

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE JORNALISMO

ANA CAROLINA LERSCH EIDAM

**RETRATOS FEMININOS: TRAÇOS DAS CONSTRUÇÕES DE GÊNERO NAS
NARRATIVAS DO ÁLBUM DE FAMÍLIA**

PORTO ALEGRE
2017

ANA CAROLINA LERSCH EIDAM

**RETRATOS FEMININOS: TRAÇOS DAS CONSTRUÇÕES DE GÊNERO NAS
NARRATIVAS DO ÁLBUM DE FAMÍLIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharela em Jornalismo.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Ana Taís Martins Portanova Barros

Coorientador: Me. Michel de Oliveira Silva

PORTO ALEGRE

2017

CIP - Catalogação na Publicação

Eidam, Ana Carolina Lersch

Retratos femininos: traços das construções de gênero nas narrativas do álbum de família / Ana Carolina Lersch Eidam. -- 2018.

70 f.

Orientadora: Ana Taís Martins Portanova Barros.

Coorientador: Michel de Oliveira Silva.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação
Social: Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. fotografia. 2. comunicação. 3. álbum de família.
4. feminino. 5. construções de gênero. I. Barros, Ana
Taís Martins Portanova, orient. II. Silva, Michel de
Oliveira, coorient. III. Título.

ANA CAROLINA LERSCH EIDAM

**RETRATOS FEMININOS: TRAÇOS DAS CONSTRUÇÕES DE GÊNERO NAS
NARRATIVAS DO ÁLBUM DE FAMÍLIA**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul como
requisito parcial à obtenção do grau de Bacharela
em Jornalismo.

Prof^a Dr^a Ana Taís Martins Portanova Barros – UFRGS
Orientadora

Me. Michel de Oliveira Silva – UFRGS
Coorientador

Prof^a Dr^a Andréa Bracher – UFRGS
Examinadora

Prof^a Dr^a Sandra Maria Lúcia Pereira – UFRGS
Examinadora

RESUMO

Esta pesquisa analisa a mediação da fotografia no ambiente doméstico, a fim de entender o processo comunicacional que se dá a partir do álbum de família. Para isso, observa o papel atribuído às mulheres na preservação do álbum e na elaboração de narrativas memoriais, identificando as construções de gênero que permeiam os registros fotográficos e a narrativa oral. A pesquisa empírica é dividida em duas etapas: a primeira, voltada à observação iconográfica do acervo fotográfico de dona Wilsany Geheres, 82 anos, moradora de Cachoeira do Sul (RS); a segunda, embasada no aporte metodológico da fotografia como gatilho disparador da memória, busca fragmentos narrativos suscitados pelos retratos do álbum. A análise apresentada entrecruza essas duas etapas, observadas sob a luz das discussões teóricas que estruturam a pesquisa. A partir dessa investigação, foi possível perceber como as construções de gênero se manifestam nas fotografias do álbum e permeiam as narrativas orais elaboradas a partir dos retratos, sob diferentes aspectos, rompendo e confirmando ideais sobre esses temas existentes nas relações sociais.

Palavras-chave: comunicação, fotografia, álbum de família, feminino, construções de gênero.

ABSTRACT

This research analyzes the mediation of photography in the domestic environment, in order to understand the communicational process that takes place from the family album. For this, observes the role attributed to women in the preservation of the album and in the elaboration of memory narratives, identifying the constructions of gender that permeate photographic records and oral narrative. The empirical research is divided into two stages: the first, focused on the iconographic observation of the photographic collection of Mrs. Wilsany Geheres, 82 years old, living in Cachoeira do Sul (RS); the second, based on the methodological contribution of photography as a trigger of memory, searches for narrative fragments elicited by the portraits of the album. The presented analysis crosses these two stages, observed in the light of the theoretical discussions that structure the research. From this investigation, it was possible to see how the constructions of gender are manifested in the photographs of the album and permeate the oral narratives elaborated from the portraits, under different aspects, breaking and confirming ideals on these themes existing in social relations.

Key-words: communication, photography, family album, feminine, gender constructions

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Os álbuns de família de dona Wilsany.....	40
Figura 2 – Vestimentas das mulheres no álbum	41
Figura 3 – A moça com violão.....	43
Figura 4 – A moça na moto.....	43
Figura 5 – Momento de trabalho.....	44
Figura 6 – Confirmação.....	45
Figura 7 – Confirmação.....	45
Figura 8 – Casamento.....	46
Figura 9 – Casamento.....	46
Figura 10 – Casamento.....	46
Figura 11 – Casamento.....	46
Figura 12 – Casamento.....	46
Figura 13 – Legendas nas fotografias.....	47
Figura 14 – Legendas nas fotografias.....	47
Figura 15 – Legendas nas fotografias.....	48
Figura 16 – Legendas nas fotografias.....	48
Figura 17 – Legendas nas fotografias.....	48
Figura 18 – Legendas nas fotografias.....	48

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	7
2	ÁLBUM DE FAMÍLIA.....	11
2.1	O álbum como artefato da cultura material.....	17
2.2	A relação do álbum com a memória.....	20
3	FEMININO E IMAGEM.....	24
3.1	Qual feminino?.....	24
3.2	Silenciamentos: a história das mulheres.....	26
3.3	Mulher e imprensa no Brasil: compreensões do feminino.....	28
3.4	A mulher no álbum.....	34
4	METODOLOGIA: CONHECENDO HISTÓRIAS DE VIDA.....	37
4.1	Formas e caminhos.....	38
4.2	Apreciação das fotografias.....	40
4.3	A voz da narrativa: entrevista com dona Wilsany.....	48
4.4	Uma busca no que foi, do que será: análise das etapas de pesquisa.....	57
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	62
6	REFERÊNCIAS.....	66

1 INTRODUÇÃO

Olhar para fotografias de família é abandonar-se à fruição que atravessa o tempo, chegando a lugares empoeirados da memória. Os álbuns têm esse ar de tesouro secreto, que guarda momentos de alegria, lembranças de tempos remotos, ou até o olhar daquele parente que não houve tempo de conhecer. Lugares da infância, viagens, aventuras e experiências novas, todas ali aninhadas, esperando para serem consumidas. Será mesmo? Até os olhos mais ávidos e as mentes mais afiadas podem encontrar dificuldade em saber quem é o tio-avô de terceiro grau que está naquela fotografia esquecida no fundo da gaveta.

Suponha-se que você encontre um álbum de família jogado no lixo. Ao abrir e tentar investigar as pessoas ali representadas, quais as chances de descobrir suas verdadeiras histórias? Seriam aquelas duas pessoas casadas? E aqueles outros ali, eram irmãos ou colegas de trabalho extremamente semelhantes? Aquela era uma viagem de férias ou a negócios? Era de fato uma viagem? Quais indícios são comprováveis em uma experiência sem recordações próprias? Ainda será correto afirmar que é possível conhecer o passado olhando fotografias?

Mais coerente seria, talvez, recorrer à formulação de que elas são artefatos que ajudam a acessar as recordações, trazendo à tona lembranças a seu respeito. A narração seria, neste caso, a mediadora da relação entre arquivo e rememoração. Através do ato de contar para os demais quem são os personagens envolvidos nos registros e as histórias ali contidas é que os indivíduos estabeleceriam um processo comunicacional, compartilhando o que de mais importante há nesse todo.

Ainda assim, é preciso estar atento para as armadilhas desta caminhada. Boris Kossoy afirma que a fotografia não “reúne em si o conhecimento do passado” (KOSSOY, 2012, p. 82). A fotografia evoca memórias, participa de narrativas, mas transcende o caráter de relato do real que lhe é atribuído. É, certamente, indicativa de um momento que ficou registrado, mas não contém nenhum instante dele em si: não pode comportar a realidade. Primeiro porque é a sua versão bidimensional. Depois, porque é um corte no tempo e no espaço daquele universo que contém representado.

O mesmo se dá com os processos narrativos. Isso porque cada narração é um ato particular, elaborada a partir de um ponto de vista pessoal. Ainda que as recordações familiares sejam construídas a partir de experiências e narrativas coletivas, cada olhar para esses arquivos se dá de forma única, gerando sentidos que vão se modificando conforme mudam de lugar.

“Às vezes encontro por acaso alguma fotografia daquele tempo e não consigo conter um estremecimento de compaixão, porque me parece que na realidade os retratados não éramos nós e sim que éramos os filhos de nós mesmos” (MÁRQUEZ, 2006, p. 273). Em 1947, Gabriel Garcia Marquez já se incomodava com o tempo distorcido que a fotografia guarda. Um olhar atual sobre uma imagem do passado é uma reapropriação daquele tempo que já se foi, mas permanece ali, congelado. Quem são essas pessoas? Que lugar é esse? Será que sou eu mesmo aqui?

No reduto familiar, como aponta Armando Silva (2008), geralmente as responsáveis por montar e guardar os álbuns de família são as mulheres, já que esse corresponde a um atributo da casa, que é também seu domínio. Mais importante para este estudo, entretanto, é a compreensão de que são elas as responsáveis por narrar e dar corpo a essas trajetórias familiares, imprimindo suas formas de ver o mundo no ato de rememoração.

Até que ponto, no entanto, é possível perceber os lugares que estas mulheres - guardiãs - contadoras de fotografias ocupam nos registros familiares? Seriam esses espaços estereotipados ou de liberdade? É possível falar de um feminino nessas representações? Será que, ao se apropriarem de tais construções, elas conseguem lançar mão de recursos emancipadores para narrarem suas próprias histórias?

A reflexão sobre os temas relacionados aos arquivos fotográficos familiares, suas particularidades e capacidade de construção narrativa motivou o presente trabalho, que propõe um olhar para as fotografias de uma anciã e sua narrativa de vida a partir desses artefatos. O problema que se coloca aqui: como as questões de gênero aparecem nos processos comunicacionais que se dão através dos álbuns de família?

O estudo tem como objetivo principal analisar a mediação comunicativa da fotografia no ambiente doméstico. A partir desse ponto, a pesquisa desdobrou-se nos objetivos específicos: a) compreender o processo comunicacional que se dá a partir do álbum de família; b) observar o papel atribuído às mulheres na preservação do álbum e na elaboração de narrativas memoriais; c) identificar as construções de gênero que permeiam os registros fotográficos e a narrativa oral.

Estudos acerca da fotografia de família têm ganhado aderência de pesquisadores em campos como o das Artes, da Sociologia e da Antropologia que introduzem, como no caso de Silva (2008), a questão da narrativa como problemática fundamental para compreensão desse processo, para além do visual. Na Comunicação, no entanto, esse ainda é um tema pouco explorado.

A pesquisa sobre fotografia na área da Comunicação, como aponta Ana Taís Barros (2014), embora relevante, atém-se majoritariamente à sua relação com o real, expandindo pouco para as demais abordagens possíveis. Isso também se dá em outros campos. A antropóloga Miriam Leite (2001) evidenciou a falta de estudos sobre interpretação de imagens, enquanto sua relação com a realidade é intensamente debatida: “Não só os fotógrafos manipulam as fotografias como os cientistas sociais estabelecem o que deve ser visto. E, apesar disso, acentuam a fé na veracidade fotográfica, e é com base nelas que a fotografia vem invadindo os trabalhos científicos e históricos” (LEITE, 2001, p. 25).

Outro ponto observado nesse aspecto é o enfoque dado para questões de gênero em tais pesquisas. Leite (2001) propõe algumas discussões sobre questões de gênero em seu trabalho, mas não aprofunda a forma como esse discurso se constrói nos registros familiares. Silva (2008) traz reflexões importantes sobre o papel das mulheres na estruturação, arquivamento e narração desses artefatos que, inclusive, servem de ponto de partida para o presente estudo. O autor não aborda, entretanto, a representação feminina nos álbuns.

Cabe destacar que foi a partir dos lugares privados e das narrativas íntimas que as mulheres galgaram seu espaço na história. A historiadora Michelle Perrot (2005) coloca a importância do olhar para a história das mulheres e da relação entre os gêneros, que extrapola o próprio campo e traz à tona temas que afetam outras áreas, como a

[...] questão da permanência e da mudança, da modernidade e da ação, das rupturas e das continuidades, do invariante e da historicidade [...] Ela (a história das mulheres) interroga a linguagem e as estruturas do relato, as relações do sujeito e do objeto, da cultura e da natureza, do público e do privado. Ela coloca em questão as divisões disciplinares e as maneiras de pensar” (PERROT, 2005, p. 26).

A partir de uma proposta multidisciplinar, que agrega contribuições de áreas como História, Antropologia e Sociologia, pretende-se desenvolver uma pesquisa que contribua para a expansão da discussão sobre esses temas, agregando novos delineamentos e aprofundando algumas discussões sobre a fotografia no campo da Comunicação.

Para tanto, em um primeiro momento, esse trabalho vai se debruçar sobre o álbum de família, sua história, seus usos e suas possibilidades discursivas. Autores como Bourdieu (2003), Silva (2008) e Leite (2001) serão fundamentais para essa abordagem teórica. Na sequência, o álbum será estudado no âmbito da cultura material, na sua dimensão de documento e em sua relação com a memória, etapas em que serão consultados autores como Dohmann (2010), Meneses (1998), Nora (1993) e Barros (2016).

No capítulo seguinte, será abordada a questão da representação do feminino em diferentes setores da sociedade, no intuito de formar um panorama do contexto em que estariam inseridas as mulheres retratadas nos álbuns de família. Para tratar dos silenciamentos, recorreu-se a Perrot (2005) e Tedeschi (2014). Já Buitoni (1981) vai ajudar na condução de uma visita à história da imprensa feminina e seu impacto nas imagens que se construíram acerca das mulheres, assim como Rocha (2001), Mota-Ribeiro (2003) e Gofmann (1991), vão auxiliar com percepções a partir da publicidade.

A etapa empírica do estudo, contemplada no último capítulo, contará com dois momentos complementares: a análise das fotografias a partir da interpretação iconológica (KOSSOY, 2012), e a entrevista não estruturada com a senhora Wilsany Geheres, guardiã de álbum de família. As bases para essa fase foram estabelecidas a partir da concepção da fotografia como gatilho disparador da memória, proposta inicial elaborada pelos pesquisadores do grupo *Comunicação e História*, da Universidade Estadual de Londrina (TEIXEIRA, 2013).

2 ÁLBUM DE FAMÍLIA

Falar sobre álbum de família no século XXI pode soar saudosista se o olhar se der sob a perspectiva do arquivamento das imagens depois da difusão da internet e sobre como este pode ter se tornado um recurso obsoleto e, inclusive, caído em desuso. O álbum em uma estrutura clássica, com capa dura, em forma de livro, com toda sua elegância, composto por escolhas meticulosas e narrado por pequenos textos afetivos de seus narradores pode mesmo ser considerado um item de colecionador.

Entretanto, ao tratar-se dele como um objeto de pesquisa, sua existência atinge outro patamar. As formas de narrar histórias individuais e coletivas, as representações ali presentes e o fato de seguirem existindo, mesmo que como relíquia para algumas famílias, podem adquirir significados substantivos na compreensão das fotografias na atualidade.

A partir dessa perspectiva, pode-se estudar esse recurso, inclusive buscando formas de analisar o panorama contemporâneo, em que fotos de família viraram álbuns em redes sociais da internet, pastas em HD's, arquivos em nuvem e histórias animadas em aplicativos variados. Olhar para o álbum hoje significa debruçar-se sobre uma gama variada de suportes, que afetam e também constroem essas diferentes e complexas representações.

Para os fins desta reflexão, tomam-se os álbuns de família como uma espécie de templo em que estão guardadas as recordações relevantes do núcleo familiar. Pierre Bourdieu (2003) aponta para a fotografia – tanto sua produção quanto sua observação – como um “rito do culto doméstico”, que se fortalece quando o grupo passa por momentos de maior integração e cujo uso expressa necessidades anteriores à sua própria existência:

Se a imagem fotográfica, essa invenção insólita que poderia constranger e inquietar, se introduz instantaneamente e se impõe tão rapidamente (entre 1905 e 1914), é porque desempenha funções que existem antes de sua aparição: a solenização e a eternização de um tempo importante da vida coletiva (BOURDIEU, 2003, p. 57, tradução nossa)¹.

Ainda que apresente esse caráter seletivo, o estudo desses registros pode proporcionar importantes reflexões. Leite (2001) propõe uma distinção, na interpretação dessas imagens, do que “elas reproduzem da condição do grupo retratado, o que silenciam desse grupo: [...] A fotografia de família poderia ser tomada como um equivalente da memória coletiva, como a

¹ Texto original: “Si la imagen fotográfica, esa invención insólita que hubiera podido desconcertar o inquietar, se introduce tan pronto y se impune tan rápidamente (entre 1905 y 1914) es porque desempeña funciones que preexistían a su aparición: la solemnización y la eternización de un tiempo importante de la vida colectiva” (BOURDIEU, 2003, p. 57)

imagem fixada de um tempo que parou” (LEITE, 2001, p.76).

Para entender a complexidade desses artefatos, é possível recorrer à origem etimológica da palavra álbum, apresentada por Armando Silva (2008). O termo em latim, *albus*, é alba, o branco. Para a medicina dos países latinos na época do Renascimento, álbum *oculi cels* referia-se ao branco do olho. Já para os romanos, no início do cristianismo, fazia referência a uma tábua em que eram gravadas as decisões do pretor. Para o escritor Horácio, *albo* passou a significar “marcar um dia como feliz”. Silva (2008) acredita que essas três definições conversam quando tratamos desse artefato, pois todas “sobrevivem hoje quando nos referimos ao álbum, este relacionado a uma série de folhas limpas para serem preenchidas com fotos e depois vistas principalmente como sinônimo de ‘brancura familiar’, de momentos felizes do grupo familiar” (SILVA, 2008, p. 41).

O objeto da presente pesquisa, então, é um arquivo, como será aprofundado mais adiante, mas que guarda em si outras características que o constituem, também, como uma forma de narrativa familiar. Como arquivo, não obedece às formalidades exigidas pela História, mas é um relato em forma de recordação, permeado por emoções e lembranças de quem conta suas histórias. É uma fabricação caseira de emblemas domésticos, como aponta Bourdieu (2003), que satisfaz o sentimento de intimidade na família. As imagens que o compõem remetem a momentos de sucesso no passado que merecem ser guardados, pois simbolizam a unidade do grupo familiar e que a confirmam no presente. O fator humano em sua configuração lhe concede uma gama variada de significações que, ao conseguirmos mapear, podem configurar importantes contribuições para esta pesquisa.

A fim de contextualizar seu surgimento, recorre-se à organização realizada por Silva (2008), que divide a trajetória do álbum de família em três períodos: antigo, intermediário e novo. Cabe destacar que o estudo foi realizado na Colômbia e, por isso, traduz aspectos culturais do país. Considera-se, no entanto, que a organização proposta pelo autor fornece uma visão geral que pode ser aplicada a outras regiões, pois as poses dos retratos e a escolha dos momentos fotografados seguem um padrão similar, mesmo em países de culturas distintas.

No período chamado pelo autor de antigo, que vai do surgimento da fotografia ao pós-guerra, cerca de 1948, estavam presentes de forma majoritária os retratos feitos por profissionais, em estúdio, com longos tempos de exposição, para os quais a pose era de fundamental importância. Nessa fase, marcada pela formalidade, as figuras centrais eram as de maior autoridade, os avós, em torno dos quais a família se agrupava, tendo como hierarquia a idade dos fotografados.

Entre o fim dos anos 1940 e os anos de 1970, aconteceu o que seria o período intermediário. Com a diminuição dos custos da técnica e sua consequente popularização entre as classes médias e populares, cresceu o volume de retratos. Surgiu a fotografia colorida, que deu mais vida às expressões e o momento histórico que se vivia mundialmente, com o crescimento da industrialização, o surgimento do movimento *hippie*, favoreceu a mudança na concepção da pose no álbum. As figuras de destaque passaram a ser os pais, que apareciam em reuniões descontraídas com seus filhos e amigos, que constituíam o que o autor chama de família conexas. Outro fator chama a atenção nessa fase: “A autoridade paterna cede ao embate das novas confrontações entre os sexos, o que se traduz, com força incomum, no surgimento da mulher no álbum” (SILVA, 2008, p. 121).

A partir dos anos 1980, o autor considera que aconteceu o período novo. A chegada do vídeo caseiro e das máquinas portáteis nessa fase introduziram mudanças significativas, mas não são as únicas responsáveis pelas transformações,

[...] o cruzamento de tecnologias, o privilégio do eletrônico sobre o mecânico, a presença do computador nos novos modos de arquivo e produção de imagens, a hibridação de tudo, dos sexos, da cultura local e transnacional, as exigências de respeito às etnias, o surgimento de uma nova dimensão de feminilidade e muito especialmente a projeção de famílias pequenas compostas tão-somente de dois, ou muitas vezes, de um filho, assim como o aparecimento significativo do que seriam as *famílias estendidas*, [...] grupos configurados por pessoas que não compartilham o sangue dos mesmos pais” (SILVA, 2008 p.122).

Esses fatores, combinados com a globalização e o consumo de produtos importados, que colocaram em questão a forma de exercer cidadania, trouxeram transformações profundas na forma de produzir e consumir imagens. Os antigos álbuns de capa dura deram espaço para modelos mais comuns, oferecidos pelas lojas de revelação, enquanto a concepção tradicional de família foi desaparecendo e, com ela, as representações dos avós e dos pais nos retratos de família. As crianças passaram a figurar como personagens principais, fotografadas desde o seu nascimento de forma individual e com todos os seus momentos registrados e guardados com esmero pela família.

Para Silva (2008), foi nesse período que o álbum viveu sua maior crise, por ter perdido seu lugar e forma de arquivo. O autor, no entanto, associa essa ameaça de desaparecimento à popularização do vídeo, que ganhou relevância entre as décadas de 1980 e 1990. Tendo em vista a trajetória feita pela fotografia na contemporaneidade, entretanto, não se pode afirmar que a sugestão de Silva para o futuro do álbum tenha se concretizado. A transformação proporcionada pela introdução da técnica no ambiente digital trouxe consigo

novas formas de armazenamento. Em HD's, celulares, redes sociais da internet e, inclusive, no ambiente virtual através da nuvem², talvez se tenha chegado a outros formatos de álbuns que se diferenciam, mais uma vez, da sua concepção clássica, mas não deixam de exercer uma função narrativa para as famílias.

A partir da compreensão de sua trajetória e levando em consideração, em um primeiro momento, do álbum no formato tradicional, pode-se analisar de que forma esse artefato se constitui, qual o espaço que ocupa e como atinge diferentes níveis de significação. Para Silva (2008), o álbum é um sobrevivente, “um tipo de arquivo que requer uma impressão e um lugar para depositá-la, ou seja, o álbum é, ainda, um objeto que se guarda” (SILVA, 2008, p. 52). Acrescenta-se que nele também se preservam histórias e, principalmente, um desejo de continuidade através das gerações.

Bourdieu (2003) notou, em sua pesquisa, que esse lugar ocupado pelas fotos de família tem espaço físico definido. Nas casas de camponeses, por exemplo, elas estavam guardadas em caixas, à exceção das fotos de casamento e de alguns retratos. Isso porque, para a comunidade observada, na França dos anos 1960, expor as imagens dos membros da família a qualquer um que chegasse representava um exibicionismo excessivo e uma falta de decoro. Já para os pequenos burgueses, as fotos tiradas pelos seus familiares ocupavam lugar de destaque, decorando as paredes das casas e os locais de celebração familiar. Essa diferenciação indica como a história contada pelas fotos de família não se restringe apenas à forma como as imagens estão distribuídas dentro dos álbuns, mas também aparecem no espaço que lhes é conferido dentro das casas.

Ao olhar para seu interior, no entanto, nota-se que sua sequencialidade lhe confere um caráter de narrativa, complementada por quem conta essa história. O álbum está sujeito, assim, às escolhas de seus narradores, que podem destacar ou ocultar pedaços que julgam ser dignos de representar a memória da família ou não. Essa evocação o aproxima do fazer literário, uma vez que as escolhas envolvidas na sua montagem têm como objetivo “destacar alguém como membro de um grupo, juntando as imagens para recriá-las aos olhos, como um relato caprichoso, que se atualiza ao longo dos anos” (SILVA, 2008, p. 23).

Sobre essa questão, é importante notar que, segundo Leite (2001), os retratos não narram por si, mas captam experiências momentâneas. Os narradores são os sujeitos que se relacionam com as cenas e personagens fotografados, e que as contextualizam a partir de um

² Computação em Nuvem é um conjunto de recursos de Tecnologia da Informação, como capacidade de processamento, armazenamento, conectividade, plataformas, aplicações e serviços, disponibilizados na internet, sob demanda, com pagamento baseado no uso. Para sua utilização, os usuários necessitam apenas de um sistema operacional instalado em seus computadores, um navegador e acesso a Internet. (TAURION, 2009)

olhar para o álbum, encaixando-as em um “contínuo de passado e futuro, dos quais as fotos foram destacadas” (LEITE, 2001, p. 104).

Isso implica que o álbum seja compreendido primeiro no seu conjunto, depois com os elementos fragmentados que o constituem. Sua formação não se dá apenas por imagens, embora essas predominem em relação ao restante. Além de fotos, era hábito guardar junto ao álbum pequenas relíquias que constituem lembranças de momentos marcantes, como o primeiro sapato usado pela criança ou pedaços do vestido da noiva. Da mesma maneira, pequenos textos afetivos ou descritivos podiam acompanhar as fotografias, buscando dar sentido às escolhas efetuadas pelo seu curador. Assim, o álbum, além de estar aberto às contribuições futuras de seus narradores, também se dispõe a armazenar essa materialização da memória através de objetos que vão lhe conferir um caráter de interação entre quem o montou e quem o observa.

Além do seu posicionamento em um espaço, do seu fator material enquanto receptáculo de diferentes naturezas de objetos, a temporalidade também é um fator definitivo na sua constituição. Bourdieu (2003) aponta que fazer uma fotografia supõe uma consciência temporal bem elaborada, que comporte a noção de que determinado instante merece ser retido no tempo em detrimento de tantos outros que se perdem no passado. Silva (2008) amplia essa reflexão ao relacionar a fotografia, neste caso especialmente da fotografia de família, com a morte. Para o autor, sua existência está intimamente relacionada com uma tentativa de sobrevivência, tanto dos indivíduos como da família. Fazer perdurar a vida ao longo de gerações através da imagem e da memória dos familiares é uma das funções desse tipo de artefato. O álbum existe, portanto, “para contar a vida e seus momentos felizes, não a morte, mas o medo da morte é o que o configura como ‘arquivo’” (SILVA, 2008, p. 50).

Considerando a definição oferecida por Silva sobre os ritos como “atos tradicionais que versam sobre coisas chamadas sagradas” (MAUSS *apud* SILVA, 2008, p. 147), pode-se compreender o álbum tanto pelos ritos que mostra, através de cerimônias como casamentos e batizados, por exemplo, quanto pelos que impõe, nas formas de armazenamento, montagem e apreciação. Além de atuar como rito do culto doméstico, segundo propõe Bourdieu (2003), Silva (2008) defende que o álbum age dentro da motivação que o impulsiona, o mito do renascimento, pelo qual a imagem da pessoa perdura ao longo de gerações e revive a cada leitura.

O álbum é constituído por diferentes camadas que lhe atribuem significados. Como um palimpsesto, utilizando a comparação proposta por Silva (2008): a cada vez que é observado ou narrado, assume uma nova carga de intenções e sentidos, mostrando sempre as

ranhuras dos escritos anteriores. É uma forma de reescrever a trajetória de vida a cada olhar, ação desempenhada pelos próprios sobreviventes daquela história. É, portanto, composto de um tempo circular, em que sempre se volta a contar e a escrever.

Como biografia familiar, se constitui de escolhas primeiras, feitas por quem montou a sequência de fotografias e objetos, escreveu os textos e armazenou seu resultado. Depois, é complementada por quem narra sua história – que em muitos casos é a mesma pessoa responsável pelo álbum –, cujo relato soma novos significados sobre as figuras e momentos ali representados. Por fim, é resignificada por quem olha e constrói para si a visão sobre esse grupo, do qual pode ou não fazer parte.

Leite (2001) observa que, não apenas um registro do que foi vivido pela família, mas uma expectativa do que pode vir a ser permeia o olhar sobre o álbum de família.

Sua contemplação (dos álbuns de família) não parece apenas um abandonar-se à fruição epidérmica diante das imagens, mas um gesto de se deter e observar a si mesmo, como para se ver no ritmo doméstico de um espetáculo e aprofundar o conhecimento dos outros. Não se tratava de recuperar a descrição das pessoas, nem de seu relacionamento, na expressão do rosto ou dos gestos em determinada ocasião, mas de uma busca de identidade e de participação coletiva num grupo que às vezes continuava a existir e, em alguns casos, se pulverizava. Havia nessa contemplação, observada em diferentes momentos, em gerações sucessivas, uma fusão de memória e projeto. Uma busca no que foi, do que será” (LEITE, 2001 p.86).

Essa é uma característica da própria representação visual. Sua existência está condicionada à capacidade de ser vista por alguém e, nesse ato, estão contempladas as ações de olhar para o seu observador e ser vista por ele. A interação entre lembrança e imagem também contribui para esse dinamismo e, segundo Leite (2001, p. 130) “o olhar raramente é direto. Ou, como disse Arnheim, o que se vê depende de quem olha e de quem ensinou a olhar”. A cada vez que essa troca acontece, novos pontos de vista são criados de acordo com as vivências e expectativas de cada observador, “o que equivale afirmar que, na visão do álbum, será construído o ponto de vista das gerações que participam dele, das regiões culturais, da idade ou do sexo dos narradores” (SILVA, 2008, p. 29).

Olhar para um álbum de família é, portanto, acessar esse passado resignificado no presente. Silva (2008, p. 75) coloca como “um percurso pelas marcas de como ‘eu’ me tornei outro para os outros e de como ‘eu mesmo’ desejei ser visto”. Mais que uma biografia familiar, é uma autobiografia de si mesmo. Esse acesso, no entanto, se dá pela voz de um narrador, como já tratado anteriormente.

A socióloga Roswitha Breckner (2014) aponta para essa peculiaridade do álbum de

família, “estruturado tanto narrativa como pictoricamente, exigindo uma combinação de metodologias narrativas com aquelas que tratam das formas específicas de criar significado mediante fotografias” (BRECKNER, 2014 p. 287). O relato, portanto, atualiza o sentido da foto e, por isso, pode-se considerá-lo como parte essencial da própria existência do álbum de família.

A fotografia no álbum existe, então, para ser falada tanto quanto é contemplada. Mas essa conversa não se dá, como em outras formas narrativas, de forma linear e constante. Silva (2008) define essa relação com o que ele chama de diálogo adiado, uma vez que não estão presentes no mesmo tempo e espaço quem fala ou enuncia e quem ouve ou interpreta, que no caso da fotografia seria aquele que faz a tomada, quem se coloca para ser visto e quem observa essa imagem posteriormente. Nesta relação, primeiro mostra-se para depois ver.

2.1 O álbum como artefato da cultura material

Parte das significações possíveis de se apreender no estudo de um álbum de família também provém da compreensão desse como objeto atrelado a um sentido e que se inscreve na cultura material.

Para Marcus Dohmann (2010), os objetos formam um sistema que, associado a um conjunto de técnicas, permite que o humano se relacione com o meio em que vive. Diferencia-se das coisas da natureza pela intencionalidade de quem cria, ou seja, resulta de intenções prévias à sua existência como tal. Para o autor, em sua materialidade, o objeto traduz “a intenção do ato preexistente que lhe deu origem, e sua forma é produto de uma performance imaginada até mesmo antes de sua própria configuração física.” (DOHMANN, 2010, p. 71).

O historiador Ulpiano Bezerra de Meneses (1998) alerta para o fato de que é vão buscar nos próprios objetos o seu sentido, uma vez que os atributos particulares desses artefatos são apenas de natureza físico-química: forma geométrica, peso, cor, textura, dureza etc. “O fetichismo consiste, precisamente, no deslocamento de sentidos das relações sociais - onde eles são efetivamente gerados - para os artefatos, criando-se a ilusão de sua autonomia e naturalidade” (MENESES, 1998, p. 91). Para o autor, é preciso ter acesso à narrativa e aos discursos sobre o objeto para poder chegar a um significado do próprio.

Se o objeto existe a partir da relação com a consciência humana, também encerra em si significações dessa existência, suas características pessoais e da cultura em que está

inserido. Ao mesmo tempo, deixa suas marcas nos indivíduos e atua como documento, criando, em diversas instâncias, processos comunicativos e participando de diferentes interações culturais.

Em meio às várias dimensões que o objeto encerra, encontramos um eco da gestualidade humana, de forma mais flagrante em sua dimensão ético-estética [...] O objeto reflete simbolismo que envolve universos mentais, em atribuições de sentidos caracterizados por fluxos imagéticos de diferentes graus de subjetividade, desde simples experiências de 'estar no mundo' até a aura criada pelo próprio artefato, em sua condição de ícone, na tarefa de comunicar experiências culturais (DOHMANN, 2010, p.72).

Em decorrência das múltiplas facetas da relação que se estabelece entre indivíduo e objetos, o autor propõe que o estudo desse tema aconteça de maneira que se possa compreendê-los de forma sistêmica, não apenas como agrupamentos ou coleções. Isso porque, para Dohmann (2010, p. 75), “sua utilidade, seja no presente, passado ou futuro, advém de seu uso combinado pelos grupos humanos que os criaram e herdaram das gerações anteriores”.

Meneses (1988) também aponta para a necessidade de uma avaliação semelhante, colocando esse processo como análise do objeto “em situação”. Isso porque, como destaca o autor, os artefatos em si não mentem, mas as narrativas a seu respeito podem ser falsas. Como possuem uma trajetória, uma biografia, o estudo desses deve ser feito levando em consideração as “diferentes modalidades e efeitos das apropriações de que foram parte. Não se trata de recompor um cenário material, mas de entender os artefatos na interação social” (MENESES, 1998, p.92).

Propõe-se aqui, portanto, um olhar sobre as fotografias de família e seu próprio suporte, o álbum, a partir dessa visão sistêmica. Os álbuns, como já se viu, são construídos tanto pelas imagens, quanto pelos objetos ali encerrados e pelas narrativas que lhes conferem sentido. Participam, assim, de processos comunicacionais que se dão através da fala, da escrita e da visualidade, fornecendo informações e podendo configurar documentos familiares.

Aqui cabem duas ressalvas encontradas em Meneses (1998), relacionadas à origem do documento e ao seu tempo. O autor lembra de que não é a carga de informação de um objeto que o configura como documento, mas se define através da relação com um terceiro. É o conhecimento a seu respeito, abordado pelo pesquisador, que cria o sistema documental, o que faz do trabalho com esse tipo de arquivo um processo sempre retórico.

O outro ponto diz que, embora produzidos e arquivados no passado, os objetos respondem sempre à lógica do presente, pois é aí “que eles são produzidos ou reproduzidos como categoria de objeto e é às necessidades do presente que eles respondem” (MENESES, 1998, p.94). Objetos, portanto, mesmo que acessem e ativem memórias sobre pessoas e momentos, fazem isso a partir da perspectiva em que são olhados, no tempo em que são acessados, respondendo, também, às expectativas desse mesmo tempo.

Interessa aqui, portanto, as perspectivas sobre o ambiente familiar que constituem a sociedade e que, como ressalta o historiador Richard Gonçalves André (2016), aparecem nos álbuns de família e são, por vezes, ignoradas nos campos de pesquisa por não configurar um documento “formal”. Para o autor, os álbuns de família possibilitam “[...] a percepção de representações, práticas e narrativas visuais, entre outras possibilidades, no interior de determinados contextos históricos” (ANDRÉ, 2016, p. 206).

Para uma compreensão ampliada da fotografia doméstica, os autores assinalam a necessidade de olhá-la, também, em sua instância material, não apenas como um emissor de sentido abstrato, uma vez que é o objeto em si que circula socialmente, levando-as em conta no seu formato tradicional (reveladas, ampliadas ou impressas sobre papel, não no formato digital) (ANDRÉ, 2016). A fotografia está inserida em um contínuo exercício interpretativo que ocorre sempre no tempo presente da ação de olhar esse artefato. Exerce, além disso, um papel de mediadora das relações, seja para lembrar um momento vivido pela família, para mostrar como um filho cresceu nos últimos anos ou ainda para apresentar um integrante do grupo que mora longe. Por tais características, os autores apontam como insuficiente uma análise das fotografias apenas na dimensão dos aspectos visuais.

O que se propõe, entretanto, não é desassociar a visualidade da fotografia de sua materialidade, uma vez que seria impossível conceber tal divisão. A tarefa consiste em considerar ambas em um sentido complementar, compreendendo a complexidade desse artefato, em que “a materialidade fotográfica é parte fundamental do próprio discurso visual” (ANDRÉ, 2016, p. 210).

No que diz respeito à materialidade dos álbuns de família, pode-se analisar, como já citado, o espaço que ocupam dentro das residências, a forma como são montados, os objetos que os compõem além das imagens, e até o caráter de monumento que assumem perante os descendentes que permaneceram para apreciá-los. Para André (2016, p. 221),

[...] no interior da memória familiar, artefatos como os álbuns, os portaretratos e os jazigos desempenham não apenas o papel de documento, mas de monumentos que, mesmo não alcançando necessariamente a dimensão da esfera pública no caso dos

dois primeiros, ostentam para os membros da família e, também, para alguns visitantes, os momentos eleitos como memoráveis e visíveis por aqueles que organizam a memória familiar.

A partir dessa concepção, como será discutido adiante, esta pesquisa irá buscar formas de compreender como as questões de gênero aparecem representadas nesses objetos-documentos, a fim de compreender como isso se reflete também nas narrativas femininas elaboradas a partir deles. Para fazer esse exercício, é importante olhar para a relação das mulheres com esses objetos também na sua materialidade, para além do papel de guardiãs já proposto por Silva (2008). Por ora, é importante deter-se na compreensão da relação do artefato com a memória que representa.

2.2 A relação do álbum com a memória

Introdutoriamente discutiu-se o álbum de família como uma espécie de templo que resguarda a história da família. Também já se discorreu sobre o seu caráter de documento, em que se arquivam os registros que merecem mais atenção para esse grupo; além de sua existência como objeto, que se desenrola em uma relação com a cultura material. Todos esses aspectos compõem, além de tudo, a relação desse artefato com a memória, que se mostra fundamental para este estudo.

Para compreender a questão da memória no contexto trabalhado aqui, recorre-se à diferenciação que Pierre Nora faz entre memória e história:

A memória é a vida, sempre carregada por grupos vivos, e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e repentinas revitalizações. A história é a representação sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente, a história, uma representação do passado (NORA, 1993, p. 9).

Segundo o autor, a sociedade contemporânea vive um momento novo na sua relação com o passado, em que há uma preocupação excessiva com o arquivamento, levando ao acúmulo de memórias particulares que reivindicam sua própria história. Criam-se lugares de memória porque não há mais meios de memória. Em outros termos, não se vive mais a memória, mas tenta-se arquivá-la.

Para poder analisar o álbum de família como um lugar de memória, é necessário compreender melhor esse termo abordado pelo autor. Sua existência se dá através de um jogo constante entre memória e história. Para que exista, precisa haver uma intenção de memória, caso contrário torna-se apenas lugar de história. Segundo Nora, esses lugares são constituídos de três aspectos, que coexistem sempre:

É material por seu conteúdo demográfico; funcional por hipótese, pois garante, ao mesmo tempo, a cristalização da lembrança e sua transmissão; mas simbólica por definição, visto que caracteriza por um acontecimento ou uma experiência vividos por um pequeno número uma maioria que deles não participou (NORA, 1993, p. 22).

Raphael Samuel (2012) também convida para uma reflexão sobre a relação entre memória e história, em que a primeira é instintiva e primitiva, enquanto a segunda é autoconsciente. Nesse sentido, memória vem à mente de forma natural, enquanto a história se produz através de reflexão e análise.

A memória era subjetiva, um brinquedo das emoções, complacente com seus caprichos, fortificando-se no seu próprio entusiasmo; a história, em princípio pelo menos, era objetiva, tomando a razão abstrata como seu guia e submetendo seus achados à prova empírica (SAMUEL, 2012 p. 44).

Nessa concepção, a memória não é um receptáculo passivo ou um sistema de armazenagem, mas uma força dinâmica e ativa, com uma estreita relação com a história, não sendo apenas seu negativo. Para o autor, a memória vive uma constante transformação que acompanha seu tempo, mudando conforme o que aparece no momento e, por isso, cambiante de geração para geração.

Aprofundando esta reflexão, Barros (2017) aponta para uma ‘memória antecipatória’ que, às lembranças (que se referem ao tempo que passou), unem-se os desejos (atrelados ao futuro). Quem rememora está sempre no presente, somando ao que já foi a prospecção do que almeja vir a ser. O passado é, assim, elemento intocável, mas com a qual a fotografia nos estimula. Neste âmbito, a relação da imagem com a memória não tem um caráter de registro ou negativo da história, mas de resignificação e projeção. Sobre a questão da formação de imagens idealizadas através da sua manipulação na contemporaneidade, por exemplo, a autora defende que

se essas imagens, manipuladas ou não, vão traduzir com fidelidade a realidade de hoje para nossos pósteros é uma questão menor: assim como o espelho, a fotografia não duplica o mundo, mas inverte-o e deforma-o. Sobre esse aspecto, talvez se devesse investir num conceito de memória que se abra para o fato de que a memória

é, afinal, a nossa história mais do que a história dos que são supostamente objeto dessa memória. (BARROS, 2007, p. 158)

Tais concepções são importantes quando se propõe a trabalhar com a fotografia e o álbum de família como arquivos, documentos ou formas de acessar a memória. É preciso considerar, portanto, o contexto que gera tal forma de arquivamento e sua relação com a história, sendo esta análise uma significação que está em constante mutação, inclusive, conforme o tempo em que se está olhando para esses artefatos.

Levando em conta, portanto, o que Nora compreende como memória, que é “a constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar, repertório insondável daquilo que poderíamos ter necessidade de lembrar” (NORA, 1993, p.15), toma-se consciência de que não se acessa sua totalidade. Entende-se que a fotografia aparece como um artefato que se aproxima da lembrança, como vestígio que ativa a recordação de algo que passou. Segundo Leite (2001), sua atuação sobre a memória faz com que se revelem outras imagens de momentos esquecidos ou expressões que tiveram o significado alterado ao longo do tempo.

Como recurso de pesquisa, as fotografias podem se tornar importantes ferramentas. Repletas do que foi testemunhado no passado e existentes na relação entre o que olha e o que é observado, as fotografias encerram significados múltiplos e podem ser formas de orientar o fluxo da lembrança.

Samuel (2012) lembra, entretanto, que assim como acontece com a memória, as fotos não armazenam a história de uma forma concisa e completa, e que é preciso ter consciência de sua fragmentação para que sejam recursos de pesquisa coerentes. Segundo o autor,

Historiadores, como qualquer pessoa, esperam que uma foto conte uma história e assim estamos mal preparados para as que não contam uma, porém duas, ou pior, no caso do instantâneo de uma família não identificada, não conte nada (SAMUEL, 2012, p. 60).

É necessário considerar, portanto, que, mesmo que se busque nas fotografias o conhecimento do que aconteceu no passado, é a experiência atual que lhe confere significação. (SAMUEL, 2012). Para Barros (2017), se a fotografia for considerada como artefato da memória, precisa-se entender que sua apreensão se dá sempre no presente de quem a vê e, portanto, tanto memória, quanto passado não são elementos que se conservam, mas que estão em constante construção.

Já se tratou, aqui, do álbum como uma biografia familiar. Através de uma construção e de um processo de escolha constantes, a história da família constitui-se entre aquilo que gostaria de ver sobre si mesma e de mostrar para os demais. Segundo Philippe Artières (1998), para esse tipo de arquivo “não só escolhemos alguns acontecimentos, como os ordenamos numa narrativa; a escolha e a classificação dos acontecimentos determinam o sentido que desejamos dar às nossas vidas” (ARTIÈRES, 1998, p.11).

A recordação a que se tem acesso através dos álbuns de família, portanto, é sempre uma construção feita a partir de uma escolha de quem articula a montagem e, depois, de quem elabora a narrativa. O exercício de arquivar a própria vida é, também, o de criar um testemunho. A escolha de guardar certos momentos e elementos em detrimento de outros é uma forma de construir e afirmar a própria identidade. Arquivar fragmentos da vida “é desafiar a ordem das coisas: a justiça dos homens assim como o trabalho do tempo” (ARTIÈRES, 1998, p. 31).

Fica evidente que, no arquivamento, na disposição das fotos e na forma como a narrativa é contada, está presente um tipo de seleção. Nesse sentido, a ausência também fala sobre a história familiar quando, como exemplifica o autor, a foto de um parente que representa um embaraço é retirada do álbum. Por outro lado, se omitir da manutenção de arquivos fotográficos da família pode ser considerado uma falta, uma vez que não produzir lembranças “é reconhecer um fracasso, é confessar a existência de segredos. O álbum é uma garantia de transparência, um passaporte de sinceridade e uma prova de ajustamento”. (ARTIÈRES, 1998, p.14).

Partindo dessas reflexões, pode-se compreender o tipo de memória possível de ser acessada através das recordações que os álbuns de família trazem consigo. Analisar, nesse contexto, o espaço que a mulher ocupa nesses registros da memória é ter ciência que se trata sempre de uma visita ao acervo familiar a partir de um olhar de agora, buscando uma das tantas significações possíveis.

3 FEMININO E IMAGEM

3.1 Qual feminino?

Existe, nos estudos que se debruçam sobre os álbuns de família, a abordagem do papel da mulher como guardiã das memórias da família através da organização e manutenção dos arquivos, assim como da narração das suas histórias. Tal atividade é entendida como um dos ofícios que a mulher desempenha, sejam eles afetivos ou do lar (SILVA, 2008). Essa concepção, embora importante para a compreensão do contexto, pode incorrer em uma simplificação do lugar ocupado pelas figuras femininas e da sua importância na narrativa familiar.

Para ingressar mais profundamente no assunto, a fim de compreender outros possíveis sentidos para tal relação, é importante voltar-se à reflexão sobre qual é o aspecto da ideia de feminino trabalhado nesta pesquisa. Tão diverso quanto complexo, é um conceito não unânime entre os estudiosos da área, por isso a necessidade de delimitar o que será tratado aqui. Com reflexões muito mais plurais que as expressas neste apanhado, algumas das abordagens sobre o tema parecem relevantes.

Para uma concepção essencialista, por exemplo, a separação homem/mulher se dá por fatores biológicos, ligados principalmente ao sistema reprodutor. Nesse caso, a discussão sobre a diferença sexual não pode se dar no campo teórico, por ser uma questão inata aos seres humanos. Existe, aí, uma ideia de essência feminina, que seria natural à mulher. Nessa mesma linha de pensamento, em um âmbito mais contemporâneo, existe a referência a um universal feminino, que seria intrínseco a todas as mulheres (YANNOULAS, 1994).

Sob a ótica denominada racionalista, em contraponto, o gênero (feminino/masculino) é fruto de uma construção social e, apesar de estar ligado à concepção de homem/mulher, se difere do sexo, que seria biológico. Nesse âmbito, as diferenças sexuais, oriundas da socialização e da cultura, poderiam ser eliminadas com o fim da dominação patriarcal e da discriminação sexual. Para Nicole Claude-Mathieu,

[...] as sociedades humanas, com uma notável monotonia, sobrevalorizam a diferenciação biológica, atribuindo aos dois sexos funções diferentes (divididas, separadas e geralmente hierarquizadas) no corpo social como um todo. Elas lhe aplicam uma 'gramática': um gênero (um tipo) 'feminino' é culturalmente imposto à fêmea para que se torne uma mulher social, e um gênero 'masculino' ao macho, para que se torne um homem social. O gênero se manifesta materialmente em duas áreas fundamentais: 1) na divisão sociossexual do trabalho e os meios de produção,

2) na organização social do trabalho de procriação, em que as capacidades reprodutivas das mulheres são transformadas e mais frequentemente exacerbadas por diversas intervenções sociais (MATHIEU, 2009, p. 223).

Entre tantas vertentes dos estudos feministas e de gênero, identificou-se uma terceira, que surge como uma possível via para o presente estudo. Para a perspectiva pluralista, proposta por Françoise Collin, não é possível resolver teoricamente a questão das diferenças sexuais, mas é no campo ético-político que a luta feminista se desenvolve, na busca pela igualdade de direitos e o respeito às diferenças. Assim,

[...] homem e mulher não são definíveis, não são substantiváveis. A diferença sexual só aparece na experiência do diálogo que confronta uma mulher e um homem, mulheres e homens, um sujeito mulher (ou homem) e a sua condição de gênero no espaço público social ou privado. A diferença sexual não pode ser equacionada teoricamente, decide-se e redecide-se em cada relação, sem que ninguém saiba a priori qual é seu lugar (YANNOULAS, 1994, p. 16).

Para seguir por esse viés, é necessário articular duas concepções importantes: a ideia de que um sujeito mulher não se reduz apenas à sua feminilidade, o que distancia essa perspectiva da essencialista; e de que existem diferenças entre as mulheres, que devem ser valorizadas e inseridas em um novo tipo de sociabilidade, que articule e valorize as suas diversas nuances, afastando-se da proposta racionalista, que pode tender a uma homogeneização. A mulher seria, assim, um sujeito heterogêneo e múltiplo, com diversas representações, o que torna o debate mais complexo.

Partindo da perspectiva pluralista, a intenção é observar aspectos da manifestação do feminino no álbum analisado aqui. Não se trata, portanto, da procura por um modelo ideal homogêneo, mas da busca por significados que permitam a reflexão sobre as relações de gênero na fotografia e nos processos comunicacionais. É claro que, embora definida a linha a ser traçada, restam algumas reflexões pertinentes neste processo. Partindo-se da ideia de que as construções sociais não são fixas ou estagnadas, de que o feminino, por exemplo, não se desenvolve a partir de um modelo único, como é possível afirmar que identificar uma mulher ao ver uma, por exemplo? O que compõe, afinal, o ser mulher, se já foram superadas as diferenças biológicas? Essas inquietações nos acompanharão ao longo da trajetória de pesquisa, implicando novas reflexões ao longo deste processo.

3.2 Silenciamentos: a história das mulheres

Reduzir a realidade de mulheres e homens à divisão entre feminino e masculino não é possível, segundo a perspectiva pluralista apresentada por Yannoulas (1994). Tais diferenças são resultados de formas de dominação que se apresentam socialmente sob inúmeras roupagens, sem que seja possível identificar uma única origem histórica para sua existência. Segundo Simone de Beauvoir (1970, p. 13, grifo da autora), "elas são mulheres em virtude de sua estrutura fisiológica; por mais longe que se remonte na história, sempre estiveram subordinadas ao homem: sua dependência não é consequência de um evento ou de uma evolução, ela não *aconteceu*".

Perrot (2005) aborda os silenciamentos das mulheres na história, uma vez que elas não participaram da elaboração do relato oficial, nem como protagonistas sociais, até o fortalecimento do movimento feminista. A falta de acesso ao letramento, aliada à crença reafirmada de que sua função era restrita ao lar e aos afazeres domésticos, sem dúvida contribuiu para o seu apagamento nos registros históricos. Essa situação se fortalece pela posição de "outro", de "inessencial" ocupada pelas mulheres em relação aos homens (BEAUVOIR, 1970). Tal configuração não está atrelada a um acontecimento histórico específico, tampouco as mulheres formam um tipo de coletividade estruturada, unida por tradições e cultura própria, o que confere um caráter absoluto à forma como a alteridade se dá nessa relação.

A presença da mulher e de sua fala em espaços públicos é, segundo Perrot (2005), um fenômeno do século XIX. No entanto, a autora aponta para o fato de que nem sempre as mulheres sujeitaram-se ao silêncio e encontraram outras formas de expressão em um contexto de dominação. Em cartas, diários, escritos armazenados secretamente, elas acabaram se inscrevendo na história, mesmo que não intencionalmente. Ainda assim, esses escritos eventualmente arquivados só ganharam valor na história a partir dos anos 1970, período de renovação da própria historiografia em que as mulheres conquistam a possibilidade de constar no relato oficial e de participar, também, de sua narração. Até então, "o pudor é sua virtude, o silêncio, sua honra, a ponto de se tornar uma segunda natureza. A impossibilidade de falar de si mesma acaba por abolir o seu próprio ser, ou ao menos, o que se pode saber dele" (PERROT, 2005, p. 10).

A historiografia oficial, que atuou, segundo Losandro Tedeschi (2014), como ferramenta de dominação e justificação das estruturas existentes, vem sendo questionada pela nova história. A partir de reflexões sobre as questões de gênero e das minorias, essa vertente

historiográfica buscou outras interpretações sobre o uso da escrita no registro do passado, que desconsiderou os grupos tratados como minoritários por décadas.

Ao estudar os escritos de dezessete mulheres viajantes que vieram ao Brasil no século XIX, Leite (1989) traz à luz histórias narradas por exploradoras, publicadas anos depois do falecimento delas ou sob a revisão e permissão dos seus maridos. A pesquisadora explica que tais relatos consistem em uma dupla documentação, tanto do cotidiano das comunidades visitadas, quanto das condições da vida feminina nos países de onde vieram. Ao registrarem cenas do dia-a-dia, relações entre as pessoas, suas impressões sobre realidades em que estavam inseridas como estrangeiras, elas guardaram uma parte da história do Brasil que os homens não costumavam descrever em seus relatos. Algumas, dependendo do seu propósito, também tinham intuítos científicos e se preocuparam em registrar elementos da fauna e flora brasileira, como é o caso da princesa Therese von Bayern, prima de D. Pedro II.

Para Leite (1989), as mulheres que viajavam rompiam ideais estabelecidos para elas no período. Ao se lançarem além-mar, acompanhadas dos maridos ou em empreitadas independentes, como nos casos de viúvas ou nas raras vezes que solteiras o faziam, extrapolavam o espaço físico socialmente estabelecido para elas. Quando escreviam e, em alguns casos, publicavam seus diários, rompiam com a premissa do silêncio e do sofrimento, concebido como natural ao seu sexo. Ao deixarem para seus familiares que ficavam no país de origem a tarefa de resguardar os mortos e cultivar a família, relegavam essa tarefa que era sua atribuição como guardiãs do lar.

À exceção de situações como a pesquisada por Leite (1989), grande parte dos escritos de mulheres se reduzia a temas pessoais, relatos íntimos sobre situações cotidianas, confissões sobre relacionamentos etc. Essa característica acabava reforçando a concepção de que o vínculo maior das mulheres era com a esfera privada, pois “elas inscrevem o tempo das mulheres na repetição do mesmo e a relativa inércia do cotidiano, acentuam a própria feminilidade” (PERROT, 2005, p. 29).

Acrescenta-se a isso o fato de que a parcela de mulheres aptas a escrever, ou seja, letradas, que possuíam domínio da língua e acesso a papel, era ínfimo e restrito às classes altas da população. Depara-se, então, com uma história escrita que se refere ao ambiente doméstico, pessoal e de elite. Tedeschi (2014), que trabalha com a história oral como uma possibilidade de resgate desse passado silenciado, salienta que a sua ausência nos relatos históricos mantém as mulheres dentro dos modelos de consentimento a elas relacionados, que estão ligados aos papéis da natureza, do privado, do cuidado. Para o autor, “ao se apossar de suas próprias histórias, as mulheres se apropriam criticamente do passado, o que leva a

assumir os problemas do presente” (TEDESCHI, 2014, p. 32).

A falta de informações sobre a trajetória feminina implica, entre outros fatores, na criação de modelos idealizados de mulheres, em que predomina uma ótica masculina baseada na ideia de um gênero universal: o feminino. As próprias mulheres consomem tais ideais sem, muitas vezes, questionar o que há de real em sua representação.

As mulheres são mais imaginadas do que descritas ou contadas, e fazer a sua história é, antes de tudo, inevitavelmente, chocar-se contra este bloco de representações que as cobre e que é preciso necessariamente analisar, sem saber como elas mesmas as viam e as viviam, como fizeram, nestas circunstâncias, sobretudo os historiadores da Antiguidade, como François Lissarague desvendando a história em quadinhos dos vasos gregos, ou da Idade Média. Veremos as perplexidades de um Georges Duby ao perscrutar as imagens medievais ou de um Paul Veyne, ao dissecar os afrescos da Vila dos Mistérios. Ambos concluem por um caráter masculino das obras e do olhar e interrogam-se quanto ao grau de adesão das mulheres a esta figuração delas mesmas (PERROT, 2005, p. 11).

Ainda assim, a crescente valorização, por parte da história, da vida privada, pessoal ou familiar e o conseqüente espaço que as mulheres conquistam nessa narrativa permite a descoberta de trajetórias até então desconhecidas para essas personagens. Perrot (2005) aponta que, gradativamente, elas se apropriaram de diversos campos da comunicação, como o jornalismo; da criação, como poesia e romance; da história; da ciência e da filosofia, embora ainda que muito sutilmente.

Acompanhou-se, até aqui, uma mudança de paradigma. De um silenciamento predominante à conquista de lugares na narrativa do mundo, as mulheres alcançaram espaços de representatividade. Ainda assim, a ideia de um feminino idealizado segue existindo e é representado de diferentes maneiras na sociedade. Suas nuances se definem e transformam junto às buscas e necessidades dos grupos, expressando diferentes facetas dessa concepção.

3.3 Mulher e imprensa no Brasil: compreensões do feminino

A difusão de padrões, ainda que não atinja uma totalidade de mulheres, dá-se sob diferentes aspectos. Ao aceitar que a história e os meios de comunicação são os principais meios de expressão desses ideais, pode-se ponderar sobre qual o protagonismo das mulheres nesse contexto.

Toda comunicação voltada às mulheres correspondia a padrões conhecidos como femininos, tais como o cuidado estético, a necessidade de educação para a nobreza, com movimentos contidos e calculados. Bourdieu (2012) se refere à necessidade da mulher “se

fazer pequena”, para se encaixar no padrão da feminilidade:

[...] (o feminino, em berbere, vem sempre em diminutivo), mantendo as mulheres encerradas em uma espécie de cerco invisível (do qual o véu não é mais que a manifestação visível), limitando o território deixado aos movimentos e aos deslocamentos de seu corpo - enquanto os homens tomam maior lugar com seu corpo, sobretudo em lugares públicos (BOURDIEU, 2012, p. 39).

A publicidade, inserida na cultura de massa e na sociedade de consumo, também contribuiu para o fortalecimento de um ideal feminino. Ainda que essa representação opere a partir dos anúncios, como qualquer outro produto ou ideia que se pretenda vender, ela precisa manter um forte vínculo com a sociedade, editando as experiências disponíveis no mundo externo. Para Erving Goffman (1991), a publicidade procede através da “hiper-ritualização de ideais sociais”, ou seja, apropria-se de ritos já existentes nas relações sociais, presentes nas formas como os indivíduos incorporam os papéis de suas vidas, para a criação de representações.

Nos anúncios, esses ritos são apresentados em sua forma mais pura, criando situações exageradas e até caricatas que, por vezes, parecem ter pouco a ver com a realidade a elas relacionada. A concepção de que os fundamentos ideológicos que sustentam os padrões pelos quais a publicidade opera não sofreriam transformações, de forma que replicaria apenas mudanças superficiais a nível cultural da sociedade, sustenta a ideia de que as imagens de mulheres nesse meio tenderiam a representar mais o que a sociedade aprendeu a pensar a seu respeito do que a forma como elas realmente se relacionam com o mundo (MOTA-RIBEIRO, 2003).

Independentemente da análise que se faça sobre a ação do meio publicitário na compreensão das relações de gênero, avaliar os materiais dessa área em conjunto com os jornalísticos como constituintes do processo comunicacional é uma forma de compreender as maneiras como classificam-se as diferenças entre os grupos sociais através do consumo nas sociedades contemporâneas (ROCHA, 2001). Não se trata, portanto, de buscar um ideal criado pelos meios de comunicação para as mulheres, mas conhecer quais representações estiveram presentes ao longo dos diferentes períodos para compreender alguns possíveis comportamentos ideais existentes nas relações de gênero que os inspiraram.

Anteriormente restrita ao espaço doméstico ou dos conventos, a mulher brasileira passou a ser vista como público interessado em informações e, por isso, merecedor de atenção por parte da imprensa a partir da chegada da corte portuguesa no Rio de Janeiro, em

meados de 1800. Temas como moda e comportamento passaram, então, a povoar as páginas de pequenos folhetins, comuns no período. Para Dulcita Buitoni (1981), tal ramificação de assuntos já indicava o caráter de complementaridade desse novo ramo da comunicação massiva: “o jornalismo feminino já nasceu complementar, revestido de um caráter secundário, tendo como função o entretenimento e, no máximo, um utilitarismo prático ou didático” (BUITONI, 1981, p. 9).

Como Buitoni (1981) aponta em seu estudo, era uma imprensa que, ainda que se voltasse ao público feminino, não acompanhava em totalidade o momento que viviam as mulheres no século XIX. A pouca importância dada à atualidade, por exemplo, reforçava o caráter de publicação secundária, que acompanha até hoje as publicações desse setor.

Um artigo citado em sua pesquisa ilustra uma face de ideologia vigente na época. Publicado na *Revista Ilustrada*, em 1886, o artigo *O eterno feminino* falava sobre a ampliação da esfera profissional das mulheres, porém de forma contida e sempre voltada para ações menores e mais delicadas: “E, de facto, ella começa a mostrar-se muito apta para o professorado, para as industrias delicadas, para certos ramos do commercio, e até para o functionalismo, nas repartições em que o serviço é, antes, minucioso do que pesado” (BUITONI, 1981, p. 16). O texto defende, ainda, que elas não deviam se “intrometer” na política, sob o risco de “azedar-lhes” o temperamento, o que poderia “sacrificar o bom tempêro do jantar do marido, e até os vagidos desesperados do seu filhinho mais moço” (BUITONI, 1981, p.16). Curiosamente, o artigo encerra com um inusitado argumento, associando aos rostos delicados o perigo das tendências despóticas, às quais os homens barbados não seriam suscetíveis:

Verifica-se, também, que é dos rostos imberbes, como os do sexo gentil, que até hoje teem vindo as maiores desgraças ao mundo e os mais atrozes sofrimentos à humanidade. Napoleão1º, Luiz XIV, e uma série de estadistas, levados do diabo, sempre dispostos a lançar os povos uns contra os outros, como mastins, não tinham signaes de barba. Ao contrario, os homens de maior coração, os prototypos da bondade, os sabios e os patriarchas, em todos os tempos, uzavam longas barbas apostolicas. A historia nos mostra, que do lado dos rostos imberbes, há um serio perigo de despotismo, e de oppressão, de que são testemunho, no passado, os imperadores romanos e, modernamente, as sogras" - artigo da revista *Ilustrada*, em 1886. (BUITONI, 1981, p. 16)

A publicação, ao mesmo tempo em que reforçava o ideal da mulher clássica, frágil e de aptidões maternas, a colocava em outro patamar, o da estratégia, da maldade e más intenções, associadas à figura das sogras (que, segundo o pensamento vigente no período, todas as

mulheres se tornariam, em algum momento). A escrita desses artigos era predominantemente masculina ou, quando feminina, dizia respeito às senhoras da alta sociedade, que impunham rígidas regras de etiqueta como forma a manter seus espaços de poder.

A partir de 1875, percebe-se uma mudança na imprensa voltada para o público feminino no Brasil. De publicações dirigidas e, na sua maioria, escritas por homens, com temas como moda e literatura - basicamente romances e histórias leves - vê-se surgir folhetins escritos e, posteriormente, coordenados por mulheres. D. Violante A. X. de Bivar e Velasco, redatora de *O Domingo* (1873-1875), é uma das primeiras jornalistas do Brasil, ainda seguindo a temática tradicional desse tipo de publicação.

Algumas pautas sobre igualdade e liberdade começaram a surgir. No Rio de Janeiro, revistas como *O sexo feminino* (1875-1877 e 1887-1889), de Francisca Senhorinha da Mota Diniz, traziam temas engajados com o que Gondin da Fonseca (FONSECA *apud* BUITONI, 1981) identificaria como um pioneirismo do feminismo no Brasil. Posteriormente, o lançamento de *A Família* (1889-1897), por Josefina Álvares de Azevedo (irmã de Álvares de Azevedo), também trouxe contribuições em um viés feminista. Nele, a autora defendia a emancipação da mulher, difundindo esses ideais através de visitas a diferentes cidades do país.

A partir de 1900, além dos folhetins artesanais, começaram a surgir pautas sobre as mulheres na imprensa em geral. Em jornais anarquistas, mulheres operárias buscavam por melhores condições de trabalho, por exemplo. Além de um posicionamento social, há uma preocupação com a aprendizagem e com o estudo, que se diferem das pautas voltadas para estética, decoração e etiqueta que ocupavam as páginas de revistas femininas no mesmo período. Embora tenha-se assistido ao fortalecimento de temas engajados na agenda feminina, esses não atingiram o mesmo patamar das propostas pelas tradicionais revistas de comportamento que, até hoje, têm relevância entre as consumidoras.

Ao longo das diferentes décadas do século XX, o jornalismo especializado seguiu na dualidade: autonomia feminina e/ou utilidade doméstica ou estética. Mesmo as autoras, quando tratavam de temas como direito ao voto, apelavam para ideais considerados naturalmente femininos: doçura, bom temperamento e boa índole moral. Assim, inclusive os temas emancipadores são destinados àquelas mulheres que respondem ao padrão do gênero. A exaltação da maternidade como regra entre as mulheres, e a obrigação de cuidar dos filhos e servir ao marido eram temas recorrentes.

Neste contexto, surgiu a revista *Renascença* (1923) com tonalidades anarquistas, dirigida por Maria Lacerda de Moura, uma pensadora da condição das mulheres. Segundo Buitoni (1981), Moura já havia começado a questionar a própria concepção de feminismo do

período,

Em que consiste a emancipação feminina? De que vale o direito de voto para meia dúzia de mulheres no Parlamento, se essas mesmas continuam servas em uma ordem social de senhores e escravos, exploradores e explorados, patrões capitalistas e assalariados? (MOURA *apud* BUITONI, 1981, p. 54).

Ao tentar fugir do padrão das revistas femininas da época, que não considerava educativo para as mulheres, Maria Lacerda de Moura tendeu para uma exaltação da beleza pura da mulher, características físicas intimamente relacionadas com seus rigorosos valores espirituais e uma condição social bastante elevada.

A criação de revistas como *Claudia*, na década de 1960, marca o surgimento de publicações que veiculam o ideal da mulher independente como algo a ser consumido. Seguindo essa lógica, expressa em um editorial, elas deviam “deixar de serem vividas pela vida”, investindo na busca por coisas que as definissem individualmente. Identifica-se nessa iniciativa editorial a busca da mulher como um indivíduo que se constitui a partir do seu desejo de consumo, uma abordagem presente na publicidade (ROCHA, 2001). A individualidade é um valor que precisa ser constantemente reafirmado na construção de uma identidade de mulher, pois “é preciso que se diga que a mulher é *indivíduo*, tem um *eu*, é ela mesma e mostra *autenticidade*. Um valor coletivo óbvio é explicitado como que precisando incluir a mulher nesta categoria mais geral” (ROCHA, 2001, p. 30, grifos do autor), fator que diferencia as publicações voltadas para os homens, já que, segundo o autor, não é necessário explicitar que eles são indivíduos.

O ritmo industrial que se reflete na imprensa fortaleceu as fotonovelas e os testes de personalidade, que reforçavam a busca por padrões de comportamento. Goffman (1991) indica alguns desses modelos de representação que aparecem também nas imagens publicitárias, remetendo a mulheres alheias à realidade que as cerca (cujo foco de atenção geralmente é os homens da cena, que as protegem); submissas, dóceis, juvenis, brincalhonas e, sobretudo, felizes (principalmente em relação aos produtos que podem adquirir). Nesse período, aparecem representações de mulheres trabalhadoras, porém com a ideia de que a felicidade só se completa no lar, com o marido e os filhos. O amor, nessas narrativas, é o milagre que salva a vida de todas as personagens, resolvendo seus problemas, como nos contos de fadas.

Uma análise feita por Silvana Mota-Ribeiro (2003) em anúncios veiculados em revistas do segmento feminino indica padrões complementares aos apontados por Goffman. A autora aponta para a mulher como visão, ou seja, um objeto a ser contemplado e avaliado

por outros olhares; como portadora de uma beleza idealizada, normalmente relacionada à juventude e à magreza; e para a erotização do corpo feminino, cuja ausência de roupas remete a uma disponibilidade sexual que seria encarada como natural em todas as mulheres, uma vez que o prazer sexual seria uma das finalidades de seu corpo objeto.

Em uma das edições da Revista Cláudia³, o texto *Uma pequena rainha triste*, foi ilustrado com uma imagem significativa: uma mulher de expressão insatisfeita aparece com o rosto entre lençóis estendidos no varal, durante o ato incompleto de estender a roupa. Ao longo do texto, a autora explorou a ideia de que a mulher, concebida como a “rainha do lar”, acabava por não ser dona de nada, nem de si mesma. Além disso, defendeu que características como dependência e incapacidade não são inerentes à mulher. Usava com frequência o termo “papéis” e insistia na busca da mulher por uma identidade própria e que não se vê apenas através dos outros, mas reconhece a si própria.

Valor fundamental dessa individualidade, o corpo passa a ser visto como propriedade, território da ação feminina (ROCHA, 2001) e ganha destaque através dos cuidados estéticos, do tratamento, vinculados com a beleza, que seria atributo da natureza feminina. Salientam-se suas partes, que prevalecem sobre o todo e que precisam de cuidados e atenção constantes: as unhas embelezadas, os pelos raspados, os pés delicados, a pele limpa e suave. Os valores que atribuem conteúdo a essa exterioridade estão, também, vinculados ao corpo e com ele se relacionam: a ideia de intimidade, atrelada ao erótico e ao sensual, preenche o espaço do interior da mulher. Assim, o sexo e a sexualidade também são inseridos como produtos editoriais e de consumo para mulheres. Segundo Buitoni (1981), o sexo é o assunto mais vendido nas publicações de 1970. O corpo torna-se uma forma de autoafirmação, poder e conquista, porém esgota-se em sua materialidade.

A exterioridade sem um espaço interno consistente que se relaciona às mulheres torna inviável a possibilidade de proferir um discurso. O silêncio, portanto, passa a ser outro atributo natural feminino presente nos anúncios publicitários. Seu discurso é, assim, deslocado para os produtos que falam por elas, expressam suas ideias e manifestam o seu conteúdo interior através de desejos e necessidades (ROCHA, 2001).

As diferentes representações das mulheres na imprensa e nas narrativas clássicas da história, que não se esgotam nesta breve reflexão, suscitam o questionamento sobre qual feminino é possível tratar aqui? Os ideais de gênero, incorporados pela lógica do consumo, podem dizer respeito a uma totalidade de pessoas? As mulheres conseguem ver a si mesmas

³ Revista Cláudia, n.26, São Paulo, Editora Abril, novembro de 1963, p.124-128.

nessas publicações? Sentem-se, de fato, representadas na sua integralidade e, principalmente, individualidade?

Voltando à questão dos silenciamentos na história, o que é possível apreender que a mulher construiu sobre si mesma? Com os exemplos da imprensa no Brasil, sabe-se que sua participação foi reduzida em relação à masculina e rapidamente transferida para um fim relacionado ao consumo de produtos, serviços e estilos de vida.

Nos álbuns também está escrita uma parte dessa trajetória. Como é possível identificar sua presença? Como propõe Perrot (2005), debruçar-se sobre essa história é estar disposto a compreender as mulheres fora desses estereótipos, daquilo que já se conhece e reafirma-se a seu respeito. Esse é, possivelmente, o maior desafio desta pesquisa, que busca desvendar alguns aspectos das narrativas sobre si mesmas que as mulheres construíram no silêncio de seus registros fotográficos, levando em conta como se mostravam, ou não, nas fotografias do álbum.

3.4 A mulher no álbum

Além de guardiãs do acervo das fotografias de família, como propõe Silva (2008), as mulheres encontram-se também como personagens dos retratos preservados nos álbuns. São suas próprias autonarrativas que estão ali presentes. Ao mesmo tempo, atribuem uma carga de significação expressiva ao narrar os álbuns, que precisa ser considerada neste tipo de análise.

A nova historiografia propõe o resgate da história oral como uma possibilidade de dar voz aos grupos silenciados. Para Tedeschi (2014), esse é um método de investigação que converge a pesquisa histórica com a antropológica e a social, da qual também entende-se que participa a Comunicação. Ela objetiva a descoberta de outros sujeitos e é considerada uma das linguagens fundamentais do saber popular, que expressa os símbolos presentes na consciência coletiva e individual, que mobilizam formas de interação social, nas diversas instâncias: dos registros históricos, aos diálogos privados.

Nessa compreensão, uma vivência individual pode se tornar uma narrativa cultural, permitindo que aflorem múltiplas versões da história. Talvez não se trate, como coloca o autor, de diferentes histórias, mas da compreensão de que, por construções pessoais e particulares de cada indivíduo, expressas nesses relatos orais, não seja possível aplicar uma ideia de construção social e histórica, que implicam em modelos de comportamento, de uma forma homogênea e que faça sentido para todos os envolvidos nesse passado.

Segundo Tedeschi (2014), as pessoas, como sujeitos singulares, encarnam valores,

modas, costumes e modas de forma única “[...] que as incluem dentro de um contexto social que não é estático, mas, está continuamente afetado por contradições, rivalidade e tensões de seus membros” (TEDESCHI, 2014, p. 35). Por isso, o relato oral que se busca aqui torna ainda mais complexa a compressão da história como é conhecida hoje.

Leite (1994, p. 58) ressalta que “a escrita da mulher aproxima-se do saber e da memória popular; ao transpor a oralidade para o papel ela registra sua vivência e os padrões masculinos incorporados”. É importante ressaltar, no entanto, que embora as questões envolvendo masculino e feminino marquem as recordações, não é possível tratar de uma “memória feminina”, seja ela baseada em pressupostos biológicos ou sociais. Considera-se, como Tedeschi (2014, p. 22) propõe, que “é possível pensar a relação entre gênero e memória, complexificando-a mais, possibilitando a compreensão da multiplicidade de configurações de gênero que marcam a memória e nela se expressam”.

Para Bourdieu (2003), a fotografia, vista como fruto de uma decisão individual, carrega consigo juízos particulares de quem a registrou, mas também concepções de grupo que constituem os valores do indivíduo. Para o autor, o inconsciente na imagem fotográfica está na sua prática trivial e se revela no momento em que o fotógrafo decide, dentro dos valores reconhecidos pelo seu grupo, que uma cena merece escapar do esquecimento e ser registrada em imagem.

Compreender adequadamente uma fotografia, seja seu autor um camponês corso, um pequeno burguês da Bolonha ou um profissional de Paris, não é somente recuperar as significações que proclama (ou seja, em certa medida, as intenções explícitas de seu autor), é também decifrar o excedente de significação que revela, na medida em que participa da simbolização de uma época, de uma classe ou de um grupo artístico (BOURDIEU, 2003, p. 44, tradução nossa)⁴.

Partindo dessa reflexão, pode-se pensar sobre o que representa para o coletivo o posicionamento da imagem feminina no álbum de família. Bourdieu (2003) aponta que, à medida que as crianças começam a aparecer com mais destaque nas fotografias, as mulheres começam a ganhar mais espaço, principalmente retratadas na sua função de mães. Esse papel doméstico ainda aparece, para o autor, na concepção de que faz parte da divisão de tarefas que a mulher mantenha a relação da família com os parentes que vivem distantes, enviando-lhes fotografias e preservando, assim, a memória dos seus. Em um terceiro momento, a

⁴ Texto original: “Comprender adecuadamente una fotografía, ya sea su autor un campesino corso, un pequeño burgués de Bolonia o un profesional parisino, no es solamente recuperar las significaciones que proclama (es decir, en cierta medida, las intenciones explícitas de su autor), es también, descifrar el excedente de significación que revela, en la medida en que participa de la simbólica de una época, de una clase o de un grupo artístico (BOURDIEU, 2003, p. 44).

prática da fotografia de família é colocada como uma tarefa complementar, cedida à mulher por integrar seus afazeres domésticos ou por ser compreendida como uma atividade pouco viril para ser executada por homens, a quem ficam reservadas as execuções mais nobres da técnica (BOURDIEU, 2003).

Os estereótipos acerca das mulheres que se reafirmam ao longo das décadas, no entanto, não apagam a trajetória construída individualmente por cada sujeito na história. Segundo Leite, "[...] Pierre Nora introduziu a ego-história, como tomada de consciência de que a história que cada um faz é tributária de sua própria história e da relação que teve com sua época" (LEITE, 1994, p. 60). Destaca-se, portanto, a importância da contextualização das narrativas aqui analisadas, assim como a compreensão do caráter singular que cada caso assume, não podendo servir como lei universal, principalmente no que diz respeito a vivências, estímulos e compreensão de mundo.

4 METODOLOGIA: CONHECENDO HISTÓRIAS DE VIDA

A partir das proposições teóricas apresentadas anteriormente, será realizada a análise de um álbum de família a fim de discutir a mediação comunicativa no ambiente doméstico, com enfoque nas relações de gênero e no papel das mulheres. Nesta etapa da pesquisa, ressaltam-se como fundamentais as questões já apresentadas sobre a representação das mulheres nos diversos âmbitos sociais e sobre as relações dos álbuns e das fotografias domésticas com a biografia familiar.

Considera-se, para tanto, o álbum de família no seu âmbito comunicacional, que se constitui através da relação entre o aspecto visual e o discurso oral a seu respeito. Michel de Oliveira Silva (2016), ao tratar da relação entre a fotografia e memória, salienta que é a narração feita a partir dos retratos do álbum que torna possível a compreensão da passagem do tempo e das diferentes gerações da família. Essa narração está imbricada de aspectos subjetivos comuns ao ato de rememoração e é, por isso, única: por mais que se busque uma coerência, cada vez que a narrativa é recontada, aspectos diferentes se destacam, com novos detalhes – que são agregados ou silenciados – e que variam a depender do membro da família que se dispõe a falar sobre os acontecimentos registrados nos retratos.

Sem narrador, as cenas congeladas no papel se tornam desconhecidas. Quem são as pessoas fotografadas? Em que ano estavam? Quem responde e fala a partir da fotografia é o seu interlocutor. A imagem fotográfica, por si só, não é capaz de contar a história daquele momento sem deixar grandes lacunas na sua compreensão. Por isso, é fundamental compreender a fotografia doméstica como artefato da memória que, como tal, suscita a comunicação, especialmente os relatos orais, favorecendo o intercâmbio dos relatos afetivos entre os membros da família.

Ao recontar suas histórias, as famílias criam narrativas comuns sobre si mesmas. Assim, aquelas passagens que possuem destaque são repetidas e tornam-se a história do grupo. Pode-se considerar, portanto, que as recordações individuais dos sujeitos que narram essas histórias se perpetuam e fortalecem uma memória do grupo, cujas partes mais difíceis para cada integrante costumam ser silenciadas na narrativa coletiva. Essa história, entretanto, é sempre composta da relação entre o indivíduo e o coletivo.

Além de montar e preservar o acervo familiar, contá-lo também é uma atribuição feminina (SILVA, 2008). Mais do que isso, esse papel desempenhado pela mulher consiste, segundo o autor, em uma tática de ação no tempo, em que a memória da família torna-se sua forma de inscrever-se em um contínuo presente e de permanecer. Isso porque, "[...] em 'sua

verdade' mais profunda, o álbum é o passar do tempo. E nisso o álbum foi uma das táticas da mulher para fazer do outro, da família, sua silenciosa conquista enquanto o tempo passa. O álbum é da mulher, assim como sua casa" (SILVA, 2008, p. 135).

A partir dessas imposições de gênero, do arquivamento das fotografias de família ser responsabilidade das mulheres e tendo em vista a importância do caráter narrativo desses documentos, não se pode desconsiderar essas informações na escolha da metodologia a ser adotada a partir daqui. Optou-se por conversar com a guardiã de um álbum que se dispusesse a contar um pouco de sua história a partir desse artefato. Buscou-se uma senhora idosa, uma vez que são elas que resguardam a trajetória de diferentes gerações, outro fator relevante neste estudo.

Para viabilizar a pesquisa, foram levados em conta questões como: proximidade com a entrevistada, uma vez que esse pode ser um fator chave no desencadeamento da narrativa, pois nem todas as pessoas se sentem confortáveis em abrir seus acervos para desconhecidos; facilidade de acesso às fotografias antes da entrevista, para que pudesse ser feita uma análise prévia; e, por fim, a possibilidade física e mental da locutora de elaborar um relato a partir do acervo pessoal de fotografias.

Estabelecidos esses critérios, optou-se por entrevistar a senhora Wilsany Arete Gehres, 82 anos, avó da autora desta monografia. Entrar em contato com uma história que já lhe era de alguma forma familiar, porém sob uma perspectiva diferente e com objetivos estabelecidos para este estudo, pareceu uma forma interessante de assumir a particularidade e individualidade observada nas perspectivas femininas desde o início da pesquisa. Não se trata, portanto, de uma amostragem, cujo objetivo seria demonstrar e comprovar hipóteses. A proposta é fazer uma reflexão sobre o tema abordado, abrindo a possibilidade para novas interpretações que possam surgir.

4.1 Formas e caminhos

Esta etapa da pesquisa foi realizada em dois momentos distintos e complementares: a apreciação das fotografias que compõem o acervo da família e uma entrevista não-estruturada com a guardiã desse material. No que diz respeito à primeira etapa, no entanto, não se trata de uma decupagem, apontando elementos como enquadramento, composição, luz, entre outras configurações técnicas. A observação segue a proposta de Kossoy (2012), que, a partir de Panofsky, trata da interpretação iconológica, consistindo mais em um método de síntese de

significações possíveis que de identificação dos elementos formais da fotografia, ainda que estes não sejam desprezados.

Estabelece-se, assim, olhar para a segunda realidade da fotografia (KOSSOY, 2012), que vai além do que é possível apreender apenas visualmente. Para tanto, é necessário considerar os aspectos que a constituem, a exemplo de como foi produzida, o contexto e o momento histórico em que foi criada. O autor salienta que isso deve ser feito sem esquecer que “[...] a imagem fotográfica é um meio de conhecimento pelo qual visualizamos microcenários do passado; contudo, ela não reúne em si o conhecimento do passado” (KOSSOY, 2012, p. 82).

Parte-se, para tanto, do pressuposto de que as fotografias preservaram, no sentido iconográfico, uma parcela da realidade possível de ser apreendida pela objetiva. Isso não quer dizer que a fotografia seja um registro isento ou que consiga dar conta da totalidade da realidade que ela representa. Para realizar a análise iconológica é necessário perceber o que está nas entrelinhas, arriscar-se na interpretação e compreender a fundo o contexto histórico do recorte analisado. A imagem fotográfica não pode ser olhada como mero testemunho, uma vez que “o binômio testemunho/criação encontra-se indivisivelmente amalgamado na imagem, condição intrínseca da representação fotográfica” (KOSSOY, 2012, p. 143)

Para a realização da entrevista, segunda etapa do percurso metodológico, optou-se pelo método que utiliza a fotografia como gatilho disparador da memória, desenvolvido pelos pesquisadores do grupo *Comunicação e História*, da Universidade Estadual de Londrina. Através da interação entre história oral e reminiscências provocadas por fotografias, o método surgiu como forma de investigar processos históricos através de vivências dos indivíduos que testemunharam tais acontecimentos (TEIXEIRA, 2013). Na comunicação, já foi utilizada como suporte para resgate de recordações familiares e afetivas, mais especificamente para o estudo acerca da saudade de entes que já se foram (SILVA, 2016).

Na proposta inicial, essa metodologia sugere que o pesquisador monte um portfólio a ser apresentado para o entrevistado, a fim de apontar quais recordações são suscitadas a partir de determinadas fotografias. No caso desta pesquisa, optou-se por deixar a entrevistada livre para trazer as fotografias que viessem à sua lembrança enquanto falava da sua trajetória de vida. Em certos momentos, a entrevistadora ficou também livre para questionar algumas fotografias que se destacaram na apreciação prévia, para complementar o relato.

Destaca-se aqui uma preocupação da pesquisadora Juliana Teixeira (2013) com a questão do contexto nas fotografias analisadas e que se faz pertinente neste estudo. Ela aponta que a memória é formada tanto pelos registros daquele que lembra quanto por sua

experiência como integrante de um grupo. Por isso, “[...] da mesma forma que as memórias são influenciadas pelas alterações do ambiente em que o indivíduo está inserido, a maneira como ele relata suas lembranças é igualmente impregnada pela tradição” (TEIXIERA, 2013, p. 29). Uma vez que o objetivo aqui é estudar a memória do feminino ao longo de diferentes décadas, identificando os padrões que se reforçam ou se quebram nessa relação, a compreensão do contexto se demonstra fundamental para que essa reflexão possa acontecer.

4.2 Apreciação das fotografias

Para realizar a primeira análise das fotografias, entrou-se em contato com dona Wilsany para solicitar os álbuns de família emprestados. Ela reside em Cachoeira do Sul, cidade localizada a cerca de 250 quilômetros de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Em função da distância, o material foi enviado pelo correio. Foi solicitado que ela mandasse todos os álbuns com fotos da família; no entanto, ela selecionou aqueles que considerava mais importantes por achar que o volume de material seria muito grande. Ainda assim, foram recebidos onze álbuns, de tamanhos variados, além de algumas fotos avulsas (Figura 1).

Figura 1 – Os álbuns de família de dona Wilsany



Fotografia: Ana Carolina Eidam

Sobre esse material, identificou-se um álbum maior, cuja aparência parecia ser mais antiga que os demais, que carregava uma capa plástica com uma imagem floral um pouco mofada, decorado com fios dourados na lateral. Não parecia ser de um material sofisticado, porém não era uma peça comum, dando indícios de que foi escolhido especialmente para

aquele fim. Seu interior era de papel de cor verde, em que as fotos eram coladas. Tinha um aspecto desgastado pelo uso, com algumas folhas saindo pela lateral e com partes da capa já rasgadas.

Dos álbuns menores, nove eram de um tipo fornecido pelas lojas de revelação, com capa de papel e alguns saquinhos plásticos no seu interior. Outro tinha a capa dura e parecia ser mais atual pelo seu estado de conservação. As fotos avulsas que acompanhavam o pacote eram dos mais variados tipos. A elas, a pesquisadora acrescentou algumas fotos da família que tinha ganhado da avó em uma visita anterior. Eram imagens da sua mãe e familiares mais próximos.

Percebeu-se, nesse primeiro contato, um aspecto descuidado dos arquivos: algumas fotografias amassadas, até mesmo rasgadas, outras parecem ter sido retidas do álbum maior por conterem pedaços das folhas verdes coladas no seu verso. Em vários álbuns, algumas fotografias estão faltando, enquanto suas páginas são invadidas por retratos que pareciam não pertencer àquele espaço.

Das 142 fotos que compõem o álbum maior, em 91 são retratadas mulheres. As características gerais percebidas nesse grupo de fotografias é a presença marcante de mulheres, na sua maioria em atividades ao ar livre (Figura 2). Elas usam, majoritariamente e inclusive quando crianças, saias ou vestidos cujo comprimento fica sempre pela metade da canela. Os decotes são fechados, às vezes é possível ver colares e adornos simples no pescoço.

Figura 2 – Vestimenta das mulheres no álbum



Fotografia: Arquivo pessoal/ Wilsany Geheres

Outro fator que chama atenção nas mulheres que aparecem retratadas é a aparência: quase sempre com maquiagem e cabelos arrumados, além de que, quando jovens, a maioria delas possui cintura fina e são esbeltas. Os vestidos ou saias são simples, o que indica a classe social das pessoas fotografadas. Cabe aqui salientar que os homens também, na maioria das vezes, aparecem aprumados nas imagens: terno alinhado e cabelos penteados, o que denota, além dos modos de se vestir da época, certa solenidade atrelada ao momento de tirar fotografias.

A formalidade nas poses, no entanto, não é recorrente. Ao contrário, percebe-se uma descontração nos momentos registrados, com muitos sorrisos, pessoas sentadas ao chão, em algumas atitudes que parecem cotidianas. Certas imagens são borradas pelo movimento dos retratados, outras são muito expostas à claridade, outras, ainda, um pouco embaçadas, características dos registros amadores que reforçam ainda mais o aspecto de informalidade. As poucas fotos em que isso destoa são aquelas em que a família toda parece estar reunida, com os anciãos posicionados mais à frente, sentados, enquanto o restante da família permanece em pé, com ar mais sério.

Nas fotografias de grupos maiores, percebe-se uma mudança de comportamento dos seus integrantes. Além da maior formalidade, as mulheres aparecem segurando as crianças no colo, enquanto os homens, na maioria das vezes, posicionam-se de pé e mais atrás, como quem guarda os limites daquela família.

A foto de uma moça destaca-se no acervo por apresentar um comportamento diferente do restante do grupo (Figura 3). Em vez de vestidos, a jovem retratada usava calças e camisa, além de chapéu. Supondo que seria a juventude de dona Wilsany que estaria retratada ali, trataria-se dos anos 1940-50, período em que começava a se popularizar o uso de calças compridas por mulheres e em que esta prática ainda estava atrelada mais fortemente ao trabalho na indústria. A moça, que levava um violão, destoava das demais por sua atitude despojada, não tão preocupada com o resultado estético do retrato, como era o padrão nos registros desse tipo que compunham o álbum.

Figura 3 – A moça com violão



Fotografia: Arquivo pessoal Wilsany Geheres

Logo abaixo, vê-se o retrato de uma moça em uma moto (Figura 4), meio de locomoção cujo uso também não era comum entre as mulheres no período. A jovem, porém, usa saias e sua atitude parece ser mais de curiosidade em relação ao veículo.

Figura 4 – A moça na moto



Fotografia: Arquivo pessoal Wilsany Geheres

Os momentos em que aparecem situações de trabalho, geralmente dizem respeito ao trabalho braçal e apenas os homens aparecem com ferramentas nas mãos. Como é o caso da foto em que dois sujeitos seguram instrumentos de trabalho enquanto as mulheres estão posicionadas em segundo plano (Figura 5).

Figura 5 – Momento de trabalho



Fotografia: Arquivo pessoal Wilsany Geheres

Percebe-se uma quantidade significativa de retratos individuais no álbum, muitos deles de mulheres. Em diferentes posições, locais e estilos, elas aparecem obedecendo ao padrão bem arrumado dos cabelos e maquiagem, o que pode indicar uma preparação prévia para o momento das fotografias. Muitas são fotografias no tamanho 3x4, o que é curioso devido ao caráter funcional que hoje se atribui a esse formato. Eles ocupam o mesmo espaço que outras fotografias, colados e organizados nas laterais das páginas do álbum.

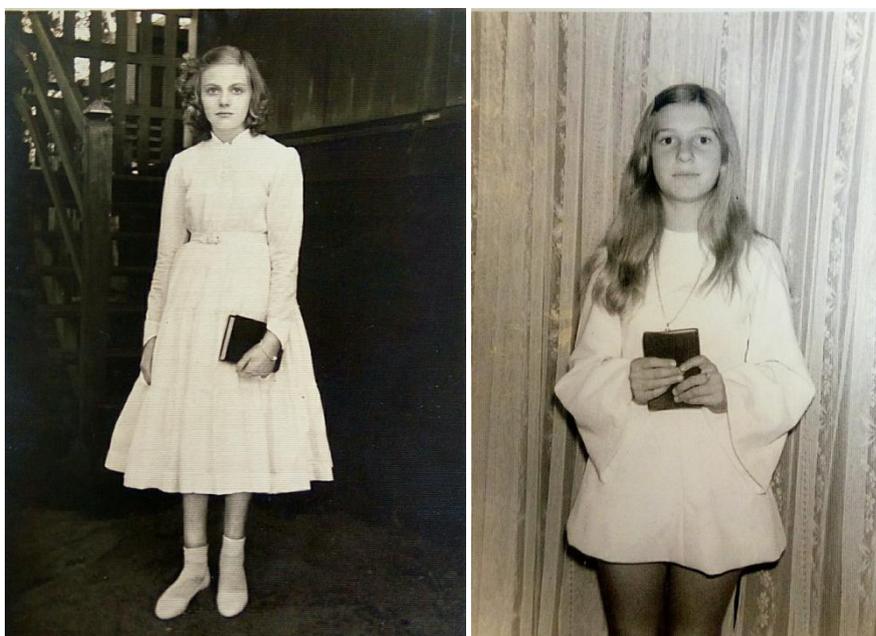
Acerca de dona Wilsany, chama atenção o fato de que o álbum inicia com fotos do casamento, mas só há duas fotos do casal nesse conjunto de imagens, embora imagens da família do ex-marido também estejam presentes no álbum. O restante das fotos parece ser da juventude dela e é contrastante a sua fisionomia nos dois momentos: jovem, ela aparece sorrindo e cercada de amigas, em situações descontraídas; com o marido ela esboça uma expressão mais séria, porém altiva. Talvez isso se deva à solenidade atribuída ao momento do casamento, mas se destaca no todo.

Analisando os álbuns menores, encontrou-se diferentes períodos retratados. Desde fotos dos filhos jovens até imagens dos netos, são os mais variados tipos de artigos que compõem essa parte do acervo. Ele não parece ter sido organizado seguindo alguma lógica,

com fotos de épocas distintas intercaladas de forma aleatória. Permanece o caráter amador dos registros efetuados.

Algumas fotos fazem menção à vivência religiosa. Retratos de moças jovens, sozinhas, em vestidos brancos. Uma delas com uma bíblia na mão faz referência ao rito luterano da Confirmação, que acontece normalmente entre os 12 e 14 anos. Em duas fotografias em que esse momento é registrado, são meninas que estão retratadas. As cenas, porém, são contrastantes: na primeira, uma moça com vestido pela canela e com o decote bem fechado olha para a câmera com ar sério (Figura 6); na segunda, outra menina tem expressão facial mais leve e usa vestido que deixa as coxas de fora (Figura 7), o que sinaliza uma mudança no padrão estético dos períodos.

Figuras 6 e 7 – Confirmação



Fotografia: Arquivo pessoal Wilsany Geheres

Sobre os matrimônios, também há diferenças entre as gerações. No de dona Wilsany (Figura 8), o vestido mostra pouco do seu braço, pescoço e rosto, é todo em tecido branco fechado e possui poucos detalhes, além de que o véu aparece com bastante volume por trás da cabeça. Em outro registro de casamento (Figura 9), já colorido, uma moça jovem aparece com vestido que leva algumas transparências na região do colo, ainda que discretas. O véu, se existe, não aparece, sendo que apenas uma guirlanda de flores decora seu cabelo. Mais adiante, outra jovem noiva posa em uma fotografia ao lado de dona Wilsany, que já aparenta ter mais idade (Figura 10). O vestido possui um decote, ornamentações no corpo e uma saia

bufante, muito próximo dos vestidos tradicionais que são utilizados na atualidade. Uma quebra, no entanto, na foto de casamento em que a noiva usa calças e uma camisa (Figuras 11 e 12), bastante despojada, em um ambiente que não parece religioso, mas civil. Pelas fotografias anteriores, é possível supor que se trata da neta mais velha, que está se casando em um contexto completamente diferente das anteriores.

Figuras 8 a 12 – Casamento



Fotografia: Arquivo pessoal Wilsany Geheres

Dona Wilsany aparece frequentemente sozinha nas imagens, embora existam fotos dela com a família. Retratos com seus pais começam a aparecer com mais frequência, além de registros em ambientes internos, que se infere ser sua casa.

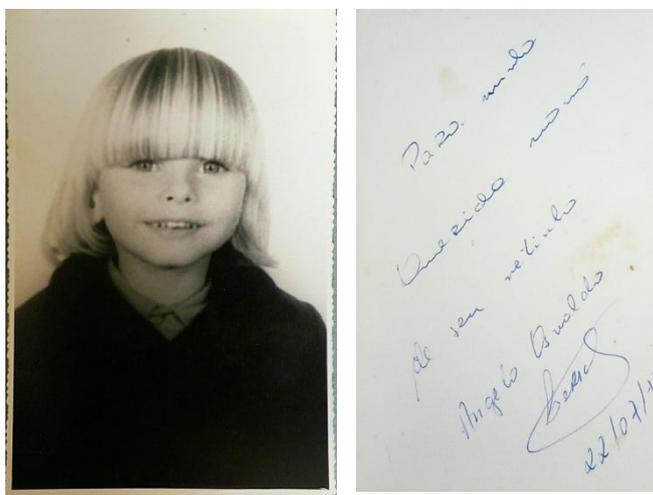
Há ainda registros de viagens, de lugares variados. Nota-se o surgimento de uma pessoa nova nessa narrativa, um homem, que figura ao lado dela numa fase mais avançada da vida adulta. Em diferentes momentos, dona Wilsany aparece dançando nas fotografias. Nesses registros, parece muito feliz.

Contrastando com o primeiro álbum, mulheres usando calças já são bastante frequentes nessas fotografias, embora os decotes ainda sejam recatados e o comprimento dos vestidos, na sua maioria, permanece na altura das canelas. A inserção de registros de viagem, inclusive de mulheres sozinhas, também é uma novidade nesse relato. Há alguns retratos de momentos em que dona Wilsany parece estar se arrumando, se maquiando no banheiro, por exemplo, que são bastante inovadores no tipo de narrativa cotidiana que se constrói, focando no zelo pela aparência que ela demonstra em todas as imagens.

Sobre a relação com os filhos, encontra-se registros em menor quantidade, embora retratos de um deles sozinho figure com frequência entre os registros. Em uma das exceções, dona Wilsany é fotografada costurando ao lado da filha, que tricota. Essa é uma das poucas fotografias que registram alguma rotina dos afazeres femininos. Em outro momento, ela é registrada com uma enxada na mão, com expressão sorridente.

Algumas fotografias possuem inscrições no verso. Pelos textos, a filha parece estar morando longe (Figuras 13 e 14) e mantém a mãe informada de suas aventuras. Depois, atualiza sobre a vida da neta e do esposo, com um tom narrativo e carinhoso, demonstrando afeto (Figuras 15 e 16). Encontrou-se, também, um retrato do filho de dona Wilsany que possui o mesmo tipo de inscrição explicativa no verso, escrita por ela, o que dá a ideia de que este é um hábito transmitido de mãe para filha (Figuras 17 e 18). Estas são algumas das poucas imagens que se pode considerar que levariam legendas, explicando seu conteúdo. O restante são fotografias soltas e, muitas delas, sem ligações aparentes entre si.

Figuras 13 a 18 – Legendas nas fotografias





Em plena Belém - Brasília nada melhor do que um pequeno exercício (5 km ida - 5 km volta) Viagem econômica ao Itinga. Combustível? Feijão, arroz e muita força de vontade (para não dizer, coragem). Uma rápida pausa para o descanso (bem que não precisava ser tão rápida assim!)



Modéstia à parte, mas a minha família é legal, não é?!?! Olha a pose do papai: de pastor depois do culto de domingo. A mamãe, pra variar, foi trocou de roupa, só para ficar mais a vontade e eu estou "a lá" mainheira. Olha o detalhe do laço na cabeça!! Estamos em Tomé-Açu (3 meses)

Fotografia: Arquivo pessoal/ Wilsany Geheres

Ainda estão presentes nos álbuns menores fotografias que foram tiradas do álbum maior, em que estão presentes alguns poucos registros de dona Wilsany ao lado do marido e com os filhos pequenos. Entre os registros que aparentam ser mais recentes, encontram-se retratos de dona Wilsany entre o que parecem ser seus netos e filhos em uma comemoração. Pela atitude das pessoas, percebe-se que se tratava de sua festa, com escritos que indicam seu aniversário de 80 anos. Ela aparece vestida em calças compridas e camisa, com os cabelos arrumados e maquiada, sorri bastante e parece estar se divertindo. Apesar da presença de seus filhos homens, a predominância é de mulheres no seu entorno, todas com o mesmo ar sorridente, típico de um ambiente de festa.

4.3 A voz da narrativa: entrevista com dona Wilsany

Depois da observação das fotografias, aconteceu a entrevista. Dona Wilsany recebeu a pesquisadora na sua casa, em Cachoeira do Sul (RS). Lá, uma sala grande guarda alguns móveis mais antigos, entre eles o armário que ocupa um espaço significativo. Nas suas prateleiras, estão diversos porta-retratos com imagens da família. Netos e bisnetos ocupam papel de destaque nesses registros, ainda que outros membros do grupo apareçam

eventualmente. Nas paredes do cômodo também se encontram fotografias, cujo destaque é uma moldura oval que leva a imagem de dona Wilsany quando criança ao lado dos irmãos e dos pais. O lugar é pouco frequentado pela família e, embora seja lembrado como “sala de visitas”, os filhos, netos, sobrinhos e outros integrantes usualmente se reúnem na cozinha ou na sala dos fundos da casa, onde dona Wilsany também prefere ficar. Nesses outros cômodos, não se encontram registros fotográficos, a não ser um da sua cadela de estimação, que ocupa posição central no móvel da cozinha.

Foi nessa sala, na parte de trás da sua casa, que dona Wilsany contou sua história, cujo relato foi gravado para análise posterior. Nascida na cidade de Arroio Bonito, no interior do Rio Grande do Sul, se criou em Cerro Branco (RS), local onde havia nascido sua mãe, Erna Maria Schultz Gehres. O pai, João Nelcindo Gehres, era natural de Candelária (RS). De ascendência germânica e tradição religiosa Luterana, a família era composta pelos pais e cinco filhos, duas mulheres e três homens, dos quais ela era a filha do meio.

As crianças, conforme ela conta, eram alfabetizadas em alemão, sendo que o português se aprendia no colégio. Wilsany estudou até o terceiro ano (hoje terceira série do Ensino Fundamental), conforme explica:

Meus pais achavam que a gente não precisava estudar. Sabia ler e escrever e tinha que ir trabalhar na roça. Minha mãe tinha uma casa de comércio, ela era costureira e tinha uma venda de secos e molhados. Não tinha tecidos, mas era bem variado: tinha chapéus, calçados e tudo mais. Eu me criei ali no balcão. Ela costurava pra fora e eu queria aprender, mas ela não tinha paciência pra me ensinar a cortar e tudo, aí eu fui pra Candelária fazer um corte e costura lá. Daí me especializei e já costurava tudo. Mas depois eu casei e fui trabalhar na roça (GEHRES, 2017).

Wilsany casou aos 18 anos, com Beno Lersch, conforme explica no depoimento abaixo:

Fui lá pra roça, eu tinha meus 20 anos, eu acho, mais ou menos. Aí eu morei 8 anos no interior. Depois nós voltamos pra Cachoeira, aí meu marido foi trabalhar de pedreiro e eu de costureira e eu voltei a me especializar na costura. Tinha aqui uma casa de comércio, antiga Casa Sombrinha, eu fui lá procurar serviço e eles disseram que não tavam precisando. Eu insisti, disse que vim do interior, que precisava de um emprego, aí eles perguntaram se eu tinha uma peça de roupa pronta pra eles olharem. Eu fui na Casas Pernambucanas, comprei um tecido e fui pra casa, cortei, de noite eu fiz a camisa e no outro dia eu levei para a loja. Daí eu consegui meu emprego.

Eu fiquei trabalhando para eles, mas em casa. Eles me mandavam as roupas cortadas e eu só montava. Trabalhei muitos anos. Depois eles me assinaram a carteira, foi de repente que a loja quebrou e terminou tudo. Aí eu comecei a trabalhar, assim, exclusivo. Eu já tinha uma clientela, o pessoal já me conhecia como costureira, daí eu fiz minha vida em cima de uma máquina de costura, era

meu ganha-pão. Criar meus filhos, botar meus filhos no colégio, comprar calçado, roupa, tudo saía da máquina de costura. Tudo. As casas, tudo.

Infelizmente eu não tive muita sorte no meu casamento, meu marido era jogador e botava tudo fora o que ele ganhava. Eu sustentava a casa e ainda sustentava ele junto também. Foi uma luta (GEHRES, 2017).

Foi depois de casada que ela montou o álbum de folhas verdes, mais antigo, que começa com as fotos de casamento. Sobre o marido, ela refere-se como “pai dos meus filhos” e, quando questionada sobre as poucas fotos do matrimônio, é evasiva. Sobre a continuidade das fotografias do álbum, ela diz que não houve um planejamento: “a gente foi botando, assim, aéreo”, comenta.

O casamento terminou quando os filhos mais novos ainda eram pequenos, como explica:

Aquilo [o casamento] foi uns quantos anos, assim. O Adriano [filho] já tava no quartel, é o mais velho já foi pro quartel, e o Alexandre [filho] já tinha feito um curso no Senai, se formou lá de torneiro mecânico, hoje ele tem a oficina dele. E daí chegou um ponto que a gente não se entendia mais, eu e meu marido. Ele era agressivo demais, vinha bêbado pra casa e me agredia, apanhei dele. A última vez meu filho chegou em casa, ele e um colega dele, dizendo: ‘mãe faz uma galinhada, nós queremos depois ir no carnaval’, daí eu ainda disse assim: ‘ai, Adriano, teu pai tá bêbado aí do lado’, tinha um boteco do lado da minha casa, ‘ele já tá lá trovando, ele vai incomodar’. ‘Ah, ele nem vai ver’, disse ele assim. Aí eu matei uma galinha, fiz uma galinhada e quando tava pronto eu ainda servi o prato dele e separei as peças que ele gostava de comer e nós sentamos na mesa. Quando a gente tava sentado na mesa começando a se servir ele chegou pela porta dos fundos e disse assim: ‘ah, é? janta nessa casa?’ pegou a toalha nas duas pontas e derrubou tudo no chão, a comida tudo, aí ele queria o revólver. Aí eu disse: ‘não, o revólver eu guardei e não vou te dar’. Porque ele pegava o revólver e me ameaçava, sempre dizia que ia atirar em mim. Aí ele veio e me bateu no rosto que o sangue jorrou. Correu sangue e tudo. Aí o Adriano, meu filho mais velho, disse: ‘Agora chega, pai! Chega de tu bater na minha mãe. De hoje em diante tu não vai mais bater na minha mãe e eu vou chamar a polícia’. Ele chamou a polícia, daí a polícia foi na minha casa e eles viram aquela comida tudo no chão e eu sangrando e eles perguntaram se eu não tinha onde ir, que eu não podia ficar em casa. Eu disse que meus pais moravam aqui na cidade. Eles me pegaram, eu e a Angela e o Angelo, os dois pequenos, e me deixaram na casa dos meus pais. Foi registrada uma ocorrência e eles disseram: ‘agora, segunda-feira, a senhora procura um advogado’. E foi o que eu fiz, procurei um advogado, foi onde eu me separei, daí.

...

O que eu tinha, naquela época? Bom, meus filhos era assim: o Adriano e o Alexandre eram só dois anos de diferença. A Angela era oito anos de diferença do Alexandre e depois o Angelo de novo mais oito anos de diferença da Angela. Então eu já tinha uma idade de trinta e poucos anos, né? Daí foi que me separei dele, aí eu fiquei na casa dos meus pais quinze dias até que o juiz tirou ele da casa e mandou eu voltar pra minha casa, que eu podia ficar com meus filhos na minha casa. Daí ele me incomodava todos os dias de noite ele ia lá, batia nas portas, na janela, meu pai já era uma pessoa de idade, ele foi lá dormir comigo, diz ele assim: ‘isso não dá, tu não pode ficar aqui’. Daí eles me ajudaram e eu aluguei uma casa e fui morar com meus

filhos. Ele tinha muita dívida, não sei de que, de jogos, aí vieram os credores quando eu saí, souberam que nós se separamos e aí tivemos que vender a casa pra pagar dívida dele. Aí eu não tinha mais casa pra morar, né? Eu continuei pagando o aluguel e foi minha vida lutando, costurando, tinha bastante freguesia, trabalhava dia e noite, bem dizer. Às vezes era duas horas da manhã e eu ainda tava costurando. E assim eu criei meus filhos, foram pro colégio, eu pagava o aluguel, água, luz. Ele não ajudou nada. Ele era pra pagar uma pensão pros menores, ai ele não deu. A primeira vez que ele não depositou o dinheiro eu falei pro advogado, ele foi intimado pra pagar. Aí a segunda vez ele também não pagou, eu fui conversar com o advogado e eu disse: ‘eu não vou tá chamando ele toda vez pra pagar, eu mesma vou criar meus filhos’. Aí o advogado me deu apoio e tudo. Ele viveu a vida dele, não sei como ele levou, e eu criei meus filhos e fui batalhando. Me sobrou uns troquinhos quando vendemos a casa, muito pouco. Depois, com as minhas costuras e tudo eu consegui comprar minha casa, onde morei muitos anos (GEHRES, 2017).

Dona Wilsany conta que, alguns anos depois, também conseguiu comprar um carro:

Pra nós foi uma vitória, ter um carro, aquela coisa. Aí eu entrei numa autoescola, porque não sabia dirigir nada. Com 12 horas de autoescola eu consegui tirar minha carteira. Na primeira vez que eu fiz a baliza eu fiz barbeiragem, daí eu tomei um calmante e fui fazer de novo, diz o que tava me atendendo lá: ‘Sim senhora, dona Wilsany, primeiro me faz uma barbeiragem e agora essa perfeição’. Nunca me esqueço disso. Aí eu tirei minha carteira, né. Quando eu queria sair eu colocava as crianças no carro, nós íamos passear, nossa vida mudou bastante. Mudou pra melhor. Se foi aquela luta (GEHRES, 2017).

Cabe lembrar que, na década de 1960, período em que ocorreu a separação de dona Wilsany, ainda era vigente no Brasil a Constituição de 1946, que promulgava a indissolubilidade do casamento. Ou seja, o divórcio ainda não era uma opção para casais, apenas o desquite, que era a simples separação dos corpos, com regime de bens, em caso de adultério, tentativa de morte, sevícia ou injúria grave e abandono voluntário do lar conjugal.⁵ A separação matrimonial ainda não era uma realidade, menos ainda o fato de uma mulher viver e criar os filhos sozinha. Ela viveu sem companheiro por 20 anos.

Aqui tinha um baile da terceira idade, eu tinha um casal de amigos que me convidaram para sair junto com eles. Eu fui junto com a Zilda e o Eli e conheci o Olício, nós dançamos junto, tudo. Aí quando eu chegava lá ele já me convidava pra dançar, foi um ano e quatro meses que a gente dançava junto, éramos amigos. Aí um dia ele me propôs casamento. Eu disse pra ele: ‘não, o senhor é mais novo que eu, eu já sou mais velha’, e ele disse: ‘não, não sou tão novo não’, aí ele disse a idade dele e era só dois anos mais novo que eu. Daí eu disse: ‘isso eu não posso te responder hoje, tenho que pensar’. Aí eu falei pros meus filhos assim: ‘olha eu tenho

⁵ Fonte: <https://ibdfam.jusbrasil.com.br/noticias/2273698/a-trajetoria-do-divorcio-no-brasil-a-consolidacao-do-estado-democratico-de-direito#ampshare=https://ibdfam.jusbrasil.com.br/noticias/2273698/a-trajetoria-do-divorcio-no-brasil-a-consolidacao-do-estado-democratico-de-direito>. Acesso em: 15/10/17

uma proposta de casamento, eu queria a opinião de vocês’, eles todos me apoiaram, me disseram; ‘não, mãe, a vida é tua. Tu batalhou muito pra criar teus filhos, tudo, então agora se tu gosta do homem, tu que tem que saber’. Aí eu resolvi casar.

...

Fiquei casada com ele por 17 anos. Uma vida maravilhosa, muito boa tudo, mas de repente deu uma besteiragem nele, ele arrumou outra namorada, aí não deu mais certo pra gente ficar junto. Nós continuamos amigos. Já teve gente me procurando de novo pra casar e tudo e eu disse, não, chega, eu quero ficar sozinha de casamento.

...

Eu tou com 82 anos e quero ficar sozinha agora, não quero mais. Essa é minha vida, não posso me queixar, tenho uma boa casa pra morar, consegui com toda minha luta numa máquina de costura adquirir... Uma casa eu ganhei dos meus pais, e construí mais três casas. Quatro, uma que eu moro e mais três que eu alugo, então minha renda é meu aluguel. Tenho meu INPS também, mas aquilo dá pra pagar só o plano de saúde (GEHRES, 2017).

Convidada para dar uma olhada nos álbuns de fotografia, dona Wilsany comentou que não era um hábito mostrar as fotos quando os parentes a visitavam. “Montamos o álbum para guardar as fotos”, explicou. Quem fazia os registros de sua juventude, que marcam presença no álbum mais antigo, era o marido da sua irmã, com uma Kodak. Nessas fotografias ela devia ter entre 14 e 15 anos, sendo que quase não existem registros de sua infância. O momento de fazer os registros, segundo lembra, não era um evento especial: “Às vezes a gente tava assim, reunidos na casa, então resolvia tirar uma foto”, conta.

Sobre as moças que a acompanhavam em muitas fotografias, eram amigas de infância. Em um primeiro momento, ela explica:

Eram umas amigas de Santa Cruz que eu tinha. Isso aí tinha uma história: os pais delas eram vizinhos dos meus pais. Aí eles fizeram amizade, daí depois faleceu a esposa dele, daí eles foram morar em Santa Cruz, mas daí a amizade continuou, eles sempre se visitavam. Depois as meninas casaram e eu nunca mais tive notícias delas e diz que essa loira aqui faleceu, mas eu nunca mais tive contato com ela, sabe? (GEHRES, 2017).

Depois de contar a sua história de vida, quando convidada a olhar novamente o álbum, ela lembra:

Dessas amigas minhas tenho umas fotos muito bonitas delas, quer ver? Elas eram umas meninas muito bonitas. Essa aqui eu fui no casamento dela. Ela casou e aonde ela foi morar eu não sei. Aí mudou nosso relacionamento, sabe? Elas casaram e assumiram outra vida, né? E essa aqui eu não sei, também. Diz que essa aqui morreu (GEHRES, 2017).

Depois de separada do primeiro marido, aparecem novos relatos de amizades importantes com mulheres, como é o caso da sua antiga vizinha, dona Elisa:

Era uma vizinha muito boa. Eu me dava muito bem com ela. Esses dias eu fiz uma visita pra ela, eu tinha uma saudade, que a gente teve uma amizade muito... quando eu viajava, que eu ia lá pra tua casa, lá pra Santa Catarina, ela ficava com a chave. Quando eu voltava minha casa tava limpa, com flor, com tudo, sabe? Ela foi muito querida, sabe?

Então era aqui ó, só as amigas queridas, sabe? Meu aniversário, aí a gente dançava, botava música, né? Olha aqui, eu e o pai dançando. Esse é o seu Deucides, o marido da minha amiga. Debaixo da parreira a gente dançava, tá? A mãe aqui, não sei o que ela foi falar com o pai, ela tava com cara braba, né? (GEHRES, 2017).

Ao passar pela foto da moça que segurava uma bíblia e usava um vestido branco, citada anteriormente, dona Wilsany confirma que se tratava da cerimônia de Confirmação de uma amiga sua. O vestido era ela quem tinha feito, assim como o de sua filha que aparece nos álbuns posteriores. Questionada sobre a diferença entre ambos, ela comenta:

Ah é, naquele tempo usava bem curto, viu? E ela gostava, a Angela, assim. Pois é, se tivesse feito mais comprido ficava mais bonito, né? Com a manga bem largona e o vestido curto assim... Era moda na época. A tua mãe [da pesquisadora] era exigente no negócio de costura. Ela queria assim e ninguém mudava ela. Tinha que ser como ela queria (GEHRES, 2017).

Ela recorda que havia uma foto de seu batizado entre os retratos do álbum e decide procurá-la. Quando encontra a fotografia que reúne uma grande quantidade de pessoas em um ambiente rústico, que remete ao meio rural, comenta: “Aqui tá a mãe, eu no colo da mãe, o pai... Olha aqui, bastante convidados no meu batizado, né?”. O registro foi feito em Arroio Bonito (RS), onde nasceu.

Ao explicar sobre a maior quantidade de fotografias de quando era solteira, comparando com as imagens de depois do primeiro casamento, ela responde: “Sim, depois de casada minha vida virou uma coisa... O que eu passei de trabalho com o Beno, vou te dizer... Ele botava tudo fora no jogo, né? A Angela deve ter recordações tristes, ela não fala?”.

Questionada sobre a relação com a sua mãe, ela não fornece muitos detalhes. “Ela era uma pessoa difícil, sabe? Mas não tinha muita complicação”. Ao longo da conversa, quando encontra mais algumas fotos da sua mãe, relembra:

Eu que cuidei dos meus pais. Eu segurei a mão do pai pra ele falecer e segurei a mão da mãe pra ela falecer. Porque o pai já tava que uns três dias ele não falava mais e eu ia todo dia lá. Eu tinha uma empregada muito boa naquele tempo que

cuidava deles, mas eu ia todo dia lá. Daí o guri dela veio correndo gritando: ‘tia, ligeiro, o vô te chamou. Ele disse que o pai chamou meu nome. Eu saí correndo, quando cheguei lá ele já tava debatendo contra a morte, eu vi e disse em alemão pra ele: ‘pai!’. Segurei a mão dele e botei a outra mão na testa dele e disse em alemão, porque eu só falava em alemão com ele, disse: ‘pai, o que tu quer?’ e ele botou uma língua pra fora, nunca imaginei que a gente tem uma língua tão grande, enorme. Recolheu a língua, deu um suspiro e morreu. Esse consolo eu tenho. Depois a mãe foi a mesma coisa. Eu ia lá de manhã ajudar a dar banho nela, daí quando eu cheguei lá, a empregada disse assim: ‘hoje a vó não quer levantar pra tomar banho’. Eu disse: ‘então vamos dar um banho pra ela aqui na cama, vamos sentar ela aqui na cama e vamos lavar ela’. Quando eu sentei ela na cama, preparei uma bacia com água morna e tudo, aí a mãe começou a resvalar assim na cama e eu disse pra Terezinha: ‘a coisa tá feia, a mãe não tá nada bem’. Daí lavamos ela, vestimos ela, daí ela deitou e eu disse: ‘mãe, agora tu descansa, tu quer rezar um Pai Nosso em alemão?’, eu disse pra ela. Ela fez assim com a cabeça. Eu rezei um Pai Nosso com ela e segurei a mão dela e ela descansou, ficou calma, calma, dormiu, chegava a roncar. Quando eu vi que ela tava dormindo bem eu disse pra Terezinha: eu vou lá em casa, mas qualquer coisa tu toca na campainha. Ela não tocou a campainha e nada, aí pensei: ‘de certo tá bem a mãe’. Eu tinha muito serviço, né. Aí eu fiz o almoço, o Olício, a gente já era casado, veio almoçar e eu disse: ‘Olício, tu fica almoçando aqui que eu vou lá ligeirinho ver como tá a mãe’. Quando eu cheguei lá a mãe começou a se debater assim, a não conseguir respirar e tudo, daí eu segurei a mão dela e disse: ‘meu Deus, se chegou a hora, dá o descanso pra ela’, eu pedi pra Deus. E ela deu um suspiro assim e morreu. Foi uma coisa, eu digo, eu segurei a mão do pai e segurei a mão da mãe. Mas menos eu vi eles morrerem. Foi muito emocionante, sabe, mas eu tive força de fazer isso (GEHRES, 2017).

Sua relação com os filhos também não aparece com relevância no relato. Quando questionada sobre as poucas fotografias deles quando criança, diz apenas que não tirava muitas naquela época. Um fato curioso é que o filho mais velho possui muitas imagens, a maioria delas retratos soltos, posados. Ela explica que ele trabalhava em estúdio de fotografia e lá fazia esses retratos.

Em um momento da conversa, chama a sua atenção uma foto da filha amamentando. Era uma das fotografias que possuía um texto no verso, narrando o momento. “Tua mãe dando de mamar... Ela me mandava as fotos, né? Eles tavam morando em Belém”, relata evasiva. Depois, comenta vagamente sobre a viagem que a filha fez quando ainda era jovem: “Isso aqui é tua mãe quando ela foi lá... Ela foi fazer um trabalho, né? Ela ficou 10 meses no Maranhão. Eu acho que é isso”, conta.

Já as netas, que são maioria, aparecem frequentemente nas fotos mais recentes. “Felizmente, não posso me queixar das minhas netas, da minha família. Nós temos um relacionamento simples, assim, mas muito bom”, comenta. Dona Wilsany possui 9 netas e apenas um neto.

Sobre os retratos de pessoas variadas que encontram-se ao longo do álbum, ela explica que era um costume trocar fotos entre amigos e conhecidos. Muitas das pessoas ela

não se recorda mais quem são, às vezes, confunde os filhos com os irmãos. Quando passa pela fotografia de uma moça vestindo um blusão de lã e uma saia, lembra rindo:

Esse blusão fui eu que fiz quando ainda tava no colégio, daí eu aprendi a fazer tricô lá no colégio. Quando eu terminei ele, não servia mais, de tanto tempo que eu levei. Eu vendi ele só pelo preço da lã, comprei outra lã e fiz outro (GEHRES, 2017).

As roupas, tanto as que ela usava quanto as dos filhos, sempre foram costuradas por ela. Uma nova imagem da Confirmação da filha aparece entre as fotografias e ela comenta um pouco sobre isso:

Ó aqui a dona Angela [na Confirmação]. É mesmo, eu nunca tinha notado aquele vestido curto. Como ela tinha o cabelo bonito, né? Aqui a tua mãe também. Ela tinha uma pantalona que parecia um vestido, viu? Bem larga as pernas e arrastando no chão. Eu que fiz, ela que pediu, era moda na época. A Angela era difícil eu fazer uma coisa que ela não gostasse, ela que tinha que decidir, sabe? (GEHRES, 2017).

Mais adiante, o assunto retorna:

Eu tinha uma clientela tão grande, tão grande... Eu costurava calça, camisa, vestido, saia, era tudo. Naquela época não tinha quase roupa pronta, era tudo costureira, né? E o pessoal, mesmo depois que eu parei de costurar, o que minhas clientes me ligavam, se eu não ia voltar a costurar. Eu digo, infelizmente eu não posso, né? E eu cobrava bem, não era barateira, sabe? Eu valorizava meu trabalho (GEHRES, 2017).

Entre as fotografias, aquela em que ela aparece se arrumando no banheiro chama a atenção. O desejo de se cuidar aparece como uma virtude, embora sua fala pareça estar carregada de certa culpa em não ter podido prover para os filhos tudo o que gostaria:

Graças a Deus, sempre me arrumei. Sempre tive espírito de me arrumar, sabe? Mesmo dentro da pobreza assim e tudo, mas nunca faltou nada. O Angelo um dia me criticou que a gente não tinha assim, refrigerante e tudo, mas vocês se criaram com saúde, né? Eram outros tempos, né? Mas não faltou comida, não faltou nada. Então hoje a gente pode ter, porque não vai fazer? São outros tempos, né? (GEHRES, 2017).

Enquanto passava algumas fotos de viagens que fez quando já era mais velha, uma colocação espontânea deixa evidente essa vaidade em relação à própria imagem: “Ah, eu não era de jogar fora, né?”, fala brincando.

Quando passou pela fotografia da mulher que segurava um violão, apresentada anteriormente, explica que era uma de suas amigas de juventude, que se mudou para Santa Cruz (RS). Aquela seria apenas uma pose para tirar fotos, que ela não tocava o instrumento.

A mesma coisa com a moça de moto, logo na sequência: “Acho que era só pra tirar a foto mesmo, pra querer aparecer, sabe?”, comenta.

A relação com o segundo marido aparece com grande frequência nos álbuns menores. Fotos em viagens, em casa, com os filhos e netos. Diferente do anterior, ela fala bastante sobre este relacionamento:

Eu falei com o Olício que pelo civil eu não podia casar, porque a ex-mulher dele é viva, então eu disse: ‘vamos fazer um contrato de união estável e separação de bens’, e foi minha sorte, viu? Ai eu falei com o pastor que a gente queria casar e o Olício fez profissão de fé, depois ele recebeu lá a profissão de fé e daí nós fizemos o casamento em casa, nós chamamos o pastor lá em casa. Até tem uma foto de eu e ele trocando aliança.

...

Eles vieram, o Olício fez um churrasco, só nós quatro. Não convidei ninguém, só eu, o Olício e o pastor. O Olício não é uma pessoa má, pena que ele se deixou levar por isso aqui [faz sinal de dinheiro], uma besteiragem, mas fazer o quê.

O Olício gostava muito de tirar fotos, sabe? É, Olício, tu não quis, tá sozinho e eu também tou (GEHRES, 2017).

A fotografia dela com uma enxada na mão, citada anteriormente, suscita uma fala marcante sobre o presente:

Isso aqui nós tava aqui nos fundos, na horta. Aqui eu capinando. Eu gosto de plantar, eu adoro. Por isso que eu tenho medo se... Medo de ir pra um lugar e não poder ter minha hortinha, ficar só num apartamento, acho que eu não vou aguentar, viu? Enquanto eu puder ficar, eu vou ficar. Quando eu sentir que eu não posso mais, daí nós vamos ter que dar um jeito. Vou ter que me acostumar em outro lugar, fazer o que? Mas aqui quando eu quero uma linguiça eu telefono, quando eu quero... é tudo prático... (GEHRES, 2017).

Conforme a conversa vai chegando ao fim, o tom de dona Wilsany vai ficando mais saudosos, até que ela mesma conclui:

A minha vida não foi tão... Foi ruim quando me casei, né? Mas num lado foi bom porque fiquei com quatro filhos, né? Tem esse lado bom, porque se eu não tivesse filhos eu seria sozinha, sabe? Então eu não posso me queixar. Eu trabalhei muito, eu gosto de trabalhar, né? Parei de costurar por causa de problema de saúde, se não até hoje eu tava costurando.

Olha o Olício ali, ele não era de jogar fora, né? Tadinho do Olício. Eu tenho pena que ele foi tão burro, porque a gente podia ter uma vida bonita junto, né? Porque a gente se dava bem. Até hoje nós não somos inimigos, mas ele foi muito burro, se deixou levar pela conversa da fazendeira.

É, a vida da gente tem altos e baixos, fazer o quê, né? (GEHRES, 2017).

4.4 Uma busca no que foi, do que será: análise das etapas de pesquisa

Se a mulher monta e cuida do álbum, como reduto da própria família, escolhendo o que nele merece aparecer e com que destaque, também seleciona o que mostrar. Dona Wilsany, já no primeiro contato, retomou seu trabalho de curadoria e enviou apenas o material que considerava mais importante, limitando o *corpus* de pesquisa conforme sua seleção. E é deste ponto, do que foi possível ter acesso, que se desenvolve a análise comparada das duas etapas da pesquisa, que será apresentada a seguir.

A aparência e o estado de manutenção das fotografias da família já são indícios da relação que a guardiã estabelece com o acervo. Nas proposições teóricas que deram início à pesquisa, o álbum foi citado como uma espécie de templo em que são arquivadas as memórias mais importantes do núcleo familiar. Essa é uma definição peculiar no contexto do material que foi avaliado na etapa empírica e que parece carregar pouco do aspecto sagrado e intocável que a ideia de templo transmite. Suas fotos amassadas, por vezes rasgadas, as folhas caídas, a poeira, as fotos perdidas, transmitem antes um descuido com a trajetória familiar do que um cuidado excessivo, como talvez fosse esperado. No entanto, e por conta disso, esses documentos carregam sua própria e singular história.

A preocupação com o trabalho, com o sustento da casa e dos filhos, tornou o que seria um “rito do culto doméstico” (BOURDIEU, 2013) em uma imagem da trajetória familiar fragmentada de dona Wilsany. O que há para se cultuar quando a unidade se desfez de forma tão abrupta e precoce? “Montamos o álbum para guardar as fotos” (GUEHRES, 2017), simples assim. A aparente funcionalidade do arquivo é a mesma de outras áreas da vida: estuda-se para aprender a ler, trabalha-se para ganhar o pão, tem-se filho para fazer companhia, luta-se para continuar sobrevivendo. Essa objetividade, talvez atrelada às raízes culturais germânicas que herdou de seus pais, esconde as memórias guardadas sob camadas de experiências diárias e triviais. Sozinhos, os retratos não dão conta da magnitude de sua vida e não têm poder de fala. A narração das fotografias é que traz à tona as recordações que já nem se visitava mais, ora sombrias e ora saudosas.

É através da comunicação dos encontros e desafetos vividos por dona Wilsany que se consegue tecer um dos fios possíveis dessa trajetória familiar. Embora a ausência de registros de momentos vividos no primeiro casamento fornecesse indícios de um relacionamento infeliz, não seria possível, a partir apenas dessa observação, conhecer os desdobramentos da trajetória pessoal e sua relevância no restante da narrativa. Sua fala deixa de ser simplesmente

a de uma idosa que viveu para contar a história da família e passa a ser a de uma mulher que separou-se aos 30 anos, em meados dos anos 1960, que teve a coragem de viver e sustentar sua casa sozinha e que resistiu para contar sua própria história.

Sua frágil relação familiar é demonstrada pelas poucas vezes em que fala dos filhos e nos escassos retratos deles no período da infância. Bourdieu (2013) aponta que a mãe zelosa cuida de fotografar os filhos, função que ela não conseguiu ou se preocupou em executar de forma tão primorosa. Grande parte dos registros deles é de suas vidas adultas, já fora do reduto maternal. Muitas dessas fotografias, ela sequer lembra em que contexto foram produzidas ou enviadas. A narração escrita auxilia no processo de resgate desse vínculo, pois é através dos recados nos versos de algumas dessas imagens que ela consegue lembrar a que se referem. É o caso da foto do filho mais novo, que diferencia dos outros pelos dizeres no verso do retrato, ou das viagens da filha, que contam suas aventuras para a mãe distante. A fala da curadora traz à tona a lembrança: “Isso aqui é tua mãe quando ela foi lá... Ela foi fazer um trabalho, né? Ela ficou 10 meses no Maranhão. Eu acho que é isso” (GEHRES, 2017).

Muitos retratos, principalmente aqueles que ela conta ter ganhado de parentes ou amigos, não encontram referência alguma na sua memória. Nesse exercício, percebe-se a ineficiência da fotografia por si só de arquivar um sentido simbólico coerente com a história familiar. Nem para a pesquisadora, que integra o grupo familiar referenciado nesse acervo, as imagens dizem respeito a figuras conhecidas. É na oralidade e na história que as famílias contam, recontam e constroem sobre si mesmas que estão os fios capazes de ligar os pedaços de um álbum e de uma trajetória fragmentada.

Na história que dona Wilsany conta sobre si mesma, inclusive tendendo em alguns momentos para uma visão heroica da sua própria personagem, encontra-se o “mito do renascimento” (SILVA, 2008). Tanto nas fotografias que escolhe arquivar, quanto no decorrer de sua narração, faz sua imagem perdurar através das gerações, revivendo a cada novo olhar sobre esses arquivos. Aqui, o orgulho da sua autoimagem: “Eu até que não era de se jogar fora, né?” (GEHRES, 2017).

Curioso é o fato de optar por manter as fotografias do primeiro ex-marido e sua família no álbum, devido à difícil vida que teve ao seu lado. Não deixa de ser, no entanto, uma forma de manter presente a lembrança da sua própria força para vencer a dor e o sofrimento causado pelo homem, como marca de que viveu isso e, acima de tudo, de que sobreviveu.

Nota-se a existência representativa de fotos de mulheres no álbum. Assim como no relato, são elas que predominam nas memórias afetivas – as amigas de infância e a vizinha

que cuidava de sua casa, por exemplo. Essas relações aparecem com mais frequência e com mais profundidade, talvez pelas experiências negativas vividas ao lado de seus companheiros homens – a agressão física, a instabilidade emocional, a bebida, o jogo, a traição. O destaque para as amigas mulheres também é uma forma de inscrever na sua trajetória um caminho de sucesso nas relações. Ainda assim, não de forma duradoura, uma vez que a solidão é sua realidade na velhice.

O bom desempenho no trabalho é um triunfo perante o terreno arrasado das relações: “Eu tinha uma clientela tão grande [...] E o pessoal, mesmo depois que eu parei de costurar, o que minhas clientes me ligavam, se eu não ia voltar a costurar. [...] E eu cobrava bem, não era barateira, sabe? Eu valorizava meu trabalho” (GEHRES, 2017). Mesmo que não existam registros dela costurando, é nas roupas das retratadas que sua existência se inscreve e permanece. Tanto as vestimentas dos filhos quanto as dos netos, até uma fase da vida, foram feitas cozidas por ela, o que é motivo de muito orgulho. Assim, costurando, ela participava das mudanças do mundo de forma ativa, acompanhando tendências, seguindo a moda e se mantendo atualizada. Era necessária na vida das clientes e isso parece a encher de orgulho.

Também é no âmbito do trabalho que aparece um pouco da relação com os filhos. Ao falar da roupa da confirmação de sua filha, produzida na sua máquina de costura, comenta da atitude determinada da moça, com as certezas sobre o que queria e do que gostava, que muito se aproxima da atitude da própria dona Wilsany em relação ao mundo. Afinal, “eu fiz minha vida em cima de uma máquina de costura, era meu ganha-pão. Criar meus filhos, botar meus filhos no colégio, comprar calçado, roupa, tudo saía da máquina de costura” (GEHRES, 2017).

Percebem-se, assim, dois momentos distintos na narrativa de vida de dona Wilsany. O casamento, cujas fotos abrem ao álbum maior, dá início também ao primeiro período. Nesse, a volta à condição de trabalho na roça, tentativa que fracassa, dá lugar ao recomeço através da costura, a que se seguem o sofrimento, o medo do parceiro, as mudanças, o desamparo financeiro, a agressão física e emocional, até chegar ao rompimento. No álbum, essa fase é simbolizada pela ausência: de fotografias com a família toda – encontra-se somente poucos retratos do casal com os dois primeiros filhos, os mais novos possuem apenas algumas fotografias em que estão sozinhos, em raros momentos acompanhados pelo irmão mais velho; de imagens do casal em momentos de alegria, de convívio com parentes próximos ou amigos.

Também é simbolizada por uma nostalgia: as fotos das amigas de infância, dos parentes mais próximos, lembrando sua juventude. Na fala, dona Wilsany convida para ver a beleza das amigas que tinha antes de casar: “Elas eram umas meninas muito bonitas. Essa

aqui eu fui no casamento dela. Ela casou e aonde ela foi morar eu não sei. Aí mudou nosso relacionamento, sabe? Elas casaram e assumiram outra vida, né?” (GEHERES, 2017). Na fala também parece presente um ressentimento em relação ao casamento, seu e das amigas, em uma concepção de que ele muda a vida da mulher.

Depois da quebra representada pelo fim do casamento, as fotografias misturadas em álbuns aleatórios relatam as idas e vindas de sua própria vida: fotos em que é retratada dançando, alegre; o retorno do retrato dos pais, como uma reaproximação; as viagens que fazia com a família; o carro próprio e a liberdade de poder dirigir; os filhos que foram para longe; a chegada do novo companheiro. A grande quantidade de fotos do segundo casamento, combinada com sua fala sobre o tema, denotam a afetividade ainda presente em relação ao companheiro, mesmo que não estejam mais juntos. Olhar para essas fotografias parece lhe dizer que foi, sim, possível ser feliz ao lado de alguém que ela escolheu depois de ter vivido sua própria vida.

Dona Wilsany destoa dos estereótipos das mulheres de seu tempo. Voltando ao segundo capítulo desta pesquisa, em que se procurou fazer uma análise da imagem feminina nos diversos âmbitos sociais, em 1950 – período que teria iniciado sua vida matrimonial – encontra-se o fortalecimento das fotonovelas na imprensa feminina, narrativas em que o amor romântico aparece sempre como milagre que salva a vida de todas as personagens, resolvendo seus problemas, como nos contos de fadas. Nessas histórias, as mulheres só encontram a felicidade completa no lar, com o marido e os filhos. Além disso, vigora na época a premissa de que os principais interesses da mulher são beleza, culinária, decoração, moda, todos temas contemplados em publicações com viés de consumo. O casamento de dona Wilsany, que marca o início de sua vida como mulher, não mais como filha, não é o retrato de uma história romântica com final feliz. Ele dá início a um álbum calejado, despedaçado, com mais ausências do que presenças. Embora o relacionamento tenha lhe trazido os filhos, como ela mesma valoriza ao final do relato, sua vida como mulher começa depois do fim do casamento, contrariando as expectativas de um tipo ideal feminino.

Esse paradigma é interessante, pois, embora dona Wilsany demonstre o cuidado frequente com a aparência, apontada tanto na sua fala quanto nas fotografias em que aparece quase sempre impecável, sua preocupação maior na vida não é a arrumação da casa ou a satisfação do marido. A sobrevivência é o destaque da sua narrativa. Não as conquistas dos filhos, não uma trajetória de afetividade, mas um certo heroísmo acentuado pela capacidade de recomeçar sempre e, principalmente, de fazê-lo sozinha.

No trecho final, o olhar para sua própria trajetória remete ao tempo circular (SILVA, 2008), que consiste em uma busca no que foi, do que será. “A minha vida não foi tão... foi ruim quando me casei, né?” (GEHERES, 2017), fala como para lembrar quando tudo começou. Em uma espécie de diálogo adiado, comenta: “É, a vida da gente tem altos e baixos, fazer o que né?” (GEHERES, 2017), como se, ao olhar para suas fotografias e falar das suas memórias, fizesse as pazes com seu próprio passado.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção deste trabalho começou com um questionamento: quais são as representações do feminino nos álbuns de fotografia? Ao longo do percurso, chegou-se a um problema de pesquisa melhor delineado, que dá conta das narrativas que envolvem esses artefatos no ambiente doméstico, com enfoque nas construções de gênero. Cabe aqui lembrar o que defende Perrot (2005), quando aborda a importância da história das mulheres para a compreensão da história como um todo no âmbito dos papéis desempenhados, das relações de poder e, principalmente, dos silenciamentos.

Toda a caminhada desenvolvida ao longo da pesquisa foi um processo de amadurecimento, tanto no campo teórico, quanto no trabalho de campo, se estendendo até as perspectivas e compreensões de mundo. Por isso é necessário iniciar esse fechamento – ao menos por ora – pelo ponto que representou uma virada de chave no escopo da pesquisa e que se fez fundamental na compreensão dos caminhos escolhidos posteriormente.

Quais são os atributos do feminino? Foi o primeiro questionamento que surgiu quando se propôs o estudo de suas representações nos álbuns. A partir do que se pode defini-lo? A discussão poderia partir de uma perspectiva biológica, mas, como foi exposto nos capítulos anteriores, essa definição não está mais na essência que se encontra na natureza: macho e fêmea. Tratou-se aqui de seres sociais, que vivem e compartilham construindo experiências particulares de mundo. Ainda assim, o feminino pode ser identificado nas relações humanas. Mas em quais?

Parte do amadurecimento foi dar-se conta de que, inicialmente, estava se tratando de um ideal feminino que pudesse ser encontrado em álbuns de família. Esse ideal, fruto da cultura, estaria conectado ao universal “feminino”, capaz de ser apreendido toda vez que é encontrado em alguém. Então, o ponto tornou-se: como abordar o universal “feminino” ao olhar apenas um álbum de uma família inserida em uma cultura e classe social específica? Essa análise não daria conta de uma perspectiva universalista.

A alternativa encontrada para esse impasse foi tomar ciência de que o presente estudo deveria partir de uma perspectiva particular, a fim de identificar alguns apontamentos para o geral. Assim, procurou-se compreender não a ideia do feminino (enquanto termo universal), mas uma representação possível dessa concepção sob um aspecto singular e, posto isto, estudar como as construções de gênero aparecem na narrativa de uma família específica, a de dona Wilsany.

Na análise inicial das imagens que compunham o *corpus* de pesquisa, buscou-se prioritariamente aspectos do feminino nessas mulheres. É possível perceber isso no tipo de olhar que se lançou sobre as fotografias: o enfoque no casamento, nas vestimentas, a forma de se portar frente à câmera, as relações sociais que pareciam se estabelecer, sua atitude em relação à dos homens. Era a procura por um feminino performatizado, que resultou em uma análise rasa de significados. Foi, entretanto, na sua narrativa biográfica que dona Wilsany se fez mostrar enquanto mulher, trazendo à tona um novo discurso sobre as relações familiares. Não estava na sua vestimenta, na maneira como falava da roupa de outras mulheres, nem mesmo na sua vaidade, embora estes fatores também tenham se mostrado. Sua feminilidade, de um ponto de vista particular (não mais universal), se construiu na sua vivência diária, na violência doméstica, no sustento da casa e dos filhos, no valor dado ao trabalho, nas relações amorosas malsucedidas, no cuidado com os pais, no apego à casa e a tudo que conquistou. Estava, também, na postura positiva (considerando-se a protagonista ou, até mesmo, a heroína de sua história) com que encara a vida, no desapego à família e aos filhos.

A partir desse testemunho, foi possível fazer a conexão entre relato e análise, olhar novamente para aqueles registros dos seus álbuns e compreender as ausências, as desventuras, a solidão, a importância da dança, da vaidade, que se encontrava apenas iconicamente nas fotografias. Assim como foi fundamental para compreender que a dimensão da narrativa não-linear extrapolava o desleixo e o descuido para com o álbum, avançando para as relações pessoais.

A narrativa, grosso modo, é uma forma de transmissão de mensagem. Ou seja, a narrativa também é comunicação. A comunicação, por sua vez, é a ferramenta que possibilita a continuidade ou manutenção da história familiar através das gerações. Portanto, essa comunicação ou narrativa que se estabelece entre os entes é um elemento fundamental para a apreensão dos valores simbólicos das fotografias. O acervo, essa tentativa de aprisionar o tempo e de driblar a morte, não passa de um conjunto de imagens aleatórias e desconexas se não dispor da ação pessoal da narrativa que lhe dá sentido – um dos tantos possíveis.

No âmbito da comunicação mediada por álbuns de família, nota-se o caráter de complementaridade que fotografia e narrativa assumem, constituindo um testemunho sobre uma história familiar que pode ter vínculo com a realidade. O álbum, então, nunca deixa de ser aquele artefato composto de uma “série de folhas limpas para serem preenchidas com fotos” (SILVA, 2008, p. 41), nem mesmo quando está completo pelas fotografias, uma vez que sempre pode ser complementado pela narrativa familiar que lhe dá sentido e, assim, ocupa também seu lugar de significação.

O encontro desta pesquisadora com dona Wilsany também se deu em um espaço em branco. Embora ambas fossem ligadas por um vínculo familiar, aquela história nunca havia sido contada anteriormente, embora já conhecida por ambas. A situação singular que as colocou em uma mesma sala, com aquele objetivo e naquele momento, nunca tinha acontecido antes e, por isso, a narrativa era completamente nova. Dessa conversa, surgiu o questionamento sobre como distinguir a pesquisadora da neta? Para tal inquietação, foi possível encontrar alento na concepção de que o pesquisador pode ser, por vezes, sujeito e objeto da pesquisa. Na introdução de seu trabalho *Memória e sociedade*, Ecléa Bosi coloca que se via como “sujeito enquanto indagávamos, procurávamos saber. Objetos quando ouvíamos, registrávamos, sendo como que um instrumento de receber e transmitir a memória de alguém, um meio de que esse alguém se valia para transmitir suas lembranças” (BOSI, 1994, p. 38). Ser neta e pesquisadora foi, assim, caminhar sobre essa mesma linha tênue que separa sujeito de objeto, na qual, à mesma medida que se aprende sobre o outro, descobre-se também traços da própria existência.

A inquietação inicial, como já foi dito, era identificar as representações do feminino nos álbuns de família. Entretanto, antes de pensar isso talvez fosse necessário perguntar que tipo de mulher se permite que as mães e as avós sejam? Se, como foi possível perceber, o casamento representava o início da vida feminina, as experiências vivenciadas antes não teriam, por acaso, valor na narrativa dessas mulheres? Dona Wilsany quebrou várias expectativas ao demonstrar mais de sua própria vivência feminina nas fotos de solteira e, depois, de divorciada, por exemplo. Ainda assim, qual a neta que constrói a imagem de uma avó que gosta de dançar, de encontrar amigos e, sobretudo, de viver sozinha, como disse a própria dona Wilsany? Indo mais além, quem imagina a mãe de vestido curto em uma cerimônia religiosa ou andando de bicicleta sozinha no Maranhão aos 19 anos? Entrar em contato com estas fotografias foi, também, uma forma de transpor expectativas e preconceitos que nem se sabiam existentes sobre essas figuras, para então conhecê-las melhor e, mais a fundo, também se compreender como mulher.

Sobre os estereótipos, outra reflexão mostrou-se importante no processo. Não se sabe se dona Wilsany concordava com as impressões acerca dos ideais femininos divulgados na imprensa no seu tempo. Antes disso, não se sabe se ela ao menos tinha contato com essas representações ou se lia esses materiais, em função de alfabetização precária e da prioridade que se dava ao trabalho perante qualquer outra atividade. Ainda assim, de alguma forma era influenciada pelo pensamento vigente na época a respeito das mulheres. A partir do que foi possível apreender nas fotografias e no relato, percebe-se que ela não estava refletida em sua

totalidade nessas revistas. Cabe, no entanto, questionar se alguém de fato está. Uma representação não é capaz de dar conta da singularidade dos indivíduos. Ao contrário: opera na generalização. O que talvez seja pertinente é a reflexão sobre as expectativas das mulheres acerca delas mesmas e, até que ponto, esses padrões que se formam funcionam em uma engrenagem de autoafirmação associada ao consumo que cumpre sua função.

Descobrir novas narrativas acerca das mulheres, cujo papel social é tão estigmatizado nas relações sociais, tirando-as da perspectiva de guardiãs dos álbuns para protagonistas na sua própria história, é um dos avanços deste estudo. Um debate que é tão profundo quanto sensível como se demonstrou as discussões acerca das questões de gênero, mais especificamente o feminino, se enriquece com a narrativa de mulheres como dona Wilsany, cuja trajetória instiga curiosidade sobre as vidas de outras companheiras de seu tempo. Descobri-las e trazer à tona talvez seja uma das tantas formas possíveis de gerar novas expectativas sobre gênero na sociedade.

6 REFERÊNCIAS

ANDRÉ, Richard Gonçalves. As dimensões materiais da fotografia: cultura material e retratos de família. **Revista História e Cultura**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 205-227, set. 2016. Disponível em: <<https://ojs.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/1549/1747>>. Acesso em 04 de jul. de 2017

ARTIÈRES, Philippe. Arquivar a própria vida. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 9-34, jul. 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2061/1200>>. Acesso em: 27 jun. 2017

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Imagens do passado e do futuro: o papel da fotografia entre memória e projeção. **Revista Matrizes**, vol.11, nº1, p.149-164. São Paulo: USP, 2017. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/122953/127920>>. Acesso em 15/08/2017

_____. Fotografia, olho do Pai. In BONI, Paulo César (Org.). **Fotografia: usos, repercussões e Reflexões**. Londrina: Midiograf, 2014

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012

_____. **Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografia**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2003

BUITONI, Dulcilia Helena Schroeder. **Mulher de papel: a representação da mulher na imprensa feminina brasileira**. São Paulo: Edições Loyola, 1981

DOHMANN, Marcus. O objeto e a experiência material. **Revista Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, n. 20, p. 70-77, jul. 2010. Disponível em: http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae20_Marcus_Dohmann.pdf >. Acesso em 04 de jul. de 2017

GOFMAN, Erving. La ritualización de la femineidad. In WINKIN, Yves (Org.). **Los momentos e sus hombres**. Barcelona: Ediciones Paidós, 1991

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de Família: Leitura da Fotografia Histórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. História das mulheres. **Revista USP**, n.23, p.57 a 61. São Paulo, 1994.

_____. Mulheres e famílias. **Revista Brasileira de História**, v.9, n.17, p. 143 a 178. São Paulo, 1989. Disponível em: < <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/26975>>. Acesso em 07 dez. 2017

MÁRQUEZ, Gabriel García. **Crônicas (1961 – 1984)**. São Paulo: Record, 2006.

MATHIEU, Nicole Claude. Sexo e gênero. In HIRATA, Helena [et all] (Orgs.). **Dicionário Crítico do Feminismo**. São Paulo: UNESP, 2009

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Revista Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, jul. 1998. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2067>>. Acesso em: 04 jul. 2017

MOTA-RIBEIRO, Silvana. Corpos Visuais: imagens do feminino na publicidade. In MACEDO, Ana Gabriela ; GROSSEGESSE, Orlando (Orgs.). **Re-presentações do Corpo**. Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho, p. 115-132, 2003. Disponível em: <https://repositorium.sdum.uminho.pt/bitstream/1822/5309/1/MotaRibeiroS_corposvisuais_03.pdf> Acesso em: 22 nov. 2017

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 10, out. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101>>. Acesso em: 04 jul. 2017

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. São Paulo: Edusc, 2005

ROCHA, Everardo. A mulher, o corpo e o silêncio: a identidade feminina nos anúncios publicitários. **Revista Alceu**, v.2, n.3, p. 15 a 39, jul./dez. 2001. Disponível em: < <http://hilaineyaccoub.com.br/wp-content/uploads/2016/06/Everardo-Rocha-A-mulher-o-corpo-e-o-silencio.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2017

SAMUEL, Raphael. Teatros de Memória. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 14, set. 2012. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/11234/8241>>. Acesso em: 04 jul. 2017

SILVA, Michel de Oliveira. **Saudades eternas**: a fotografia no limiar entre a morte e a eternidade. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, 2016.

SILVA, Armando. **Álbum de família**: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Sesc/Senac, 2008

TAURION, Cezar. **Cloud Computing**: Computação em Nuvem: Transformando o mundo da tecnologia da informação. Rio de Janeiro: Brasport, 2009

TEDESCHI, Losandro Antonio. **Alguns apontamentos sobre história oral, gênero e história das mulheres**. Dourados: UFGD, 2014

TEIXEIRA, Juliana de Oliveira. **A proposta metodológica da fotografia como disparadora do gatilho da memória:** aplicação à história de Telêmaco Borba - PR (1950-1969). Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina. Londrina, 2013.

YANNOULAS, Silvia Cristina. Iguais, mas não idênticos. **Estudos Feministas**, Ano 2, 1º Semestre, 1994. Disponível em: <
<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16286>>. Acesso em: 07 dez. 2017

Entrevista

GEHRES, Wilsany Arete (2017). Entrevista concedida a Ana Carolina Lersch Eidam. Cachoeira do Sul, 11 set. 2017.(25min15s), (1h02min49s): gravações em áudio.