



Papéis de mulher: narratividade e silenciamento na fotografia doméstica

Michel de Oliveira

Resumo:

O relato a seguir apresenta uma reflexão decorrente da pesquisa sobre a relação entre fotografia e saudade. Ao ouvir depoimentos de pessoas idosas, com base na metodologia da fotografia como disparadora do gatilho da memória, destacaram-se questões ligadas à temática de gênero. Foi possível perceber como os álbuns de família são artefatos mnemônicos organizados, preservados e narrados pelas mulheres. Ao contrapor a função de guardiã da memória familiar com as atuais demandas da midiaticização da fotografia amadora, percebe-se o movimento de reconfiguração do álbum, com a exposição dos registros domésticos nas redes sociais da internet, que destitui as mulheres velhas do papel socialmente estabelecido, configurando outra instância de silenciamento.

Palavras-chave: fotografia doméstica; narrativas femininas; reconfiguração da intimidade; silenciamento.

Abstract:

The following script presents the research results and review about the relationship between photography and the feeling of missing someone who's absent. By listening to stories of elderly people, and based on the methodology of photography as a memory trigger, some issues are highlighted and connected to the gender thematic. It was possible to realize through this research that family albums are organized mnemonic artifacts, and old women are most likely to preserve and construct narratives around them. By conflicting the female function of family memories' keeper with the current demands of amateur mediatization of photography, it's clear to see that

albums were reconfigured for now the domestic registers are exposed in social media and old women no longer are given their previous social role, and now they are silenced.

Keywords: Domestic Photography; Feminine Narratives; Rearrangement of Intimacy; Silencing.

Introdução

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

A memória preserva fragmentos, como retratos, e não cenas, como filmes. “A *memória* não engloba nem a totalidade de um fenômeno espacial nem a totalidade do percurso temporal de um fato. Em comparação com a fotografia suas caracterizações são lacunares” (Kracauer, 2009: 67, *itálico do autor*).

Nisso consiste a principal aproximação entre fotografia e memória: ambas são incompletas, hiatos que buscam dar conta de uma totalidade. “A memória não é nada unilinear. A memória age por raios, isto é, com um número enorme de associações, todas levando ao mesmo fato” (Berger, 2003: 63).

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

Por isso, além de um artefato memorial, a fotografia também é envolta em uma aura afetiva, por sua capacidade de suscitar emoções e sentimentos. A partir dos velhos retratos, torna-se possível analisar a passagem dos dias, vasculhar na memória as sensações de um tempo que se foi. A fotografia se estabelece como elo, capaz de unir as pontas do passado em um dado instante do presente. E isso se dá por sua vocação biográfica, como destaca Bosi (2003: 26): “Só o objeto biográfico é insubstituível: as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade”.

Ao preservar fragmentos do fluxo da vida, as fotografias se apresentam como registros de histórias particulares, que encontram no ambiente doméstico a principal acolhida de sua potencialidade afetiva. Bourdieu (2003) destaca que a fotografia doméstica tem como função primordial ajudar a superar a ansiedade provocada pela passagem do tempo, proporcionando um substituto mágico para o que se foi, ou suprimindo as falhas



da memória e servindo de ponto de apoio à evocação de um conjunto de recordações; em suma, produzindo a sensação de vencer o tempo e seu poder de destruição.

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

No álbum de família, uma fotografia sempre mantém relação com a outra, em um diálogo simulado por aquele que organiza a ordem das fotos. O mesmo se dá com os acervos que não são elaborados de forma cronológica ou ordenados, como os retratos preservados em gavetas ou em caixas. Ao revisitá-las, o narrador – que muitas vezes é participante de muitas daquelas cenas – busca estabelecer uma coerência narrativa, seja baseada na cronologia ou na proximidade dos fatos contados.

O álbum como rito da oralidade

O papel narrativo da fotografia doméstica pode ser analisado a partir de sua interação coletiva: o álbum, que não se refere apenas ao objeto para colagem de fotos, mas à reunião dos retratos íntimos e de outros elementos que sirvam à preservação da memória familiar.

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

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

Apesar de resguardar os registros imagéticos, a função do acervo familiar ultrapassa os domínios da visão: “[...] o álbum não só é visto, mas especialmente ouvido (com vozes femininas), e isso dimensiona seu conteúdo em outro sentido corporal – o da audição – e outorgar outra natureza perceptiva – o ritmo e a melodia de ouvir uma história” (Silva, 2008: 19).

Nesse sentido, as fotografias do álbum são retalhos visuais que suscitam a narração marcada por afetos e emoções. “A fotografia deixa, então, de ser uma descrição, para

ser uma narrativa interrompida, imobilizada num quadro único” (Leite, 2001: 28). É a enunciação que descongela os conteúdos fixados nos retratos, encadeando os registros orais em uma ordem narrativa que organiza os fragmentos como jogo de montar. Sobre isso, Silva (2008: 38, *itálicos do autor*) é direto: “a originalidade da observação do álbum é que sua foto existe para ser falada”.

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

A fim de que o álbum e os suportes mnemônicos sejam preservados, é comum que algum membro da família se destaque como guardião. Ele se torna o responsável por reunir fotografias e outros fetiches que possam ser agregados ao acervo, como cartas, mechas de cabelo, marcas de batom, souvenirs de viagens, artefatos que compõem o relicário memorial para cultivo dos afetos familiares e que se interpõem ao esquecimento (Batchen, 1995). A tarefa de cuidar do álbum pode ser também partilhada entre alguns membros, que passam a ser narradores, função que desempenhada principalmente por mulheres.

Retrato: artefato masculino, responsabilidade delas

A fotografia doméstica – assim como os demais usos da técnica fotográfica – sempre esteve sujeita às regras de conduta e às imposições sociais. No estudo com camponeses do interior da França, na década de 1960, Marie-Claire Bourdieu e Pierre Bourdieu (2006) observaram como a fotografia mobilizava os papéis e imposições de gênero. Os homens, autorizados a mexer nos aparatos técnicos, eram responsáveis por manusear a câmera e garantir a tomada das fotografias. Os mais aficionados à prática fotográfica podiam usufruir de liberdade criativa e praticar abstrações: fotografar paisagens, nus, participarem de salões de artes e se apresentarem como fotógrafos – em alguns casos, profissionalizando-se. As mulheres, no âmbito da pesquisa, estavam restritas aos cuidados maternos e “femininos”, cabia organizar e preservar os registros familiares: o crescimento dos filhos, as celebrações e ritos, as viagens de férias.

As observações apresentadas no estudo com os camponeses foram reforçadas por Armando Silva (2008), quando – ao investigar álbuns de famílias colombianas na década de 1990 – constatou que a tomada fotográfica ainda era ação predominantemente masculina (66% dos casos), enquanto as mulheres eram as principais responsáveis por organizar os álbuns e relatar os acontecimentos das



fotografias (mais de 90% das ocorrências registradas na pesquisa¹). Como consideração, Silva (2008: 135) destaca que “o álbum é da mulher, assim como sua casa”. Portanto, a atribuição feminina na montagem e cuidado do álbum se deu pelos papéis incumbidos à mulher.

É preciso destacar que essa vocação memorial atribuída às mulheres, além de ser uma construção social de gênero, teve grande incentivo mercadológico: “Keep a Kodak story of the children”, sugeriam os anúncios da Kodak, em 1917. Com esse mote memorial atribuído aos registros domésticos, o público feminino passou a ser o alvo principal das propagandas da marca, sempre com o apelo da eternização do instante, da perpetuação dos momentos felizes, da comunhão familiar.

Ao comentar sobre as estratégias publicitárias da Kodak, Livia Aquino (2016) descreve o direcionamento das campanhas para o público feminino, envolvendo a assimilação dos equipamentos ligados à fotografia como artigos da moda, a exemplo da Vaniti Coquette e Kodak Ensemble, câmeras acopladas a um estojo com batom e espelho.

A construção de uma domesticidade fotográfica fez com que o cuidado do álbum se tornasse um atributo primordialmente feminino, mais uma das ações privadas a ser cuidada pelas mulheres. Nas famílias burguesas, constituiu-se como uma forte tradição, na qual o álbum era repassado geração após geração, se ampliando com os novos casamentos e a constituição de novos núcleos familiares.

As guardiãs do álbum e suas crônicas

Os álbuns de família são organizados, atualizados e preservados. Constituem um arquivo sempre incompleto. Para que o álbum exista, é necessário que alguém – especialmente mulheres – esteja responsável por manter o acervo de retratos e outros artefatos memoriais. Schapochnik (1998) ressalta que os registros domésticos estão sob tutela, protegidos por alguém que os guarda:

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

¹ A equipe da pesquisa analisou uma amostra de 100 álbuns de famílias colombianas residentes nas cidades de Medellín, Bogotá e Santa Maria, e mais 20 álbuns de colombianos e descendentes que moravam em Nova Iorque.

Como guardiãs, as mulheres também foram incumbidas de contar os feitos congelados nas fotografias. A narratividade suscitada pelas imagens bidimensionais denota a função memorial atribuída aos registros domésticos. O álbum apresenta “a qualidade de ser um dos mais preciosos ‘lugares da memória’ familiar”, afirma Schapochnik (1998: 460).

O conceito de lugar de memória foi cunhado pelo historiador francês Pierre Nora (1993) e é caracterizado por ser um espaço que apresenta fragmentos do passado, exatamente como é a fotografia: rastro de luz e sombra do que esteve diante da objetiva. Nora (1993: 13) salienta que “os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea”, por isso é preciso criar arquivos, datas comemorativas, organizar celebrações.

De acordo com Nora (1993), são três as condições para estabelecer um lugar de memória: o material, o simbólico e o funcional. A fotografia doméstica atende a esses critérios: possuem materialidade, do suporte bidimensional – geralmente papel; aos retratos é atribuída uma vocação simbólica, por vezes voltada ao culto dos que se foram; e têm como uma das principais funções preservar a memória contra o esquecimento.

Ao ser tomado como lugar de memória, o álbum extrapola os limites imagéticos, as fotografias deixam de ser meros registros visuais para suscitar o discurso. Como observa Armando Silva (2008: 135), “diante do álbum, deve-se acrescentar outra qualidade: o álbum é feito para ser contado e, portanto, falado. Trata-se de imagens para ouvir e, se a mulher o organiza, também o conta”. O relato doméstico e as histórias do álbum têm a “qualidade de um relato sexuado” (Silva, 2008: 13, grifo do autor).

Aos homens cabem as narrativas socialmente valorizadas: o mundo do trabalho, os feitos políticos, a história hegemônica. Em contrapartida, costumeiramente são as vozes femininas que narram as crônicas familiares², elaboradas a partir dos retratos. Crônicas em um sentido expandido, pois além de mesclar aspectos imaginativos e factuais, é sempre um relato que entrecruza temporalidades: passado, presente e projeções de futuro, ou seja, impõe resistência à cronologia, ao medo do fim. Nesse sentido, a narrativa reminescente constrói uma temporalidade própria, “o intratemporal” (Ricoeur, 1997: 204): tempo íntimo, privado.

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

Dentro da biografia há alguns momentos privilegiados: o nascimento, as crises da juventude, a formatura, o casamento, a chegada ou a perda de

² Propositamente utilizo crônica em vez de história, como contraposição ao discurso histórico, masculino e hegemônico, que foi, também, mais uma instância de silenciamento.



peessoas... E há espaços privilegiados: a casa da infância, os trajetos do bairro, recantos da cidade, lugares inseparáveis dos eventos que neles ocorreram (Bosi, 2003: 114).

Os temas que não se encaixam nesse recorte idealizado, composto por momentos felizes e de fraterna comunhão familiar, costumam ser relegados ao esquecimento. E ainda que sejam rememorados, geralmente são silenciados, principalmente para espectadores externos, para os quais é necessário ocultar os desafetos e as histórias conturbadas, que podem macular a narrativa romanceada de acontecimentos seletos. A edição deliberada dos atos familiares também está presente nos registros fotográficos. Armando Silva (2008: 31) considera fotografia doméstica como um ato teatral, no qual são encenadas representações sociais e valores hierárquicos por meio dos signos presentes na imagem. A pose destaca essa encenação do momento fotográfico, como a clássica organização da figura de maior hierarquia sentada com os demais membros da família ao redor.

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

Ao comentar a atribuição memorialista na instância doméstica às mulheres, Michelle Perrot (2005) reforça a compreensão de que não é tudo o que se conta, assim como não são todos os momentos que podem ser fotografados. A historiadora salienta que a missão narrativa deve respeitar limites implícitos: “o pessoal, o muito íntimo, são banidos deste registro como indecentes” (Perrot, 2005: 38). Mesmo nas cartas e diários, e também nas crônicas elaboradas a partir das fotografias do álbum, não era tudo o que se podia contar. As formas de expressão permitidas às mulheres ainda são fortemente marcadas pela censura e pelo silenciamento.

Assim, quando se discute memória, especificamente das narrativas femininas, é preciso considerar que, além dos componentes ativos da lembrança e do esquecimento, deve-se levar em conta o silêncio. Michael Pollak (1989) considera a memória como um campo de disputas e destaca o silêncio como parte do processo de dominação:

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

Em outro trecho de seu ensaio, Pollak (1989: 13) destaca que “o silêncio sobre si próprio – diferente do esquecimento – pode mesmo ser uma condição necessária (presumida

ou real) para a manutenção da comunicação com o meio ambiente”. Silenciar determinado acontecimento ou detalhe durante narrativa é uma forma de garantir a existência do próprio relato, principalmente no ambiente doméstico, marcado pelas tensões familiares e pelos jogos de disputa de poder e dos afetos.

Do silêncio dos retratos ao relato dos velhos

Os referenciais apresentados serviram de embasamento para a pesquisa intitulada Saudades eternas: fotografia entre a morte e a sobrevivida (Oliveira, 2018), que teve por objetivo principal analisar as interações saudosistas mobilizadas pelas fotografias dos ausentes no álbum de família. Com o aporte metodológico da fotografia como disparadora do gatilho da memória (Teixeira, 2013; Boni, 2017), foram realizadas entrevistas com velhos³ residentes na cidade de Londrina, Paraná, Brasil.

Desenvolvida pelos pesquisadores do grupo Comunicação e História da Universidade Estadual de Londrina (UEL) – liderado por Paulo César Boni –, a proposta metodológica da fotografia como disparadora do gatilho da memória se baseia na interação entre história oral – ou método biográfico – e a rememoração desencadeada pela fotografia. Conforme explica Maria Luísa Hoffmann (2010: 23): “utilizando apenas a técnica da história oral, o entrevistado pode ser rápido e resumido nas respostas. Mas com os registros fotográficos, as histórias voltam à lembrança com muita força”.

A aplicação da fotografia como disparadora do gatilho da memória apresentou resultados satisfatórios na reconstrução da história de municípios de formação recente do Paraná, estado do Sul brasileiro, a exemplo de Londrina (Hoffmann, 2010; Boni, Unfried & Benatto, 2013) e Telêmaco Borba (Teixeira, 2013), além da recuperação de recortes específicos da história, como a construção da Hidrelétrica Capivara, em Iepê (Pereira, 2015).

No contexto da pesquisa, porém, foi experimentada uma nova aplicação da metodologia: a fotografia foi utilizada como disparadora das recordações de entes queridos que já se foram. Além da mudança de enfoque da memória histórica para a memória familiar e afetiva, a aplicação teve como diferencial a origem das fotografias utilizadas durante as entrevistas, em vez do portfólio apresentado pelo pesquisador, os registros fotográficos foram do acervo dos próprios idosos: porta-retratos, álbuns, caixas de fotos.

Apesar de o enfoque ter sido a rememoração sobre os entes queridos falecidos presentes no álbum de família, no decorrer do estudo, as questões de gênero

³ O vocábulo velho é adotado como referência à velhice, afastando-se do uso que arraigou sentido pejorativo à palavra. Essa escolha tem como base o trabalho de Ecléa Bosi (1994), *Memória e sociedade: lembranças de velhos*, onde o termo é citado sem preconceitos linguísticos.



começaram a se apresentar como centrais, uma vez que as atribuições de montar, preservar e narrar os álbuns são incumbidas às mulheres, e foram perceptíveis desde a seleção dos entrevistados da pesquisa, feita a partir de visitas ao Cemitério São Pedro, em Londrina.

Os possíveis entrevistados foram apresentados à proposta a partir de uma rápida abordagem na saída do cemitério. Nesse contato inicial, eram informados que se tratava de um estudo sobre a preservação da memória familiar e a saudade que sentiam daqueles que se foram. Aos idosos que aceitaram participar do estudo, foram solicitados o contato telefônico e o endereço para posterior agendamento da entrevista. A receptividade das mulheres no momento da abordagem foi maior, os homens diziam não ter tempo, pois trabalhavam ou viajavam. Em três ocasiões, o argumento para a recusa foi o de que relembrar essas “coisas” eram para as mulheres.

Foram realizadas três visitas ao cemitério, nos dias 17 de julho, 16 de agosto e 8 de novembro de 2015, que resultaram em 12 contatos, seis mulheres e seis homens. Desses, duas mulheres foram excluídas, pois não cumpriam o critério de idade⁴. Quatro contatos não atenderam às chamadas telefônicas, dos quais três eram homens e uma mulher. Um dos possíveis entrevistados recusou-se a participar depois da ligação, alegando que estava trabalhando muito e não tinha tempo. Restaram três mulheres e dois homens que aceitaram a entrevista depois do contato telefônico. A entrevista de um dos homens, realizada em uma padaria no centro da cidade, precisou ser descartada, por não atender aos critérios da pesquisa. O entrevistado estava com pressa, e o contato durou menos de cinco minutos. Assim, o corpus final de entrevistados foi composto por três mulheres e um homem, conforme detalhado a seguir (Tabela 1):

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

Tabela 1. Identificação dos entrevistados. Tabela elaborada pelo autor.

A opção pelos relatos dos velhos se deu pela contribuição que poderiam dar à investigação: eles têm a vivência de várias gerações, possibilitando organizar narrativas mais complexas com relação à cronologia familiar. “Além de ser um destino do indivíduo, a velhice é uma categoria social”, pondera Ecléa Bosi (1994: 77). E mais, muitas vezes

⁴ Como o recorte escolhido para a pesquisa foram os velhos, foi utilizada a definição do Estatuto do Idoso, que classifica como idosas as pessoas com 60 anos ou mais.

são os guardiões do álbum, situando-se como seus principais narradores – destaque dado às mulheres, como já foi discutido.

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

O intercâmbio de histórias do passado é, para os velhos, uma forma de fortalecer a própria existência, muitas vezes debilitada pelas limitações do corpo, conforme descreve Bosi (1994: 82): “O vínculo com outra época, a consciência de ter suportado, compreendido muita coisa, traz para o ancião alegria e uma ocasião de mostrar sua competência. Sua vida ganha finalidade se encontrar ouvidos atentos, ressonância”. Mas sem ter quem os ouçam, silenciam.

De que falam as velhas?

Na conversa com dona Aparecida, dona Relindes, dona Leopoldina e seu Edigard, as narrativas foram tecidas em torno das trajetórias de vida, das histórias familiares. Os álbuns dos quatro entrevistados apresentavam registros em comum: casamentos, batizados, festas em família, retratos dos filhos, aniversários, formaturas e registros de viagem, o que reforça as considerações do álbum como artefato para preservar as lembranças felizes.

Durante as entrevistas, os retratos dos álbuns provocavam a consciência assustadora da passagem do tempo, motivando narrações permeadas por afetos e saudades. Dona Aparecida e dona Relindes, que nunca trabalharam formalmente, relataram como era a lida dos afazeres domésticos, destacando as funções que eram atribuídas às mulheres. Como pode ser observado a seguir no fragmento da entrevista com dona Aparecida:

Nunca trabalhei fora. A rotina da casa não era ruim não... Não, eu gostava... Eu ficava em casa, cuidava de todo mundo, lavava roupa pra todo mundo, fazia roupa pra todo mundo. Todo mundo que chegava na hora tinha comidinha quentinha, a roupinha prontinha pra ir à escola todo dia. Não era ruim não (A. Westin, Entrevista concedida ao autor a 22 de julho de 2015).

O relato de dona Relindes explicitou as imposições do papel de gênero. Ela, que trabalhava como secretária em uma empresa de transportes, deixou o emprego quando casou: “Eu trabalhei até uma semana antes de casar. Naquele tempo não aceitavam



mulher casada trabalhando” (R.S. Vaz, entrevista concedida ao autor a 28 de julho de 2015).

O cuidado com a casa refletia também na preservação da intimidade. A ponto de dona Aparecida nem colocar o retrato do esposo na lápide. Ao ser questionada por que tomou essa decisão, respondeu: “As fotografias da família têm que ficar só em casa, elas fazem sentido só pra mim” (A. Westin, Entrevista concedida ao autor a 22 de julho de 2015).

Apesar de ter preferido fazer a entrevista em um local público⁵, dona Leopoldina levou espontaneamente quatro fotografias na bolsa, o que denota a importância que ela dá a essas imagens para a preservação da memória familiar, destacando seu papel como guardiã dos álbuns. Ao se referir à ação voluntária de levar os retratos, ela comentou: “Tenho uns três ou quatro álbuns de foto. Aí eu pensei: ‘Vou levar essas daqui pra ele’ [referindo-se às fotos que levou para a entrevista]” (L. A. Moreira, entrevista concedida ao autor a 28 de julho de 2015).

Dona Relindes comentou sobre sua satisfação de organizar o álbum como forma de preservar a memória familiar: “O meu orgulho é mostrar a sequência da família, momentos agradáveis. Fotografia num momento de tristeza a gente não tira. Esses retratos registram momentos de alegria” (R. S. Vaz, entrevista concedida ao autor a 28 de julho de 2015). Essa afirmação vai ao encontro do pensamento de Ricoeur (2007: 502), quando considera que a “a estrela norteadora de toda a fenomenologia da memória foi a ideia de memória feliz”. Ao selecionar esse recorte feliz para ser preservado, há uma possibilidade maior de evocar recordações agradáveis.

Outro ponto que pôde ser observado foi o protagonismo das mulheres na preservação dessas fotografias, a exemplo de dona Relindes, que era a responsável pelos registros da família com uma câmera Yashica. Ou o papel ativo que dona Leopoldina assume no cuidado com o acervo: “Sempre fui eu quem organizou as fotos da família” (L. A. Moreira, entrevista concedida ao autor a 28 de julho de 2015).

Além de preservar e organizar, elas conseguiram narrar com mais detalhes os retratos que apresentaram durante a entrevista. Enquanto Relindes e Aparecida mostraram o acervo preservado em álbuns, exibindo com orgulho como estavam conservados e organizados, seu Edigard mostrou apenas algumas das fotografias expostas na prateleira, pois era a esposa quem cuidava do acervo de fotos e ele não sabia muitos detalhes acerca das cenas registradas.

Ao falar sobre a esposa, falecida em 2013, Seu Edigard lembrou como ela era cuidadosa com as coisas da casa e com os filhos: “Ela era uma mãe muito boa. Cuidava

⁵ Ao contrário dos outros entrevistados, que foram ouvidos em suas residências, dona Leopoldina preferiu que a entrevista fosse realizada em local público, no Bosque Municipal, que ficava próximo a seu apartamento.

muito bem dos filhos. Ficava a noite inteira acordada esperando que chegassem da rua. Sempre se preocupou com os filhos. A gente não tinha muito dinheiro, mas eles se vestiam bem” (E. N. Pereira, entrevista concedida ao autor a 23 de julho de 2015). Com esse relato, Seu Edigard reforça as atividades atribuídas à mulher: cuidar da casa e dos filhos.

A lembrança da esposa no ambiente doméstico era tão forte que seu Edigard preferiu mudar de apartamento: “Eu morava em outro prédio, em um apartamento que era do meu filho. Mas depois que ela morreu, preferi mudar pra cá. No outro apartamento, a lembrança era muita. Eu abria a porta e pensava que ela ainda estava lá” (E. N. Pereira, entrevista concedida ao autor a 23 de julho de 2015).

Em todos os relatos, os papéis de gênero e as atribuições das atividades domésticas, do cuidado dos filhos e do marido, e da incumbência de preservar as recordações familiares como funções femininas ficaram evidentes. Em meio às imposições sociais, muitas vezes rígidas a ponto de dona Relindes precisar largar o emprego depois que casou, as mulheres conseguiram moldar o reduto íntimo, transformando-o em um espaço em que eram protagonistas – ainda que tratadas como coadjuvantes, como ficou explícito na entrevista com dona Aparecida que, como dona de casa, declara: “Fiz muita coisa e não fiz nada” (A. Westin, Entrevista concedida ao autor a 22 de julho de 2015). Com as transformações da tecnologia e a midiaticização do cotidiano, o papel de guardiãs do álbum passou por reconfigurações. Elas, que sempre foram as responsáveis por organizar o acervo de fotos, ficaram à margem por não saber utilizar os recursos informáticos, tornando-se, na etapa final da vida, distantes da ação que sempre desempenharam.

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

Hoje as fotografias ficam tudo no computador. A gente nem vê. Eu vou lá mexer em computador? Nem sei mexer! Se chega uma visita e quer ver uma foto, como que eu vou fazer? É bom esse jeito que a gente tem, nos *albinhos*. Chega uma pessoa e pergunta pela foto de fulano e é só pegar um *albinho* e mostrar. E vai achando um monte de surpresa nas fotos velhas (A. Westin, Entrevista concedida ao autor a 22 de julho de 2015).

Dona Relindes, mais acostumada às tecnologias digitais, teve o desprazer de perder o grande acervo de fotografias que mantinha organizado no computador: “[...] estava com cinco mil fotos, entrou vírus e apagou tudo. Eu tenho lembrança das coisas, mas se você não vê a fotografia, fica mais difícil de recordar alguns detalhes” (R. S. Vaz, entrevista concedida ao autor a 28 de julho de 2015).



A cultura digital reconfigurou a forma como as fotografias são feitas, compartilhadas e preservadas. Ainda não é possível traçar um quadro preciso sobre as mudanças, mas já dá para detectar alguns indícios de como a desmaterialização da fotografia vai modificar a relação mnemônica e comunicativa. O estatuto de culto e preservação tem sido suplantado pela exibição e pela rápida obsolescência dos registros. Com a progressiva desmaterialização em todas as instâncias da vida, do trabalho aos suportes mnemônicos dos redutos íntimos, como fotografias e cartas, há uma profunda reconfiguração, marcada por perdas e silêncio.

Do silêncio ao silenciamento

A voz das mulheres sempre causou incômodo nas sociedades formatadas para os homens. Elas foram – e são – constantemente acusadas de falarem demais, de tecerem mexericos e fofocas, de serem histéricas e tresloucadas – apenas manifestações explícitas do silenciamento, que teve apoio, inclusive, da ciência. Para as mulheres, o silêncio foi sempre imposição social; mesmo as cartas e bilhetes, troca de confidências entre amigas e enamorados, eram destruídas, como relata Perrot (2005).

As manifestações canônicas da história, das artes, das religiões e da política, sempre atreladas ao poder dominante, portanto constituídas socialmente para favorecer os indivíduos masculinos, eurocêntricos e heteronormativos, pouco deram ouvidos às reivindicações, contribuições e ensinamento das mulheres e de tantas outras expressões consideradas minoritárias.

Os cadernos de receitas passados de geração a geração, os álbuns de fotografias, os diários, os livros de crescimento do bebê, artefatos de comunicação íntima mantidos pelas mulheres – muitas vezes sem outras possibilidades de expressão – foram os meios de narrar suas vivências, de expor medos, dores, angústias, alegrias e conquistas.

A fotografia permitiu a narração além do texto, possibilitando que mesmo as mulheres analfabetas – que foram muitas – e de classes pouco abastadas pudessem contar suas crônicas de vida a partir de um artefato socialmente confiável e valorizado: o retrato. Mesmo as famílias mais pobres do começo do século XIX esforçavam-se para manter um acervo mínimo de fotografias, como forma de garantir a sobrevivência memorial, mesmo que isso significasse um registro post-mortem.

Se as narrativas privadas foram uma forma de romper o silêncio imposto às mulheres, a conquista da intimidade, a dissolução do espaço doméstico, o enfraquecimento dos laços afetivos e sociais, a espetacularização das narrativas autobiográficas (Sibilia, 2008) e a midiatização das fotografias domésticas (Oliveira & Boni: 2015) configuram

uma atualização das formas de silenciamento das mulheres velhas e de dissolução do feminino enquanto atributo simbólico.

De maneira precipitada, seria possível afirmar que os álbuns migraram para o ambiente digital e que a oralidade se atualizou na forma das interações virtuais, como os comentários. No entanto, apesar de nas práticas digitais o acervo de fotos ainda levar o nome de álbum, a lógica é completamente outra. O álbum de família constitui uma instância privada, de culto dos afetos e da saudade, de preservação da coesão familiar e da genealogia. No acervo de fotografias publicadas na internet, a lógica é de exibição, voltada a um público externo, difuso.

As fotografias ainda suscitam recordações e devido ao distanciamento familiar, com filhos muitas vezes morando longe dos pais, os retratos são uma forma de manter os laços e atualizar as comunicações, mas isso acontece em outra ordem, muito mais frouxa. As fotografias não compõem mais um relicário afetivo, mas um acervo. E a ritualística não é mais de recontar histórias, marcadas pelo ritmo da oralidade, pela entonação da fala, mas dos comentários textuais.

Essa adaptação das fotografias do ambiente privado para o virtual se configura como uma nova instância de silenciamento das mulheres velhas, muitas vezes excluídas das práticas online. E, quando inseridas, de maneira marginal, pois os usos da internet ainda são bastante motivados por usos joviais, marcados pela agilidade e pelo descarte, a novidade do último *meme* que não comporta uma pausa para contar a história de quando os filhos eram pequenos, das doenças, das festas de aniversário, das viagens de férias, das saudades. A dinâmica em rede não comporta o tempo lento da crônica do álbum de família, nem há paciência para ouvir as narrativas lacunares e saudosas das avós, tias e mães.

As mulheres velhas que conseguem se inserir na lógica digital precisam se adaptar às novas práticas, formatada para uma exibição jovial e masculinista, com valores ligados à publicização dos feitos ostentatórios. As que não conseguem se inserir, como dona Aparecida, ficam excluídas desse processo, nem mais veem as fotografias feitas nos smartphones.

O espaço doméstico, último reduto de resistência do culto e da contemplação afetiva, como pensado por Walter Benjamin (2012), foi conquistado. E as velhas, que falavam baixo sobre suas narrativas, as saudades e os afetos dos que se foram, são novamente silenciadas. A fotografia doméstica foi expropriada do âmbito privado para fazer parte do domínio público. O tempo íntimo do espaço privado é gradativamente substituído pelo imediatismo e percibibilidade dos comentários nas redes sociais da internet. Assim as velhas vozes femininas silenciam, e as que são inseridas nesse processo, em vez de



falar, escrevem. E a escrita, nesse contexto, é um eco qualquer no burburinho massificado.

Compreender esse silenciamento simbólico, que se configura como a dissolução do espaço da intimidade, da privacidade, do doméstico e do descanso, é importante para buscar uma equilibração das instâncias: dos espaços privados e públicos, da exibição e da intimidade, do comercial e do gratuito, da narrativa publicitária da vida e das crônicas memorialistas e afetivas.

Em tempos de hiperconexão, hipermodernidade, hiperconsumo e hipercapitalismo (Lipovetsky & Charles, 2004), parece sensato olhar o espaço privado como possibilidade de reencontrar pontos de orientação. O reduto, tão desvalorizado por ser atribuído à mulher, configura-se como resistência à dissolução da vida gratuita, das imposições do consumo e da visibilidade a qualquer custo.

As mulheres, especialmente as mulheres velhas, podem falar sobre vivências, ensinamentos, medos, angústias e alegrias, em um intercâmbio comunicacional entre gerações, que se faz necessário para repensar as formas contemporâneas de estar no mundo globalizado, que tanto valoriza o novo, a interação a distância, a exibição em troca de *likes*. Neste momento de corrida contra o tempo, de monetarização e midiaticização de todas as instâncias da vida, parece necessário ouvir o que as velhas têm a ensinar gratuitamente, para que, da contraposição de tantos opostos, encontre-se encruzilhadas em que pontos de contato possibilitem vislumbrar outros caminhos e desafiar os novos silenciamentos.

Referências bibliográficas

- Aquino, L. (2016). *Picture ahead: a Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Edição do Autor.
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Batchen, G. (2006). *Forget me not: Photography and remembrance*. Princeton: Princeton Architectural Press.
- Berger, J. (2003). Usos da fotografia, in J. Berger, *Sobre o olhar* (pp.53-65). Barcelona: Gustavo Gili.
- Benjamin, W. (2012). A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica, in W. Benjamin, *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (pp.179-212). São Paulo: Brasiliense.
- Boni, P. C. (2017). O uso da fotografia como disparadora do gatilho da memória: uma proposta metodológica para auxiliar o processo de recuperação e preservação da história, in M. O. Drigo, L. C. P. Souza, L. M. De Barros, M. R. Da Costa (eds). *Imagem e conhecimento: que relação é essa, afinal?* (pp.139-159). Jundiaí: Paco Editorial.

- Boni, P. C., Unfried, R. R., & Benatto, O. (2013). *Memórias fotográficas: a fotografia e fragmentos da história de Londrina*. Londrina: Midiograf.
- Bosi, E. (2003). *O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Bosi, E. (1994). *Memória e sociedade: lembrança de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: ensaio sobre los usos sociales de la fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bourdieu, P. & Bourdieu, M.-C. (2006). O camponês e a fotografia. *Revista de Sociologia e Política*, 26, 31-39. Consultado em: <http://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/8103/5720> .
- Hoffmann, M. L. (2010). *Guardião de imagens: "memórias fotográficas" e a relação de pertencimento de um pioneiro com Londrina*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Brasil.
- Kossoy, B. (2012). *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Kossoy, B. (2007). *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- Kracauer, S. (2009). A fotografia, in: S. Kracauer, *O ornamento da massa: ensaios* (pp.63-80). São Paulo: Cosac Naify.
- Leite, M. M. (2001). *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp.
- Lipovetsky, G. & Charles, S. (2004). *Os Tempos Hipermodernos*. São Paulo: Barcarolla.
- Nora, P. (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História 10*, 7-28. Consultado em: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/viewFile/12101/8763>.
- Oliveira, M. (2018). *Saudades eternas: fotografia no limiar entre a morte e a eternidade*. Londrina: Eduel.
- Oliveira, M. de & Boni, P. C. (2015). Dos álbuns às redes virtuais: a midiatização das fotografias de família. *Triade: Comunicação, Cultura e Mídia, Sorocaba*, v. 3, n. 5, 41-57. Consultado em: <http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php/triade/article/view/2255/1944>.
- Pereira, A. C. (2015). *Memória e História: o uso da mídia fotografia para a recuperação histórica da Usina Hidrelétrica de Capivara, na visão de antigos trabalhadores de Iepê*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Brasil.
- Perrot, M. (2005). *As mulheres ou os silêncios da história*. Bauru: Edusc.
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos vol. 2, nº3*, 3-15. Consultado em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417> .
- Ricoeur, P. (1997). *Tempo e narrativa: Tomo III*. Campinas: Papirus.



Schapochnik, N. (1998). Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In N. Sevcenko (Ed.). *História da vida privada no Brasil. República: da Belle Époque à Era do Rádio* (pp.423-513). São Paulo: Companhia das Letras.

Sibilia, P. (2008). *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

Silva, A. (2008). *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. São Paulo: Senac.

Sontag, S. (2003). *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras.

Teixeira, J. de O. (2013). *A proposta metodológica da fotografia como disparadora do gatilho da memória: aplicação à história de Telêmaco Borba - PR (1950-1969)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Londrina. Londrina, Brasil.

Michel de Oliveira é doutorando em Comunicação e Informação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestre em Comunicação e especialista em Fotografia: práxis e discurso, ambos pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Participa do Imaginalis, grupo de pesquisa em Comunicação e Imaginário (UFRGS) e é bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

✉ michel.os@hotmail.com.br