aparece na fala sobre a composição do álbum³⁰¹. Mas como uma busca por redimir o esquecimento, algo aparece na fase final da mesma entrevista, no trecho já apresentado: *Ah se eu pudesse deixar escrito aí eu ia deixar escrito assim; é eu sei que é ruim o que aconteceu,*

álbum, onde este ato artesanal se processa de fato: na estruturação da capa, elaboração da pintura, colagem de objetos, escrita manual das narrativas, na história a ser contada e mudanças a cada novo contar.

³⁰⁰ Em depoimento com o álbum Elza indica que este retrato foi tirado pelo proprietário da casa onde moravam de aluguel (ele morava na casa da frente e a família dela nos fundos).

³⁰¹ Trago à leitura o trecho referido da **Terceira entrevista – depoimento com o álbum de memórias**

T. C.: *E as coisas assim que você escreveu no seu álbum, como é que foi?*

E. H.: Que eu escrevi

T. C.: *Se você até quiser passar ele de novo, assim... É, como que você escolheu o que você ia escrever?*

E. H.: Ah, posso falar pra você? Eu escrevi assim o que eu senti mesmo, o que foi acontecido né, que foi tudo muito bom, que pra mim... Eu sou uma pessoa, sabe Tati, que não tem coisa ruim muito comigo, assim eu posso até ficar, sabe... Sabe aquele dia que você fica nervosa assim mesmo que fiquei? Assim com alguém assim mesmo, que a gente é humano né, mas eu não deixo tomar conta de mim, sabe? Eu logo caio em mim, é só um momentinho né, então já eu gosto de sentir mesmo aquilo que eu falo, então aquilo que escrevi lá é porque foi gostoso. E certo, e assim toda, toda época né, quando eu estava grávida quando a minha sogra ajudava a gente bastante também, nossa aprendi demais com ela e assim, as minhas fotos, também que eu mostrei, os meus irmãos né, da minha casa, também nossa, a minha casa que eu né, sempre vivi com meus pais, era simples que nem eu te falei, mas a gente nunca passou fome, graças a Deus. Fartura assim era demais e era muito bom. Minha mãe sempre encheu de amigos dentro de casa, meus pais, então a gente conviveu com aquilo, falando que tinha que se doar né. As pessoas que se doam têm um retorno, não é de dinheiro mas de bem estar né, se você precisa de uma ajuda uma hora vem, minha mãe sempre falou isso que a gente [deve] ajudar o próximo (...)

que me marcou assim demais, mas eu gostaria de deixar escrito que eu nunca mais vou esquecer, duas coisas aliás (...). Adiante veremos a imagem de seus 15 anos, na terceira página do álbum: *uma fase muito gostosa na minha vida.* Época feliz na escrita do álbum, mas que no encadeamento da narrativa na história de vida aparece como período de dificuldades.

A descontinuidade entre uma e outra narrativa permite pensar o processo de *composição*³⁰² que a pessoa opera ao lidar com sua memória, também ligado ao momento e finalidade do próprio discurso. Na fala busca-se compor a história de vida de forma contínua, com certa linearidade conduzida, muitas vezes, pelos aspectos cronológicos (seja pelas escolhas da narradora, ou pelas intervenções ou perguntas da pesquisadora). Outro momento, bem diferente, é o caso da composição narrativa do álbum, mais fragmentária, conduzida pela imagem fotográfica colada à página em branco e pelo espaço da escrita. Aqui entra também o aspecto “monumental” que o álbum adquire. E se a linearidade é já algo um tanto fluido pela própria cadência da memória na narrativa da história de vida, no caso do álbum esta linearidade se dilui mais ainda. Pois cada escrita foi construída solitariamente em cada página e as páginas soltas são ordenadas apenas ao final do processo.

Como aproximação da *composição* narrativa, Philippe Dubois discute a composição do ato-fotográfico, que se faz sempre como corte no espaço e no tempo. O ato fotográfico: “separa a duração, captando dela um único instante. Espacialmente, da mesma maneira, fraciona, levanta, isola, capta, recorta uma porção da extensão.”³⁰³ Ainda faz parte da composição o fato de que recortar é enquadrar³⁰⁴ segundo a vontade e a motivação do fotógrafo. A subjetividade da composição fotográfica se relaciona com um processo duplamente centrado em que as opções singulares do fotógrafo têm a ver com os processos exteriores que concorrem para a motivação daquele ato. Há o espaço retido no campo da foto e o espaço excluído, ausente do visível na imagem. No corte, o aspecto do esquecimento:

o que uma fotografia não mostra é tão importante quanto o que ela revela. Mais exatamente, existe uma *relação* – dada como inevitável, existencial, irresistível – do fora com o dentro, o que faz com que toda fotografia se leia como portadora de uma ‘presença virtual’, como ligada consubstancialmente a algo que não está ali, sob nossos olhos, que foi afastado mas que se assinala ali como *excluído*.³⁰⁵

³⁰² THOMSON, 1997. Discussão do palimpsesto de Zenaide a respeito das narrativas de memória autobiográfica.

³⁰³ DUBOIS, 1994, p.161.

³⁰⁴ Vale a discussão de Dubois a respeito de como se “formata”, em um quadro, o espaço de representação da fotografia, uma vez que a imagem formada pela objetiva é esférica e que convencionou-se excluir as bordas, justamente onde operam distorções e mutações imagéticas. Esse “enquadramento” irá, conseqüentemente, reverberar no que aparece como espaço representado na fotografia e no modo como o sujeito olha a foto na relação com o espaço. Algo presente no debate de Gombrich (1993) a respeito da configuração cultural e histórica do modo de olhar, em perspectiva, a imagem.

³⁰⁵ DUBOIS, 1994, p.179.

Se bem que mesmo excluída há ainda uma *relação de contiguidade* trazida pelo aspecto de índice do fotográfico onde se coloca a relação do *campo* com o *fora-de-quadro*, um *sentimento existencial* do que está além da imagem. De modo semelhante ao esquecimento que o ato de lembrar implica!

Em relação ao recorte, há em cada narrativa, uma *construção da personagem* de que fala Michael Pollak, uma narrativa de si, pautada pelo presente, impregnada de lembranças. O autor identifica aspectos do que denomina *fenômeno da memória* e que valem para pontuar uma camada que vem tangenciando esse texto e se desdobrará no capítulo seguinte. Se a seletividade e as operações de construção de memória passam por um trabalho de organização no próprio processo da memória pessoal, algo semelhante ocorre em relação às memórias coletivas no patrimônio cultural. A problemática em torno do que se considerar patrimônio intangível (e de maneiras como é possível atuar para manter práticas culturais vivas) é algo que passa também por processos de seletividade e construção social, permeadas por identificações e percepções de alteridade postas em negociação ao longo do tempo. Voltarei ao assunto adiante, para o momento, a reflexão de Pollak:

A memória é seletiva. Nem tudo fica gravado. Nem tudo fica registrado.
 (...) A memória é, em parte, herdada, não se refere apenas à vida física da pessoa. A memória também sofre flutuações que são função do momento em que ela é articulada, em que ela está sendo expressa.
 (...) *a memória é um fenômeno construído.* Quando falo em construção, em nível individual, quero dizer que os modos de construção podem tanto ser conscientes como inconscientes. O que a memória individual grava, recalca, exclui, relembra, é evidentemente o resultado de um verdadeiro trabalho de organização.³⁰⁶

* * *

Depois de *nascer* vem a *crescer* a escavação deste palimpsesto num movimento de pensar sobre os tempos do olhar e do narrar, processo permeado por sensibilidades. Para seguir esse trajeto, vale um breve retorno à página anteriormente apresentada, em que o esquecimento das dificuldades da mocidade de Elza, vivida em São Paulo, dá lugar à força de coerência narrativa do seu álbum, que prima pelas recordações de *uma vida com fatos e lembranças perfeitos*³⁰⁷. Encontra-se uma significação sobre o processo de crescimento na escrita de Elza durante a oficina da palavra: “Na minha vida eu tive acontecimentos muito importantes. [As fotografias] Estes foram momentos perfeitos que eu nunca esquecerei, eles

³⁰⁶ POLLAK, 1992, p.4-5. Aspectos amplamente discutidos nos trabalhos de Ecléa Bosi.

³⁰⁷ Escrita da última página do álbum de Elza Heffer.

representam fases de minha vida que eu passei com orgulho e felicidade.”³⁰⁸ À outra camada...

³⁰⁸ Resposta escrita de Elza Heffer à questão *Que história ou histórias conto a partir das fotografias?* na oficina da palavra, durante o projeto cultural Memórias da Cidade – ecos. Londrina, 2007.

1955



Eu e minha irmã
Uma fase muito
gostosa da minha
vida.

Nesta época eu
tinha 15 anos.

Primeira entrevista – história de vida³⁰⁹

T.C.: E como foi sua infância, sua casa, você...

E. H.: Ah, minha casa foi gostosa! Hoje eu não sei se tenho medo daquela casa, mas na época foi muito boa!

Eu me lembro, assim de duas casa, uma eu me lembro muito pouco, mas duas eu me lembro.

Porque eu falei pra você que eu vim pra cá com 13 anos ... Pra cá não, pra São Paulo, pra cá eu vou te falar!

E... De uma casa eu me lembro muito bem, que a gente morava no meio... Era, tinha mangueira do lado do leite, que era curral, e a casa era bem grande mesmo e tinha, era alçapão, sabe? Era alto, era assoalho. E eu sei que era muito bonito e era pasto, tudo pasto, em frente tinha jabuticaba, sabe? Acho que tinha uns 5, 6 pés de jabuticaba, e lá assim, mais pra frente tinha muito caju, tinha caju pra caramba! Eu adorava subir naqueles pés de caju, nossa, e laranja, muita laranja, manga, porque lá era quente, né... Eu sei que eu subia naquelas árvores lá de manga e comia com sal a manga de vez, era muito bom, nunca fui repreendida por causa disso, uma infância gostosa! E aquele assoalho, a gente olhava, porque tem aquelas frestas e a gente olhava lá com nossos olhinhos a gente via que tinha sapo, tinha cobra, é, é verdade... É verdade, tinha sapo, um dia meu irmão mais velho que já faleceu matou não sei quantos sapos, sabe, porque eles iam saindo tudo mordido então logo vinha cobra atrás... É, era legal essas coisas, pra criança é tudo legal!

E daí meu pai tinha uma vitrola, uma vitrolona assim grande daquelas de dar corda, sabe. Eu me lembro muito bem, tinha um disco que me marcou pra caramba, até hoje eu sei a música dele, não esqueci jamais, muito legal!... E a outra casa...

T.C.: Me conta antes de você passar pra outra casa...

E. H.: O quê?

T.C.: A música do disco...

E. H.: A música? Ah, uma musiquinha assim, acho que você nunca vai saber por quê... Uma música assim, ó, era assim o disco:

A minha linda Lucéria, terra boa onde eu nasci

Rainha do luminário e foi formada lá no jardim

Quem te conhece não sabe como a vida é cor de rosa

Quero viver em Lucéria, que... Minha cidade tão formosa.

Nunca mais esqueci, sabe? Que esqueci uma coisinha assim, mas era mais ou menos isso, eu gostava desse disco aí, meu pai colocava, no fim ia acabando, tinha que dar corda de novo, pra acabar...

E a outra casa foi a última casa que gente veio pra São Paulo. Que a gente morava, era colônia, bastante casa mesmo, e a gente tinha muita amizade, minha mãe tinha muita amizade, que te falei que minha mãe era bem caprichosa, assim, bem dada assim, minha mãe. Ela sabia ler, ela ensinava as outras crianças, era bem... Com a gente não, mas com os outros assim era bem legal, de ensinar.

E dessa casa aí que a gente mudou eu me lembro bem que a gente veio pra São Paulo. A gente veio, meu pai não queria vim, de jeito nenhum, ela levou até a roupa dela, dele lá pra ele se trocar no meio do cafezal pra tomar o trem porque ele não queria mesmo, vim pra São Paulo, né. Isso eu me lembro bem, minha mãe teve que implorar bastante que as coisas estavam tudo no trem já pra embarcar pra cá, daí ele veio, mas...

³⁰⁹ Na imagem: Terceira página do álbum de Elza Heffer. Foto:D.C. Londrina, 2007. Acervo proj. Memórias da Cidade-ecos. Onde se lê: 1955. *Eu e minha irmã. Uma fase muito gostosa da minha vida. Nesta época eu tinha 15 anos.*

Através das memórias narradas captam-se detalhes do sensível, observa-se um período em que música se ouvia dando-se corda na vitrola e era raro possuir mais do que um disco ou outro. Tempo-espaço em que cantar era forma de lembrar, de se sociabilizar, de se entreter. A mudança de Elza do sítio para a cidade representa uma ruptura em sua identificação com o espaço rural, algo que explica a razão de seu pai não querer *vir*. Ruptura que aparece em dois momentos distintos e distanciados na narrativa da história de vida³¹⁰. Em princípio, desdobrando-se da pergunta sobre as lembranças que tinha de sua mãe. Em um segundo momento, ao contar sobre a infância, compreende que a vinda para São Paulo marcou o encerramento dessa fase mais rural e a passagem para uma adolescência de responsabilidades, com muito trabalho e poucos espaços para brincadeiras, devido à ausência do pai. Rompem-se relações com o espaço, com a sociabilidade, com o tempo. Ruptura que pode ser diagnosticada por uma mudança em *regimes de historicidade*³¹¹.

Observar a narrativa de Elza permite compreender o que François Hartog coloca a respeito das formas de articulação entre presente-passado-futuro que se diferenciam de comunidade para comunidade, de espaço a espaço. Temporalidades múltiplas, tempos transcorridos de formas diversas.³¹² Na mesma linha de discussão e a respeito da relação entre experiência e memória Andreas Huyssen aborda algo que considero essencial para compreender perspectivas pelas quais a pessoa idosa lida com sua memória, com seus olhares sobre o passado, a respeito daquela comum expressão de *perda de um passado melhor*:

Espaço e tempo são categorias fundamentais da experiência e da percepção humana, mas, longe de serem imutáveis, elas estão sempre sujeitas a mudanças históricas. (...) Talvez, tais dias tenham sido sempre mais sonho do que realidade, uma fantasmagoria de perda gerada mais pela própria modernidade do que pela sua pré-história.³¹³

Noto como a memória de Elza fala de um tempo distanciado. No álbum trata-se de um tempo de recordações que ela comemora com *orgulho e felicidade*, apesar das asperezas que tenham se apresentado em suas dobras. Em seu caso é um passado significado por um *presente melhor*. Em diálogo com Hartog, resta-lhe apropriar-se de seu próprio mundo, fazer do individual seu universo.

Camada em que à composição do álbum e à construção da personagem, acrescenta-se a perspectiva de produção de subjetividade ao longo do projeto cultural e também da

³¹⁰ Dois momentos que foram trazidos a este texto nos trechos das entrevistas apresentadas.

³¹¹ Retomo a discussão de Hartog ao início do texto.

³¹² Pollak já identificara um processo de transformação da história em *histórias parciais e plurais*, sinalizando a existência de “cronologias plurais, em função do seu modo de construção, no sentido do enquadramento da memória, e também em função de uma vivência diferenciada das realidades.” POLLAK, 1992, p.10.

³¹³ HUYSEN, 2000, p.30.

pesquisa, espaços-tempos onde se fazem e se reformam narrativas de si. A contribuição vem de Foucault, em estudo sobre a escrita de si, expressa que se pode exercitar o pensamento de duas maneiras diferentes: uma linear, indo da meditação à escrita. A outra, exercício circular onde, uma vez meditado e escrito, há a leitura e nova meditação para reiniciar este ciclo. Um pouco deste exercício ocorreu no projeto cultural, quando as pessoas narraram suas histórias em ocasiões diferentes, escreveram sobre suas experiências e depois retomaram todos estes olhares para a composição dos álbuns. Algumas vezes mais meditarão ainda a respeito para recontar ou reescrever.

O processo de reflexão que opera entre as várias narrativas permitindo meditações e novas construções é algo selecionado de acordo com o presente da própria experiência. O ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida, de que fala Larrosa³¹⁴, pode ser observado a cada novo movimento considerando processos de produção das subjetividades e relações com singularidades circunstanciais. Na ciência-poesia de Foucault:

É a própria alma que há que se constituir naquilo que se escreve; todavia, tal como um homem traz no rosto a semelhança natural com os seus antepassados, assim é bom que se possa aperceber naquilo que escreve a filiação dos pensamentos que ficaram gravados na sua alma. Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira. Num mesmo coração há vozes altas, baixas e medianas, timbres de homem e de mulher.³¹⁵

* * *

Retorno o olhar à página que representa *uma fase muito gostosa*. Durante a entrevista com o álbum algumas imagens da memória de Elza se desdobram do quadro evocando também uma trajetória que se sucederia. Pois esta varanda é o cenário onde transcorre a narrativa de seu namoro. E a partir de outra fotografia, aquela anteriormente trazida no texto que chamo de *retrato domingueiro*, reflete-se uma ruptura com o passado observado como outro tempo-espaço. Momentaneamente materializa-se mais uma camada:

Terceira entrevista - depoimento com o álbum de memórias **Primeiro momento*

E. H.: *(Vira a página do álbum)*

Aí, ó, aqui, então, aqui eu estou com minha irmã, minha irmã caçula, Vani, eu tinha 16 anos aqui, nessa foto, e nessa casa aqui, eu morava nessa casa. Minha mãe morava de aluguel lá e meu esposo, né, que é hoje meu esposo, morava em frente. Daí a gente começou fletar né, fletar que falava antigamente, a gente começou a namorar, aí namoramos dois anos né, aí me casei com 18, essa aqui é minha irmã, muito querida, minha irmã Vani, bem querida mesmo. *(Vira a página do álbum)*

³¹⁴ Cf. LARROSA, 2004.

³¹⁵ FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 4. ed. Lisboa: Passagens; Vega, 2000. p.144.

Aqui essa outra aqui sou eu, também ainda com 16 anos, não. Aqui acho que eu tinha 15 anos, que eu tava com o cabelinho curto ainda, e meu irmão, Tonico, que já é falecido, meu irmão José, que é o caçula e minha mãe aqui no cantinho.³¹⁶Foi uma época assim também muito boa, a gente era bem, a gente era pobre, não tinha nada, mas a gente tinha bastante união dentro de casa, era bem gostoso viu. A gente brincava, todo mundo ah, todo mundo era feliz né, sei lá, hoje eu vejo que as pessoas têm muito mais, e está sempre faltando alguma coisa. Eu mesmo né, na minha idade ainda quero mais, estou sempre querendo coisa nova, você vê minha mesa? Fiz uma mesa nova! Então né... Mas era bem gostoso né... Não é por isso, que eu tenho, que sou infeliz né. Não é isso, mas é a maneira de falar, hoje as pessoas têm bastante e parece que não está bom. Antigamente, minha mãe tinha um monte de filhos, era em nove né, todo mundo comia na mesma panela, sempre sobrava pra alguém se viesse (...)

(Vira a página do álbum)

Aqui eu já estou namorando com meu marido né... Eu tinha operado o apêndice, estava dodóizinha, ele aproveitou ir lá, ele servia o exército ainda, aí tirou uma foto, a minha mãe com a minha sobrinha da minha irmã mais velha. Foi gostoso também aquela época lá, é o sonho! A gente fica pensando tanta coisa né, se vai dar certo, se não vai, e deu!³¹⁷ E deu graças a Deus! Depende muito da gente né, Tati, a maior parte eu acho que depende da mulher, porque falo a verdade pra você viu, homem, sem a mulher, ó... Ele é forte, ele é bem forte, o homem, a gente não precisa falar. Ah, que o homem hoje em dia não tem... Mulher não faz nada sem o homem, não é assim, cada uma no seu, no seu estilo, no seu trabalho. O homem faz uma coisa, a mulher faz outra, eu não acho que o homem faz tudo que a mulher faz, e a mulher também não faz tudo que o homem faz. Ela faz muita coisa mas não é tudo, né. Pra fazer um filho tem que ser os dois! Ninguém faz mais do que o outro, não é isso? Ah, se a gente for fazer um filho não faz sozinha! E se fazer também, mas tem que ser a mulher e o homem, aí tem que ser os dois mesmo! E a gente consegue sim, mas o homem, eu acho que o homem é mais carente que a mulher, a mulher é muito mais guerreira. Vejo por mim aqui, que meu velho mesmo fala, se não fosse você eu tava ferrado! Pra não falar outra coisa ... Com a boca porca!... *(Com risos Elza passa rapidamente à outra página...)* Daqui eu casei, aqui já foi o casamento né, ah, naquele tempo usavam daminha de honra, acho que hoje também usa, né?

Nas entrevistas com o álbum se compunham dois momentos narrativos, expressões de modos de olhar. Num primeiro momento o pedido para que a pessoa contasse a história do álbum. Como entrevistadora, busquei deixar a narrativa livre, com o mínimo de interferências. Configurou-se uma passagem, página por página, onde a narrativa as percorria em série. Logo em seguida, mas já um novo presente instantâneo, uma segunda passagem pelo álbum era

³¹⁶ Na segunda passagem, da entrevista, sobre a mesma foto a narrativa desdobra-se para a trajetória do objeto fotográfico. Diz Elza: *Essa foto eu me lembro. Foi numa casa que nós tinha, não era nossa máquina não, nós mudamos nessa casa, na rua chamada rua Enta e foi na hora de um almoço lá, que acho que foi o dono da casa mesmo que tirou, que nós morava no fundo né, e o dono morava, ele tirou, não era máquina que ninguém emprestou não. E essa foto, como minha mãe estava sempre no sítio, a gente olhando as fotos e tudo, eu falei, mãe dá pra mim essa foto né, aí eu peguei pra mim... Meu irmão José. Só tem ele de homem agora, já morreu os dois. Aqui é minha mãe, com minha sobrinha Clarice.*

³¹⁷ Elza dá risada! Nesta fala se pode observar como a imagem opera desdobrando um imaginário que envolve a relação do casamento e os papéis femininos ou as representações de gênero. Incluída aí está também uma percepção que permeia valores de tempos diversos, coloca em confronto valores simbólicos de então (do que poderíamos até chamar como tempo do *operator*), com o tempo presente do *spectator*.

solicitada a fim de se preencher uma ficha para datar, nomear e investigar as condições que envolveram o ato fotográfico³¹⁸. Esta passagem se configurou um tanto mais vertical, onde as pessoas se detinham a cada imagem, empreendendo movimento *abissal*. Aí a aventura da contemplação abria espaço para trazer à vista alguns *punctuns*: é neste segundo momento que Elza “vê” *seu cabelinho!* Como se, no primeiro instante, o álbum fosse observado em movimento, quase num filme. E, em seguida, as páginas estivessem fixas como fotografias. Na metodologia da antropologia visual: “Posturas diferentes do olhar, sobretudo maneiras diferentes de *ver e de pensar o mundo*.”³¹⁹ Agora a camada instantaneamente seguinte:

Terceira entrevista - depoimento com o álbum *Segundo momento

E. H.: Quem tirou essa foto foi o meu irmão, que ele emprestou uma maquininha lá, também não sei de quem e ele que tirou da gente. Eu e da minha irmã, essa minha irmã que fez transplante de fígado que te falei. Sentada aqui na área lá... Olha como eu tô pancuda! Ele, põe a mão no rosto, assim, e o braço assim, a perninha esticada!³²⁰

T. C.: *Vocês estavam assim na área?*

E. H.: É... Olha meu cabelinho! Parece que eu tinha cabelo cacheado, né? Mas não era, acho que eu tinha enrolado, ou não tinha tomado, acho que eu tinha dormido e não tinha penteado o cabelo!³²¹ Estou desconfiada! Ai, ai Tati...

T. C.: *Por que será que ele foi fazer essa... Vocês estavam ali ou ele que montou a foto?*

E. H.: Não, não, a gente estava lá ele veio, ele falou, olha peguei a máquina pra tirar fotografia³²², porque tinha uma... A casa que a minha mãe alugou, em frente do, onde eu me casei né, ela era uma casa bem antiga, de um casal meio estrangeiro e eles morava na cidade, no centro. E essa casa deles tinha uma bola em cima de enfeite sabe, tanto era conhecida como a casa do peru porque o homem, é o homem era um esquisito sabe? E ela meio esquisitona e eles que fizeram essa casa. Uma casa tipo assim meio gótica mas só que tinha uma bola em cima sabe, aquela bolona não sei por que, um enfeite. E meu irmão queria tirar fotografia, nem sei se chegou a tirar. Você imagina que ele ia pegar as fotografias né, e daí ele falou, vou tirar uma de vocês então vai... Vou tirar uma de você e da Vânia, a minha irmã era pequenininha ó, também. Aí ele tirou essa foto. Aí ficou na casa da minha irmã, até estava com a minha irmã essa foto, aí um dia ela veio lá no sítio, ela falou, Gega eu

³¹⁸ Na ficha deveria ser preenchido: data provável, fotógrafo, ocasião em que foi tirada, pessoas que figuram na foto, origem da foto, e acervo a que pertence.

³¹⁹ SAMAIN, 1998, p.112. Pelas variáveis que envolvem a experiência visual é que se encontra tanta diversidade entre ver fotografias, imagens fixas, ou cinema, imagens em movimento. No terceiro capítulo volto a isto para pensar sobre a transformação (ou a imaginação, a transvisão) das fotos e das narrativas em vídeos.

³²⁰ Elza ri tirando um sarro de si mesma.

³²¹ Novamente ri num estranhamento de sua própria imagem.

³²² Uma especificidade diferencial da experiência de Elza é a presença de um circuito um tanto comum em seu cotidiano do hábito de tirar fotografias, quando irmãos ou pessoas próximas ao seu convívio costumavam emprestar câmeras. O que também explica a presença de mais fotos cotidianas em seu álbum. E seu conhecimento das histórias que envolvem práticas do *operator*, assim como o trajeto enquanto objeto do acervo familiar.

vou te dar a fotografia que eu tenho de pequeninha com você. Eu vou tirar uma cópia e vou te dar pra você a original. Falei, tá bom, aí ela me deu a foto que ela, é, ela trouxe essa foto. Era só uma que existia mesmo, agora tem duas, que ela tem também!

No momento de re-olhar a imagem de modo mais demorado e mais atento³²³, dois presentes se sobrepõem quase simultaneamente. Algo que vai de encontro à reflexão sobre o tempo da fotografia na visão de Arthur Omar: “O Zen da Fotografia se dá quando, olhando uma foto, tomamos consciência de tudo o que ocorre em volta dela, inclusive nós mesmos. Olhar uma foto cria uma espécie de nova foto daquela foto, que inclui uma foto do olhar dessa foto.”³²⁴

Da fotografia, imagem de fronteira entre o passado e o presente, pode-se imergir na subjetividade do fotógrafo e daí para a do *spectator*. A subjetividade colocada para o olhar sobre a fotografia, nos detalhes que desperta a cada espectador, é onde Barthes trabalha o *punctum*, uma forma de olhar pelo sentimento que destaca detalhes na imagem; também a recorta e traz, deste *punctum*, uma *força de expansão*: “Sinto que basta sua presença para mudar minha leitura, que se trata de uma nova foto que eu olho, marcada a meus olhos por um valor superior. Esse ‘detalhe’ é o *punctum* (o que me punge).”³²⁵ Na reflexão de Barthes há ainda o aspecto da ação do tempo, que trabalha a intensidade da experiência. A observação do *punctum*, no sensível da foto, desdobra a imagem do quadro para a rememoração, algo especialmente perceptível no caso dos álbuns quando frequentemente coincide do próprio *spectator* ser também o *spectrum*³²⁶. Pois a pessoa que olha para a foto sabe (e sente) o romance que dali se desdobrou!

Elza sabe que daquela menina sentada na varanda; na mesma varanda em que seu vizinho ofereceu-lhe café e ela aceitou, estendendo a mão tempos depois; mão em que foi colocada uma aliança... *feliz para sempre*. Deste *punctum* está Elza a nos fazer sempre uma descrição do passado que se expressa na “análise” de quanto de bom aquilo representa. Na narrativa, uma construção de si, imagem que se expressa a partir da apropriação (por vezes consciente, outras não) de aspectos da história com os quais se identifica. Silenciam-se outros

³²³ Interessante é que é um olhar para a foto, raramente uma leitura do que está escrito! Onde pode também ocorrer a diversidade entre fala e escrita, como a dúvida sobre a idade que Elza teria no retrato domingueiro. Também, pode se expressar uma proximidade quase coincidente da narrativa oral com a escrita, como observa-se nos outros palimpsestos de Zenaide e Marina.

³²⁴ OMAR, [2000], p. 5.

³²⁵ BARTHES, 1984, p.68.

³²⁶ Em Elza a coincidência entre *spectrum* e *spectator* é muito frequente, só não está em uma das páginas do álbum, a do navio.

tantos fragmentos que ficam de fora, ao esquecimento. A imagem é de Benjamin, sobre Proust:

Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade do texto está apenas no *actus purus* da própria recordação e não na pessoa do autor, e muito menos na ação.³²⁷

Aqui seria uma subjetividade pura! Mas vale incluir noção sobre o que se sugere em termos de processos relacionais. No tecido da reminiscência formado por lembrar-esquecer entrelaçam-se construções de memórias, narrativas e produções de subjetividades.³²⁸

Retorno ao *flerte* que se inicia na varanda, pois é dele que partem (ou a ele se destinam) narrativas semelhantes despertadas por diferentes imagens. Elza narra seu namoro na entrevista do projeto cultural³²⁹ a partir da foto de casamento; na história de vida com imagens-lembranças³³⁰; e na entrevista com o álbum isso acontece a partir da foto da varanda da casa. Resume Barthes: “Assim é a Foto: não pode dizer o que ela dá a ver.”³³¹ Proposição a partir da qual se pode unir duas observações que aparentemente estariam paradoxalmente distanciadas: seja o despertar da mesma narrativa a partir de fotos diferentes (na camada da narrativa do flerte), ou o contrário, da mesma imagem fotográfica despertar diversas narrativas (na camada que se escava a seguir).

* * *

No movimento caleidoscópico do tempo transitam fotografias e narrativas.

³²⁷ BENJAMIN, 1987, p. 37. No texto *A imagem de Proust (1929)*.

³²⁸ Posso acrescentar aí também meu olhar, a pensar estas tramas em relação com a operação historiográfica.

³²⁹ Tal fala pode ser vista no vídeo *Narrativas (apêndice C)* e aparece também no curta *Casamenteiras*, presente no DVD *Memórias da cidade – ecos (apêndice D)* e disponível na internet:

<http://www.youtube.com/watch?v=euZLXX9cqjc>.

³³⁰ **Primeira entrevista – história de vida**

T. C.: *Como é que você conheceu seu marido?*

E. H.: Ah, o Francis?... Pra falar a verdade eu tava namorando quando eu conheci ele, sabe? Ele mais me conheceu do que eu porque eu não reparei muito bem nele na hora lá. Quando eu mudei pra essa casa em frente da casa do meu marido foi o dia que meu pai morreu. Mesmo, no dia mesmo (...) E eu já namorava com um moço, que chamava João Quinzano, chique pra caramba o cara! Gravata, trabalhava no banco (...) Meu irmão né, não gostava, mas eu namorava com ele. Aí diz que eu saí lá fora né, nessa casa já em frente da casa dele, da mudança. Diz que eu falei alguém viu meu noivo? Né, daí diz que ele falou... Depois que ele falou, teu noivo, é?...Que ele tava por lá acho que ele veio perguntar, falar né, alguma coisa que precisasse, porque é bem em frente mesmo, ainda existe essa casa só que a casa é outro tipo, reformaram né... E aí tudo começou, aí ele começou a namorar comigo...Começou a passar de lá, começou a passar de lá dar boa tarde, dar boa tarde, um dia estendi, peguei e estendi a mão pra ele. Porque eu conheci ele assim, ele ofereceu pra mim, ele estava fazendo a casa deles, que é um sobrado, e eu tava não sei comendo o que e ele tomando café lá em cima, ele e o amigo dele que é o nosso compadre, Chico Toco... Ele é Chico Toco porque ele perdeu um braço na Lorenzetti, mas ele é genial, ele é professor, sabe? Uma cabeça incrível. Aí ele me ofereceu também de lá e eu ofereci daqui, aí tudo começou...

³³¹ BARTHES, 1984, p.149.

Assim voltamos à mesma fotografia do casamento, de onde se desdobrou a narrativa do flerte durante o projeto cultural. Esta imagem também remete, em outro momento narrativo da pesquisa sobre o ato fotográfico, ao seu próprio quadro, com detalhes que se repetem na história de vida e no segundo momento do percurso narrativo com o álbum. É do marco do casamento que esta escavação começará a *envelhecer*, a perceber um pouco mais um dualismo na relação com o tempo, entre esperança e reminiscência, no distanciamento temporal representado pelo envelhecimento: “O sujeito só pode ultrapassar o dualismo da interioridade e da exterioridade quando percebe a unidade de toda a sua vida.”³³² Para além do ato fotográfico do momento de tirar a foto, virá o ato fotográfico de pensar a foto, guardá-la, olhar para ela, lembrar e narrar. Na foto: uma relíquia cultuada. Assim se tornará também o álbum.

³³² LUKÁCS apud BENJAMIN, 1987, p.212. No texto: *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov (1936)*.

1958



Chegou o dia do meu casamento, felizes para sempre.

Terceira entrevista – depoimento com o álbum de memórias³³³

E. H.: Ah, eu me lembro, foi muito bom, nossa, eu... A gente tirou, lá em São Paulo, na rua da Moca, era num foto que chamava Foto Imperial, do lado tinha lojas americanas né, e a outra casa seguida onde faziam roupas de noiva, né. Era tudo assim lá, e ele existe ainda esse Foto, sabia? Ele existe esse estabelecimento lá. Eu tirei a fotografia lá, e você vê só, eu era tão simples assim na maneira de pedir as coisas pros outros que a gente não gostava muito de pedir, e eu tinha vergonha né, e eu sou apaixonada pela natureza assim, sabe? De flor e tudo, nossa eu sou muito, muito apaixonada por flor. E ela me perguntou pra mim que buquê que eu queria e eu fiquei com vergonha de pedir, eu achei que ia ficar muito caro um pedir buquê natural, né, aí eu falei, ah esse mesmo está bom né, agora é a única coisa que eu não gostei do meu casamento sabe que é esse buquê né, assim mas...³³⁴

O valor de culto se expressa de maneira bem presente nas fotografias de casamento, o que motivou e justificou, por exemplo, a composição do vídeo *Casamenteiras*, tematicamente focado nesse marco biográfico³³⁵. A aura que Benjamin debate sob a questão da singularidade está relacionada com a necessidade de possuir, através da reprodução fotográfica, o ser transformado em imagem-objeto³³⁶. A isto se relaciona a questão de que os modos de *percepção* sejam condicionados historicamente e que, no contemporâneo, identifiquem-se com o mundo mediado e imagetivamente saturado. Ainda assim (e talvez por isto mesmo) se mantém na fotografia o que Benjamin resumira (e Barthes se apropriou) com sensibilidade: “O refúgio derradeiro do valor de culto foi o culto da saudade, consagrado aos amores ausentes ou defuntos. A aura acena pela última vez na expressão fugaz de um rosto, nas antigas fotos. É o que lhes dá sua beleza melancólica e incomparável.”³³⁷ Acerca de uma singularidade indiciária e aurática das fotografias Elza expressa sua relação com as imagens:

Terceira entrevista – depoimento com o álbum de memórias

T. C.: *E eu queria saber o que você sente ao olhar pras fotografias do álbum?*

E. H.: Desse aqui?

T. C.: *É. Ao olhar pra ele..*

³³³ Na imagem: Sexta página do álbum de Elza Heffer. Foto:D.C. Londrina, 2007. Acervo proj. Memórias da Cidade–ecos. Onde se lê: 1958. *Chegou o dia do meu casamento, felizes para sempre.*

³³⁴ Como *punctum* a relação biográfica do buquê com a natureza! Como aspecto da história do ato fotográfico, as fotografias do casamento foram presente deste padrinho e madrinha que figuram na imagem!

³³⁵ Lembro que no palimpsesto de Marina são dois casamentos (o dela e o do seu pai) que estão representados nas fotos que ela acrescenta ao álbum.

³³⁶ Debate de Benjamin (1987) tanto na *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1935/1936)* quanto na *Pequena história da fotografia (1933)* retomado por Dubois (1994) na discussão sobre o caráter indiciário decorrente dos princípios de *conexão física, singularidade, atestação e designação* e mais especificamente sobre a singularidade da fotografia na questão do princípio aurático de proximidade e distância, desdobrado na proposta da foto como palimpsesto.

³³⁷ BENJAMIN, 1987, p.174. No texto: *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica (1935/1936)*.

E. H.: Ah sei lá, dá uma... Dá uma saudade, às vezes dá uma saudade, vai sentir alguma coisa né, uma coisa puxa a outra aí você vai lembrando, foi assim foi assado, não sei engraçado, por quê que a gente lembra tanto? Fica tão registrado né! Ô maquininha... A minha ainda está funcionando, mas está, é bem gostoso, tenho saudades das coisas boas. É porque daí já foram tanta gente né, já foi tanta gente Tati, de amizade, desse mundo, nossa, todo dia eu rezo pra eles, rezo não, lembro né, que estejam bem, aqueles que eu não lembro... Tanta gente que a gente até esquece, mas lembro com saudades, não lembro com tristeza de nada... Graças a Deus...

T. C.: *E por que assim, guardar as fotos antigas?*

E. H.: Por que guardar? Ai eu acho... Nossa ói!³³⁸ Ó, aqui dentro não chove tá! Feijão arroz e ovo fresquinho, salada de almeirão sei que eu tenho! Viu Tati é... A fotografia antiga, nossa é uma relíquia. Por que? Por quê que você tem que ter? Porque sim, porque você, por exemplo que nem esse meu irmão, meu irmão que está aqui, esse aqui que te falei, ele não existe mais, coitado. Mas eu estou vendo fotografia dele ó, né?³³⁹ Tenho saudade, vejo como ele era, me dá saudades dele, a minha mãezinha, minha madrinha de casamento³⁴⁰. Madrinha de casamento que agora ela já faleceu faz um tempinho, bem legal, vou te contar uma coisa ela que me ensinou(...³⁴¹). Aí fui aprendendo sabe? E assim Tati, fui aprendendo tudo, um pouco daqui, um pouco de lá, um pouco daqui, um pouco de lá, foi indo.

T. C.: *E assim é, se lembrar com as fotos e sem as fotos?*

E. H.: Com as fotos?

T. C.: *É, como que é pra você se lembrar com fotos ou sem fotos, é diferente?*

E. H.: Não, pra mim me lembra a mesma coisa só que a foto você mata as saudades de ver, parece que está vendo né, parece que não foi né, está ali ainda. Agora as coisas boas, as coisas ruins também você lembra, lógico. Mas a foto é diferente, você vê eles, você vê as fotos, você mata as saudades né. E as coisas que foram ditas boas você lembra que é a mesma coisa, só que é diferente nessa parte... Penso assim.

T. C.: *E por quê que você escolheu essas fotografias que você colocou no álbum?*

E. H.: Essas? Ah porque é o que mais me marcou, porque na época você não tinha muito fotografia também né, não tinha muito foto...

A relação de Elza com a fotografia considera uma diferença complementar entre as imagens da reminiscência e as fotografias. Se por um lado a experiência apreendida pela pessoa que a viveu não pode ser esquecida, fica guardada na lembrança, de outra parte, não pode ser tirada dela, a fim de se fazer ver em imagens para os outros. Aos outros, para que se

³³⁸ Elza comenta o som de trovão forte e me oferece almoço!

³³⁹ Aponta o irmão na foto do álbum.

³⁴⁰ Elza vai folheando o álbum.

³⁴¹ Elza faz extensa e detalhada narrativa sobre a lição de sua madrinha, algo simples mas importante para o início da vida de dona de casa. Interessa a reflexão de Benjamin sobre aspectos que identificam a narrativa com uma dimensão utilitária seja na forma de ensinamento moral, sugestão prática, norma de vida ou provérbios, uma impressão sobre a importância de dar conselhos.

visualizem lembranças de outrem, só resta a fotografia. Sem a foto, o terreno é da imaginação. Assim, a *morte* que se expressa inevitavelmente na foto, revive no culto a uma saudade ou na busca por manter o passado livre do esquecimento³⁴².

* * *

No *tempo de ida* desta escavação se chega ao encontro inevitável com a *morte*, assim como a lembrança traz o esquecimento em si mesma impregnado. A fotografia possibilita contato com registros de outras temporalidades, conferindo alteridade ao passado, pois nele está “o outro”, estranhamento da técnica fotográfica, da cultura material, mesmo dos comportamentos em relação ao ato fotográfico.³⁴³ Nisto uma observação a respeito das imagens do acervo de Elza que caracterizam uma produção fotográfica doméstica contrasta com os restritos acessos aos meios de produção fotográfica que marcam a época de tomada destas imagens. Tal diferencial revela um aspecto mais espacial do que propriamente temporal relacionado ao circuito social da prática fotográfica e que pode ser explicado pelo fato de viver na capital paulista onde nota-se a presença de uma variedade de espaços de comércio, trocas e formação, ampliando-se possibilidades de acesso a câmeras, materiais e laboratórios fotográficos. O caráter próprio percebido na produção fotográfica dos retratos de Elza implica na questão da visualidade na medida em que o ser, colocado como *spectrum*, aparece na foto como um *outro*, distanciado da pessoa que olha a imagem, o *spectator*:

Imaginariamente, a Fotografia (aquela de que tenho a *intenção*) representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo então uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro.³⁴⁴

Se no *spectrum* está uma experiência de tornar-se morto, como colocou Barthes, será o *spectator* quem traz novamente vida a este sujeito-objeto. Outros encontros com a poesia de Elza no tempo, onde ela pode unir passado, presente e futuro, algo que se descortina no olhar sobre uma camada dessa narradora duplamente *spectrum* e *spectator*.

³⁴² A questão freudiana da indissolubilidade entre memória e esquecimento que inspirou os palimpsestos de Dubois, é também explorada por Huyssen: “(...) a memória é apenas uma outra forma de esquecimento e que o esquecimento é uma forma de memória escondida.” HUYSSSEN, 2000, p.18

³⁴³ A respeito do surgimento e da história da prática fotográfica, Kossoy debate “a fotografia se insere no contexto das inovações paradigmáticas que motivaram a denominada virada epistemológica: o mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se assim, portátil e ilustrado. Nosso cotidiano inundado de imagens dificulta a imaginação sobre a proporção do impacto e do estranhamento que a fotografia promoveu nas visões de mundo: o mundo tornou-se, de certa forma ‘familiar’ após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades.” KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p.26.

³⁴⁴ BARTHES, 1984, p. 27. Para questão histórica e social em relação com a visualidade, ver MAUAD, 2008.



1959

Grávida de minha
primeira filha, após isso
seguí minha vida, mais
dois filhos, sete netos,
uma vida com fatos e
lembranças perfeitos.

Ass: Elza Heffer

Terceira entrevista - Depoimento com o álbum de memórias³⁴⁵

A fala inicia-se na primeira página do álbum, mas remete Elza à narrativa da foto que ela segura em suas mãos.

E. H.: Aqui é a minha foto... E representando outra foto do meu primeiro, da minha primeira gravidez né, que é da minha filha mais velha, e foi uma coisa assim nova pra mim né. Uma experiência assim que a gente tem que ir se adaptando, devagarzinho, mas foi, foi muito bom ter acontecido que a minha filha já vai fazer, agora em setembro, dia 18, 49 anos e, nossa... É tudo de bom, foi tudo de bom mesmo ela é uma filhona e tudo aí foi que começou a minha vida, a minha vidinha... (*Vira a página do álbum*)

Mais adiante, ao final quando chega à última página

E. H.: É. Eu acho que não da minha, eu acho que da parte dele, acho que é o primo do Francis né, que veio lá um dia e tirou minha fotografia, eu estava sentada num barracão lá, estou feia né, desanimadinha porque você fica... Sentadinha lá eles tiraram essa foto. Eu acho que estou bem melhor hoje!

(Vira a página e chega ao final do álbum)

Então Tati, é assim essas fotos né, e aqui vocês me presentearam né, está tudo bonitinho aqui, eu guardo tudo!

T. C.: *Você fala, você acha que está bem melhor hoje do que aquela vez em relação ao que, assim?*

E. H.: Ah, em relação a tudo, a tudo mesmo, assim de mais experiência né, Tati. De, ah sei lá de valores né, de coisas minhas né, de conseguir ter os meus filhos né, em primeiro lugar, que estão tudo perfeitinho com saúde! E tudo e sei lá, da vida da gente, dos amigos que eu tenho, da convivência hoje... Às vezes eu não fico muito contente de ver coisas que eu não via antes né, mas talvez seria porque também a gente não tinha acesso né, não tinha acesso a televisão, nem a rádio pra falar a verdade né, e a gente não via tanta coisa né, existia também né Tati, só que não era tão divulgado que nem hoje... (*Vira a página e chega ao final do álbum*)

Ao falar sobre as fotografias Elza também revela uma distância entre as dificuldades vividas no passado e a celebração positivada do tempo presente. Ao segundo olhar, ela se surpreende com a própria imagem e compara com a imagem mental que construiu de si mesma. Nas práticas em relação ao ato fotográfico, Barthes reflete sobre o fato de sabermos que estamos sendo fotografados: “fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem (...) sinto que a Fotografia cria meu corpo ou o mortifica.”³⁴⁶ O pensamento de Elza em estar *bem melhor hoje*, pode encontrar confirmação na própria comparação entre as imagens, distanciadas no tempo, no espaço e nas condições que envolveram cada ato fotográfico.

Ao posar para a fotografia durante o projeto cultural que revisita sua trajetória pessoal, Elza se fabrica. Ao segurar a imagem antiga de sua gravidez o distanciamento é comprimido e

³⁴⁵ Na imagem: Nona/última página do álbum de Elza Heffer. Foto:D.C. Londrina, 2007. Acervo proj. Memórias da Cidade–ecos. Onde se lê: *Grávida de minha primeira filha, após isso segui minha vida, mais dois filhos, sete netos, uma vida com fatos e lembranças perfeitos. 1959. Ass: Elza Heffer.*

³⁴⁶ BARTHES, 1984, p. 22.

pode ser visto num mesmo instante. Posta em diferença, essa *outra* imagem traz Elza sorridente. É ali que a narradora pode se reconhecer em imagem contra a angústia de se estranhar como *spectrum* de um momento de incerteza. De Barthes:

Eu queria, em suma, que minha imagem, móbil, sacudida entre mil fotos variáveis (...) coincidissem sempre com meu 'eu' (profundo, como é sabido); mas é o contrário que é preciso dizer: sou 'eu' que não coincido jamais com minha imagem; pois é a imagem que é pesada, imóvel, obstinada (por isso a sociedade se apóia nela), e sou 'eu' que sou leve, dividido, disperso.³⁴⁷

Sobre a reafirmação constante de felicidade e sucesso na trajetória de vida coloca-se uma produção de subjetividade, relacionada com o presente; tempo em que Elza se sente feliz e vitoriosa por cumprir sua tarefa familiar como esposa, mãe e avó... É esta a forma como ela se imagina e que só pode encontrar materializada ao comparar imagens diversas de si mesma.

* * *

Do exposto, desprende-se uma última camada (entre as possíveis) deste palimpsesto que interroga: *O que motiva as pessoas a participarem das oficinas culturais?*

A necessidade de presentificar o passado... Materializar lembranças de modo que possam, talvez, perenizar-se, diante da angustiada e vertiginosa questão da aceleração do presente. Huyssen nos questiona: “É o medo do esquecimento que dispara o desejo de lembrar ou é, talvez, o contrário?”³⁴⁸ *Pra não morrer, amarrar as lembranças no álbum.* Onde se inverte a ordem imagem-narrativa:

Primeira entrevista – história de vida

T.C.: *E por último sobre a memória, assim, que que você acha, como é que você se relaciona com as suas lembranças?*

E.H.: Minhas lembranças... Ah, eu de noite, assim quando eu durmo, quando vou deitar, eu sou meio difícil pra dormir, porque fico pensando nas coisas, sou muito preocupada com as coisas. E eu fico pensando eu junto tudo sabe? Eu fico pensando poxa vida, eu não tinha nada, passei por ali, por aqui... Outro dia eu te falei pra você, eu queria, eu puxo minha memória pra ver se eu chego além daquelas duas casas, de tudo que eu lembro mesmo eu não consigo, Tati! Eu lembro assim quando é piquititica demais. (...) Mas minha mãe falou que eu sarei, ainda ficou a marca, tudo bem, mas eu não consigo eu devia ser um pirralhinho. Porque então eu quero ver se puxo minha memória pra lembrar, mas eu não consigo. Eu lembro de todas as outras coisas, eu lembro mesmo, Tati, eu lembro até pra te falar a verdade, até o mato que eu passava até a cor dele, o lugar a pedra que tinha, por exemplo, uma árvore, eu lembro, de tudo. Sabe, te juro mesmo, que eu vou ser sincera pra você. Eu lembro de tudo. Lembro do pomal sabe, lembro de tudo da casa, do detalhe das coisas, do tipo da casa. Lembro, sabe, que a gente pegava saibro pra minha irmã limpar o fogão porque minha mãe cozinhava, ficava preto, e minha irmã namorava né, acho que ela tinha vergonha, e as crianças que buscavam saibro né, pra passar,

³⁴⁷ BARTHES, 1984, p.24.

³⁴⁸ HUYSSSEN, 2000, p.19.

barro, que hoje eles falam argila, mas é a mesma coisa. Mas eu lembro assim né, eu junto tudo e lembro que.... Poxa eu agradeço de estar com essa idade até hoje e que foi muito bom porque eu nunca lembro de ter doença né, e lembro de fazer as coisas que criança fazia, catava florzinha pra pôr no travesseirinho dos anjinhos que morriam. Aquelas coisas assim. Mas eu lembro com saudades e sadio também, de tudo que eu fiz, de tudo que eu passei né, uma revisão de tudo, do cafezal, das coisas que eu trazia pra minha mãe. Enfim, de tudo, que eu levava almoço pra minha irmã e via macaco, a gente via aqueles macacos grandes comendo no jatobá, aquele... Sabe era um barato aquela estrada funda, pra criança é mais fundo ainda! Porque tudo criança, você vê tudo grande né... Eu achava bom, então fico pensando em tudo... Diz que foi bom porque eu estou aqui, estou viva, estou feliz, graças a Deus, oxalá se tantas outras pessoas né, nessa idade, tivessem no meu lugar, né, porque tem tanta gente por ai abandonado né, e tem mesmo Tati, abandonada dentro de casa até. (...)³⁴⁹

Beatriz Sarlo, num contemporâneo debate, indica que a memória acomete. Somos tomados por ela, uns mais, outros menos. Talvez mais as pessoas idosas, por sua extensa vivência, seu pouco sono, sua maior disponibilidade de tempo³⁵⁰, seu convívio duradouro com o imaginário da morte. Talvez, por esses fatores ou outros, possam dar mais atenção (ou estar mais atentos), a estas aproximações súbitas das lembranças. Sarlo coloca que o tempo da recordação é o presente, onde concorrem, como referências ao passado, memória e história.³⁵¹

Propor-se não lembrar é como se propor a não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada, pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa. A lembrança insiste porque de certo modo é soberana e incontrolável (em todos os sentidos desta palavra). Poderíamos dizer que o passado se faz *presente*.³⁵²

Do contemporâneo, o desejo de passado surge para suprir uma insegurança da ausência, ou preencher espaços do esquecimento. Também um tempo de subjetividade que se agencia pela subjetivação do narrado. Narrar cumpre a função de “conservar a lembrança ou

³⁴⁹ O marco da morte na infância une Marina e Elza na mesma questão proposta na entrevista da história de vida de *como se relaciona com suas lembranças*, o percurso de Marina parte da imagem de uma tia que ela ia ver namorar e que se lembra de vê-la olhando fotografias, em seguida narra lembrar-se de dormir e brincar com a prima e, logo adiante, relaciona a morte de bebês quando seu pai fazia caixõezinhos que ela descreve em detalhes, inclusive citando ser levada com outras crianças para colher flores que os enfeitassem e lembra até que se enjoava com o cheiro da flor! Também lembra algumas brincadeiras e, por fim, apresenta uma possível explicação para lembranças infantis]: *É porque depois você fica moça e já... já muda tudo, é mais trabalhar, trabalhar, bordar, fazer crochê bordar e... As folguinha que tem fazer enxoval, costurar...*

³⁵⁰ Em minha trajetória de trabalho artístico-cultural com pessoas idosas pude acompanhar recorrente nos depoimentos a questão da redução do sono ao longo do processo de envelhecimento, e da concentração intensa do fluxo de reminiscências em momentos antes de dormir ou logo ao despertar. No caso da observação sobre disponibilidade de tempo, isso está relacionado ao fato de que as atividades de trabalho doméstico ou emprego externo tendem a se reduzir com o processo do crescimento dos filhos e de aposentadoria.

³⁵¹ Outros autores com quem já dialoguei neste texto falam também a respeito.

³⁵² SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007, p.9-10.

para reparar uma identidade machucada.”³⁵³ Pensar diretamente sobre as próprias lembranças faz com que Elza observe a si mesma, nos momentos noturnos em que é acometida pelo fluxo mnemônico. A narrativa acompanha desdobramentos da rememoração distanciando Elza para lugares longínquos e trazendo-a instantaneamente à reflexão a respeito do envelhecimento. Como numa fábula é o momento da *moral da história*, do balanço do relato.

Seria uma resposta à necessidade de um “*continuum* significativo e interpretável do tempo”³⁵⁴ que a experiência contemporânea fragmentou, como problematiza Beatriz Sarlo? A autora questiona relações entre firmeza do discurso e mobilidade do vivido, se seria possível, efetivamente, lembrar-se da experiência em si. E trazê-la à narrativa. Mas o foco está mais localizado na intrínseca ligação entre a experiência e sua narrativa, na trilha benjaminiana: “a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no comum.”³⁵⁵

Neste nosso percurso, se fez da roça, um espaço comum. Marcante também por ser ruptura. Memórias compartilhadas de fazer tudo no sítio, de fogão a lenha, da vida feita de trabalho-a-brincadeira-de-reza. Ao trazer trechos extensos das fontes de pesquisa, busquei certa profundidade, como numa trajetória vertical de mergulho em cada camada do palimpsesto. Tentativa de materializar imagens a respeito do que seria um patrimônio imaterial na perspectiva de expressar sensibilidades, aspectos singulares e, ao mesmo tempo, comuns, nos dois sentidos da palavra: porque compartilhado entre próximos; porque ordinário, cotidiano. Mergulho para trazer à tona uma memória que significa o coletivo por detalhes e sutilezas. Não manifestação que possa ser recortada num tempo e espaço, mas um tempo-espaço-ação compartilhado.

narrar histórias em tempos globalizados, mesmo que seja a própria, a do lugar em que se nasceu ou se vive, é falar para outros, não apenas contar o que existe mas também imaginá-lo fora de si. Também por isso ganham importância as metáforas, que explicam o significados das coisas por comparação com o diferente.³⁵⁶

No movimento, por hora suspenso. Este texto inicia agora seu passado. Fica a última-primeira imagem aberta à leitura³⁵⁷.

³⁵³ Ibid., p.19.

³⁵⁴ SARLO, 2007, p.19.

³⁵⁵ Ibid., p. 24-25.

³⁵⁶ CANCLINI, 2003, p.48.

³⁵⁷ Na imagem: Primeira página do álbum de Elza Heffer. Foto: D.C. Londrina, 2007. Acervo proj. Memórias da Cidade-ecos. Onde se lê: 17/06/2007. *Este é o início de um “passado” de recordações. Essa sou eu nos dias atuais, esse álbum faz parte de uma apresentação de teatro. Mais um dia marcante em minha vida.*

* *Epígrafe*: BARROS, Manoel de. Entrevista - Três momentos de um gênio. **Caros Amigos**, ano X, n. 117, dez. 2006, p. 30. Na imagem: capa do álbum de memórias de Elza Sanna Heffer. Foto: Daniel Choma. Londrina, 2007. Acervo projeto cultural Memórias da cidade – ecos.

17/06/07



Este é o início de um "passado" de recordações.

Essa sou eu nos dias atuais, esse álbum faz parte de uma apresentação de teatro.

Mais um dia marcante em minha vida.

**3 A IMAGINAÇÃO TRANSVÊ,
IDENTIFICAÇÕES ENTRE PESQUISA E PRODUÇÃO CULTURAL
NO TEMPO PRESENTE**

O cinema estrutura em metáfora o inconsciente da civilização.

GLAUBER ROCHA

Do áudio ao visual, minha narrativa observa um retrato dos sentidos atribuídos à experiência vivida no projeto cultural para as pessoas idosas, considerando o espaço social da velhice na sociedade contemporânea. Uma sociedade massivamente imagética onde as imagens mediam experiências e, inclusive, pautam comportamentos e necessidades de consumo³⁵⁸. Diante de tantas imagens, como a pessoa idosa apropria-se das imagens passadas e presentes e produz sentidos acerca delas?

Para analisar a questão cruzei quadros comparativos das narrativas que as colaboradoras apresentaram para as questões voltadas às temáticas do envelhecimento, relação com lembranças, esquecimentos, a própria experiência do projeto e os olhares que elas têm sobre as fotografias. Os quadros seguem no *apêndice A*, a análise se desdobra ao longo desse capítulo em cinco instantâneos.

O primeiro instantâneo de *velhices imaginadas* no contemporâneo, abre espaços para a questão do papel social das pessoas idosas e dos modos de interação dessa geração com outras com as quais convive. Processo interacional em que se insere a problemática da pesquisa com história oral e memórias, onde o pesquisador interage e atua com a pessoa que colabora, e portanto, também promove uma reflexão e uma produção de sentidos a respeito. Por consequência de sua pesquisa o historiador será também, inevitavelmente, um produtor de memórias e de imagens sobre a velhice. Por aí se traçará o caminho que o capítulo segue desdobrando em instantâneos.

O que se constitui, a meu ver, numa materialização de patrimônio intangível com potencial para desdobrar-se em pesquisas complementares ao considerar e observar diversas expressões nas narrativas de práticas cotidianas, saberes, valores e ritos significativos de um grupo geracional. Trata-se do debate sobre *memória registradas* que aparece no segundo instantâneo em que esse texto se detém. Ao fazer um registro, a pessoa que pesquisa está compondo também um arquivo³⁵⁹. Ao analisar e compor os resultados da pesquisa, gera-se uma memória a respeito, patrimonializando-a. E através de suas ações e produções narrativas (sejam registros ou comunicações em meios presenciais, sonoros, imagéticos, audiovisuais ou textuais), o pesquisador, por sua vez, educa.

Diante disto, no instantâneo *artes do saber*, tangencio proposta a respeito das possibilidades metodológicas de um caminho pela via do conhecimento sensível que considere, inclusive, o

³⁵⁸ Algumas propostas autorais já trabalhadas nos capítulos precedentes sustentam a problemática que aparece também no trabalho SANT'ANNA, Mara Rúbia. **Teoria de Moda: sociedade, imagem e consumo**. 2a. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009. Para o momento insiro a perspectiva de João-Francisco Duarte Jr.: “os meios de comunicação constroem, atualmente, *simulacros* da realidade, através de imagens que intentam não só representar o mundo, mas, quase num passe de mágica, substituí-lo. O simulacro, pois, é colocado no lugar da própria coisa, repousando, sua aparente vantagem, no fato de possuir mais atrativos do que ela.” DUARTE JR., 2006. p.112.

³⁵⁹ A questão do arquivo é aspecto metodológico imprescindível na história oral e representa um espaço de diferenciação em relação a outras áreas de pesquisa. Além de inúmeras as propostas metodológicas que atentam à questão, Marieta de Moraes Ferreira se posiciona a respeito em debate publicado na edição sobre Ética e História Oral da Revista Projeto História. **Projeto História**, São Paulo, n.15, abr 1997, p.179-180.

potencial de comunicação e circulação das pesquisas por uma diversidade de circuitos, a fim de contemplar tanto os meios acadêmicos e científicos, quanto o trânsito para outros circuitos imagéticos da sociedade. A composição audiovisual, na medida em que tem sido ferramenta usada cada vez com mais frequência, seja para fins didáticos, seja para apresentar resultados ou retornos de pesquisa, merece considerações que tecem o instantâneo sobre *composições audiovisuais*.

Por fim, no último instantâneo do capítulo, *onde ecoam memórias da cidade*, considero o patrimônio cultural como via de desdobramento para a ação cultural, ao mesmo tempo em que constitui um campo do historiador. Onde o vídeo representa, simultaneamente, uma ferramenta de registro e salvaguarda, um meio de circulação de memórias.

3.1 Velhices mediadas

A realização de projeto cultural envolvendo pessoas idosas traz em si a emergência³⁶⁰ da questão do envelhecimento, uma questão chave que permeia o trabalho com a memória. No caso do grupo de trabalho tal questão torna-se ainda mais latente por se tratar de um grupo de convivência geracional³⁶¹. A seguir observo em conjunto os *quadros sobre o envelhecimento e os sentidos para lembranças e esquecimentos*³⁶². Tomo uma perspectiva acerca do espaço social para as pessoas idosas no tempo presente e as questões latentes para a visualidade. Na medida em que as narrativas expressam maneiras com que as colaboradoras se apropriam das diversas imagens contemporâneas que se compõem sobre a velhice, associando-as às suas próprias experiências singulares, seus modos de ver o envelhecimento e de se perceber como pessoas idosas.

A fala de Zenaide na história de vida expressa algo latente que se coloca na imagem do envelhecimento como momento da vida onde o futuro só poderia ser a morte, mas aqui a narradora manifesta-se em contraposição ao que seria um pressuposto para a velhice (vale lembrar que, de todas as narradoras, Zenaide é a mais idosa, com 80 anos): “Eu não gostaria de envelhecer não. Eu

³⁶⁰Tais emergências também vêm à tona na realização de um projeto de pesquisa com história oral. Propostas metodológicas da história do tempo presente buscam observar um processo histórico pelas suas emergências ou condições que os favorecem. François Sirinelli discute a relação do historiador com seu tempo presente, tempo de onde fala e que traz as emergências desse momento para as orientações de tendências historiográficas. Observa assim como o momento de produção historiográfica é portador de um clima ideológico revelador do momento e do espaço social em que o pesquisador está inserido. SIRINELLI, François. Ideologia, tempo e história. In: CHAUVEAU, TÉTART, 1999. p.73-92

³⁶¹A característica do grupo foi apresentada no primeiro capítulo. A própria presença da questão chave sobre o envelhecimento nessa pesquisa se pautou também pelo circuito desse grupo de interesse.

³⁶²Por estarem diretamente ligadas à experiência do projeto, observa-se que tais relações aparecem também em momentos quando a pergunta não está diretamente focada nos temas.

sei que eu estou envelhecendo, mas aqui na minha cabeça, aqui dentro, aqui, não, eu não envelheci não. Quer dizer, o meu sonho, eu tenho muito sonho ainda, sabia...”³⁶³

Já um olhar sobre as falas de Marina e Elza traz à luz um contraste entre o aprendizado e o saber pelas experiências vividas e as mudanças no corpo devidas ao envelhecimento: Marina escreve na oficina da palavra: *Envelhecer é ficar mais experiente, ver as coisas com mais clareza, eu queria enxergar as coisas de hoje quando mais jovem*. Algo que é, em certa medida, reafirmado e ao mesmo tempo relativizado na fala da história de vida: “Ah, mas eu não me sinto velha não. Eu olho no espelho de vez em quando eu falo ai, mas eu estou sim, (risos) ó a cara enrugada!”³⁶⁴ Marina destaca a questão do aprendizado da mente em contraste com as transformações do corpo. Para Elza também é forte a questão da sabedoria que a experiência de vida proporciona e as relacionadas à saúde.

A proximidade que se coloca nos discursos entre envelhecimento, saúde, aparência e planos futuros revela que as narrativas são portadoras de um clima social que coloca a noção de envelhecimento diante do processo de juvenilização³⁶⁵ que a sociedade da imagem constantemente reafirma. Assim, as narrativas trazem em si uma perspectiva sobre o envelhecimento própria do grupo geracional, onde as atividades frequentemente estão associadas à reorientação dos olhares sobre o velho que se mostra desde a década de 1980, como um público ativo com potencial para o consumo de produtos e atividades ocupacionais³⁶⁶. Como clima ideológico, a questão de um envelhecimento da população³⁶⁷ e os processos históricos relativos ao papel social das pessoas

³⁶³ Zenaide Maia, entrevista de história de vida, op. cit. Minha leitura é de que Zenaide coloca o sonho contra o esquecimento. A respeito das falas sobre o esquecimento expõem-se sentidos diversos: um mais psicológico, esquecer o que não se quer lembrar, atribuído por Zenaide, um sentido mais relacional ao esquecimento de experiências vividas com menos intensidade, indicado por Marina; e um sentido mais cotidiano dos pequenos lapsos do dia a dia, indicado por Elza. O que se manifesta em todos os depoimentos, no entanto, é a narrativa sobre o que é esquecido em relação ao que se pode lembrar. Walter Benjamin, no texto *A imagem de Proust* (1929), discute que o tempo seja *entrecruzado* entre reminiscências (vividas internamente) e o envelhecimento (externamente). E ainda, que as recordações aparecem-nos como *imagens visuais*. BENJAMIN, 1987, p.49.

³⁶⁴ Marina Feltrin Ricci. Entrevista de história de vida, op. cit.

³⁶⁵ A respeito da *juvenilização* como *categoria social* relevante para a contemporaneidade e produtora de sentidos num processo historicamente construído e operado por imagens, com especial atenção à publicidade, ver NOVELLI, Daniela. *Juventudes e imagens na revista Vogue Brasil (2000-2001)*. Dissertação (Mestrado em História), FAED/UDESC, Florianópolis, 2008.

³⁶⁶ Um olhar historiográfico a respeito é apresentado por Mara Rúbia Sant’Anna que indica esse momento histórico onde o velho passa a ter visibilidade por sua significante e crescente participação na composição populacional, insere-se como categoria no âmbito acadêmico e ganha visibilidade sua atuação em grupos próprios. Constitui-se, como indica a autora, como sujeito social, sutil e ativo, mas ao mesmo tempo, um sujeitado da mídia e de interesses empresariais. SANT’ANNA. Mara Rúbia. *Velho: quem é este sujeito? Onde é o seu lugar?* **Revista Catarinense de História**, n.2, Florianópolis, 1994. p.24-34, Ainda para um aprofundamento dos estudos sobre as condições históricas de aparecimento do velho como sujeito no espaço social, ver outra obra da autora: SANT’ANNA. Mara Rúbia. *O velho no espelho: um cidadão que envelheceu*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999. Assim como a reunião de artigos a respeito da *Velhice ou Terceira idade?*, organizados por Myriam Moraes Lins de Barros em três temáticas afins *Velhice e Espaço Político; Formas de Classificação e Geração; Identidade e Memória*. BARROS, 2003.

³⁶⁷ Diz-se *envelhecimento da população* pelo fato de a expectativa de vida estar aumentando. Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em estudo sobre o *Perfil dos Idosos Responsáveis pelos Domicílios no Brasil*, que “reúne indicadores que retratam o perfil das pessoas de 60 anos ou mais de idade, especialmente daquelas responsáveis pelo domicílio, a partir das informações contidas no questionário do Censo Demográfico 2000 para o universo da população brasileira.” (disponível em

idosas, acrescentam à perspectiva histórica uma ampliação dessa tendência no tempo presente de caráter ainda mais positivado.

Jean-Pierre Rioux diagnostica, na aceleração do contemporâneo, a emergência do *repetitivo significativo*³⁶⁸. Numa sociedade em que a população envelhece com os avanços da medicina e da qualidade de vida, as imagens que circulam são as de juvenildade, o que indica a repetição de imagem no limiar da homogeneização, única identidade de uma velhice que deveria ser vivida com parâmetros de juventude. Diante da ideologia de juvenilização o único espaço que se coloca para que a pessoa idosa possa ser vista está em juvenilizar-se através da velhice saudável e dinâmica. Nesta imagem de velhice traduzida pelos discursos da terceira idade, ou melhor idade, onde se envelhece com saúde para *se manter jovem*, a questão é que se suprime a diversidade de processos de identificação e singularidade.

Sem negar as contribuições e avanços em relação à saúde e qualidade de vida, a questão é que a dimensão de velhice juvenilizada ignora a riqueza da experiência de vida. Carrega em si certa negação da importância do passado vivido. Na sociedade do efêmero, deve-se jogar fora as experiências numa abertura às novidades. Algo que as narrativas de Elza e Zenaide contestam ao reforçarem a importância e o prazer da experiência passada, o que ecoa na escrita de Marina durante a oficina da palavra: “Eu queria enxergar as coisas de hoje quando mais jovem.” Portanto, mesmo que no percurso do *politicamente correto* as mídias estejam sutilmente incluindo imagens da velhice, ou que a atenção do potencial mercado de consumo representado nesta geração, traga-os à publicidade em espaços específicos, ainda o clima ideológico de uma sociedade massivamente juvenilizada, soterra imagens do envelhecimento ou destina-as a guetos específicos.

Como exemplo, vale a narrativa de experiência vivida em um festival de cinema, quando assisti à exibição de um documentário cujos narradores eram pessoas idosas, e ouvi, na platéia, a expressão de um menininho: “Ah, não... Esse é chato, filme de velho!” Diante de parâmetros estéticos de representação plástica tão perfeccionistas, como incluir nos processos de agenciamento da visualidade uma naturalização e uma diversificação das imagens da velhice?

Esse trabalho vai ao encontro com a missão da história do tempo presente na visão de Rioux: “mostrar a evidência científica das verdades materiais diante do esquecimento, da amnésia ou do delírio ideológico”³⁶⁹. Qual velho está inserido na sociedade? E na visualidade

www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/perfilidoso/default.shtm. Acesso em 01/12/2009) indica uma população idosa total de 14.536.029 pessoas, o que corresponde a 8,6% da população total brasileira, das quais cerca de 6,5 milhões são homens e 8 milhões mulheres. De modo complementar, a *Síntese dos Indicadores Sociais* que analisa as condições de vida da população em 2008-2009, “elaborados, principalmente, a partir de resultados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios” (disponível em www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaoodevida/indicadoresminimos/sinteseindicais2009/default.shtm Acesso em 01/12/2009) coloca uma estimativa para 2008 de uma população idosa com cerca de 21 milhões de pessoas, aproximadamente 11% da população total brasileira, sendo 9,2 milhões de homens e 11,8 milhões de mulheres.

³⁶⁸ RIOUX, Jean-Pierre. Pode-se fazer uma história do presente?. In: CHEVEAU, TÉTART, 1999. p.39-50.

³⁶⁹ RIOUX, 1999, p.50.

contemporânea? Qual a profundidade da ruga que aparece nas propagandas voltadas a esse público consumidor? E como se colocam as atitudes diante do velho?

Se os estudos e as perspectivas sobre pessoas idosas avançam e a própria imagem de velhice saudável e juvenilizada abrem os campos onde práticas físicas e de saúde têm contribuições significativas, as ações integrativas, sócio-culturais e artísticas, desenvolvidas majoritariamente no campo da assistência social, não se apresentam ainda satisfatórias para permitir que as pessoas idosas se sintam supridas nesse aspecto, o que é indicado nas falas sobre o projeto cultural e o diferencial da ação cultural desenvolvida.

O que considero diferencial para a ação cultural aqui relatada é o fato de integrar as pessoas idosas sensorialmente e com respeito às experiências individuais e à relevância da rememoração. Se o ímpeto da rememoração e da narrativa assola a vida na velhice não é tanto por nostalgia quanto por processos de ressemantização da experiência para transitar pelo tempo presente. Em certa feita, a experiência serve como valor de medida para as formas de agir diante do contemporâneo fragmentário de uma *modernidade líquida* ou de uma *hipermodernidade*. Trata-se de posicionamento político diante de uma sociedade massificada em cujos meios de comunicação se repete insistentemente uma fluidez de valores em crise!

A velhice não é um espaço-tempo-apartado, mas parte da história de vida de cada pessoa. Não existe uma ruptura que limite – agora envelheci! – apesar de haver marcos temporais que conduzem as narrativas e o ciclo da vida, como o casamento, a saída dos filhos de casa quando *batem asas*, como diz Zenaide. Uma condição se coloca sempre em relação com os olhares dos outros. No fundo, é *o outro* quem me classifica como menina, moça, senhora ou velha. Para *mim*, o processo vivido é um *continuum*.

O trabalho mais prolongado, diretamente envolvido com as pessoas idosas, revela que, mesmo diante desse processo de ressignificação da velhice dada pelo momento histórico atual, muitas práticas ainda passam bem distantes das imagens de velhice que circulam na sociedade. Apesar de sinalizarem algumas mudanças de olhares e práticas em relação às pessoas idosas, carecem ainda de propostas de ações para que se possa considerar a valorização da experiência geracional e contemplar essa condição de continuidade na história de vida. Ou seja, enxergar a pessoa idosa como algo muito além de uma classe geracional, mas um ser humano adulto e capaz. Proponho assim uma observação para a questão de que viver mais gera potencial para melhor narrar sobre as mudanças de que se é testemunha. E que o processo de aceleração da história implica em ver e viver mais mudanças ao longo da vida, inclusive a respeito da própria percepção dos fatos.

Por outro caminho a questão de uma *febre de memória* produz imagem contrária de ultra valorização das pessoas idosas como repositórios de lembranças. Ainda assim a imagem do velho

não circula em formas e linguagens dinâmicas e tendem a prevalecer climas nostálgicos³⁷⁰ que congelam o passado, ignorando-se a dimensão relacional com o presente. Nesse sentido é que a ação cultural presencial e intergeracional, representada nas narrativas dos álbuns, assim como a inserção dos documentários nos circuitos audiovisuais, seja na área do cinema (em mostras, festivais, cineclubes), ou da educação³⁷¹, nas instituições culturais ou patrimoniais (videotecas, universidades, museus) representam potenciais de ação para que se insira na visualidade do contemporâneo, uma diversidade das imagens de velhice, inclusive a ordinária, da ordem do comum, compondo assim novos olhares sobre os velhos e potencializando outras apropriações a respeito do aspecto geracional.

Há ainda a questão de em que medida as pessoas idosas se reconhecem nas imagens de velhice que reiteram os discursos positivados, mascarando aspectos como o próprio corpo envelhecido e as rugas... A fala de Marina anteriormente citada é significativa a respeito, pois o espelho (ou os vídeos que enquadram, em detalhes próximos, a expressividade e a plástica do rosto envelhecido) vem afirmar o envelhecimento do corpo que dentro de si as narradoras não sentem!

A ação cultural coloca-se assim sobre as visualidades do envelhecimento, colocando-se na reflexão sobre aparência, envelhecimento e auto-imagem, e se expressa de forma icônica através das fotografias que retratam a passagem do tempo, quando as pessoas idosas aparecem segurando as fotos de sua juventude. Em contraste com a massificada imagem de velhice juvenilizada, propõem-se imagens menos plásticas e mais aprofundadas da relação humana com o envelhecimento.

Como imagem tangível a respeito, convido à observação de três momentos que se sobrepõem no paradoxo do tempo que se coloca para o historiador-produtor:

Se o ato fotográfico reduz o fio do tempo a um ponto, se faz da duração que escoia infinitamente um simples instante detido, não é menos claro que esse simples ponto, esse lapso curto, esse momento único, levantado do contínuo do tempo referencial, torna-se,

³⁷⁰ Por uma historiografia a respeito, Beneduzi identifica a questão chave da formação do indivíduo moderno em uma coletivização da experiência individual como processo que conduz ao nostálgico e destaca: “A nostalgia pertence a esse conjunto de sensações que perpassam a trajetória humana, seja em um mundo de relações privadas, seja através de vínculos públicos (...) Essa dor do não-retorno que, ao perpassar nossas trajetórias de vida, demarca espaços da perda, produz a tristeza pela impossibilidade de um reencontro, é fruto de nossa própria modernidade e das relações efêmeras que ela produz – fazendo do mundo que nasce no século XIX um tempo de nostalgia. Ao mesmo tempo, a modernidade traz consigo a necessidade de preservação, o medo de perder as experiências que passam com grande velocidade, a tentativa de deixar trações, vestígios que possam manter vivas as sensações passadas, pois estamos, constantemente, vivendo a nostalgia do tempo que passa.” (p.23). O autor indica uma transformação no conceito devido às mudanças na relação de privatização do tempo, indo do que se considerou doença mortal, no século XVII e transitando, no XIX, para uma imagem de se *viver fora de seu tempo*. Outro trânsito o autor identifica na segunda metade desse mesmo século, ao ser reorientada para a questão da constituição dos arquivos e memoriais. E conclui: “O mesmo tempo presente que é marcado pela nostalgia, porque esvaziado pela perda – constituindo-se um *tempo de nostalgia* -, cria uma relação nostálgica para com o tempo que passa, e produz a necessidade da relíquia, da alegoria e do resto, convertendo-se em uma nostalgia do tempo”. (p.39). BENEDEZI, Luis Fernando. *Nostalgia do tempo em um tempo de nostalgia*. In: PESAVENTO, Sandra; SANTOS, Nadia Weber; ROSSINI, Miriam (org.) **História Cultural**: narrativas, imagens e práticas sociais. Porto Alegre: Ed. Asterisco, 2008, p. 19-40. Como referência audiovisual sensorial a respeito do tema e significativa expressão em linguagem, sugiro o filme **Nostalghia**, de Andrei Tarkovski. Ficção. Itália/URSS: RAI Rete 2 e Opera Film, 1983, 80 minutos, COR, DVD.

³⁷¹ *Origens Laços e Reminiscências e Sobre viver na cidade*, do DVD *Memórias da Cidade – ecos (apêndice D)* foram selecionados para exibição na TV Escola.

uma vez pego, um instante *perpétuo*: uma fração de segundo, decerto, mas “*eternizada*”, captada *de uma só vez por todas*, destinada (também) a durar, mas no próprio estado em que ela foi captada e cortada. (...) passa de uma só vez, definitivamente, para o ‘outro mundo’. E começa a jogar uma temporalidade contra a outra. Abandona o tempo crônico, real, evolutivo, o tempo que passa como um rio, *nosso* tempo de serres humanos inscritos na duração, para entrar numa temporalidade nova, separada e simbólica, a da foto: temporalidade que também *dura*, tão infinita quanto a primeira, mas infinita na imobilidade total, congelada na interminável duração das estátuas. A pequena porção de tempo, uma vez saída do mundo, instala-se para sempre no além a-crônico e imutável na imagem, penetra para sempre em algo como o *fora-de-tempo da morte*.³⁷²

Em imagem, tal questão se materializa na página do álbum de Marina, observemos...

³⁷² DUBOIS, 1994, p. 168.



Eu segurando a foto do casamento
47 anos de casamento logo chego Beldade Ouro

Na imagem fixada acima³⁷³, quem nos vê é o espectro refletido. Mergulhamos nosso olhar tentando chegar a um momento de ‘realidade’. Deparamo-nos, ao menos, com três instantes indiciários: um é o momento do retrato de Marina vestida de noiva, em 1960. “Por trás” da imagem antiga, o outro momento se registra na imagem de Marina sendo retratada 47 anos depois, que se transpassa na imagem como se Marina estivesse de frente para seu passado. O terceiro sinaliza o momento da composição narrativa, da página do álbum registrada quando o retrato do presente já se tornou passado. Jogo de espelhos, temporalidades, espacialidades. Suspensos, recortados na imagem, passado e presente perenizam-se para o futuro. Na expressão narrativa do álbum de memórias, a imagem de 47 anos é significada como algo mais que uma lembrança, configura-se na espera pelo futuro de “Baldas de Ouro”. A memória abre uma janela para a relação do presente com o passado. Marina escreve: *eu segurando a foto (...) logo chego a Baldas de ouro*. Mas ao mesmo tempo em que ela segura a foto, é também ela quem escreve e se olha como outra. A imagem dá a ver não somente uma fotografia, mas o momento de dupla coincidência. Algo que sintetiza um pouco o trabalho do historiador: ao olhar diversas imagens de temporalidades distintas, nós as petrificamos com a medusa da escrita. Muito descartamos, pouco guardamos num congelamento presente à expectativa do devir.

Aspecto presente na reflexão sobre o envelhecimento, as falas a respeito da relação com lembranças e esquecimentos, expressam uma reincidência da atribuição ao envelhecimento como um passar pelas coisas que servem de lição para o presente. Convergência impressionante se revela quando Elza e Marina são questionadas sobre a relação com as lembranças³⁷⁴. No trecho final das histórias de vida a pergunta é bem aberta: O que é lembrar para você?... (depois viria a questão sobre o esquecimento). Da pergunta em que a memória dá um giro solto, de certo modo até desprendido da linearidade que o percurso de questões da história de vida direciona, ambas retomam narrativas da infância. Existe a marcante memória da mortes de bebês, os chamados anjinhos, ao que segue um fluxo mnêmico que passa por brincadeiras de criança e salta através dos tempos, finalizando-se no balanço sobre a condição presente. Algo que permite inferir que por mais que a memória esteja ligada ao presente e do que se motiva a lembrar, ela tem também aspectos incontrolláveis, como o aleatório formar de imagens do caleidoscópio, ou quando uma escavação esbarra em algo imprevisto.

³⁷³ Sétima página do álbum de Marina Feltrin Ricci. Foto: DC, Londrina, 2007.

³⁷⁴ Passagem narrada no palimpsesto de Elza.

Revela-se na convergência entre os depoimentos, momento da questão aberta, uma interessante lacuna em que vem à luz o inexplicável e a tênue relação vida-morte, ainda um tanto misteriosa e incompreensível para o olhar infantil (como se pudesse tornar compreensível ao longo da vida!). A fala de Zenaide vem complementar a análise da questão quando a lembrança, mesmo que significativa para o aprendizado no curso da vida, pode trazer certa dor da saudade. A rememoração é narrada como processo solitário. Zenaide é quem revela mais dor, em dois momentos distintos de suas narrativas ela fala da morte da avó e do pai, ambos bem velhinhos, morreram como passarinhos... A dor de Zenaide pode ser compreendida por ela viver só, o que fornece pistas para a questão das perdas e mortes como o aspecto mais marcante de se sentir o envelhecimento. A temática é tão forte que vale citar também a parte final do livro de Saramago onde o autor se expressa poeticamente a respeito da relação com a morte e suas memórias sobre os avós. O velho antes de morrer abraçou árvore por árvore, despedindo-se. Saramago narra, também, a lembrança da fala da avó: “O mundo é tão bonito e eu tenho tanta pena de morrer”³⁷⁵. “Eu também!”, diz o autor ao fim da narrativa, quando coloca que a morte está na natureza das coisas, narrativa onde a subjetividade se reafirma: “As coisas são o que são, agora se nasce, logo se vive, por fim se morre, não vale a pena dar-lhe mais voltas (...) sou o único que pode recordar.”³⁷⁶

Não seria essa referência à morte na infância uma sombra do imaginário que permeia o envelhecimento? E que talvez possa explicar a necessidade tão presente de exaltar a saúde e uma velhice vivida com juventude?

3.2 Registros de memória

Com tais questões em aberto, transito para a análise das *relações com as fotos antigas nos sentidos que a foto desperta*. Onde considero que a questão da saudade seja um ponto de convergência entre as fases da vida e mesmo geradora de sentidos ao longo das gerações:

Zenaide Maia – segunda entrevista – depoimento sem o álbum de memórias

Tati Costa: *Então você, fica com saudade e vai olhar o álbum ou você olha o álbum e te dá saudade?*

³⁷⁵ SARAMAGO, 2006, p.120.À casa dos avós, em Azinhaga, ele sempre retorna suas narrativas durante todo o livro, de onde vêm as lições mais oníricas, talvez pela distância geracional.....

³⁷⁶ Ibidem, p.136.

Zenaide Maia: Não, vou olhar o álbum me dá saudade. É. É, porque saudade a gente tem sempre né, independe de você olhar o álbum ou não olhar, olhar a foto ou não. Independe. Todos os dias...

Marina também escreve na oficina da palavra sobre o que sente ao olhar fotografias: *Saudade, porque não existe mais ninguém, mas a vida para mim continua para divulgar um pouco das fotos que existem.* E Elza destaca que todos que ela vê na foto já se foram!

Algo que perpassa todas as colaboradoras na relação com as fotografias: a saudade. Daí decorre o estatuto de vestígio e prova que a imagem pode trazer, garantindo uma lembrança de quem se foi³⁷⁷. A cineasta francesa Agnès Varda, no documentário *Janela da Alma*, fala que a visão é dada por sentimentos fortes, e o neurologista Oliver Sacks, na mesma obra, complementa que vemos com a emoção. Hermeto Pascoal sinaliza indícios de uma áudio-visão e Eugen Bavcar, fotógrafo cego, traça suas imagens guiado por sensações sonoras ou táteis. Assim, também, com fortes sentimentos e emoções, se narra! Considerar tal aspecto sensorial e memorial é fundamental para a discussão que se compõe acerca dos potenciais metodológicos para os trabalhos com pessoas idosas, a composição historiográfica, a produção audiovisual e o registro e difusão do patrimônio cultural representado tanto nas imagens fotográficas quanto nas narrativas das pessoas idosas.

Mais olhares sobre os quadros comparativos (*apêndice A*), que cruzam depoimentos das três colaboradoras para investigar as relações com as fotografias pessoais, servem à composição de um debate que agrega as potencialidades das fotografias e das narrativas de memória por pessoas idosas para o registro do patrimônio cultural. Ulpiano T. Bezerra de Menezes diagnostica uma *crise da memória* decorrente de sua *efervescência*, de seu papel na composição de *auto-imagem*, e de uma *indústria do patrimônio cultural*. Diante de uma ruptura da noção de continuidade fala que o passado não de mais conta de referenciar o presente e aponta para a mudança nas práticas de memória. Aborda também o papel da tecnologia na informatização da vida e multiplicação dos registros eletrônicos diante dos quais se transformam as relações mnemônicas para “um progressivo processo de externalização da memória.”³⁷⁸ Sugere a inserção de novas possibilidades e campos de investigação aproveitando o acesso a novas tecnologias, a favorecer pesquisas relacionadas a práticas sociais de memória: “quando se muda a ênfase da forma ou conteúdo físico para a

³⁷⁷ Caráter amplamente discutido nos palimpsestos, no que vale lembrar Barthes, a refletir sobre a questão do *spectrum*: “Diríamos que a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento.p.15”

³⁷⁸ MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da (org). Arquivos, Patrimônio e Memória: trajetórias e perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.p.15

‘operação’.³⁷⁹ Pelas ferramentas diversas de registro, como indica, pode-se abrir espaço para pesquisas do corpo, da performance, da narrativa oral.

Inserir-se aí uma proposta metodológica para os usos de ferramentas da nova tecnologia a fim de potencializar a difusão e a educação patrimonial. Maneira de poder contribuir para uma reorientação dos olhares sobre as pessoas idosas e sobre sentidos de memória para as gerações futuras. Como proposta decorrente, motivar uma mudança de práticas em relação a essa população na medida de uma ação intergeracional, considerando-se o vídeo como ferramenta afinada à sociedade da imagem, no que virá desdobrado mais adiante neste texto.

As relações comparativas entre lembrar com fotos e sem elas indicam uma positivação da fotografia para guardar a memória, ou até mesmo trazer à tona coisas que estavam esquecidas. O que Zenaide expressa no depoimento com o álbum:

Você sabe que a minha imaginação, eu viajo demais imaginando... Mas com fotografias é mais interessante a gente imaginar, não é? As coisas, lembrar as coisas, quando a gente está olhando novas, a gente, de repente a gente vê uma fotografia e relembra um monte de coisas que sem a fotografia talvez a gente não lembrasse, não é?

Por outro lado há também o aspecto indicado por Elza de que a lembrança das experiências está guardada na memória independente de haver ou não fotografias. O que dá sentido à reflexão sobre a imagem funcionar como um elemento motivador para trazer à tona o que estava guardado.³⁸⁰ Como no processo de raspagem do palimpsesto que trará às vistas algo que já estava inscrito! É interessante comparar as três falas de Elza a respeito. Na oficina da palavra, escreve: “Lembrar com elas, pois nós temos lembranças concretas e mais sábias”. Na entrevista sem o álbum ela diz:

As duas é válido. Com fotografia, você vê, você fica bem presente, porque você está ali vendo. Agora, como foi de verdade, sem fotografia, fica na tua memória pro resto da vida. É marcante. A foto é uma foto que vai ficar pro resto da vida também, enquanto ninguém destrói. Mas é uma coisa diferente do que você guardar no teu eu, né, lá dentro, no nosso cérebro, sei lá... É muito bacana, eu não vou esquecer nadinha, pelo contrário, de noite assim, às vezes quando eu estou bem calma, né, tem dia que a gente está calma, né, está querendo pensar em tudo do tempo antigo, a gente fica pensando, eu tento pensar (...) Então as duas coisas é válida, né Tati, a foto de um jeito porque você pode mostrar pra pessoa, falar olha, né, que nem eu mostrei pra vocês, era assim assado, né, tal, e posso contar pra você, mas o que está dentro de mim só eu sei né, se foi muito bom ou se não foi, né, no meu caso foi muito bom tudo, graças a Deus.

³⁷⁹ Ibid., 1999, p.23.

³⁸⁰ Os debates sobre os processos mnemônicos foram tecidos ao longo dos capítulos precedentes, para o momento, vale lembrar, em especial, os trabalhos de Ecléa Bosi (1994 e 2004) que debatem tais processos e o de Fabiana Bruno (2003), que observa os olhares de velhos sobre fotografias.

Na entrevista, com o álbum, narra: “Não, pra mim me lembra a mesma coisa só que a foto você mata as saudades de ver, parece que está vendo, né?; parece que não foi, né?; está ali ainda”. Para essa narradora a foto fixa uma lembrança e permite *mostrar* aos outros, materializando uma imagem do referente. Já a lembrança é o que se tem de concreto, como *verdade* e expressão da *realidade*. No entanto, só o indivíduo vê suas imagens mentais, o que relembra o palimpsesto de Philippe Dubois: “Entre olho e memória, entre olhar e pensamento, entre visibilidade e latência bate a foto. Com toda a força, bate asas, vai e vem, escorrega incessantemente de um a outro. Ainda palimpsestos.”³⁸¹ O que complementa a reflexão sobre a lembrança inscrita na pessoa ser algo mais forte do que a necessidade de uma imagem para se lembrar se expressa no que Elza e Zenaide acrescentariam ao álbum: escritas para registrar as histórias que trazem em sua memória, compor imagens textuais das lembranças que guardam em si. Somente Marina, como narrado no capítulo anterior, por lembrar-se da fotografia que realmente existiu, a colocaria no álbum.

Avançando mais um pouco na observação dos quadros (*apêndice A*), a questão de *por que guardar fotos antigas?* vai ao encontro com as expressões anteriormente citadas, do valor de se guardar as fotos para guardar memória, como expressa Marina em seu depoimento com o álbum:

Eu sento lá em cima da minha cama eu olho desde os meus filhos bebezinho, veio vindo, veio vindo, falo ai meu Deus, será que era de verdade? Às vezes eles até dentro da minha barriga... Não é importante? Eu acho, sei lá. Eu acho uma coisa, que é uma... Que nem meu marido agora está velho, gordo, barrigudo, ele era magrinho, você viu que miudinho que ele era? Aí você olha, mas será que ele era assim mesmo? Talvez se não tivesse as fotos, eu não tinha aquela imagem de que, ele tem mais jeito de ser molecão!

O fato é que a fotografia permite guardar uma imagem para lembrar depois. O que carrega em si as emergências que relacionam a construção da pesquisa no tempo presente e os testemunhos das colaboradoras acerca do processo de transformação tanto da tecnologia fotográfica quanto dos seus circuitos sociais. A integração das linguagens fotográfica e oral, como expressões de experiências a partir da memória, configura-se pertinente à contemporaneidade. Leva em conta, como foi apontado, a massiva concentração de imagens cujo papel social chega à própria mediação das relações entre indivíduos. Imagens atuam como geradoras de necessidades de consumo, tanto quanto definidoras de identidades ou, melhor dizendo, como motoras de identificações.

³⁸¹ DUBOIS, 1994, p.330.

No processo de *desritualização de nosso mundo*, observado por Pierre Nora, é valorizado “mais o novo que o antigo, mais o jovem que o velho, mais o futuro que o passado.”³⁸² Colocam-se as questões entre a percepção contemporânea de idosos, testemunhas da transição técnica e relacional da fotografia, a ruptura representada pela passagem do tempo e o congelamento da imagem no instante fotográfico. Abrem-se alguns diálogos transdisciplinares por áreas variadas do conhecimento. O escritor José Saramago expressa, no filme *Janela da Alma*, que vivemos na caverna de Platão por vermos o mundo mediado em audiovisual: “A realidade que ali nos é mostrada nada tem de realidade!”. Trata-se da condição de *hipermodernidade*, em que João-Francisco Duarte Jr. identifica a questão chave da hiperrealidade, de uma experiência de vida mediada por simulacros:

a mídia vem ultrapassando seu estatuto de meio de informação para se tornar um poderoso instrumento de *formação* das pessoas e do mundo no qual elas vivem. A televisão, especialmente, acaba por construir a única experiência que os membros de uma dada comunidade possuem em comum e, assim, atingindo a todos de forma igual, ela passa a ser a realidade exclusiva sobre a qual todos podem falar, comentar e trocar idéias. Torna-se quase impossível resistir a esta realidade.³⁸³

Proposta que se afina à crítica de Roland Barthes que conclui *A câmara clara*, segundo a qual vivemos um mundo de *imaginário generalizado* e de serem as imagens mais vivas que as pessoas. Soma-se também a fala do cineasta Wim Wenders, também no documentário *Janela da Alma*, de que as imagens hoje não querem nos *dizer* mas *vender* algo.

Em diálogo com a condição do presente, vale observar algumas expressões das colaboradoras que testemunham a transição tecnológica como o que Marina chama a atenção na narrativa sobre o álbum: “Aqui está eu, é uma foto muito difícil porque no sítio não tinha, né, bebezinha, com, quanto que eu tinha, uns nove meses.”³⁸⁴, e que também Zenaide expressa no depoimento com o álbum: “Não, porque eu tenho fotografia do meu pai, da minha mãe, e eu no meio, que era criança. Entendeu? Mas era assim, são fotografias... São raras, né.”. E ainda pode ser visto na fala de Elza a respeito de sua escolha de fotos no depoimento com o álbum: “O que mais me marcou, porque na época não tinha muito fotografia também”. A entrevista de Elza revela ainda um circuito familiar de empréstimo de câmeras, que pode explicar a presença de mais fotografias informais em seu álbum. Ela relata uma presença de máquinas emprestadas por seu irmão ou seu marido, ou amigos, com destaque para o fato de ela estar vivendo em ambiente urbano, diferente de Zenaide ou Marina nas fases semelhantes

³⁸² NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez.1993. Não entrarei aqui no extenso debate a respeito do conceito cunhado por Pierre Nora. Centro-me em seu caráter de um lugar que reúne as dimensões do material, simbólico e funcional. Que serve como suporte de rememoração, porque ritualiza a lembrança.

³⁸³ DUARTE JR, 2006, p.111.

³⁸⁴ Marina Feltrin Ricci, depoimento com o álbum de memórias, *op. cit.*

de suas vidas. Ainda como complementar expressão da transformação histórica: Zenaide hoje diz que *adora clicar!*

A partir da década de 1970 processa-se uma transição e popularização de máquinas e do ato de fotografar em si. Consequentemente, altera-se a relação das pessoas com a fotografia, algo já abordado por Benjamin.³⁸⁵ O sacralizado fascínio pela imagem (o fotógrafo e seu ofício eram envoltos em mistérios), se traduz a partir da década de 1980 na democratização. A evolução técnica permite que todos sejam fotógrafos. O mistério da fotografia se dilui no uso e na produção massiva de imagens. Seu fascínio se mantém. Hoje vivemos na sociedade do espetáculo³⁸⁶, tudo é imagem e mesmo a fotografia desmaterializa-se no mundo digital.

Numa proposta a respeito de processos metodológicos para se historicizar imagens por um caminho das sensibilidades, Sandra Pesavento identifica uma *propriedade de sedução* das imagens que lhes garante maior comunicabilidade e circulação em relação ao texto: “Como construção visual e mental, as imagens seriam, enfim, portadoras de um imaginário de sentido, marcado pela historicidade da sua produção através dos tempos e de seu consumo, atendendo ao horizonte de recepção de cada época.”³⁸⁷

A leitura do mundo como imagem, digitalmente desmaterializada, imagem virtual cujos sinais numéricos são incognoscíveis a homens e mulheres, perceptíveis apenas com a decodificação cibernética, diferencia-se e afasta-se cada vez mais de qualquer possibilidade do real. Barthes: “ela desenraiza completamente o mundo humano dos conflitos e dos desejos, sob pretexto de ilustrá-lo. O que caracteriza as sociedades ditas avançadas é que hoje essas sociedades consomem imagens e não crenças.”³⁸⁸

Todos esses debates podem ser inseridos na discussão que Ulpiano T. B. Meneses tece em texto publicado na Revista Brasileira de História *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. O autor propõe uma história visual como

³⁸⁵ BENJAMIN, 1987, p. 91-107. No texto *A fotografia na era de sua reprodutibilidade técnica*.

³⁸⁶ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

³⁸⁷ PESAVENTO, Sandra; SANTOS, Nadia Weber; ROSSINI, Miriam (org.) **História Cultural**: narrativas, imagens e práticas sociais. Porto Alegre: Ed. Asterisco, 2008, p. 106. Ao tomar as imagens como textos, ou narrativas, a autora observa que se considere circunstâncias de produção, tanto quanto de recepção e identificação uma séries de tensões que operam na imagem como representação, seja nas ambivalências entre seu caráter simbólico e figurativo, seja entre o visível e o invisível registrado na imagem, ou entre o conjunto e o detalhe no campo da composição e ainda entre o subjetivo e o social de que as imagens são portadoras.

³⁸⁸ BARTHES, 1984, 172-174. E a respeito da transformação da fotografia para imagem digital, ver FARINA, Maurício Martins. *Da fotografia para a imagem*. Revista Studium, Campinas: Unicamp, n.28, 2009. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/28/05.html> (acesso em 30/06/2009) “Uma das vocações mais fundamentais da fotografia é sua conexão com o imaginário, algo que vai da identidade – campo da imaginação – para a alteridade – o lugar dos outros, a imaginação partilhada que o constitui socialmente. Essa é uma condição a ser transposta pela mediação de suas referências, orientada por seu poder narrativo, descritivo e ao mesmo tempo simbólico”. p.3/4.

campo operacional que considere a visualidade como objeto de historicidade. Tal abordagem historiográfica pressupõe transpassar três eixos

- a) o visual, que engloba a “iconosfera” e os sistemas de comunicação visual, os ambientes visuais, a produção / circulação / consumo / ação dos recursos e produtos visuais, as instituições visuais, etc.;
- b) o visível, que diz respeito à esfera do poder, aos sistemas de controle, à “ditadura do olho”, ao ver/ser visto e ao dar-se/não-se-dar a ver, aos objetos de observação e às prescrições sociais e culturais de ostentação e invisibilidade, etc.;
- c) a visão, os instrumentos e técnicas de observação, os papéis do observador, os modelos e modalidades do “olhar”.³⁸⁹

O que ele coloca como exame de uma *dimensão visual* da sociedade, a considerar também que “a mesma imagem, portanto, pode reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos.”³⁹⁰ Nesse sentido destaque, a princípio, uma circularidade que coloca os álbuns construídos durante o projeto cultural em relação com outros guardados pelas depoentes. Elza me mostra, na primeira entrevista, seu álbum de artista, uma narrativa identificada com seu presente. Na segunda entrevista, em sua casa, ela me apresenta álbum de casamento e infância dos filhos. Marina traz sua caixa de foto, narra o percurso pelos acervos da família, e fala sobre o álbum que ficava na mesa da sala do avô. E para Zenaide, o álbum construído se integra ao acervo de diversos álbuns que ela guarda em um armário próprio. Como se refere Dubois em relação aos álbuns de família:

o álbum de família não cessa de ser um objeto de veneração, cuidado, cultivado, conservado como uma múmia, guardado numa caixinha (...) só se abre com emoção, numa espécie de cerimonial vagamente religioso, como se se tratasse de convocar os espíritos. Com toda a certeza o que confere tamanho valor a esses álbuns não são nem os conteúdos representados neles próprios, nem as qualidades plásticas ou estéticas da composição, nem o grau de semelhança e de realismo das chapas, mas sua dimensão pragmática, seu estado de índice, seu peso irredutível de referência, o fato de se tratar de verdadeiros *traços* físicos de pessoas singulares que estiveram ali e que têm relações particulares com aqueles que olham as fotos. Só isso explica o culto de que as fotos de família são objetos(...) ³⁹¹

Essas imagens de culto irão tomar ainda vários rumos dentro dos espaços individuais e comunitários, produzindo outros efeitos, como vale exemplificar aqui: Para Marina o álbum e o DVD servem como documentos em seu processo pela aposentadoria rural³⁹². Elza Heffer reinventará técnica aprendida na oficina para a escolinha onde trabalha. As fotografias de acervos pessoais transitam assim de seu âmbito memorial familiar para vetorizar narrativas sobre experiências e que são ressignificadas em momentos distintos. Seja numa

³⁸⁹ MENESES, ,2003, p.30-31.

³⁹⁰ Ibidem, p. 29.

³⁹¹ DUBOIS, 1994, p.80.

³⁹² Na história de vida sua batalha pela aposentadoria está latente, a narrativa é retomada no depoimento com o álbum quando ela indica a contribuição que o DVD teve no processo.

patrimonialização ao serem reproduzidas, arquivadas com as narrativas sobre elas registradas em vídeo, ou quando vistas por outros públicos que presenciam a narração sobre os álbuns ou assistem aos documentários.

3.3 *Artes do saber*

Para quem estou eu (ou estamos nós) a produzir narrativas historiográficas? Em primeira instância a produção acadêmica tem o público alvo de pares, pesquisadores, estudiosos, professores, razão por que há que se refletir sobre educação como tema transversal por ser, em si, o espaço e motivo desta escrita. Do autor João-Francisco Duarte Jr. tomo a inspiração de nomear o capítulo por um *saber com arte*, compreendendo o sentido de arte mais na perspectiva sensorial que propriamente da simbolização estética:

Entendamo-nos: a educação do sensível não prescinde da arte – pelo contrário – , mas deve atuar num nível anterior ao da simbolização estética. Mais do que nunca, é preciso possibilitar ao educando a descoberta de cores, formas, sabores, texturas, odores, etc. diversos daqueles que a vida moderna lhes proporciona. Ou, com mais propriedade, é preciso educar o seu olhar, a sua audição, seu tato, paladar e olfato para perceberem de modo acurado a realidade em volta e aquelas outras acessíveis em seu cotidiano. O que se consegue de inúmeras maneiras, incluindo aí o contato com obras de arte. Não nos esqueçamos, portanto, da arte culinária, dos perfumes e cheiros, das paisagens e noites estreladas, das frutas colhidas e saboreadas ‘no pé’, das caminhadas por trilhas e bosques, enfim disso tudo de que a vida moderna vem nos afastando.³⁹³

A proposta por uma educação do sensível (uma *educação estética*³⁹⁴) tem por princípio os debates sobre as condições da *hipermodernidade*³⁹⁵, onde o autor identifica uma crise anestésica ligada às principais práticas do cotidiano: morar, caminhar, conversar, comer, trabalhar, ver, cheirar e tocar. A observação sobre o campo de pesquisa com pessoas idosas – e a respeito daquilo que as narrativas da memória evocam – traz à cena uma perspectiva de mudança e ruptura entre experiências vividas com um distanciamento de meio século e a

³⁹³ DUARTE JR., 2006, p.26.

³⁹⁴ DUARTE JR, 2006, p. 185: “a educação estética refere-se primordialmente ao desenvolvimento dos sentidos de maneira mais acurada e refinada, de forma que nos tornemos mais atentos e sensíveis aos acontecimentos em volta, tomando melhor consciência deles e, em decorrência, dotando-nos de maior oportunidade e capacidade para sobre eles refletirmos.”

³⁹⁵ A crítica à modernidade trabalhada por João-Francisco considera a perspectiva de Alain Tourraine, para o contemporâneo, a *hipermodernidade* caracteriza conceito mais adequado do que a *pós-modernidade*. Por ainda estarmos submersos na modernidade, ela não passou para que possamos considerar nosso tempo como um tempo posterior. É ainda, de Tourraine, o conceito “sociedade programada” onde o controle produtivo extrapola para um “controle das vontades, dos desejos e dos impulsos eróticos e estéticos do ser humano, os quais devem encontrar sua satisfação num amplo e diversificado mercado alimentado industrialmente”, onde o sujeito está no triângulo formado entre liberdade, comunidade e racionalização. DUARTE JR., 2006, p.72.

vivência do tempo presente: os amigos, as conversas (e causos!), as casas da infância e de períodos marcantes da vida, o cultivo, preparo e sabor dos alimentos, trabalho e lugares de convívio, caminhos e espaços. Algo que demonstra também a força dos elementos corporais e sensoriais para os processos de seletividade da memória. Nas palavras de João-Francisco Duarte Jr.:

a casa onde moramos, os lugares por onde caminhamos, aquilo que falamos, aqueles com quem conversamos, o alimento que ingerimos e a maneira como ganhamos a vida, além de darem um sentido, de emprestarem um significado à nossa existência, também estão diretamente relacionados com o nosso corpo, com as nossas sensações, percepções e sentimentos.³⁹⁶

Tal proposta encontra diálogo com a história das sensibilidades³⁹⁷, onde se podem observar as narrativas das pessoas idosas a respeito de seus cotidianos na infância e juventude, os quais revelam transição do processo histórico de um tempo onde práticas e aprendizagens estavam, em grande medida, ligadas ao corpo e a experiências sensoriais.

Numa arqueologia acerca da construção do conhecimento científico, Duarte Jr. questiona a modernidade que “ultra valoriza” o intelecto sobre as “formas sensíveis do saber”, e critica o fato de que a educação esteja muito segmentada entre a racionalidade e a sensibilidade, quando deveria abranger estes dois aspectos de modo complementar e orgânico. Uma educação do sensível pressupõe, assim, ligação entre práticas que envolvam a educação com o corpo e o conhecimento intelectual. Proposta urgente se pauta na construção do saber transdisciplinar (diferenciada da interdisciplinaridade, onde se mantêm os compartimentos do conhecimento), a fim de desenvolver sensibilidades, despertar e educar os sentidos para *captar as nuances qualitativas do cotidiano*³⁹⁸.

Por esse debate, o historiador é também um educador, pois mesmo que não se integre diretamente na atividade docente, as diversas interfaces da pesquisa e da extensão colocam-no sempre em diálogo com a ação educativa. Duarte Jr. indica como “missão básica da educação nos dias presentes: estimular o sentimento de si mesmo, incentivar esse sentir-se humano de modo integral, numa ocorrência paralela aos processos intelectuais e reflexivos acerca de sua própria condição humana”³⁹⁹. Amplia-se o conceito de *educação* como um processo contínuo ao longo da vida, não apenas algo restrito ao âmbito escolar.

Tal abertura conceitual dialoga com a experiência do projeto cultural narrada no primeiro capítulo. Ao se trabalhar memórias do corpo e da mente promove-se uma ação

³⁹⁶ DUARTE JR., 2006, p. 75.

³⁹⁷ Proposta pontuada no capítulo anterior (em especial, no palimpsesto de Zenaide).

³⁹⁸ DUARTE JR., 2006, p.202.

³⁹⁹ DUARTE JR., 2006, p 175-176

educacional com as pessoas idosas colaboradoras da pesquisa. De modo semelhante, a ação educativa ocorre nas atividades que integram gerações em atividades vivenciais como a narração de histórias, com a fundamental parceria que se pode estabelecer com as escolas.

Para uma reflexão metodológica a respeito do trabalho de historiar com fontes orais, unir a experiência desse primeiro momento do projeto cultural com as informações colhidas no segundo momento da realização de entrevistas para a pesquisa em história oral representa uma proposta de trilha para ações interativas de pesquisa. E para além disso, abrange uma reflexão a respeito dos campos de trabalho para o historiador no contemporâneo, quando se identifica demanda e interesse pela história e uma multiplicidade de produções em diversos meios de mídia, mercado e estado, que atendem essa emergência da sociedade mas nem sempre consideram, a fundo, problemáticas que envolvem produção historiográfica.

Dois aspectos sugeridos por Duarte Jr. para a educação do sensível unem a ação de pesquisa com a ação cultural: a primeira, processo educacional cujo ponto central são as ações que considerem um olhar para o sujeito em sua *dimensão imaginativa, emotiva e sensível (ou sua corporeidade)*. A outra é a consideração à diversidade da experiência:

a inserção desse sujeito numa dada realidade, numa dada comunidade e cultura local não pode ser menosprezada em favor de um universalismo abstrato e extirpador de raízes. Sentir o mundo consiste, primordialmente, em sentir aquela sua porção que tenho ao meu redor, para que então qualquer pensamento e raciocínio abstrato acerca dele possa acontecer a partir de bases concretas e, antes de tudo, sensíveis. Porque tal desenraizamento, tal dessensibilização para com a realidade da qual fazemos parte, caracterizou até aqui o grosso da educação oficial a que nos submetemos, sempre ciosa em ensinar as grandes verdades universais, o grande pensamento, a grande ciência, considerando todo e qualquer 'pequeno saber' detido pelos membros da cultura local.⁴⁰⁰

Quanto a isso observa-se um jogo de forças entre manutenção e mudança, onde cada vez mais as escolas se demonstram abertas e receptivas às atividades de arte-educação vindas de fora do âmbito educacional formal, como as iniciativas de produtores culturais independentes⁴⁰¹. Mesmo que não seja um processo livre de tensões, multiplicam-se em iniciativas pontuais, os *esforços individuais*, a que o autor se refere.

Com o olhar matizado pelo saber com arte analiso as narrativas a respeito da *experiência de participação no projeto* em que se destaca a dinâmica da oficina como diferencial diante dos trabalhos com que as colaboradoras estavam acostumadas a participar

⁴⁰⁰ DUARTE JR., 2006, p.175-176

⁴⁰¹ Vale citar que a preocupação com uma integração entre iniciativas da produção cultural e o espaço formal da educação manifesta-se em diretrizes das políticas culturais do tempo presente, seja no âmbito da cidade de Londrina (conforme diretrizes dos editais e das conferências municipais de cultura), como também nos incentivos do próprio Ministério da Cultura, especialmente as propostas para cultura digital e iniciativas dos pontos de cultura, que podem ser consultados em www.cultura.gov.br.

no grupo da Unati e que revela aspectos da educação sensível que o projeto desenvolveu. O que Marina e Elza identificam como um diferencial do trabalho é ressaltado nas entrevistas sempre comparativamente com outras iniciativas e destacado como um trabalho “diferente”, feito com mais “vontade”. Pensar a respeito das formas de se trabalhar com pessoas idosas, e com a motivação especial que esse projeto teria gerado, pode ser algo relacionado ao trabalho sensorial (descrito no primeiro capítulo) onde se promove um reforço positivo ao grupo, à autoestima e ao autoconhecimento. Mas onde também considero relevante e distinto é o fato de que o trabalho mexe com os acervos pessoais, provoca o olhar para si, e a reflexão de cada pessoa em se perceber na própria trajetória. Observar-se atuando e refletindo em função das lembranças para viver o presente, como aponta a fala de Elza na resposta sobre o que lhe marcou no projeto: “Porque a gente tem que viver de recordação também. Fala que a gente não tem que viver, que passado é passado, é uma mentira, passado é importante, quando o passado é bom, né, muito bom, então é isso... Gostoso!”⁴⁰²

Para Elza é significativo *narrar sua experiência*, o momento da entrevista de história de vida. Isto se reforça quando recebo o retorno de autorização para publicação (após enviar a íntegra das entrevistas transcritas) ilustrada por uma grande imagem de rosa vermelha. Ela escreve: *Concordo com tudo o que você escreveu, pois foi tudo verdadeiro!* Por outro lado, a ressalva, destacando o prazer de recordar contra certa censura que possa existir na relação da pessoa idosa com o passado, sinaliza também um modo como ela se apropria dos discursos contemporâneos sobre a velhice.

Mas também se observa uma diversidade de opiniões em relação ao que foi mais marcante para cada pessoa diante de todas as etapas do projeto e diante dos diferentes procedimentos próprios a cada fase. Para Marina é significativo o *encontro de gerações* na apresentação para as crianças e a *materialização perene da lembrança* que o livreto e o DVD representam. Ela destaca os olhinhos das crianças, atentos à história narrada, e admira-se pela iniciativa do garoto quando ele diz que fará também, desde já, seu próprio álbum de memórias. Isto é tão marcante para Marina que quando ela me pede que grave mais uma cópia do *DVD Memórias da Cidade - ecos*, pois o original apresentava falhas de reprodução, e eu peço a capa para poder remetê-lo pelo correio, em embalagem adequada, ela retira o livreto e aperta em seu peito dizendo que *esse fica!* Assim, explicita seu valor sentimental. Folheia-o, sinalizando as imagens em que ela aparece. Nas entrevistas, ela revela ainda como o DVD, o

⁴⁰² Elza Sanna Heffer, depoimento sem o álbum de memórias (cf. citado no palimpsesto). Na perspectiva sensorial/sensível de João-Francisco Duarte Jr., afina-se esta proposta com uma ação que considera a *dimensão sensível e prazerosa da existência humana* (DUARTE JR, 2006, p.197).

livreto e seu álbum de memórias estão servindo à documentação de um processo por aposentadoria rural que ela está pleiteando, um desdobramento no político para a ação cultural.

Já para Zenaide a experiência do projeto cultural é resignificada de maneira mais ampla, como um contínuo processo desde as oficinas anteriores de teatro (realizadas em 2006), quando a narrativa focou-se na própria *história de amor*, de quando conheceu sua paixão à primeira vista e fugiu de trem pela Noroeste (estrada de ferro paulista). Eis o que apresenta o aspecto identitário que marca sua narrativa: Mais forte do que a imagem de mãe é a visão de Zenaide como mulher e amante! Sua história de amor, contada no projeto anterior, é considerada a história mais importante de sua vida.⁴⁰³ As diferentes eleições de significado revelam *processos de singularização da subjetividade* que Felix Guattari e Sueli Rolnik observam associar e aglomerar diversos elementos produzindo sentidos para a experiência que variam de pessoa a pessoa. O álbum envolve isto: Escolher as fotos e o tema da narrativa, escrever, compor artesanalmente o álbum e fechá-lo com sua capa. No projeto cultural traduz-se uma ação histórica, cultural e sensível.

O processo de construção do álbum é narrado como um fluxo, algo espontâneo, não muito pensado e mais executado. Zenaide revela um pouco de decepção com os resultados de seu álbum, o que associa um pouco ao preto e branco das fotos que ela se esforça para colorir com borboletinhas brilhantes. Também me lembro do envolvimento com a confecção dos álbuns, ocasião em que ela viajou durante dois meses para visitar a bisneta em Cuiabá. Às colegas deixou a “tarefa” de finalizarem a capa. Uma foto da capa “antes” da mão de Zenaide mostra, simplesmente, a foto emoldurada pelo bordado inglês e sianinha. Depois disso ela constrói com palavras e borboletas sua expressão a cores.

No caso de Elza, sua trajetória presente identificada com as artes plásticas fica latente quando ela fala sobre a capa. Elementos de sua relação biográfica com a natureza aparecem como sua matéria-prima desde a infância⁴⁰⁴ e também no colar de semente com que ela me presentearia na segunda entrevista. A composição da capa, ao mesmo tempo índice de singularidade e expressão de negociações com as identificações relacionadas ao processo coletivo incorpora a matéria-prima da experiência transformada num produto sólido, útil e único, como debate Benjamin sobre a narrativa. Trago um trecho da fala de Elza que bate com

⁴⁰³ Interessante notar que quando questiono Zenaide na história de vida a respeito do seu casamento, tema comumente eleito como marco, só a história narrada no teatro a respeito da fuga com o amado antes de se casar, ocupa cinco páginas!

⁴⁰⁴ A entrevista da história de vida com Elza Heffer é o que revela esse detalhe.

a proposta de Duarte Jr., quando o autor sugere que se vá à natureza e ao artesanato das matérias-primas para o ensino das artes.

Elza Sanna Heffer – terceira entrevista - depoimento com álbum de memórias
 É... Eu... É na hora que eu me inspiro sabe, eu pego, eu não tenho medo de fazer, eu nunca tive medo de fazer, mesmo que não saia bem feito, eu já lanço e sabe, já faço sabe... Eu já vou achando que vai ficar do jeito que eu quero sabe, é assim que eu, que então eu já vou fazendo sabe, eu já vou fazendo, nem que não saia muito bom mas é daquele jeito que eu gostei, entendeu? Eu faço assim! Minhas comida também (...) Aí eu pus esse lesinho aqui como você viu ó, ficou diferente, só que... Então aí você deu a idéia, que a gente tinha mandado grampear aqui e você deu a idéia aqui e ficou mais bonito, está vendo, a gente não faz tudo sozinha...

A narrativa de Elza sobre a composição da capa, onde o processo segue mais um trabalho com o que se tem disponível, seja em materiais, seja em saberes e práticas, demonstra um pouco de como o processo artístico opera na dinâmica entre *acaso* e *ordem*, segundo a expressão de Arthur Omar. Ao mesmo tempo em que reúne as artes do fazer, a capa traduz em imagem-objeto as interações entre singularidades subjetivas e identificações. Traz a máxima marca identitária, que é o nome próprio. Ao tratar-se de uma escolha do sujeito, em tal escolha irão operar também processos de identificação. A marcante identidade a ser monumentalizada poderá ser a da artista plástica Elza, o amor pela escrita e a celebração familiar através da fotografia de Zenaide, ou o simbólico ramo de café que une a história pessoal de Marina à memória coletiva.

Outro instantâneo da experiência sensível do projeto está na *relação que as colaboradoras estabelecem com os álbuns* (assim como se revela nas relações com fotografias que serão debatidas a seguir): dão vazão a um olhar para o futuro e uma perspectiva familiar. A narrativa do sentido familiar se destaca, de onde vim, para onde vou, e expressa um olhar linear retrospectivo-progressivo da moral da história. Envelhecer é relacionar o passado com o futuro dos seus descendentes, filhos, netos, bisnetos. No presente da velhice, quando se unem passado e futuro numa perspectiva linear, busca-se uma coerência explicativa.

Quando, durante a pesquisa acadêmica, peço o empréstimo dos álbuns a fim de realizar registros complementares, Elza expressa muito carinho e um grande apego. Empréstimo, acompanhado de inúmeras recomendações, como se um filho seu fosse levado para viajar! Marina confere especial atenção e valor ao fato de que o álbum será visto pela professora de outra cidade, outro estado, outra região. Fato motivador para que ela retome a ação sobre o álbum, reconstruindo-o, como foi narrado em seu palimpsesto.

Por fim, para tentar expressar uma síntese da sensibilidade que opera entre o saber e a arte, e compreender um pouco também que esteja essa relação numa tênue cadência da

subjetividade, onde o que mais conte é uma possibilidade de experiência compartilhada no nível do sensível, aproprio-me das palavras de Paulinho da Viola no filme *O mistério do Samba*: “Essa coisa que a gente percebe muito quando junta as pessoas em música, e até vê em outras artes... A arte, de uma maneira geral. Eu acho que é isso que conta mais, sabe, porque quando você vai querer explicar isso, você pode até explicar, mas não é o mais importante!”

O mais importante é ter havido um espaço da experiência comum, seja no momento das construções de álbuns, seja no momento de narrá-los, seja no momento de ver um filme onde as próprias pessoas são as atrizes e suas experiências de vida o roteiro.

* * *

* * * Para o momento, convido à leitura mais um mergulho pelo audiovisual, no curta *Caleidoscópios* (do DVD *Memórias da cidade – ecos, apêndice D*), também disponível na internet: <http://www.youtube.com/watch?v=fLbWY6Hh6-4>, onde ecoam algumas imagens das relações entre fotografias, lembranças e esquecimentos e para educar o olhar sensível para seguir a leitura do próximo instantâneo.

* * *

3.4 Composições audiovisuais

Diante do exposto esboça-se daqui em diante um percurso metodológico para o uso das ferramentas do contemporâneo que permitem produzir e circular uma maior diversidade de visões. Meneses propõe uma ampliação da formação de historiadores para transcender o âmbito *essencialmente logocêntrico* em busca de uma formação transdisciplinar, de modo que as questões compostas para uma história visual podem ser pensadas como para uma história audiovisual! Para tanto, acredito ser pertinente trazer algumas propostas de artistas a fim de iluminar a reflexão sobre a prática da fotografia e do audiovisual⁴⁰⁵. Observa-se um crescimento do uso de vídeo em trabalhos historiográficos, especialmente ligados à história

⁴⁰⁵ Vale citar a prática desse processo formativo, experienciada nos trabalhos do Laboratório de História Oral e Imagem/UFF, que se afina com a proposta da história visual em realizar estudos das fontes visuais que perpassem ao *campo* da visualidade, produzindo o que Ana Maria Mauad denomina como escrita videográfica: “narrativas nas quais o cruzamento de palavras cria um texto historiográfico que incorpora a natureza do documento nas diferentes formas de expressão (sonora, visual e escrita). Um exercício que implica a efetivação de uma formação interdisciplinar para o profissional de história”. MAUAD, 2008, p.24.

oral, onde a ferramenta serve tanto para o registro quanto para o retorno tangível aos colaboradores pela contribuição à pesquisa⁴⁰⁶.

O tema se insere de modo um tanto diferenciado em relação aos estudos de história e cinema, por não debater especificamente o estudo de obras prontas e, portanto históricas (como é o caso dos trabalhos que debatem produções cinematográficas, na maioria ficcionais, relevantes em sua época de produção por carregarem expressões de panoramas sócio culturais.⁴⁰⁷) A proposta aqui é o estudo e o convite à ação, sobre a produção no tempo presente utilizando-se essa produção como ferramenta de pesquisa tanto quanto difusão de resultados. Sem esquecer, no entanto, que tal produção representará também o trânsito para se tornar uma fonte de pesquisa quando finalizada!

Há que se instrumentalizar diversos pesquisadores-produtores para garantir a diversidade e uma multiplicidade de imagens e narrativas. Se a pesquisa historiográfica tem a vantagem de uma profundidade de visão que contribui para a construção da informação (em contraponto com os factóides e a superficialidade com que a mídia em geral massificada expõe os temas), o pesquisador deve se instrumentalizar também nas práticas e linguagens de modo que seja interessante tanto como documentação de fontes quanto como circulação por diversos públicos, ampliando-se assim o circuito para o processo de uma educação audiovisual sensível.

A primeira contribuição vem do fotógrafo Arthur Omar, no que considero poder ser nomeado como uma proposta metodológica para o olhar sensível e que, ao mesmo tempo, absorve a questão da natureza da imagem fotográfica na perspectiva da produção e do olhar do observador. Para o autor, o ato fotográfico com arte só se pode fazer num misto de *êxtase* – uma vertiginosidade e inconsciência; pressupõe ainda uma *investigação livre* - esquecer o que se sabe na busca de uma *primeira visão* – sensações novas.

No instante em que a fotografia é disparada, eu não vejo nada. Uma coisa quase automática. Choque de partícula contra partícula, que me faz atingir um estado transcendente. Mas não posso fazer nada com esse estado, nem tirar dele nenhuma lição, simplesmente porque foi tão breve que nem soube que o atingi. A única coisa que posso fazer é, em etapas posteriores, trabalhar a matéria que foi gerada ali, naquele instante, do qual não conservo memória, pois se passou num grau de resolução menor do que a minha capacidade mental de reter.⁴⁰⁸

⁴⁰⁶ Em trabalhos apresentados no 3º Encontro do Núcleo de História Oral da USP, em 2008, encontram-se vários relatos a respeito.

⁴⁰⁷ Neste caráter o trabalho de Rossini traz contribuição relevante ao considerar a questão da *circunstância narrativa* nas obras cinematográficas e modos como esta opera para a produção de sentidos tanto para os públicos quanto para a interpretação historiográfica, ver ROSSINI, Miriam de Souza. O lugar do audiovisual no fazer histórico: uma discussão sobre outras possibilidades. In: LOPES, VELLOSO, PESAVENTO, 2006.p.113-120.

⁴⁰⁸ OMAR, [2000], p.9.

Assim o momento da fotografia, por instantâneo que é, deve ser levado pelo sensível, para depois (momento que corresponderia ao da edição audiovisual, ou da produção textual), poder ser pensado, analisado. O conhecimento, a partir de um primeiro momento, deve ser sensível. Essa contribuição se faz relevante no trabalho do historiador-produtor por ser a foto uma ferramenta de registro rica à narrativa historiográfica. Afinal, quantos historiadores e pesquisadores não se valem de registros fotográficos de suas fontes em sua produção científica? Ao que cabe pensar, no atual estágio da técnica e da estética, em formas de produzi-la. As imagens do projeto cultural e o cuidadoso registro dos álbuns (em foto, não em *scaneamento*, como exemplo indicado no capítulo inicial), contribuem para a qualidade de sua inserção na composição dos diversos materiais desdobrados do projeto (os vídeos, o livreto, a presente pesquisa, etc.).

Outro ponto relevante do estudo da fotografia está em seu princípio imagético fundamental para a composição cinematográfica. Seja na produção audiovisual a partir de fotografias, seja, principalmente, na produção audiovisual como recurso de registro de fontes orais, fontes visuais ou espacialidades do tempo presente. Constitui também importante recurso de difusão dos resultados de pesquisa. Ao optar pela produção audiovisual, historiadores e pesquisadores estão simultaneamente gerando uma memória, trânsito para produzir uma fonte com potencial para estudos futuros e para ações educativas⁴⁰⁹. Para uma reflexão sobre a fotografia em relação ao cinema vale trazer à cena as idéias do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, para quem fazer cinema pressupõe fazer fotografia. Seu livro traz uma proposta de narrativa imagética. Até a leitura dos textos passamos por longo trajeto. Literalmente, um percurso, onde se sucede longa série de fotografias de estradas que ele percorreu (algumas foram cenários de seus filmes). O caminho é extenso. Pouquíssimas vezes aparecem pessoas. No máximo, árvores nas vastas paisagens. Gradativamente nesse caminho, aparece uma ou outra figura humana. O abrangente é o vasto mundo, a existência em que somos minúsculos atores. Sem nenhuma palavra até então, depois de 52 fotos, chega-se ao sumário do livro. Como ferramenta para o estudo visual, o livro vale como proposta metodológica e de composição narrativa. Traz relatos autobiográficos sobre os bastidores do trabalho do cineasta. Como autor de ficção Kiarostami busca o documental da vida humana. Sua produção cinematográfica pode ser situada no limiar do documentário. E de grande

⁴⁰⁹ A contribuição metodológica de Marc Ferro considera ser mais relevante, para o estudo de um determinado processo histórico, utilizar-se obra contemporânea, preferível a uma dita histórica. Valoriza, portanto, as produções dos cineastas como os grandes historiadores de seu tempo e critica o olhar positivista sobre obras cinematográficas de “verificar se a reconstituição é precisa”(p.66), observando que mesmo as obras lineares contêm lacunas e representam a seleção do cineasta sobre os fatos históricos para compor sua narrativa. FERRO, Marc. A história vigiada. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

interesse aos historiadores do tempo presente. Destaca-se o modo de registrar cotidianos e o trabalho com não-atores. Na perspectiva técnica Kiarostami optou pelo cinema digital por considerar que essa tecnologia favorece o clima de aproximação com a realidade, indo além de mero realismo. Para o cineasta, a fotografia é de essencial valor para pensar as composições. É ele quem abre a discussão sobre a questão das imagens fixas e em movimento:

No cinema, infelizmente é preciso contar uma história, ao passo que na fotografia somos mais livres, é uma estrada que se estende em direção a certo lugar que não se vê pode abrir-nos um mundo desconhecido. Esta fotografia não conta uma história, mas deixa-nos a liberdade de imaginá-la. Ante uma fotografia o espectador pode fazer a sua própria viagem.⁴¹⁰

O diferencial entre fotografia e cinema pela natureza das imagens vale também para o estudo destas como fontes geradoras em narrativas de pessoas idosas. Observando que o ato de lembrar muda de acordo com meios e estímulos, de acordo com Etienne Samain, assiste-se a um filme, mergulha-se numa fotografia! Há que se considerar, portanto, haver diferenças metodológicas de uma investigação com história oral quando a produção do relato se associa à fotografia, ou ao vídeo.

Reforço que estou falando aqui para uma proposta metodológica de uma produção audiovisual no âmbito historiográfico, cujas *lentes* ou o *prisma* de observação que proponho transitam nos limiares da tênue diferenciação entre cinema documentário e ficção, no que o olhar do documentarista brasileiro Eduardo Coutinho expõe:

o documentário deve propor perguntas e que, quanto mais aberto o documentário for, melhor. A ficção é exatamente igual, a boa ficção é a que propõe perguntas, que propõe questões e deixa a coisa aberta, então, nesse aspecto, eles são iguais, com mecanismos diferentes (...) o documentário trabalha com o imaginário, com a subjetividade, e pode ser tão falso como a ficção e a ficção pode ser tão verdadeira quanto um documentário.”⁴¹¹

Assim se coloca em questão a possibilidade de o documentário dar conta do real, como ele diz, o documentário é *precário, incompleto, imperfeito*, é sempre uma *visão*

⁴¹⁰ KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. O real, cara e coroa de Youssef Ishagpour. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004, p.185. Como referência audiovisual, sugiro: **O vento nos levará**. Filme de Abbas Kiarostami. Ficção. França/Irã: MK2 Productions, 1999, 118 min., COR, DVD.

⁴¹¹ Esta reflexão de Coutinho encerra-se num encontro com a proposta de Marc Ferro referenciada anteriormente: “Mais, ainda, todo filme em si é, de certa forma, um documentário (...) um documentário de sua própria época de realização.” COUTINHO, 1997, p.184. Concentro-me nas perspectivas metodológicas de Kiarostami, na linha de ficção, e Coutinho, na linha do documentário, por estarem mais afinadas à produção audiovisual do projeto Memórias da cidade - ecos (além da significativa obra Janela da Alma que contribuiu para o olhar desta dissertação). Vale pontuar uma outra perspectiva, mais rigorosamente metodológica na linha do cinema e vídeo etnográfico, cuja discussão não coube fazer aqui.

*subjetiva*⁴¹². Coutinho também fornece elementos críticos para se pensar certo preconceito que existe com o documentário por ser associado, no senso comum, à reportagem televisiva, com seus princípios explicativos e defensores de verdades reais, ou a uma visão de que documentário seja algo carregado de um valor educativo-didático, e por associação de idéias, chato! A reflexão do cineasta coloca-se num limiar de fronteiras entre ficção e documentário, já que ao se constituir numa narrativa, contar uma história, o documentário se ficcionaliza. E por outro lado há ficções muito próximas do documentário por expressarem-se claramente inspiradas na realidade, além de também envolverem como cenários espaços do cotidiano, e não-atores nos papéis dos personagens (como o caso da obra de Kiarostami).

De qualquer forma, para documentário ou ficção, há que se experimentar linguagens! A “cozinha” deste saber fazer passa por experimentar e conhecer. No campo de estudos audiovisuais, muito vasto e rico é o que se aprende assistindo, não só aos meios de massa das televisões e salas de cinema comerciais, mas circulando por mostras, festivais, cineclubes, que incluem debates em suas programações e oficinas formativas. Trata-se de um aprendizado pela experiência, pelo empírico. Estudar e aprofundar a formação cinematográfica é algo que se faz, principalmente, assistindo a filmes com diversidade de linguagens, estéticas, locais e épocas de produção. A diversidade aqui é fundamental para que não se produzam meras ‘reproduções’ em estética e narrativa.

Diante do aporte teórico apresentado e da experiência empírica no campo da produção audiovisual, propõe-se que uma composição mais fragmentária da narrativa audiovisual não seria algo prejudicial para se contar uma história, mas sim algo que potencializa a comunicação, algo afinado com a visão de Kiarostami:

É preciso antecipar um cinema ‘in-finito’ e incompleto, de modo que o espectador possa intervir para preencher os vazios, as lacunas (...) Estimular os espectadores a uma presença ativa e construtiva. Por isso, estou meditando a respeito de um cinema que não faça ver. Creio que muitos filmes mostram demais, e dessa maneira perdem o efeito. Estou tentando entender o quanto se pode fazer ver sem mostrar. Neste tipo de filme, o espectador cria as coisas de acordo com sua própria experiência, coisas que não vemos e que são visíveis⁴¹³.

Ainda em relação à questão da linguagem fragmentária e lacunar, observa-se que a educação audiovisual no tempo presente se dá por diversos meios interconectados, cada um

⁴¹² COUTINHO, Eduardo. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. Entrevistadores: FIGUEIRÔA, Alexandre, BEZERRA, Cláudio, FECHINE, Yvana. Galáxia. Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura/Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, São Paulo: Edusc; Brasília:Cnpq, n.6, out. 2003, p. 215. A respeito do encontro, mais sugestão audiovisual: O fim e o princípio.Documentário de Eduardo Coutinho, Brasil: Vídeosfilmes, 2005, 101 min. COR, DVD.

⁴¹³ KIAROSTAMI, 2004, p.183.

com sua linguagem própria. Ao contemplar a diversidade de formatos que circulam na internet, em salas de cinema comerciais, em canais de TV aberta, por assinatura ou educativos, compõe-se panorama de que o público está formado numa bricolagem de todas essas linguagens. Portanto, pressupor que se deveria “explicar” uma história para se fazer entender e controlar uma possível comunicação é premissa ingênua que não se adequa à questão da visualidade no contemporâneo.

Pela diversidade de experiências possíveis para o cinema há desafio em sistematizá-lo aqui, de modo que falarei a partir de uma experiência, que é a realização do projeto cultural e a agregação dos conhecimentos transdisciplinares adquiridos em minha formação em oficinas de teatro, dança, fotografia e produção cultural. Para as proposições metodológicas me atendo ao documentário por ser o caminho que se seguiu durante o projeto cultural que é objeto dessa pesquisa, e também pela relação deste com a história oral e a função de registro e difusão de memórias, ou, como proposto, com a materialização do patrimônio intangível representado nas memórias de cotidianos, práticas e saberes. Em afinação, uma vez mais, com a proposta da história do tempo presente a respeito da importância do testemunho e da significância atribuída ao sujeito, e procurando dar vazão a um objetivo proposto por Coutinho: “é preciso se colocar no lugar do outro e, mais que isso, é preciso também tentar mostrar o lugar de onde o outro está falando.”⁴¹⁴

A proposta também se configura viável para pesquisas que busquem aproveitar a vantagem tecnológica do recurso à tecnologia digital que se mostra de grande eficiência e requer investimentos financeiros e recursos materiais relativamente simples.⁴¹⁵ A tecnologia do cinema digital se revela também uma vantagem no sentido de simplificar e dinamizar a produção, além de contribuir para uma maior proximidade e cumplicidade com os colaboradores.

A breve passagem que proponho a seguir, sobre os processos que envolvem pesquisa e produção, edição e circulação de documentários revela um duplo trânsito em potencial para as obras audiovisuais produzidas em diálogo com a pesquisa científica. Ao mesmo tempo em que comunica e divulga resultados de pesquisa, se constitui fonte para uma futura pesquisa.

⁴¹⁴ COUTINHO, 2003, p.225.

⁴¹⁵ Vale citar que a integra do projeto foi realizada por uma equipe de duas pessoas onde as tarefas de pesquisa e produção e a condução da maioria das entrevistas foram de minha responsabilidade, enquanto Daniel Choma se responsabilizou pela fotografia e edição dos documentários. Quanto à vantagem do digital, um argumento complementar de Coutinho refere-se à potencialidade de se filmar planos mais longos que o digital oferece, e que se revela chave para o trabalho de registro a valorizar as composições narrativas dos depoentes. COUTINHO, 2003, p.228.

Por isso busquei aspectos e propostas metodológicas que envolvem a produção audiovisual e seu potencial circuito dentro de uma cultura da visualidade.

Para o debate sobre a etapa de *pesquisa e produção* audiovisual retorno à questão da *fotografia* para propor que se experimente ângulos e quadros, dando importância a recortes.

Portanto, creio que a idéia de enquadrar um objeto numa imagem é tão importante quanto o conteúdo. Ao escolher enquadrar alguma coisa nós lhe damos a dimensão da importância que provém do fato de a termos selecionado. No momento em que se seleciona algo, lhe conferimos um valor adicional que o distingue de toda e qualquer outra coisa.⁴¹⁶

Assim como as perspectivas metodológicas do tempo presente indicam que não há “história total”, não poderia haver um “quadro total” cinematográfico. A questão dos quadros é decisiva para o resultado narrativo e estético (assim como o domínio literário é fundamental para a historiografia). Portanto, considerando a relevância do processo da edição na produção cinematográfica, a sugestão empírica é que se registre quadros em separado, onde o uso do tripé e a renúncia à tentação do zoom e dos movimentos de câmera são questões fundamentais. Se há interesse por um cenário, ou objetos, ou paisagens, proponho que se alternem registros de quadros gerais e detalhes recortados em separado a fim de oferecer uma diversidade imagética para o momento de edição.

No caso do *quadro fotográfico* na produção de entrevistas vale pensar na diferença entre usos e objetivos. Se o objetivo está focado em registro de pesquisa valendo-se da riqueza gestual e expressiva, pode ser interessante compor um quadro aberto, contemplando parte do corpo do entrevistado. Mas se o objetivo contemplar também a produção de uma obra audiovisual, então valem as dicas de experimentação fotográfica, com ângulos mais fechados e tomadas de detalhes das mãos, expressões e o gestual.

O *registro de áudio* requer especial atenção para que seja o máximo possível contínuo, e se o objetivo for realizar obra audiovisual deve-se preservar uma acuidade sonora desejável, escolhendo-se local e momento da entrevista, primando por sua sonoridade. Em caso de ter que optar, mais vale uma sonoridade limpa que um belo quadro, pois a imagem pode ser enquadrada em quadro fechado, ou pela seletividade da profundidade de campo, e ainda pode ser composta de forma a agregar outras imagens na edição. Mas um som ruidoso torna a experiência de assistir a um vídeo algo irritante ou inviável. É válido, se possível, contar com uma terceira pessoa na equipe para registro específico de som, liberando-se a atuação do câmera. No entanto, como a produção de som direto em separado requer, além da ampliação da equipe, um equipamento especializado de microfone direcional e aparelho que regule a

⁴¹⁶ KIAROSTAMI, 2004, p. 179.

mixagem de áudio, no caso do projeto cultural aqui apresentado a restrição de recursos exigiu que a operação de áudio fosse trabalhada com microfone direcional embutido à câmera, e o processo contou com a vasta experiência do câmera em enquadrar considerando, simultaneamente, a mixagem do som.

É indicado também que o operador de câmera seja pessoa diferente daquela que entrevista, para que a condução da entrevista não seja comprometida por momentos de interação tecnológica com a operação de câmera e áudio, salientando-se que o estudo e domínio tecnológico do equipamento com o qual se irá trabalhar é pré-requisito para o processo da produção. Assim como o domínio dos softwares de edição. Acima de tudo, é imprescindível que a pessoa opere a câmera com sensibilidade e envolva-se a fundo no momento da produção, em especial nas entrevistas, quando se deve estar atento para captar as sutilezas da narrativa e valorizá-las nas imagens.

Outra questão que considero relevante, tanto para a composição fotográfica quanto para a narrativa é a escolha sobre se o entrevistador deve aparecer ou não, e de que forma. A proposta audiovisual expressa no projeto cultural optou pela menor interferência possível da pessoa que entrevista em relação a quem narra, de modo que a composição, na edição, pudesse ser uma narrativa costurada pelos próprios depoentes. Mas sem deixar de considerar o que Eduardo Coutinho coloca a respeito de que a produção do documentário é a ação de se filmar um encontro, uma relação interpessoal, diante da qual o cineasta indica a importância de se deixar ver algo dos bastidores. O que não significa, em termos de linguagem, filmar objetivamente o entrevistador, conferindo-lhe representatividade de poder em relação ao depoente, mas deixar-se ver em momentos de bastidores, mesmo que seja sonoramente, permitindo que apareça sua voz⁴¹⁷.

A proposta na realização das entrevistas observa o aspecto de vinculação com a história do tempo presente, na questão debatida por Robert Frank a respeito das fontes do presente, em especial as fontes orais, onde o historiador é o destinatário e ao mesmo tempo motivador da produção de tais fontes e seu potencial para uma arqueologia da memória. Considero, pois, que a memória trabalha⁴¹⁸ relacionando o passado a partir do presente, de forma a compor uma trajetória que tem significados conforme se narra, conforme é chamada a narrar. Deve-se compreender que as narrativas expressas em determinados momentos ligam-

⁴¹⁷ Pode ser até mesmo quando o entrevistado refere-se diretamente à pessoa que filma, como no vídeo *Narrativas (apêndice C)*, apresentado no palimpsesto de Zenaide, onde ela compartilha com Daniel o cheiro que traz na memória.

⁴¹⁸ A respeito do trabalho da memória sobre o tempo vivido ver BOSI, 2004, p.53.

se às experiências ao longo da vida, mas são influenciadas também pelo momento da narrativa (o momento de *edição* da memória).⁴¹⁹

Conforme o exposto nos debates precedentes vale pontuar o potencial representado pelo uso de fotografias na realização de entrevistas, como objeto gerador⁴²⁰ de narrativas. A isso, refere-se também a questão de, se possível, filmar as pessoas com as fotografias, de modo que estas outras imagens que se referem a outros momentos possam também fazer parte do momento presente da narrativa. E que, no caso da edição, as fotografias representam um potencial que vai além de serem um meio de ilustração. Podem ter seu uso ampliado como elementos da composição narrativa.

Em complemento à questão vale observar aspectos subjetivos que envolvem a realização de entrevistas, com a atenção ao que nos chama Ecléa Bosi: “uma pergunta traz em seu bojo a gênese da interpretação final; é uma verdade que não se pode negar. E no entanto a liberdade do depoimento deve ser respeitada a qualquer preço.”⁴²¹ Questões de gênero aparecem na reflexão acerca da relação depoente-pesquisador. Podemos, por vezes, perceber certa influência do que será contado ou omitido, lembrado ou esquecido... Aspectos da intimidade, por exemplo, tendem a expressar-se mais quando pesquisador e depoente compartilham o mesmo sexo. Algo que pode ser também compreendido nas perspectivas de *ethos*⁴²² e *visão de mundo*, vinculados ao tempo social e geracional. Mas ainda assim, trata-se de tendências que podem ser contraditas no contexto específico do processo de rememoração, no que virá à tona invocado pelo momento presente da entrevista. Diante dos âmbitos temporal, cultural e humano em que se insere a memória, o trabalho da memória, não se poderia concluir, definir ou fechar formas e objetos pelos quais se lembram homens e mulheres, menos ainda sobre uma definição de gênero associada à substância da rememoração. Acredito apenas poder esboçar um diálogo acerca dos diversos contextos que reverberam na construção da narrativa, discurso oral, durante uma entrevista: *para quê e para quem* se conta, temas, suportes de referencial e motivação. Vale pensar ainda a construção,

⁴¹⁹ Trazendo novamente a discussão de Michel Pollak, há que considerar-se o fenômeno incomum de uma entrevista de história de vida: “reconhecer que contar a própria vida nada tem de natural (...) Uma pessoa a quem nunca ninguém perguntou quem ela é de repente ser solicitada a relatar como foi a sua vida, tem muita dificuldade para entender esse súbito interesse. Já é difícil fazê-la falar, quanto mais falar de si.” POLLAK, 1992, p. 13.

⁴²⁰ A respeito das potenciais ações em educação patrimonial vale citar proposta que pontua o trabalho com objetos e fotografias nessa vertente: RAMOS, Francisco Régis L.A **danação do objeto**: o museu no ensino de História. Chapecó, Argos, 2004. A história nos objetos. O objeto gerador. O lugar do museu, p.19-54.

⁴²¹ BOSI, 2004, p.55-56.

⁴²² BARROS, 2003, p.122. A autora trabalha os conceitos de *ethos* e *visão de mundo* citando Clifford Geertz: “Na discussão antropológica recente, os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, foram resumidos sob o termo *ethos*, enquanto os aspectos cognitivos, existenciais foram designados pela expressão ‘visão de mundo’.”

também subjetiva, do discurso audiovisual, narrativa da obra, sempre aberta a discursos múltiplos nas relações de gênero e contra determinismos uníssonos e generalizantes.

Outro caminho é mostrado na experiência de Eduardo Coutinho, sob a perspectiva da relação com as pessoas envolvidas no projeto e com a composição audiovisual:

Depois da filmagem a pessoa vira um personagem quase de ficção; e eu tento fazer da voz dele a minha voz, e quando ele vê o filme e aprova, de certa forma, ele também faz dele a minha voz, que é o filme pronto. É por isso também que o personagem nunca está lá *a priori*. Ele só existe na relação com o documentarista. E como é que se constrói essa relação? É justamente a partir das diferenças entre eles, do encontro entre dois mundos socialmente diferentes, e da intermediação da câmera. (...) Quando essa diferença é reconhecida e aceita mutuamente, você acaba fazendo dessa experiência a dois uma experiência de igualdade – uma igualdade utópica e temporária. O que exige [que] o documentarista, por exemplo, não se sinta superior só por ter o controle da câmera, que representa o poder nessa situação. O que exige também que o documentarista não julgue o outro, colocando entre parênteses tudo o que ele é.⁴²³

Como última questão na perspectiva da produção e que direciona também a reflexão acerca das perspectivas de edição, há o debate a respeito do roteiro de documentário, como pontua Coutinho: “Eu não faço roteiros escritos, inclusive, porque acho que se eu fizer um roteiro escrito não preciso mais filmar, já está feito o filme. Tento fazer filmes em que tenho perguntas a colocar e vou tentar saber quais são as respostas fazendo o filme.”⁴²⁴ Nessa perspectiva há mais um projeto relacionado à pesquisa, a respeito de uma composição sobre os objetivos de cada obra audiovisual, o que se vai investigar, porém as respostas devem vir de como as próprias pessoas interpretam as questões levantadas. O roteiro se compõe como um projeto que pauta a condução de entrevistas, a escolha por personagens, as imagens a serem utilizadas como geradoras e os registros de cenas externas, lugares, ações. Mas não deve pressupor uma narrativa engessada do resultado final. A composição narrativa da obra deve, portanto, respeitar as surpresas que se revelam no momento da edição, na análise dos materiais coletados, as reincidências que expressam representatividade nos depoimentos, e os lampejos de sensibilidades. Diante do que teço a crítica contra a inserção do que se poderia chamar de um narrador com voz em *off*, alguma voz de fora, que não tenha sido um dos depoentes. O questionamento se faz a fim de evitar uma composição narrativa de sentido único, onde um tom professoral característico dos clássicos vídeos didáticos, explicativo e linear, tem grande risco de tornar a obra desinteressante, além de ir contra a proposta de

⁴²³ COUTINHO, 2003, p.220.

⁴²⁴ COUTINHO, 1997, p.168.

linguagem lacunar, de cinema “in-finito”, como propõe Kiarostami, que possa dar ao espectador o máximo de espaços criativos e interativos.

Passo agora à reflexão sobre os aspectos que envolvem o processo de *edição*, onde a primeira questão é considerar que a obra audiovisual é uma composição narrativa, assim como a perspectiva de visão sobre a historiografia no tempo presente⁴²⁵. A edição traduz uma escrita dentre as tantas possíveis e que deve, inclusive, como já debatido, apresentar lacunas abertas à criatividade. Assim algo próximo de uma metodologia de edição identificado à proposta que se debate neste texto, pode ser chamada de uma metodologia do sensível. Um *punctum* motiva o congelamento do caleidoscópio em uma determinada imagem e não outra. Motiva a composição narrativa da edição audiovisual e ainda, abre ao espectador espaços para a composição de seu próprio caleidoscópio narrativo, pois pode percorrer seus próprios *punctuns* no momento em que vive a experiência de assistir ao vídeo, produzir significações e memórias. Onde se deve considerar o aspecto de construção e edição do audiovisual. A memória, percebida também como uma *ilha de edição* como apontou Wally Salomão.

Compreende-se o vídeo como arte, *obra aberta* à percepção relacional dos homens e mulheres que com ela tomam contato. Como disse Coutinho: “Um filme é mesmo aberto a várias interpretações e, de certo modo, ao que cada um já espera dele.”⁴²⁶ Finalizada, a obra, descola-se de seu autor e terá uma vida transitória... Seus significados são atribuídos e redefinidos, nas identificações dos seres humanos que com ela tomam contato. De onde se pressupõe também a questão da produção de sentidos ser algo que transita de modo diferente em diversas comunidades de espectadores⁴²⁷.

A motivação para trazer vídeos à discussão não pretende enquadrá-los, esgotá-los, defini-los. Mas dialogar acerca de relações entre passado-presente, sobre a passagem do tempo, em torno de lembranças que descongelam a fotografia e permitem que a memória faça viver a história na narrativa. “Uma foto não passa de uma superfície. Não tem profundidade, mas uma densidade fantástica.”⁴²⁸ A foto utilizada como elemento gerador em entrevistas, ou

⁴²⁵ Está aí um aspecto da ficcionalidade do documentário, como debate Eduardo Coutinho: “Toda montagem supõe uma narrativa, todo filme sendo uma narrativa pressupõe um elemento forte de ficção, e isso também acontece na História, o que não quer dizer que a história seja uma ficção nem que o documentário seja uma ficção.” COUTINHO, 1997, p.170.

⁴²⁶ COUTINHO, 2003, p.224

⁴²⁷ A respeito, convergem as contribuições de Roger Chartier sobre a recepção que se traduz em diversas apropriações por invenção: “As obras não têm sentido universal, imóvel. São investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma apropriação e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou as expectativas dos públicos que delas se apropriam.” CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietudes*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002, p. 93.

⁴²⁸ DUBOIS, 199, p.326.

como elemento narrativo na composição audiovisual, será sempre uma tela, ponto de partida para a construção de narrativas. Discurso que nos leva a discursar sobre ela, em seu entorno, dentro e fora do quadro.

Vale debater a pesquisa musical considerando que a trilha sonora é o que compõe o clima, é parte da linguagem. A proposta de Coutinho é utilizar o máximo de som direto, ou seja, captar sons que o ambiente apresenta. Também há possibilidade de composição de trilha original, algo que valoriza resultados estéticos. Outra forma possível da composição de trilha passa por uma pesquisa com os próprios colaboradores a respeito de seu universo sonoro, selecionando-se a partir daí sonoridades que mais se adequam ao objeto.

O processo de edição, a partir de um amplo conhecimento empírico permite realizar experimentações de ritmo e composição. Vale ressaltar que quebrar a lógica televisiva de imagens ultra-rápidas ou excesso de cortes pode ser proveitoso para os resultados estéticos. Por vezes, a própria poética da narrativa já traz em si a cena completa. Há ainda recursos para dinamizá-la mesclando áudio com outras imagens que possam expressar o imaginário do que está sendo narrado ou até transcendê-lo a fim de compor outras intertextualidades entre cadência da fala e imagens, procurando experimentar a edição para que não sejam as imagens meras ilustrações de falas, mas possam criar narrativas intertextuais.

Possibilidades abertas ao interesse, ao objetivo e às motivações do produtor. Algumas produções autobiográficas de diretores narrando seus processos criativos e métodos de trabalho, revelam grande contribuição metodológica para estudo do tema, ao que posso sugerir as propostas de Kiarostami e Coutinho. Acima de tudo, trata-se de um campo empírico, onde cabe ao próprio sujeito que produz construir sua metodologia afinada com as opções éticas e estéticas que o norteiam, onde “cada um investe seus métodos a partir de si mesmo”⁴²⁹. De qualquer forma, assistir a uma diversidade de obras em gêneros, formatos e produções e ler a respeito, fornece elementos e erudição para iluminar a prática de campo.

Por fim, na presente proposta há o espaço da *difusão*, ou da circulação das obras. Visto que, se não houvesse uma expectativa de circuito não haveria razão plausível para se produzir uma obra! Trago a experiência dos projetos culturais⁴³⁰ onde uma rica experiência tem se delineado na ação de exibição dos filmes e distribuição de cópias em DVD ao público colaborador e seus convidados. A distribuição das cópias revela-se como importante instrumento de retorno da pesquisa aos colaboradores em uma linguagem de comunicação mais dinâmica que os resultados acadêmicos das pesquisas. A exibição ao público alvo

⁴²⁹ COUTINHO, 2003, p.224.

⁴³⁰ Incluo aqui um panorama sobre mais de 30 produções audiovisuais ao longo de minha experiência.

permite que se reconheçam, construam num processo ativo sua auto-imagem e reflitam sobre as próprias linguagens audiovisuais. O caso da relação de Marina com os vídeos, apresentado anteriormente, é o mais ilustrativo a respeito da questão sobre “aparecer numa tela de cinema ou de televisão modifica a vida das pessoas”⁴³¹.

Outros espaços também podem ser pensados para a difusão: o ambiente escolar (as escolas têm se demonstrado receptivas a exibições integradas como atividades do ensino de história e temas de cidadania); o ambiente cultural de mostras, festivais, cineclubes⁴³². Existem ferramentas de veiculação na internet (para vídeos de até 10 minutos, o mais conhecido e gratuito é o *you tube*). Há portais na web dedicados a constituir banco de dados sobre as obras e mostras virtuais⁴³³. Há ainda o circuito em TVs educativas e canais locais, como as televisões universitárias e comunitárias, que frequentemente têm se mostrado receptivas à diversificação de suas programações. E a distribuição de cópias a instituições de pesquisa, videotecas e acervos históricos. Esta prática de distribuição a públicos diversificados se mostrou produtiva para os DVDs do projeto Memórias da Cidade, sendo que todos os 8 documentários constantes nos DVDs já foram exibidos e circularam por várias regiões do país, recebendo, inclusive premiações.

Construo esta narrativa compartilhando os resultados do projeto por acreditar que a produção audiovisual possa transcender o caráter meramente didático e circular por diversos ambientes. Cabe ao historiador que se faça produtor, refletir sobre as questões que envolvem os processos de produção e circulação, onde o vídeo se configura também como um texto produzido (escrita videográfica), que carrega em si objetivos e intenções, e que poderá ser visto (ou lido) em comunidades diversas onde se procederão a várias apropriações. Uma abertura ao diálogo com propostas de Roger Chartier para a história da leitura onde observa haver modos de ler próprios a cada comunidade de leitores, algo que também se pode generalizar para o vídeo e a fotografia: em cada comunidade de espectadores há um modo de ver próprio. Além das apropriações por invenção que cada pessoa opera ao relacionar o que vê com os sentidos da própria experiência.

Com certeza o público de um festival de cinema não assiste ao vídeo da mesma forma (e conseqüentemente não produz os mesmos sentidos), que a platéia das pessoas diretamente

⁴³¹ COUTINHO, 2003, 224.

⁴³² O Datarec, um senso sobre o cineclubismo no Brasil, onde constam dados e contatos de diversos cineclubes organizados por estado pode ser acessado em www.pcr.utopia.com.br ou através do www.cineclubes.org.br. (acessos em 01/12/2009)

⁴³³ Entre os diversos portais de informações e exibições sobre o audiovisual na internet, algumas referências são o Porta Curtas Petrobras: www.portacurtas.com.br, Curta o curta: www.curtaocurta.com.br, Festival Fluxus Online: www.fluxusonline.com.br e Curta agora: www.curtagora.com. (acessos em 01/12/2009)

envolvidas em sua produção. Um caso exemplar é o vídeo *O brilho do café*, premiado na Mostra Londrina de cinema como melhor roteiro do júri oficial e melhor filme do júri popular. Ele não chegou a ser sequer selecionado para a mostra de cinema de Ouro Preto, cuja temática era cinema e patrimônio. Tal fato demonstra que os processos de identificação também operam na produção de sentidos sobre a obra e em seu julgamento.

3.5 Onde ecoam memórias da cidade

A reflexão sobre pesquisa e produção, edição e difusão abre caminho para se pensar a questão final deste capítulo, o patrimônio diante da simultânea crise e febre de memória e as interações com novas tecnologias. É questão do presente, e constantemente presente a disputa entre o que seja patrimônio, o que guarda memória, o que constitui *um universo simbólico*, espaços que mesclam interesses públicos e privados, diálogos da coletividade representativa de individualidades. O patrimônio, mais fortemente que a memória em si, se fia na perspectiva de interação com o futuro: “O patrimônio é constituído de testemunhos, grandes ou pequenos. Como em relação a todo testemunho nossa responsabilidade é saber reconhecê-los em sua autenticidade, mas, além disso, nossa responsabilidade se encontra engajada em relação às gerações futuras.”⁴³⁴

No álbum de memórias se expressa uma pequena relação entre pequeno testemunho, pequenas memórias, e um pequeno patrimônio. Mas expressam-se também narrativas de experiências coletivas, vividas nesse mesmo processo. Perspectivas de um cotidiano permeado por tarefas e brincadeiras, por religiosidades e costumes, por códigos sociais que, em muito, já se perderam na prática, já se distanciam como um *outro* estranho a nosso contemporâneo regime de historicidade.

Na reflexão de Maria Cecília Londres Fonseca com especial atenção ao patrimônio intangível este deve envolver apropriação e sentimentos de pertença entre comunidades, nação, estados. Com potencial para promover acesso à cidadania, direito à memória, acesso à cultura, liberdade de criar, empoderamento e desenvolvimento humano. Nesta proposta se insere a possibilidade de viabilização do projeto Memórias da Cidade – ecos, que foi financiado pelo Programa Municipal de Incentivo à Cultura de Londrina (PR), cujo edital indicava, dentre os *critérios para a seleção de projetos*: “valorização da memória histórica da cidade, com destaque para a capacidade de revelar e propagar os valores artístico-culturais, os

⁴³⁴ HARTOG, 2006, p. 269

costumes, os modos de viver e criar e a memória material e imaterial da comunidade.”⁴³⁵ Olhar o patrimônio cultural num ângulo mais interativo entre sua materialidade e os processos culturais a ele associados busca considerar algo além de criações tangíveis, materializadas. Mas respeitar manifestações culturais significativas constituídas como práticas mutáveis, dinâmicas, que não poderiam (nem deveriam) ser enquadradas em diretrizes de manutenção ou preservação pela permanência idêntica. Deve-se “abrir espaços para a participação da sociedade no processo de construção e de apropriação de seu patrimônio cultural.”⁴³⁶

Do amplo material registrado no projeto cultural discutido aqui, optamos por vídeos documentários como fundamental ferramenta de consulta e difusão. Por seu potencial em produzir e circular memórias, expressar diversidades, ‘visualizar’ e ‘dar voz’ a discursos diversos adaptados a nosso mundo mediado, onde nem sempre se encontra muito espaço social para histórias narradas presencialmente.

Sobre o registro do patrimônio intangível representado nos vídeos, *ecos de memórias da cidade*, temos perspectivas de edição, de leituras, pesquisas e abordagens diversas, eleitas dentre tantas outras possíveis. Compostos na observação de recorrências temáticas representativas no diálogo entre sensibilidades individuais e memórias compartilhadas. A traduzir também o bruto do registro na lapidação estética que a linguagem requer. Vale a proposta de Huyssen, sintonizada ao contemporâneo:

Insistir numa separação radical entre memória ‘real’ e virtual choca-me tanto quanto um quixotismo, quando menos porque qualquer coisa recordada – pela memória vivida ou imaginada – é virtual por sua própria natureza. A memória é sempre transitória, notoriamente não confiável e passível de esquecimento; em suma, ela é humana e social.⁴³⁷

Nas oficinas do projeto Memórias da Cidade – ecos, o trabalho com depoimentos individuais (orais e audiovisuais), no processo de pesquisa e registro de memórias, permitiu captar camadas acessíveis apenas pelo canal da sensibilidade. Da integração, da relação de proximidade e compromisso por um objetivo comum, compartilhado. Aos participantes, como a nós, coordenadores, interessava a possibilidade de registrar e perenizar uma memória, e, ao mesmo tempo, compartilhar uma vivência, intercambiando experiências válidas para a compreensão e um olhar para o presente.

⁴³⁵ PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE LONDRINA, ESTADO DO PARANÁ, SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, Programa Municipal de Incentivo à Cultura – PROMIC. EDITAL Nº. 005/06 - Programa Rede Cidadania, p.7.

⁴³⁶ FONSECA, 2003, p.65.

⁴³⁷ HUYSEN, 2000, p.37.

Eu não sou muito egoísta comigo, sabe, assim de querer muita coisa... Acho que é por causa de tudo isso, sabe, Daniel? Porque a gente não precisa de muita coisa. A gente precisa de estar bem com você mesmo. E de poder fazer alguma coisa, poder fazer alguma coisa pra você, você fazer alguma coisa pra mim... Entendeu?... É assim que eu ensinei minhas crianças sabe? Que hoje já é tudo velho, né?!... Já fizeram criancinha!...

Encerro com as palavras de Elza que fecham o vídeo *Casamenteiras*. Diante da tensão e problema das identidades (ou mesmo das imagens estereotipadas) pressupostamente fixas, entre a velhice juvenilizada que soterra experiências diversas, ou a velhice nostálgica que busca trazer de volta um passado apartado do presente, a proposta que componho está associada à perspectiva de Ecléa Bosi tomando o âmbito das memórias e da relação destas com as experiências presentes, como o campo de atuação social para a pessoa idosa. Antes de segmentada em um compartimento geracional, que seja entendida como um ser social, adulto, integrado à sociedade e um uma continuidade da experiência. Representante de possível vínculo entre as temporalidades múltiplas e fragmentárias do contemporâneo.

(CONSIDERAÇÕES FINAIS)

AO ESQUECIMENTO

Considera-se que o tempo divide-se em três partes – o passado, o presente e o futuro – o que está errado. O tempo consiste somente de passado e futuro.

É a vida que consiste do presente.

Assim, aqueles que querem viver, para eles não existe outra maneira a não ser viver este momento.

Somente o presente é existencial.

O passado é simplesmente uma coleção de memórias e o futuro nada é além de sua imaginação, de seus sonhos.

A realidade está aqui e agora.

OSHO

Do imponderável. A realidade é a foto que só o olho tira!

Imediata, sem mediação, a foto sente. A imagem só será registrada na medida do que é capaz de sensibilizar o negativo e o papel. Metáfora para a percepção do mundo. A realidade (ou o mundo percebido) tem largo espectro que depende, como na foto, de um fenômeno de luz, das possibilidades para captar o que está presente, a cada instante e expressá-lo.

Meu desafio foi tentar um duplo olhar, tirar disto a maior vantagem, sendo esse o maior risco! Há que se ousar, arriscar, como conclama o sensível João-Francisco Duarte Jr. Ver bem de perto, nos sentidos do sensível.

Amor, beleza, encantamento: quantas palavras proibidas em nosso rigoroso meio acadêmico, sempre cioso por definir seus objetos de estudo em termos de qualidades objetiváveis, isto é, mensuráveis – coisa que, definitivamente, não parece possível com estas três, dentre tantas outras aqui empregadas. Contudo, é preciso ousar; é preciso furar a crosta cientificista que vem tornando as reflexões acadêmicas impermeáveis à vida que realmente importa: aquela levada a efeito em nosso dia-a-dia.⁴³⁸

Em busca do olhar *de dentro*, também houve o imprescindível *distanciamento* que uma pesquisa requer. Mesmo *de dentro*, estive na pesquisa, inevitavelmente, sempre *fora* pela distância espaço-temporal do olhar! Como no prisma da foto se unem, pelo menos dois olhares, assim disseram Barthes e Samain, unem-se caminhos relacionais entre o olhar de distanciamento teórico e a vivência sensível na imersão empírica. Para que a pesquisa pudesse transcender o espaço de si mesma. Para que a produção artística penetrasse outros substratos, em profundidade. Para que pudessem – e possam – entrelaçar movimentos contínuos e alimentarem-se mutuamente.

Autores e fotógrafos que figuraram no trabalho concordam com Barthes: “o fotógrafo é essencialmente testemunha da sua própria subjetividade, isto é, da forma como ele próprio se coloca como sujeito em face de um objeto.”⁴³⁹

Em história do tempo presente reflete-se sobre a presença do historiador em seu tema. Fala-se de desilusão pela objetividade, onde assumir a subjetividade seria o primeiro passo para controlá-la. No meu caso, tal presença é total. Razão de algumas propostas de atenção aos sentidos de viver a velhice para quando se trabalha com pessoas idosas. Que se atente ao espaço de suas experiências, à relevância de sua vivência. Que uma pesquisa se faça em respeito ao colaborador porque a fonte é um ser humano, não um arquivo. Que se esmere, a pessoa que pesquisa, na arte de saber ouvir. E, antes de tudo, pelo respeito do pesquisador por

⁴³⁸ DUARTE JR, 2006, p. 30

⁴³⁹ BARTHES, 1980, p.388

si mesmo, que faça suas pesquisas com fontes orais se realmente gosta deste tipo de trabalho, fascina-se por ouvir e lidar com pessoas idosas.

Envelhecer é processo contínuo, não há uma ruptura clara e objetiva que marque o momento de ser velho, disposições e motivações permanecem. Continua o corpo a se movimentar, as sensibilidades a aflorarem, a criatividade a trabalhar.

Ignorar o potencial do relato seria uma incompreensão do significado das lembranças para o presente. Muitas vezes, no processo de produção historiográfica, o próprio historiador pode ser o “novo” que entra em contato com o “velho”, o degrau das gerações deve ser transposto na tentativa de cumprir a premissa antropológica de *olhar o outro com o olhar do outro*. Uma busca para tornar possível captar além de palavras, expressões, mas também muito do que está nos esquecimentos, nas impressões e olhares, em silêncio.

Sobre a sensibilidade para trabalhar com lembranças de pessoas idosas, Ecléa Bosi propõe, em seus estudos, a importância da amizade e o envolvimento, desafio *Entre a opinião e o estereótipo*: “Onde queríamos estampar a fisionomia viva do narrador, imprimimos os traços secos da máscara. É o gesso do estereótipo que perpetua lembranças enquanto as imobiliza e resume.”⁴⁴⁰ Pelo movimento da máscara, para que possamos estar atentos à maleabilidade do espaço de construção de si do narrador, vale trabalhar comprometimento em conjunto com a simpatia e o envolvimento. Mas como o corte da fotografia, que subtrai para gerar, escrever é esquecer. A máscara, também usada no laboratório fotográfico para garantir boas ampliações com jogos de luz e sombra, está em nós.

Brinquei, assim, no jogo de *acaso e ordem*, onde Arthur Omar situa a experiência de fotografar. A mão da pessoa que pesquisa é a que retoca rugas, sendo infinitamente menor do que o rosto que nos encara... Diz Omar que quando se bate a foto, nesse ínfimo instante, não se tem memória; a memória da fotografia só pode existir na revelação, o tempo de re-olhar para ela.

A foto carrega uma narrativa imagética e fragmentária do momento vivido. Irreversível mas que sempre retorna: “pois, a cada olhar, nunca vemos somente o que será representado de uma vez para sempre na superfície da imagem. Há sempre o presente da nossa percepção diante dela e ali tudo é único e singular.”⁴⁴¹

Ao fechar o trabalho ao esquecimento, em aberto ficam outras perspectivas de visão. Meus olhares foram para campos da pesquisa histórica em interação com as práticas da ação cultural, do trabalho da memória por pessoas idosas e da composição narrativa sobre

⁴⁴⁰ BOSI, 2004, p.113.

⁴⁴¹ OMAR, [2000], p.5.

fotografias. Como possibilidade de diversos presentes da percepção para equilibrar comprometimento, envolvimento e distanciamento.

* * *

Do empírico entre história e os caminhos possíveis da experiência...

Motivou-me a prática de campo que tenho experienciado nos trabalhos de rememoração com pessoas idosas. Discutir ofícios da memória em espaços múltiplos contemporâneos, a partir de uma observação participante de convívio, considero relevante contribuição para pensar história, memória, narrativa, experiência.

Propostas em história oral e visual abriram-se dos palimpsestos: produzir imagens, um registro da fonte, também um olhar, como compor retrato; entrevistar, gravar em áudio, vídeo, fotografar, transcrever, editar; ferramentas para expressar gestualidades, imagens e sons.

Ao trabalhar com *fontes vivas* transcendem-se categorias históricas para repensar o próprio tempo cotidiano de lidar com o ser humano. Ao observador atento e sensível: nota-se na pessoa idosa uma temporalidade própria, trazida da vivência em uma sociedade um tanto menos acelerada, e que se manifesta em ritmos outros do corpo: “e já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado.”⁴⁴² Valery é citado por Benjamin em 1936. Mais que um recorte temporal específico, o que digo sobre *sociedades um tanto menos aceleradas* tem a ver com o processo histórico geracional, que pode ser a diferença entre 1876 e 1936, na Alemanha; ou entre 1948 e 2008, na Água da Abóbora, interior do Paraná. A questão é da ordem do tempo histórico.

A narrativa tem sua própria cadência, segue o ritmo das lembranças, cabe-nos silenciar para observar, ver, ouvir, sem pressa. E escrever, sem abreviações. Busquei uma escrita pensativo-sensitiva. A fim de mexer com o sensível, aprofundar a discussão no espaço sensorial. Experimentação formal e metodológica para uma escrita da história com sons, imagens e linguagens. E não sei escrever sem conexão com autores, suas belas idéias e imagens metafóricas!

A escrita, por certo, deixa suas marcas, como a fotografia. Mas as marcas são muito diferentes. A escrita, geralmente, engoliu a imagem que a fez nascer. A escrita é uma medusa que petrifica os signos da realidade. Ela é o preço que pagamos por um certo discurso e uma racionalidade das coisas deste mundo.⁴⁴³

⁴⁴² VALERY apud BENJAMIN, 1987, p.207. No texto *O narrador* (1936).

⁴⁴³ SAMAIN, 2005, p.127-128.

Quando se foi, no capítulo inicial, *de memórias a fotografias, e de imagens a grafias*. De ver, se falou, e depois se escreveu a respeito deste *espelho surpreendente* da foto. Quando a lembrança reviu, no capítulo seguinte, diferenças narrativas em histórias de vida e depoimentos sobre a experiência vivida sem e com álbuns de memórias fez-se visível a questão do imagético e verbal como, simultaneamente, representações e interpretações, que geram operações cognitivas e afetivas singulares. Entre falar e escrever, entre movimentar e petrificar. Entre sentir e racionalizar. Ficam algumas questões para o esquecimento...

Do encadeamento mais solto, as histórias de vida fluem puxando vários fios, movendo-se por uma interessante teia da qual pude observar identificações e auto-imagens. Já falar sobre as experiências do projeto configurou narrativas bem mais objetivas e pontuais. Sem o álbum, este objeto de identificação, a entrevista se investia de maior seriedade, seria a pesquisa acadêmica algo que distanciou as narradoras da experiência? Ou seria o tempo, o espaço que deslocavam a narrativa da experiência? (Já que conversávamos um ano depois do encerramento das oficinas, no espaço pessoal da casa e sem o grupo de convívio). Com a presença do álbum, intrigou-me que as narradoras pouco escavavam as fotos para me mostrar o que parecia oculto (à exceção de Zenaide, que sempre extrapolava os quadros). Durante as oficinas algo diverso ocorria com as fotografias do livro sobre Londrina (os postais do Fotoestrela): o olhar selvagem percorria fotos, nunca antes vistas, de lugares bem familiares. Muitas camadas de histórias eram despertadas. Dedicava-se longo tempo na análise da foto. Falar sobre ela associando a imagem a outras histórias. Será porque debruçar-se sobre fotos-reliquia é algo solitário? Ou compartilhado com os próximos? Porque a foto conhecida, já familiar à pessoa, como *força de evidência* intimide, de imediato, ver o que está para além dela, ou sob, em torno, através dela?...

Poderia responder a experiência para escrever A câmara clara, narrada por Barthes: “certo dia, alguns amigos falaram de suas lembranças de infância; eles as tinham; mas eu, que acabava de olhar minhas fotos passadas, não as tinha mais.”⁴⁴⁴

Fui eu quem mais escavou os álbuns de memórias na pesquisa, pondo falas lado a lado, recortando-as e costurando, construindo uma narrativa feita de muitas narrativas. Intrigada, mais ainda duas questões ao esquecimento: Há uma especial e delicada especificidade na foto do ser amado ou na foto de si mesma. Isto tem relação com lidar com a morte? Ou produz o efeito de verdade e loucura do olhar que atravessa o tempo?

A memória trabalha, relacionando o passado a partir do presente, compondo uma trajetória que tem significados conforme se narra, ou é chamada a narrar. Entre ver e narrar,

⁴⁴⁴ BARTHES, 1984, p.136.

valeu o movimento que McLuhan e Fiore propõem para os meios e as mensagens: “Nosso raciocínio agarra-se em ninharias como premissa e flutua como teia para deduções.”⁴⁴⁵

Do cruzamento das narrativas observei que imagens da memória recorrem também às imagens materializadas no álbum para dar voz e vida, tornar a experiência algo concreto e visível. Mas se não é possível revivê-la, pois ela se foi de fato, ao menos se pode conferir o indício *daquilo* ou *de quem*, em algum tempo e lugar, existiu, como numa fotografia.

Para compor um álbum de memórias outros se fizeram álbuns de esquecimentos. Não se pode lembrar tudo! Para selecionar o que lembrar: valeram identificações com a condição presente. E investir-se da própria subjetividade. Houve o que cada pessoa imaginava sobre minha expectativa, também expectativas pessoais. Que história contar? Zenaide não poderia repetir a história de amor mais significativa de sua vida – esta tinha se tornado teatro –, escolheu uma história antiga que teria fotografias a recordá-la. Marina selecionou o pioneirismo cujo sentido era reiterado pela coordenação do grupo de convívio da Unati. Elza selecionou marcos de sua vida, na construção de um monumento fotobiográfico.

Significações do passado pelo presente operaram inventivamente por materialidades e suportes. Identificação e construção de subjetividade nas narrativas de memória conferem sentidos ao passado a partir do presente, e, ao mesmo tempo, estruturam sentimentos de pertença social e cultural. Cada álbum expressou circuitos sociais diferentes de produção com relação às fotografias que os compunham, testemunhas do processo de transição das técnicas, bem como de significados e espaços sociais da imagem fotográfica. Guardadas algumas semelhanças geracionais do objetivo comum a celebrar uma memória doméstica. Em linhas gerais cada um expressa particulares regimes de visualidade. O álbum de Elza trouxe uma produção fotográfica mecânica e privada, de 50 anos atrás na cidade de São Paulo; já o de Marina, uma produção mecânica profissional, de 60 anos passados num sítio do interior do Paraná; e o de Zenaide, uma produção digital privada que caracteriza o contemporâneo.

Nas trajetórias dos álbuns como objetos biográficos, ou como circuitos de fotografias, trabalharam apropriações e perdas, sentidos ao ver fotografias, rememorar, narrar. A foto não é mera mimese, vê-se o que a imagem traz e o que se atribui a ela por convenção ou por sentimentos indiciários. Sem esquecer que *a memória vem em imagens*, como escreveu Benjamin a respeito de Proust. Fotos sem depoimentos mostram muito menos do que poderiam. São já em si um patrimônio, mas acrescidas das narrativas, ganham em registro do

⁴⁴⁵ WHITEHEAD apud MC LUHAN, Marshall, FIORE, Quentin. **O meio são as Massa-gens**. Um inventário de efeitos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1969. p.38.

intangível. Em vídeo se registra com sensibilidade, as imagens fixas das fotografias ganham movimento em narrativas sensoriais do observador, ricas em gestual e expressividade.

Dentre inúmeras possibilidades, o álbum delimitou o *campo* de cada mergulho. As linguagens diversas deste campo (foto, vídeo, oralidade) esboçaram identificações dos idosos com o processo histórico que vivenciaram, em diálogo com o presente e com o espaço da experiência e do envelhecimento no contemporâneo.

De maneira semelhante como um historiador seleciona fontes e abordagens, documentários editam perspectivas de experiências vividas. Uma seletividade relacional aproxima quem compõe vídeos com quem pesquisa. Tanto a composição audiovisual, como a historiográfica, colam memórias a esquecimentos.

Cada documentário aportou uma leitura possível, para o movimento dos fragmentos que se unem e se separam compondo a narrativa. Navegação definida, em muito, na edição. Realizar filmes é construir narrativas. A partir de uma única entrevista, do caleidoscópio narrativo da pessoa, emergem temáticas variadas que se relacionam com a história e a memória coletiva.

Frente à mediação de experiências na *hipermodernidade* não se acaba o ato narrativo, por humano que seja. Pode é mediatizar-se mais, ser menos imediato. Expressar-se num prolongamento dos sentidos.

A roupa é um prolongamento da pele.

(...) O prolongamento de qualquer de nossos sentidos altera nossa maneira de pensar e de agir – o modo de perceber o mundo.⁴⁴⁶

Ainda intrigada por de McLuhan e Fiore: “O ouvido não tem preferência particular por um ‘ponto de vista’. Nós somos **envolvidos** pelo som. Este forma uma rede sem costuras em torno de nós.”⁴⁴⁷ Questionei-me sobre onde estaria contemplada, no campo da história oral, uma experiência sonora da narrativa? Tangencio a possibilidade de colocar juntas história oral e visual, por uma edição pensativo-sensitiva em meio audiovisual. Se por horas tal recurso complementa a escrita, em minutos a sintetiza. Há coisas que um vídeo fala em 8 minutos o que levaria um capítulo de escrita – poderia até sintetizar todo o presente trabalho em *Palimpsestos!* Por certo, experiências diferentes que servem a objetivos diferentes e apresentam potencialidades diferentes. Importante é pensar a respeito e incluir ambas na produção do saber com arte.

⁴⁴⁶ MCLUHAN, FIORE, 1969, p.66-69.

⁴⁴⁷ Ibidem, p.139.

Como prolongamento do ato narrativo, o vídeo coloca-se em interface com pesquisa, extensão e ensino. Como ferramenta de pesquisa tem potencial como registro de dados. Como ferramenta de extensão retorna algo tangível para as vozes da memória, potencial como instrumento de perenização patrimonial (razão por que a edição se faz tão importante e deve ser planejada de modo a afinar sensivelmente sua linguagem aos públicos que almeja).

Como ferramenta de ensino, o circuito de distribuição e exibição configura espaço de uma educomunicação, meio de informação e educação para expressar visões de mundo e cotidianos. E ao se pensar cinema e meios audiovisuais como, historicamente, meios de educar para a formação moral, de caráter e de comportamento, como meio de educação e comunicação intergeracional os vídeos representam um possível instrumento para mudar olhares sobre o velho, as experiências, a história.

* * *

Do político. Fotográfico corte que subtrai para gerar!

Minha inspiração por narrar e estudar experiências do projeto cultural transitou por caminhos de pesquisa, percursos sensoriais para trabalhos com pessoas idosas, trilhas para educadoras e educadores a fim de tratar temas históricos contemporâneos, trajetórias de educação patrimonial e educomunicação. Considerou a produção cultural, uma produção de patrimônio, especialmente no que se refere a registro e difusão de patrimônios intangíveis. Cruzou-se com a questão política da circulação e dinamização do acesso público às produções culturais realizadas com recursos e financiamentos públicos, e que reverbera também nas questões de pesquisa onde se considere o máximo possível de acesso amplo e gratuito. .

Porque ele recapitula os outros níveis da realidade, o político é uma das expressões mais altas da identidade coletiva: um povo se exprime tanto pela sua maneira de conceber, de praticar, de viver a política tanto quanto por sua literatura, seu cinema, sua cozinha! Sua relação com a política revela-o, da mesma forma que seus outros comportamentos coletivos.⁴⁴⁸

As colaboradoras só estavam reunidas na Unati por uma política geracional. A família de Marina só veio de São Paulo ao Paraná por uma política de terras, e como a família de Elza, só migraram da Europa para o Brasil por uma política migratória. Zenaide só casou-se, e “na polícia”, por uma política religiosa de época. Todas só estiveram a construir seus álbuns, narrar memórias, para tornarem-se vídeos por uma política cultural. E tudo isso só está a virar ciência por uma política acadêmica. Cortes que garantem uma memória e operam

⁴⁴⁸ REMOND, 2003, p. 449-450.

esquecimentos. Para concluir, este *ato-texto*, no fotográfico que subtrai para gerar. Escrevo para poder esquecer, como Benjamin a respeito de Proust. E quem não faz isso?

* * *

No mundo mágico da audição. A foto traz algo, mas silencia todo um movimento restante!

Em carta de 14 de setembro de 2009, que Marina me enviou junto com as autorizações de uso das entrevistas para pesquisa, a história continua no movimento do caleidoscópio: ela *passou em frente à vizinha e o café está em flor!*

Acerca de identificações entre pesquisa e produção cultural, trilhadas com arte, na peculiar relação das pessoas idosas com a vida no tempo presente, recorro à poesia do samba. Espaços sensíveis por onde a música penetra sem podermos definir, bem ao certo, como ocorre, mas que o sabemos. Conhecemos aquilo que uma música, da qual gostamos, é capaz de despertar, quando a ouvimos, e mais ainda ao cantarmos. Somos envolvidos por sensações, e lembranças afloram...

*O dia se renova todo dia,
eu envelheço cada dia, cada mês
O mundo passa por mim todos os dias,
Enquanto eu passo pelo mundo de uma vez...⁴⁴⁹*

Ao esquecimento, porque ao grafar se descarta todas as outras possibilidades de escrita (Como seria inventariar histórias, cotidianos, fazeres, viveres, cantigas, rezares e brincares? Práticas do saber fazer com arte na cozinha, na roça, na casa, no cultivar margaridas...)

⁴⁴⁹ *O mundo é assim.* Canção de Alvaiade e Oswaldo dos Santos, interpretada por Paulinho da Viola e Marisa Monte no Documentário **O mistério do samba** de Lula Buarque de Holanda e Carolina Jabor. Vídeo Filmes: Conspiração Filmes, 2008, 93 min., COR, DVD.

As palavras são figuras, o silêncio é o fundo. Palavras vão e voltam, o silêncio permanece.

Outra história seriam os álbuns sem as águas da palavra...



Ondas vêm e vão. O horizonte permanece.

REFERÊNCIAS

Audiovisuais

Janela da Alma. Documentário de João Jardim e Walter Carvalho, Brasil : Europa Filmes, 2002, 73 min, COR, DVD.

Memórias da Cidade – ecos. Londrina: Câmara Clara, 2008. DVD/Livreto.

Narrativas. Elza Sanna Heffer, Zenaide Maia e Marina Feltrin Ricci. Entrevistas em vídeo a Daniel Choma. Londrina: Projeto Memórias da Cidade – ecos/ Câmara Clara, 2007, 6 min, COR, DVD. Editado por ocasião do projeto de pesquisa: *Palimpsestos Fotográficos. Imagens, lembranças e identificações em narrativas de memória por pessoas idosas. Londrina, Paraná, 1930-2008.* Programa de Pós-Graduação em História /Mestrado/UDESC.

Nostalgia. Filme de Andrei Tarkovski. Ficção. Itália/URSS: RAI Rete 2 e Opera Film, 1983, 80 min., COR, DVD.

O mistério do samba. Filme de Lula Buarque de Holanda e Carolina Jabor. Documentário. Brasil: Vídeo Filmes e Conspiração Filmes, 2008, 93 min., COR, DVD.

O fim e o princípio. Documentário de Eduardo Coutinho, Brasil: Vídeosfilmes, 2005, 101 min. COR, DVD.

O vento nos levará. Filme de Abbas Kiarostami. Ficção. França/Irã: MK2 Productions, 1999, 118 min., COR, DVD.

A idade da terra. Filme de Glauber Rocha. Ficção. Brasil: Embrafilme/CPC, Glauber Rocha Comunicações Artísticas e Filmes3, 1980, 160 min., COR, DVD.

Bibliografia

ALBUQUERQUE JR, Durval Muniz. **História.** A arte de inventar o passado. Bauru: Edusc, 2007.

ALVIM, Zuleika. Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo. In: SEVCENKO, Nicolau (org.) **História da vida privada no Brasil.** República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, volume 3. p.215-288.

ENCONTRO ANUAL DO NÚCLEO DE ESTUDOS EM HISTÓRIA ORAL DA USP, 3º, 2008, São Paulo. **Anais eletrônicos Desafios e Perspectivas.** São Paulo: Departamento de História/FFLCH/USP, 2008.

BARROS, Manoel de. Entrevista - Três momentos de um gênio. **Caros Amigos**, ano X, n. 117, dez. 2006, p. 29-33.

BARROS, Myriam Moraes Lins de (Org.) **Velhice ou Terceira Idade?** Estudos antropológicos sobre identidade, memória e política. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

BARTHES, Roland. Sobre a fotografia. **La Photographie**, fev. 1980. Entrevista concedida a Ângelo Schwarz (final de 1977) e Guy Mandery (1979), p. 385-392.

_____. **A câmara clara:** Nota sobre a fotografia. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BÉDARIDA, François. Tempo presente e presença da História. In: AMADO, Janaína e FERREIRA, Marieta M. (Org.) **Usos e abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p.219-229.

BENEDUZI, Luis Fernando. Nostalgia do tempo em um tempo de nostalgia.. In: PESAVENTO, Sandra; SANTOS, Nadia Weber; ROSSINI, Miriam (org.) **História Cultural: narrativas, imagens e práticas sociais**. Porto Alegre: Ed. Asterisco, 2008, p. 19-40.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política:** Ensaio sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1987.

BERTAZZO, Ivaldo. **Tempo vivido**. Publicado em matéria de capa de Prana Yoga Journal. Rio de Janeiro: Iguana Sports, dez. 2009.

BLOCH, Marc. **Introdução à história**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1997. A história, os homens e o tempo, p. 85-101.

BOAL, Augusto. **Stop, C'est Magique!** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade:** lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. **O tempo vivo da memória:** ensaios de Psicologia Social. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2004.

BRUNO, Fabiana. **Retratos da velhice**. Um duplo percurso metodológico e cognitivo. Dissertação (Mestrado em Multimeios), Instituto de Artes/UNICAMP, Campinas, 2003.

_____ e SAMAIN, Etienne. Imagens de velhice, imagens da infância: formas que se pensam. **Cad. Cedes**, Campinas, vol. 26, n. 68, p. 21-38, jan./abr. 2006.

BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico-prosódico da língua portuguesa:** vocábulos, expressões da língua geral e científica, sinônimos, contribuições do tupi-guarani. Santos: Ed. Brasília, 1974.

CANCLINI, Nestor. **Globalização imaginada**. São Paulo, Iluminuras, 2003. A globalização: objeto cultural não-identificado, p.40-68.

CHARTIER, Roger. **À beira da falésia:** a história entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002, p. 93.

CHAUVEAU, Agnes. TÉTART, Philippe. **Questões para a história do tempo presente**. Trad. Ilka Stern Cohen. Bauru, SP: EDUSC, 1999.

CERTEAU, Michel de, GIARD, Luce, MAYOL, Pierre. **A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar**. Trad. Ephraim F. Alves. 8.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

CHOMA, Daniel. COSTA, Tati. VIEIRA, Edson L. S. **Revelações da história: o acervo do Fotoestrela**. Londrina: Câmara Clara, 2006.

COUTINHO, Eduardo. O cinema documentário e a escuta sensível da alteridade. **Projeto História**, São Paulo, n.15, abr. 1997, p.165-191.

COUTINHO, Eduardo. O documentário como encontro: entrevista com o cineasta Eduardo Coutinho. Entrevistadores: FIGUEIRÔA, Alexandre, BEZERRA, Cláudio, FECHINE, Yvana. **Galáxia**. Revista transdisciplinar de comunicação, semiótica e cultura/Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP, São Paulo: Edusc; Brasília: Cnpq, n.6, out. 2003, p.213-229

CUNHA, Maria Teresa Santos. Do baú ao arquivo: escritas de si, escritas do outro. **Patrimônio e Memória**, UNESP-FCLAS-CEDAP, v.3, n.1, 2007, p.1-18

DUARTE JR., João-Francisco. **O Sentido dos Sentidos: A Educação (do) Sensível**. 4. ed. Curitiba: Criar Edições, 2006.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

FARINA, Mauricius Martins. Da fotografia para a imagem. **Revista Studium**, Campinas: Unicamp, n.28, 2009. Disponível em <http://www.studium.iar.unicamp.br/28/05.html> Acesso em 30/06/2009.

FAUSTO, Boris. Imigração: cortes e continuidades. In: SCHWARCZ, LÍlian M. (Org.) **História da Vida Privada no Brasil**. Contrastes da Intimidade Contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 4, p.13-61.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3. ed., rev. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999,

FERRO, Marc. **A história vigiada**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

FINNEGAN, Ruth. O que vem primeiro: o texto, a música ou a performance? In: MATOS, Claudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (org.). **Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. P. 15-43.

FONSECA, Maria Cecília Londres. Para além da *pedra e cal*: por uma concepção ampla de patrimônio cultural. In: ABREU, Regina, CHAGAS, Mario (Orgs.) **Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 56-76.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** 4. ed. Lisboa: Passagens; Vega, 2000.

GADDIS, John Lewis. **Paisagens da História. Como os historiadores mapeiam o passado.** RJ: Campus, 2003. p. 9-31.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva/Fapesp; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. Oralidade, memória e narrativa: elementos para a construção de uma história da cultura escrita. In: _____ *et all* (org). **História da Cultura Escrita: séculos XIX e XX.** BH:Autêntica.2007. p.9-46

GOMBRICH, Enerst. H. **La imagen y el ojo.** Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Critérios de fidelidad: la imagen fija y el ojo en movimiento, p. 229-260.

GUARINELLO, Norberto Luiz. História científica, história contemporânea e história cotidiana. **Revista Brasileira de História,** São Paulo, v. 24, n. 48, 2004, p.13-38.

GUATTARI, Felix e ROLNIK, Sueli. **Micropolítica: cartografias do desejo.** 6ª ed. Petrópolis: Vozes, 2000.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A editora, 2000.

HARTOG, François. Tempo e Patrimônio. **Varia História,** Belo Horizonte, v.22, n.36, jul-dez.2006, p. 261-273.

HORTA, Maria de Lourdes Parreiras, GRUNBERG, Evelina, MONTEIRO, Adriane Queiroz. **Guia Básico de Educação Patrimonial.** Brasília: IPHAN, Museu Imperial, 1999

HUYSSSEN, Andréas. **Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. Passados presentes: mídia, política, amnésia, p. 9-40.

ILLICH, Ivan. Um apelo à pesquisa em cultura escrita leiga. In: OLSON, David e TORRANCE, Nancy. **Cultura Escrita e Oralidade.** São Paulo: Ática, 1995. p. 35-54.

JENKINS, Keith. **A história repensada.** São Paulo: Contexto, 2001.

KIAROSTAMI, Abbas. **Dois ou três coisas que sei de mim.** O real, cara e coroa de Youssef Ishagpour. São Paulo: Cosac Naify; Mostra Internacional de Cinema de São Paulo, 2004.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio.Sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. In: **Educação & Realidade.** Dossiê Michel Foucault. Porto Alegre, v.29 n.1, jan./jun. 2004, p.27-43.

LEPETIT, Bernard. Sobre a escala na história. In: REVEL, Jaques. (org.) **Jogos de escalas.** A experiência da microanálise. Rio de Janeiro: Ed. da Fundação Getúlio Vargas, 1998

LOPES, Antonio Herculano, VELLOSO, Mônica Pimenta e PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.) **História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2006.

MAUAD, Ana Maria. **Poses e flagrantes: ensaios sobre história e fotografias**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

MCLUHAN, Marshall, FIORE, Quentin. **O meio são as Massa-gens**. Um inventário de efeitos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1969.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. A crise da memória, história e documento: reflexões para um tempo de transformações. In: SILVA, Zélia Lopes da (Org.) **Arquivos, Patrimônio e Memória: trajetórias e perspectivas**. São Paulo: Editora da UNESP, 1999, p.11-29.

_____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, v. 23, n. 45, jul. 2003, p. 11-36.

MIGNOT, Ana Chrystina Venâncio, BASTOS, Maria Helena Camara, CUNHA, Maria Teresa Santos (orgs.) **Refúgios do eu: educação, história, escrita autobiográfica**. Florianópolis: Mulheres, 2000.

MOTTA, Alda Britto da. As dimensões de gênero e classe social na análise do envelhecimento. **Cadernos Pagu**, v.13, UNICAMP, Campinas, 1999, p.191-221.

NIETZSCHE, Friedrich. Obras Incompletas.2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral (1873), p.43-52 e Considerações extemporâneas. Da utilidade e desvantagem da história para a vida (1874), p.58-70.

NOVAES, Sylvia Caiuby. **Jogo de Espelhos**. Imagens da representação de si através dos outros. São Paulo: EDUSP, 1993. Introdução, p.24-25.

NORA, Pierre. Entre memória e história. A problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n.10, dez.1993, p.7-28.

NOVELLI, Daniela. **Juventudes e imagens na revista Vogue Brasil (2000-2001)**. Dissertação (Mestrado em História), FAED/UEDESC, Florianópolis, 2008.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. Patrimônio como política cultural. In:_____. **Cultura é patrimônio**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 2008. P.113-138.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Oralidade e canção: a música popular brasileira na história. In: LOPES, Antonio Herculano, VELLOSO, Mônica Pimenta, PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.245-256.

OMAR, Arthur. **O zen e a arte gloriosa da fotografia**. Entrevistas, anotações, diálogos e sentenças sobre a natureza da Fotografia. São Paulo: Cosac & Naify, [2000].

OSHO. **Pepitas de ouro**. São Paulo: Ed. Gente, 1994.

PERROT, Michelle. Práticas da memória feminina. **Revista Brasileira de História**, v.9, n.18, São Paulo, ago-set. 1989, p.9-18.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Sensibilidades: escrita e leitura da alma. In: _____ e LANGUE, Frédéric (Org.) **Sensibilidades na história**: memórias singulares e identidades sociais. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2007, p. 9-21.

PESAVENTO, Sandra; SANTOS, Nadia Weber; ROSSINI, Miriam (org.) **História Cultural**: narrativas, imagens e práticas sociais. Porto Alegre: Ed. Asterisco, 2008.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. **Estudos históricos**. Rio de Janeiro, v. 5, n.10, 1992, p.200-212. Arquivo em download, paginação diferenciada: 01-15.

PORTELLI, Alessandro. A Filosofia e os Fatos. Narração, interpretação e significado nas memórias e nas fontes orais. **Tempo**, Rio de Janeiro, v.1, n.2, 1996, p. 59-72.

_____. “O momento da minha vida”: funções do tempo na história oral. In: FENELON, Déa Ribeiro, MACIEL, Laura Antunes, ALMEIDA, Paulo Roberto de, KOURY, Yara Aun. **Muitas memórias, outras histórias**. São Paulo: Olho D’Água, 2004, p.296-313.

PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE LONDRINA, ESTADO DO PARANÁ, SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, Programa Municipal de Incentivo à Cultura – PROMIC. EDITAL Nº. 005/06 - Programa Rede Cidadania, p.7.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Trad. Fernando Py. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003. Combray, p. 7-187.

RAMOS, Francisco Régis L. A danação do objeto: o museu no ensino de História. Chapecó, Argos, 2004. A história nos objetos. O objeto gerador. O lugar do museu. p.19-54.

REMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getulio Vargas, 2003.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François. Campinas: Editora da Unicamp, 2007. Memória Pessoal, Memória Coletiva, p.106-154.

SAMAIN, Etienne. O que vem a ser portanto um olhar? In: ACHUTTI, Luis Eduardo R. **Fotoetnografia**: um estudo de Antropologia Visual sobre cotidiano, lixo e trabalho. Porto Alegre: Tomo Editorial; Palmarinca, 1997, p.XVII-XXI.

_____. Modalidades do olhar fotográfico. In: ACHUTTI, Luís Eduardo (Org.) **Ensaio (sobre o) fotográfico**. Porto Alegre: Editorial, 1998, p. 109-114.

_____. Balinese character (re) visitado. In: ALVES, André e SAMAIN, Etienne. **Os argonautas do mangue precedido de Balinese character (re)visitado**. Campinas: Editora Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004, p.17-73.

_____. **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005. Um retorno à *Câmara Clara*: Roland Barthes e a Antropologia Visual, p.115-128.

SANDOVAL, Euclides, CHOMA, Daniel, COSTA, Tati. **Cadernos do Beiral**. Atibaia: Câmara Clara, 2009.

SANT'ANNA-MÜLLER Mara Rúbia. Velho: quem é este sujeito? Onde é o seu lugar? **Revista Catarinense de História**, n.2, Florianópolis, 1994. p.24-34.

_____. **O velho no espelho**: um cidadão que envelheceu. Florianópolis: Editora da UFSC, 1999.

_____. **Teoria de Moda**: sociedade, imagem e consumo. 2a. ed. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2009.

SARAMAGO, José. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

_____. Tempo presente. Notas sobre a mudança de uma cultura. Trad. Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2005. A história compacta e a história ausente, p.149-153.

SAYAD, Abdelmalek. **A imigração ou os paradoxos da alteridade**. São Paulo: Editora da USP, 1998. O que é um migrante?, p. 45-72.

SCHWARCZ, Lília K. Moritz. História e Antropologia: embates em região de fronteira. In: _____ e GOMES, Nilma Lino. **Antropologia e História**. Debate em região de fronteira. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.11-31.

SIMMEL, Georg. A aventura. In: SOUZA, Jessé e OËLZE, Berthold. (Orgs.) **Simmel e a modernidade**. Brasília: UnB, 1998. p. 169-184.

SIMMEL, Georg. O estrangeiro. In: MORAES FILHO, Evaristo de (Org.) **Georg Simmel**. São Paulo: Ática, 1983, p.182-188.

SKEEL, Rina (org.) **A tradição da ISTA**. Londrina: FILO/Universidade Estadual de Londrina, 1994.

THOMSON, Alistair. Reconstituindo a memória. Questões sobre a relação entre História Oral e as memórias. **Projeto História** 15, PUC-SP, n.15, abr. 1997, p.51-84.

TRAVASSOS, Sonia Duarte. Fotografia e construção etnográfica. **Cadernos de antropologia e imagem** – construção e análise de imagens. Rio de Janeiro: UERJ/PPCCIS/NAI, 1996, p.99-106.

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA. **Manual para elaboração de trabalhos acadêmicos da UDESC**: teses, dissertações, monografias e tccs. Florianópolis, 2005. 96p.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. **Da amizade**: uma história do exercício da amizade nos séculos XVIII e XIX. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1996.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Bibliografia consultada

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem** Bauru, SP: Editora Edusc, 2004.

BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru, SP: EDUSC, 1999. Cultura e identidade.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FABRIS, Annateresa. (org). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. (Texto e arte;3)

LANG, Alice Beatriz da Silva Gordo. Trabalhando com história oral: reflexões sobre procedimentos de pesquisa. **Cadernos CERU**, São Paulo, Serie 2, n.11, p.123-134, 2000.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular: introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

WHITAKER, Dulce C. A. Análise de entrevistas em pesquisas com histórias de vida. **Cadernos CERU**, São Paulo, Serie 2, n.11, p.147-158, 2000.

Documentais

Palimpsestos Fotográficos. *Imagens, lembranças e identificações em narrativas de memória por pessoas idosas. Londrina, Paraná, 1930-2008* (PPGH/UDESC). Projeto de pesquisa, documentação sistematizada das fontes em registros fotográficos, transcrições e outros.

Memórias da Cidade – ecos. Londrina,PR, 2007-2008. Projeto cultural, registros fotográficos e em vídeo, fichas de trabalho, cadernos de campo e outros materiais.

Entrevistas

HEFFER, Elza Sanna. **Entrevista de história de vida gravada em áudio por Tati Costa.** Londrina, 14 de ago de 2007.

_____. **Depoimento sem o álbum de memórias para Tati Costa gravado em vídeo por Daniel Choma.** Londrina, 27 de jun de 2008.

_____. **Depoimento com o álbum de memórias gravado em vídeo por Tati Costa.** Londrina, 04 de ago de 2008.

MAIA, Zenaide. **Entrevista de história de vida gravada em áudio por Tati Costa.** Londrina, 15 de ago de 2007.

_____. **Depoimento sem o álbum de memórias gravado em áudio por Tati Costa.** Londrina, 01 de jul. de 2008.

_____. **Depoimento com o álbum de memórias gravado em vídeo por Tati Costa.** Londrina, 09 de ago de 2008.

RICCI, Marina Feltrin. **Entrevista de história de vida gravada em áudio por Tati Costa.** Londrina, 16 de ago. de 2007.

_____. **Depoimento sem o álbum de memórias gravado em áudio por Tati Costa.** Londrina, 01 de jul de 2008.

_____. Marina Feltrin Ricci. **Depoimento com o álbum de memórias para Tati Costa, gravado em vídeo por Daniel Choma.** Londrina, 04 de ago de 2008.

Internet

Dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), em estudo sobre o *Perfil dos Idosos Responsáveis pelos Domicílios no Brasil*:

www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/perfilidoso/default.shtm. Acesso em 01/12/2009

www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/condicaodevida/indicadoresminimos/sinteseindicsoais2009/default.shtm Acesso em 01/12/2009.

Ministério da Cultura: www.cultura.gov.br. Acesso em 10/01/2010.

Programa Municipal de Incentivo à cultura de Londrina: www.londrina.pr.gov.br/promic. Acesso em 10/01/2010.

Exibições de curtas on-line. Acessos em 01/12/2009:

www.pcr.utopia.com.br

www.cineclubes.org.br

www.portacurtas.com.br

www.curtaocurta.com.br

www.fluxusonline.com.br

www.curtagora.com

Revista Tempo e Argumento: www.revistas.udesc.br/tempoeargumento. Acesso em 20/12/2009

Instituto de Arte e Cultura Garatuja: www.garatuja.org.br. Acesso em 03/01/2010.

DVD/livreto Memórias da Cidade – ecos - Links para os vídeos disponíveis em internet:

Casamenteiras

<http://www.youtube.com/watch?v=euZLXX9cqjc>

O brilho do café

<http://www.youtube.com/watch?v=j2qvuBiFPIA>

Caleidoscópios

<http://www.youtube.com/watch?v=fLbWY6Hh6-4>

Carro, Maria Fumaça, Colchão

<http://www.youtube.com/watch?v=E7GmekBk2R8>

Outras informações sobre o DVD/livreto

www.camaraclara.org.br

APÊNDICES

APÊNDICE A – FONTES. Quadros comparativos de narrativas

A.I RELAÇÃO COM O ENVELHECIMENTO

A.II RELAÇÃO COM A LEMBRANÇA

A.III RELAÇÃO COM O ESQUECIMENTO

A.IV EXPERIÊNCIA DE PARTICIPAR DO PROJETO E CONSTRUIR O
ÁLBUM

A.V RELAÇÃO COM FOTOGRAFIAS - SENTIMENTOS
DESPERTADOS POR OLHAR IMAGENS

A.VI RELAÇÃO COM AS FOTOGRAFIAS - RELAÇÕES ENTRE
LEMBRAR COM FOTOS E SEM ELAS

A.VII RELAÇÃO COM AS FOTOGRAFIAS - POR QUE GUARDAR
FOTOS ANTIGAS

A.VIII RELAÇÃO COM AS FOTOGRAFIAS - CONTAR HISTÓRIAS A
PARTIR DE FOTOGRAFIAS

APÊNDICE B – FONTES. CD com arquivos de imagens e entrevistas transcritas

APÊNDICE C – DVD *Narrativas*

APÊNDICE D – DVD/Livreto *Memórias da cidade – ecos*

APÊNDICE A – Fontes: quadros comparativos de narrativas

A.I RELAÇÃO COM O ENVELHECIMENTO

	OFICINA DA PALAVRA	ENTREVISTA HISTÓRIA DE VIDA
Z E N A I D E	Não participou dessa atividade.	Eu não gostaria de envelhecer não. Eu sei que eu estou envelhecendo, mas aqui na minha cabeça, aqui dentro, aqui, não, eu não envelheci não. Quer dizer, o meu sonho, eu tenho muito sonho ainda, sabia... Eu penso assim, aí, eu acho que eu ainda vou, sonho ainda (...) Essa menina aqui é a minha paixão, essa Amanda. Eu amo essa menina de paixão mesmo. É a única bisneta que eu tenho, de mulher. Então eu sonho ainda que eu ainda vou vê-la casar... Ó, porque também não tem muito, olha, hoje uma senhora estava no telefone aí, no rádio, falando com o locutor... É, 95 anos ela estava falando assim como estou falando com você e ela já é tataravô. É. Ela estava falando os nomes dos tataravós, dos tataranetos dela.
M A R I N A	<i>Estar nessa idade:</i> Sei lá. Mas tem uma coisa que perturba você não tem mais a disposição como mais jovem. Mas a vida continua por isso a gente precisa de ânimo e fazer o impossível para ter uma vida melhor. <i>Envelhecer</i> é ficar mais experiente, ver as coisas com mais clareza, eu queria enxergar as coisas de hoje quando mais jovem.	Ó, eu não vi muita diferença não. Tá bom viu! Ah, tem hora que a gente fala assim... até os 50 anos... eu não percebi, pra mim eu tinha sempre a mesma idade sabe. Depois dos 50 o problema é... Você não tem mais aquela habilidade, de fazer as coisas, tem que ir mais devagar. Ah, mas eu não me sinto velha não. Eu olho no espelho de vez em quando eu falo aí, mas eu estou sim, (<i>risos</i>) ó a cara enrugada! Mas... Ah, sei lá. Dentro só. Por fora eu acho que mais o corpo, mas dentro eu não me sinto velha não, eu falo com toda franqueza, viu, sei lá.
E L Z A	<i>Estar nessa idade:</i> Eu acho maravilhoso, porque eu já tenho bastante conhecimento e posso passá-lo adiante. <i>Envelhecer:</i> Para mim é ter saúde e lucidez, mas também é adquirir conhecimento, sabedoria e passar tudo isso adiante com muito amor, viver todos os dias bem e ter um “início” de vida maravilhoso.	Estar bem, envelhecendo com saúde e independência (...) A gente saúde total não tem, sempre tem alguma coisa que é normal da velhice, é um ciclo, a gente vai mesmo, não tem escapatória, a gente vai envelhecer. Importante é saber estar envelhecendo e curtir. Eu me sinto feliz, Tati, viu, chegar velha assim, eu sei que eu tenho é artrose, e osteoporose. Vou ao médico de vez em quando, não gosto muito não (...) E cuido da minha casa.

APÊNDICE A – Fontes: quadros comparativos de narrativas

A.II RELAÇÃO COM A LEMBRANÇA

ENTREVISTA HISTÓRIA DE VIDA	
ZENAIDE	Ah, eu me relaciono, às vezes eu choro viu Tati. Às vezes eu fico lembrando quando eu estou sozinha assim se eu me, se eu começar a lembrar... então eu não co... eu (...) Eu leio muito, sabe, então eu leio muito. É, o Helio também gostava muito de ler, nossa, ele, nós tínhamos muito, muitos livros, muitos livros. <i>(Narrado no palimpsesto)</i> .
MARINA	Às vezes eu estou sentada assim, eu fico pensando, eu fico lembrando, eu lembro da minha tia (...)Eu lembro que meu pai, quando as criancinhas nascia lá que não dava tempo de ir pro hospital, morria (...)fazia os caixãozinho pras crianças (...) eu lembro que as meninas ele comprava o pano cor de rosa, e os meninos azul (...) Depois ele pegava a cruz assim, em cima da tampa, punha umas coisinhas, tudo, precisa ver que perfeição... Porque nem existia quase caixãozinho pequeno, sabe, e morria muita criança naquela época (...) Eu lembro que era criança, eu lembro que...uma vez...essa, eu não sei quantos anos eu tinha, eu não posso sentir o cheiro de uma flor, é um cacho que dá, assim, que dava atrás da bananeira, eu não lembro o nome daquela flor, e ela tem um cheiro enjoativo, e... Eu lembro que duas moças, não sei quem é, me pegou pra mãozinha, uma cada mãozinha, fomos lá atrás, catamos tudo aquelas flor e eu vim com uma, e elas com outra, pra por tudo dentro de um caixãozinho, também não lembro quem é, eu lembro parte, assim, sabe, e aí quando eu sinto o cheiro daquela flor eu via, o caixãozinho, eu via o nenezinho, eu via tudo, mas não sei quem é, e sabe que eu nunca tive o capricho de perguntar pra minha mãe, nunca, nunca, nunca, e, aí, eu não sei, o que acontece eu não sei, mas tem coisa que eu...que eu lembro, agora tem coisa que...acho que a maior parte a minha vida eu lembro tudo! <i>(risos)</i> Brincar no corguinho, de vez em quando eu lavava roupa...
ELZA	[Pensar sobre as lembranças a transporta para a infância e as brincadeiras, e rapidamente surge a relação com a morte dos <i>anjinhos</i> , bebês, e finalmente a narrativa chega à condição do presente comparando uma velhice saudável com a carência de pessoas “abandonadas”. <i>(Narrado no palimpsesto)</i> .

APÊNDICE A – Fontes: quadros comparativos de narrativas

A.III RELAÇÃO COM O ESQUECIMENTO

ENTREVISTA HISTÓRIA DE VIDA	
ZENAIDE	A gente joga lá pro fundinho lá do inconsciente, pra não es... não lembrar. <i>(Narrado no palimpsesto)</i> .
MARINA	Porque a vida, tudo que a gente passou na infância, tem muitas coisas que a gente esquece, porque não é possível...Eu acho que se por exemplo, a turma pára de comentar, você não... Minha irmã não lembra de nada, nem meu irmão, ninguém. Porque ela, ela ficou assim, ela não era assim de ver, querer saber ela era, sempre ficava longe (...) E nem meu irmão, meu irmão tem coisa, as artes ele lembra, meu irmão foi arteiro, mas ele também, pouca coisa, eu não sei, acho que eu convivi mais com os grandes, trabalhando, e vendo, eu não sei, meu pai também era muito apegado a mim, eu acho que a convivência também, né. Agora minha irmã nunca esteve aí com nada, ela não sabe de nada, ela não lembra de nada, agora outro dia eu que estava mostrando o álbum pra ela e contando, ela falou que nem nunca escutou falar, e não é muita coisa porque... Eu sou do quarenta e três, quarenta e quatro, quarenta e cinco, quarenta e seis, quarenta e sete... Ela é cinco anos mais nova do que eu, era pra alguma coisinha ter, né, sei lá!
ELZA	Essas coisas me dá, de vez em quando não é sempre. Esquecimento eu tenho, mas eu não esqueço fácil as coisas, não esqueço, não esqueço aniversário, não esqueço assim fisionomia das pessoas. Eu guardo bem todas as coisas, todo lugar que eu passo. E se você falar pra mim pra eu fazer uma coisa eu faço sempre não esqueço, sabe, eu sou...

APÊNDICE A – Fontes: quadros comparativos de narrativas

A.IV EXPERIÊNCIA DE PARTICIPAR DO PROJETO E CONSTRUIR O ÁLBUM

	DEPOIMENTO SEM ALBUM	DEPOIMENTO COM ÁLBUM
Z E N A I D E	<p><i>Construir o álbum:</i> Eu acho que podia, eu podia ter criado mais coisa no álbum. <i>(Como narrado no palimpsesto, acrescentaria mais histórias escritas)</i></p> <p><i>O que marcou:</i> Essa coisa do teatro aí, nossa, eu olho ainda lá no álbum, eu tenho todas as fotos que foram tiradas, minha neta tirou, tem umas que o Dani tirou... Porque diz que o velho ele vive muito do passado então ele não tem, recordar tudo aquilo, que passou, que já passou, mas essa época, incluindo toda a minha, todas as amigas daquela época, a turma toda que fez o teatro, que apresentou, foi muito bom, né? E eu tenho, eu tenho recordações lindas dessa época. Então foi uma época muito, muito, muito gostosa. E... Mas o que mais me marcou mesmo foi essa apresentação do, Atrás da Igreja, né? Atrás... Atrás da Igreja, foi né, o nome da peça? Eu acho que foi o que mais me marcou.(...) Acho que eu gostei mais, porque é a história do meu amor, né. <i>(Risos)</i> É, eu acho que por isso, né, Tati, porque é uma história. Ah, eu acho que foi linda. Pra mim foi linda!(...)</p> <p>Mas é bonito também, foi também do álbum só que eu acho que o álbum faltou conteúdo... Podia ter mais fotografias, se eu tivesse... Talvez eu devesse. Mas mesmo, de um modo geral, qualquer coisa que eu contasse assim da, da minha vida com meus filhos eu tenho pouca, poucas fotos, então tenho muita coisa pra contar assim, mas tenho poucas fotos, pra lembrar mais, porque tem coisas que na, com a fotografia, ah, é muito bom, né..</p> <p><i>Circuito do álbum:</i> Ah, de vez em quando eu sento ali, pego aqueles álbuns todos ali, olho tudo. Tem um álbum ali que eu fiz uma viagem com uma das mulheres do meu filho⁴⁵⁰.</p>	<p><i>Escolha das fotos:</i> Senti saudade, do tempo das crianças, né, porque, você vê, quando a gente tem os filhos pequenos a gente normalmente tem o marido também, então é uma, a família ainda é muito assim, muito junto, tudo junto, depois que eles crescem, aí eles, como diz, batem asas, né. Mas eu escolhi talvez pela, pela saudade dessa época, dos meus pais, da, daquela...<i>(Narrado no palimpsesto)</i></p> <p><i>Construir o álbum:</i> Ah, não sei, eu fui pondo, você vê que eu, eu não fiz nem rascunho. Eu não fiz, não, não pensei, eu fui escrevendo. Alias é o meu jeito, né, meu jeito é esse mesmo. <i>(Narrado no palimpsesto)</i></p>

⁴⁵⁰ Essa fala demonstra que o álbum construído no projeto inclui-se dentro de sua coleção de álbuns, sem algum caráter especial diferenciado.

APÊNDICE A – Fontes: quadros comparativos de narrativas

A.IV EXPERIÊNCIA DE PARTICIPAR DO PROJETO E CONSTRUIR O ÁLBUM

M A R I N A	<p><i>Participar:</i> Adorei conhecer você, a turma, o jeito que você trabalhou, porque tem um monte lá que vem, vem, coiso, olha, não dá certo não. Você é muito assim, como que eu explico... É com vontade assim.</p> <p><i>Construir o álbum:</i> Porque o álbum pra mim é pra guardar de lembrança. O André [o filho] adorou, ele falou, mãe, a hora que a mãe morrer, que eu ficar mais velho, que eu chegar com... Ele falou olha que lembrança bonita tanto o CD... Nossa ele ficou desesperado quando ele viu que não... Só viu um pedacinho de mim na frente, aquela hora que eu falo que o meu avô, dos pés de café enorme, que tinha que apanhar com escada, e, que meu avô “sabe do quê que ele morreu?” (ri) eles não agüentam de ver o jeito que eu falei! (...)</p> <p>Ah, foi a coisa mais gostosa. Só de mexer com as fotos do meu avô... Recordar o tempo que a gente é criança... Ah, uma coisa tão gostosa porque se não fosse isso aí eu nem ia procurar, nem ia ver mais, na casa das minhas tias... E eu acho que foi uma coisa assim que mexeu bem comigo...</p> <p><i>O que marcou:</i> (A apresentação e o DVD-livreto) Ah foi, daquele coiso, cadê, está lá, que eu estou falando com as crianças e os olhinhos, o olhinho delas estralados prestando atenção. Você viu, numa das fotos? Ai aquilo é a coisa mais linda pra mim, viu. E do menininho falar que ele estava com a minha foto né, aí ele falou assim: Ai, vó, eu vou pegar essa foto sua, vou pregar num coiso e vou começar fazer com meus amigos, na escola e quando eu ficar velho, eu vou fazer que nem a senhora. Eu achei a coisinha mais lindinha, né, quanto, sete, oito anos? Eu achei... A maior parte, mais linda foi essa aí. E a menininha olha a carinha dela no álbum, olhando, prestando atenção eu falar.</p> <p><i>O DVD-livreto:</i> Ah, de vez em quando eu vou dar uma lida, eu fico olhando...Porque foi uma coisa pego de surpresa, né Tati, você entrou lá na sala, que nem as outras entra, vou fazer um trabalho sobre o café⁴⁵¹ e a gente já, parece, deu um impulso assim e recordou as coisas da gente. Então foi legal pra caramba!</p>	<p><i>O significado do álbum:</i> Ah, toda a minha vida! Desde que eu me conheci por gente até os 65 anos. (Narrado no palimpsesto)</p> <p><i>Escolha das fotos e circuito do álbum:</i> Porque você pediu assim, bem antiga né, e as mais, as que eu, lá mais pro fundo, foi que eu, que eu escolhi.</p> <p>Olha, eu vou ainda dar uma procurada, nem que não seja do tempo dos antigos, mas eu vou por mais novas assim sabe, da minha vida, com meus filhos, com meus netos, com minhas noras, eu vou. Ainda não tive tempo mas a hora que eu for escolher, acertar tudo eu vou por mais, ele vai ficar grandão... Você vai ver! (ri)</p> <p>(Como narrado no palimpsesto, o álbum e o DVD-livreto são guardados na cristaleira e mostrados às visitas).</p>
----------------------------	---	---

⁴⁵¹ Interessante observar como Marina registra uma memória do projeto identificada com sua própria narrativa escolhida para o álbum.

APÊNDICE A – Fontes: quadros comparativos de narrativas

A.IV EXPERIÊNCIA DE PARTICIPAR DO PROJETO E CONSTRUIR O ÁLBUM

<p>E L Z A</p>	<p><i>Participar:</i> Aprendi também muito com vocês, entrar lá, nesse projeto, encontrar vocês com toda essa vontade com essa garra, né, com essa simplicidade, com essa seriedade também aí, eu acho que foi... Foi dez!</p> <p><i>Construir o álbum:</i> Porque a gente põe [as fotos] lá na caixa e deixa, passa uns tempos, de vez em quando a gente olha, de vez em quando deixa lá... E fazendo esse projeto que você fez aí, da memória, nossa, foi bom demais, foi muito especial mesmo.</p> <p><i>O que marcou:</i> (A entrevista). Lembrei de tudo lá, quando era pequena, de passar na água, sei lá, de brincar, um monte de coisa, nossa, bem, me marcou bastante, eu voltei, nossa, a ser criança, naqueles dias depois.</p> <p>Porque fica na cabeça da gente fica na cabeça, assim, bem especial mesmo. Porque a gente tem que viver de recordação também. Fala que a gente não tem que viver, que passado é passado, é uma mentira, passado é importante, quando o passado é bom, né, muito bom, então é isso... Gostoso!</p>	<p><i>Escrever no álbum:</i> Eu escrevi assim o que eu senti mesmo, o que foi acontecido, que foi tudo muito bom, que pra mim... Então aquilo que escrevi lá é porque foi gostoso. (...) Quando eu estava grávida quando a minha sogra ajudava. (...) A minha casa que eu sempre vivi com meus pais, era simples que nem eu te falei, mas a gente nunca passou fome, graças a Deus. Fartura assim era demais.</p> <p><i>Participar e construir o álbum:</i> Quando você estava lá era diferente a gente esperava aquele dia com você era gostoso né, era diferente mesmo. E a capa aí você tinha falado pra gente fazer da maneira que a gente sentisse né, daí a gente fez. (<i>Mexe com a capa do álbum</i>) Aí eu coleí um pano aqui na minha capa e fiz uma rosa meio esquisito, uma rosa meio alto relevo com essas tintinhas, coleí, fiz assim... É na hora que eu me inspiro sabe, eu pego, eu não tenho medo de fazer, mesmo que não saia bem feito, eu já lanço e sabe, já faço sabe... Eu já vou achando que vai ficar do jeito que eu quero sabe, é assim que eu, já vou fazendo, nem que não saia muito bom, mas é daquele jeito que eu gostei, entendeu? E também vocês ofereceram pra gente a capa né, as folhas a gente escolheu, ficou à vontade de escolher a cor e ficou bonito esse álbum. E eu pretendo mostrar pros meus bisnetos... E eu vou dar pra eles depois daí e aí eles vão passando, pros filhos ... Então, e desse álbum que você deu idéia, uma coisa importante eu fui dar aula aqui numa escola(...)</p> <p><i>Escolha das fotos:</i> O que mais me marcou, porque na época não tinha muito fotografia também.</p>
----------------------------	--	--

APÊNDICE A – Fontes: quadros comparativos de narrativas

A.V RELAÇÃO COM FOTOGRAFIAS - SENTIMENTOS DESPERTADOS POR OLHAR IMAGENS

	OFICINA DA PALAVRA	DEPOIMENTO SEM ALBUM	DEPOIMENTO COM ÁLBUM
Z E N A I D E	Emoção.	Não, vou olhar o álbum me dá saudade. É. É, porque saudade a gente tem sempre né, independe de você olhar o álbum ou não olhar, olhar a foto ou não. Independe. Todos os dias... Outro dia uma, a minha neta perguntou, você não fala quase dos seus filhos que morreram, né, eu não falo mas o tempo, todos os dias eu me lembro deles. Todos os dias porque eles estão aqui, né, eu, mas e... Se eu começar a falar eu começo a chorar. Mas eu, qualquer coisa assim que você, que você vê então te traz a lembrança daquilo, deles, mas se eu não, eu não começo a falar porque se eu começar a falar eu começo... Né, e depois, porque eles tiveram mortes trágicas, então é melhor a gente nem falar, né, mas todos os dias eu me lembro deles...	Ah, como eu disse pra você, eu sinto saudades, assim, puxa, que bom né, que eu vivi essa época, né, como eu disse outro dia, aí a gente, a gente pensa assim, ah, eu olho pra minha filha, essa, a Cristina, essa caçula, que eu tenho contato, que ela mora aqui... então eu olho pra ela, ela está com cinqüenta e dois. Então eu olho pra ela, hum, quando eu tinha cinqüenta e dois anos, mas eu já tive cinqüenta e dois anos, né, que eu acho, eu acho, eu falei pra ela outro dia, eu acho essa época de quarenta e cinco até cinqüenta e cinco eu acho a época mais bonita da mulher...
M A R I N A	Saudade, porque não existe mais ninguém, mas a vida para mim continua para divulgar um pouco das fotos que existem.		Ah, sei lá, tem lugar que dá uma saudade daquela, tempo de criança, depois umas vezes a gente se revolta porque só trabalhava, trabalhava, não tinha, sei lá... Mas não era tão ruim também a vida não, sei lá, a gente não conhecia a vida na cidade, né.
E L Z A	Saudades do tempo que passou.		Saudade, uma coisa puxa outra aí vai lembrando, porque daí já foram tanta gente mas lembro com saudades, não lembro com tristeza de nada. <i>Essa questão aparece discutida no palimpsesto.</i>

APÊNDICE A – Fontes: quadros comparativos de narrativas

A.VI RELAÇÃO COM AS FOTOGRAFIAS - RELAÇÕES ENTRE LEMBRAR COM FOTOS E SEM ELAS

	OFICINA DA PALAVRA	DEPOIMENTO SEM ALBUM	DEPOIMENTO COM ÁLBUM
Z E N A I D E	Com as fotos é melhor.	Sim. Ah, verdade, isto. Isso é uma realidade se, se eu tivesse mais fotos eu lembraria de mais coisas(...)porque se você olha uma foto...	Você sabe que a minha imaginação, eu viajo demais imaginando... Mas com fotografias é mais interessante a gente imaginar, não é? As coisas, lembrar as coisas, quando a gente está olhando novas, a gente, de repente a gente vê uma fotografia e lembra um monte de coisas que sem a fotografia talvez a gente não lembrasse, não é? Aí você puxou essa história toda de, como é... E aí eu lembrei desse caso que aconteceu na época de festa junina, né, porque sem, mesmo sem a fotografia, né, mas lembrei porque eu estou olhando aqui o álbum e aquela época, né, que nós passávamos lá.
M A R I N A	A gente lembra com as fotos. Tem mais sentido porque se não tivesse as fotos talvez eu não lembraria mais de nada porque você cresce e convive perguntando sobre todos os significados delas.	Lembrar assim sem fotografia a gente lembra, né, muita coisa, assim, normal, coiso, depois, às vezes alguma coisa passa, você olhando a fotografia você lembra aquela também! Mas a minha memória nesse ponto é assim, é muito difícil o que eu, passei, o que eu vivi, o que eu guardei, porque tem muita coisa que você não grava, de criança aí você apaga, né, mas o que eu gravei está, está na memória, não saiu ainda, e, nós vamos tocando. <i>(Narrado no palimpsesto)</i>	Você lembra, assim mais ou menos as coisas, porque você não apaga, né. As coisas que acontece, porque mesmo antes de você começar as coisas assim a imagem na minha cabeça era aquela. Mas com as fotos você recorda diferente, o pensamento é diferente né porque você vai vendo, você vai, tem coisa, tem foto daquela minha bisavó e eu não sabia, dessa foto eu não sabia, que estava com a minha tia... Então se você não tem as fotos você apaga, né, então essa aqui eu não, não sabia. <i>(Vira a página para a seguinte que é foto da festa)</i> Agora essa é a imagem que eu tinha desde que eu lembro como se fosse hoje da festa <i>(mostra na foto)</i> , das criançada correndo lá na casa do meu avô, aí, era lindo, adivinha, eu gostava... Mas não tem mais nada, acabou tudo. <i>(fecha o álbum)</i>

APÊNDICE A – Fontes: quadros comparativos de narrativas

A.VI RELAÇÃO COM AS FOTOGRAFIAS - RELAÇÕES ENTRE LEMBRAR COM FOTOS E SEM ELAS

<p>E L Z A</p>	<p>Lembrar com elas, pois nós temos lembranças concretas e mais sábias.</p>	<p>As duas é válido. Com fotografia, você vê, você fica bem presente, porque você esta ali vendo. Agora, como foi de verdade, sem fotografia, fica na tua memória pro resto da vida. É marcante. A foto é uma foto que vai ficar pro resto da vida também, enquanto ninguém destrói. Mas é uma coisa diferente do que você guardar no teu eu, né, lá dentro, no nosso cérebro, sei lá... É muito bacana, eu não vou esquecer nadinha, pelo contrário, de noite assim, às vezes quando eu estou bem calminha, né, tem dia que a gente está calma, né, está querendo pensar em tudo do tempo antigo, a gente fica pensando, eu tento pensar, Então as duas coisas é válida, né Tati, a foto de um jeito porque você pode mostrar pra pessoa, falar olha, né, que nem eu mostrei pra vocês, era assim assado, né, tal, e posso contar pra você, mas o que está dentro de mim só eu sei né, se foi muito bom ou se não foi, né, no meu caso foi muito bom tudo, graças a Deus. Ela tem influência, porque você mostra, a gente se ajunta e fala olha, né, isso aqui tal lugar, era aqui né. Você vê, olha a pessoa, como era engraçado, o que não era, então você está ali presente com a foto né, e do outro jeito também por sua vez é... É muito emocionante, você poder estar na memória ainda e ter memória pra poder lembrar, isso acho que é mais importante ainda, você guardar pra você, assim né, poder contar também, lógico, pras pessoas como foi, mas mais importante é você, estar dentro de você, lembrar de tudo, tão gostoso...</p>	<p>Não, pra mim me lembra a mesma coisa só que a foto você mata as saudades de ver, parece que esta vendo né, parece que não foi né, está ali ainda.</p>
----------------------------	---	---	--

APÊNDICE A – Fontes: quadros comparativos de narrativas

A.VII RELAÇÃO COM AS FOTOGRAFIAS - POR QUE GUARDAR FOTOS ANTIGAS?

	OFICINA DA PALAVRA	DEPOIMENTO COM ÁLBUM
Z E N A I D E	Para reavivar a memória.	Ah, porque, porque é um meio de você eternizar aquilo ali, não é? Você não pode, a sua memória é falha, não é, então você lembra, mas tem muitas coisas que você não lembra, tem muita coisa que eu.... Eu por exemplo, não lembro nada da minha, da minha infância, não tenho foto, não tinha foto. Minha mãe não tinha fotografias. Entendeu, eu tenho, tenho sim, eu estou falando que eu não tenho... Não, porque eu tenho fotografia do meu pai, da minha mãe, e eu no meio, que era criança. Entendeu? Mas era assim, são fotografias... São raras, né. Então eu acho que a fotografia ela eterniza aquele momento, preserva pra lembrança da gente, não é? Pros filhos, ou os netos, ou os meus bisnetos que estão aí. Que eles, eles vão, uma hora eles vão ver, os mais chegados, os outros que estão mais afastados também não sei, mas os que estão mais chegados, quando eu me for eles vão pegar algum álbum meu de fotos e falar poxa, olha aqui a minha bisavó, olha como ela era assim, como ela era assado, e aí eles podem recordar de, de momentos que a gente, eu e eles vivemos, não é? Porque fotografia, além de... Traz outras lembranças eu acho, você vê que através da fotografia aqui eu lembrei de um, de um momento relacionado a isso, não é? Eu acho que a fotografia é pra isso mesmo. E eu adoro fotografia.
M A R I N A	São muito importantes as fotos porque quando você menos espera elas são úteis como agora. E também para meus filhos, meus netos que são da quarta geração de meus avós.	Eu sento lá em cima da minha cama eu olho desde os meus filhos bebezinho, veio vindo, veio vindo, falo ai meu Deus, será que era de verdade? Às vezes eles até dentro da minha barriga... Não é importante? Eu acho, sei lá. Eu acho uma coisa, que é uma... Que nem meu marido agora está velho, gordo, barrigudo, ele era magrinho, você viu que miudinho que ele era? Aí você olha, mas será que ele era assim mesmo? Talvez se não tivesse as fotos, eu não tinha aquela imagem de que, ele tem mais jeito de ser molecão!
E L Z A	Para que possamos nos lembrar dos bons e maus momentos do passado.	meu irmão que está aqui, esse aqui que te falei, ele não existe mais, coitado. Mas eu estou vendo fotografia dele. Tenho saudade, vejo como ele era, me dá saudades dele, a minha mãezinha, minha madrinha de casamento... <i>Narrado no palimpsesto.</i>

APÊNDICE A – Fontes: quadros comparativos de narrativas

A.VIII RELAÇÃO COM AS FOTOGRAFIAS - CONTAR HISTÓRIAS A PARTIR DE FOTOGRAFIAS

	FICHA OFICINA DA PALAVRA	DEPOIMENTO COM ÁLBUM
ZENAIDE	Histórias de lembranças com as pessoas queridas nelas registradas. (Um resumo sobre a história da fazenda que será narrada no álbum).	<i>Escritas:</i> Mais detalhes sobre as histórias vividas na fazenda.
MARINA	O que sei é que meu avô era muito inteligente porque no sítio eles tinham tudo, só compravam o sal (Um resumo sobre a história da família que ela reconta nas entrevistas).	<i>Fotos:</i> A foto do avô que ela está a procura como narrado no palimpsesto.
ELZA	Na minha vida eu tive acontecimentos muito importantes. (as fotografias) Estes foram momentos perfeitos que eu nunca esquecerei, eles representam fases de minha vida que eu passei com orgulho e felicidade. O que vivi naqueles momentos e os marcos do tempo, é muito bom sentarmos todos os dias e discutir o passado, lembrando o que aconteceu.	<i>Escritas:</i> As histórias vividas com seu pai, já contadas no palimpsesto.

APÊNDICE B

CD de arquivos referente às fontes de pesquisa

Conteúdo:

- ❖ reproduções dos materiais das oficinas
- ❖ reproduções fotográficas dos álbuns de memórias
- ❖ entrevistas transcritas

APÊNDICE C***DVD Narrativas***

APENDICE D

DVD/livreto *Memórias da Cidade – ecos*

DVD

Audiovisuais resultantes do projeto Memórias da Cidade - ecos que envolveu idosos de Londrina em oficinas culturais, construindo histórias a partir de fotografias, narrativas e lembranças individuais.

O Brilho do Café (09 minutos)

Sobre Viver na Cidade (08 minutos)

Origens, Laços e Reminiscências (21 minutos)

Caleidoscópios (07 minutos)

Palimpsestos (07 minutos)

Casamenteiras (07 minutos)

Luz Branca (04 minutos)

Carro, Maria Fumaça, Colchão (06 minutos)

Extras: Curtas Radiofônicos (02 minutos cada)

Direção, Fotografia e Edição: Daniel Choma | Produção e Pesquisa: Tati Costa
4:3 | Cor | NTSC | 2007 | Brasil | www.camaraclara.org.br

Realização  **Câmara Clara**
memórias em movimento

Patrocínio  **PREFEITURA DE LONDRINA**
CULTURA-PROMIC

Programa  **REDE**
Cidadania

Memórias da Cidade

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)