

**3 NARRATIVAS ORAIS E NARRATIVAS VISUAIS
EM TORNO DE UMA PRÁTICA CULTURAL**

Nesta parte do trabalho, as narrativas orais e histórias de vida dos fotógrafos Lambe-Lambes, e as narrativas visuais das fotografias obtidas por esses profissionais, serão utilizadas como fontes estratégicas de informação, na pretensão de se entender os múltiplos aspectos envolvidos em torno dessa prática cultural que hoje se encontra em vias de extinção.

No capítulo 3.1, a partir de um quadro teórico que reflete sobre os modos de vida no ambiente urbano e o caráter inter-relacional entre memória, identidade (nas suas dimensões sociais, coletivas e/ou individuais), e espaço (nos seus aspectos sociais, territoriais e/ou afetivos), poderemos ter uma base conceitual para analisar os depoimentos e as observações empíricas realizadas no trabalho de campo.

O retrato fotográfico, tipologia fotográfica produzida pelos Lambe-Lambes, será o principal objeto de análise e de reflexão no capítulo 3.2 desse trabalho. A principal estratégia de abordagem será estruturada por uma análise que realiza uma aproximação crítica e epistemológica entre os retratos produzidos pelos Lambe-Lambes e os retratos de família. A bibliografia aqui utilizada será fundamentalmente composta por autores que se preocupam com os interesses e ideologias que se conjugam com a produção e os usos sociais de acervos imagéticos familiares e privados (tanto fotografia, como por analogia, os filmes de família).

3.1 O fotógrafo Lambe-Lambe e a praça: usos sociais do espaço público

Em um texto de 1916, Park (1987) define a cidade como um produto da natureza humana, ou seja, um corpo organizado de costumes, tradições, sentimentos e atitudes, uma construção artificial que reflete um estado de espírito. Segundo o autor, várias abordagens reflexivas foram estruturadas com o objetivo de compreender o funcionamento das comunidades urbanas. Estudos geográficos e estudos ecológicos (Ecologia Humana) desenvolveram diversos quadros teóricos e metodológicos no sentido de investigar a organização de indivíduos, de grupos e de instituições no ambiente urbanos. Porém, como destaca Park,

“... a cidade não é apenas uma unidade geográfica e ecológica; ao mesmo tempo, é uma unidade econômica. A organização econômica da cidade baseia-se na divisão do trabalho. A multiplicação de ocupações e profissões dentro dos limites da população urbana é um dos mais notáveis e menos entendidos aspectos da vida cidadina moderna.” (Park, 1987:27)

Sobre este aspecto, Park (1987:38) sugere um interessante roteiro investigativo sobre grupos vocacionais, ofícios e profissões, formulando perguntas e hipóteses que serviriam de base para uma pesquisa empírica nos ambientes urbanos. Segundo esta perspectiva apontada pelo autor, um estudo reflexivo sobre o papel social do ofício dos fotógrafos Lambe-Lambes, uma profissão pouco abordada e analisada em trabalhos acadêmicos e científicos, pode contribuir para uma melhor entendimento de alguns aspectos organizacionais do espaço urbano.

A Ecologia Humana percebe a cidade como um ambiente de grande competição entre indivíduos e grupos, e um aspecto que exemplifica essa questão da concorrência e das disputas urbanas é o plano profissional e econômico. Park (1987) afirma que a amplitude e a divisão do trabalho está ligada à extensão do mercado existente, e há certas atividades econômicas e profissões que só podem se desenvolver nas grandes cidades, chegando mesmo a observar que “...qualquer vocação, mesmo a de mendigo, tende a assumir o caráter de profissão...” (Park, 1987:38). Hannerz (1980) também mostra como novos tipos sociais, e principalmente, novas divisões profissionais surgem no ambiente urbano.

Diversas profissões e atividades, relacionadas a um período quase que pré-tecnológico, e que ainda sobrevivem no moderno cenário das grandes cidades, nos remetem ao romantismo das recordações do passado. Cada vez que cruzamos com o Lambe-Lambe, o burro-sem-rabo, o homem do periquito que tira a sorte, e o amolador de facas, a força da tradição e da história de nossa cidade invade a correria e a agitação do dia-a-dia, reforçando a saudade e a lembrança de um tempo distante da poluição e da sociedade de consumo massificada. Transformaram-se em relíquias que sobrevivem à chegada do século XXI.

Participam desta recordação do passado alguns sons e vozes, e que como ecos do passado estimulam lembranças da memória da cidade. O funileiro, anunciando os seus serviços, a *música* do amolador de facas e tesouras, e o ritmo dos baleiros com seus instrumentos de percussão improvisados. Com seus carrinhos e tabuleiros, garrafeiros, quitandeiros e baleiros gritam os seus jargões pessoais para atrair a atenção da freqüesia. O tradicional pregão *olha o passarinho* do Lambe-Lambe ainda pode ser ouvido nas praças e largos públicos neste final de século, apesar da concorrência gerada pelo desenvolvimento tecnológico da indústria fotográfica.

Os Lambe-Lambes, atuando nos lugares públicos da cidade, resgatam e cristalizam uma imagem de um Rio de Janeiro antigo, uma cidade mais humana e tranqüila, distante da violência e do caos urbano. Através da análise das profissões e dos profissionais que oferecem seus serviços a uma determinada sociedade, podemos compreender o seu povo e a

sua cultura. Alguns destes ofícios e serviços profissionais oferecidos tornam-se ultrapassados, atropelados pela dinâmica da cultura tecnológica que caracteriza o mundo atual. Antigos profissionais das mais diversas áreas ainda sobrevivem nas ruas do Rio de Janeiro, impregnando o presente com elementos do passado que ainda resistem através de suas atividades. Enquanto os seus serviços ainda forem úteis à sociedade, mesmo restritos a pequenas parcelas sociais e geográficas, a condição de existência destes profissionais estará garantida. O Lambe-Lambe, o amolador de facas, o burro-sem-rabo e o homem-do-periquito ainda habitam as ruas da cidade, personagens que funcionam como elos entre o passado e o presente destes espaços públicos urbanos.

3.1.1 O espaço como fator explicativo da decadência de um ofício

“Mudou bastante. Tudo se modificou. O local e tudo se modificou.” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Jorge Teodósio da Silva)

Halbwachs (1979) relaciona os interesses da Escola de Chicago ao grande crescimento urbano que atingia as cidades, transformando-as através de trabalhos empíricos em grandes laboratórios de estudo da vida e da organização social que se estruturavam nesses espaços. A preocupação estava centrada principalmente na questão da ocupação do território urbano, permitindo uma análise reflexiva sobre o funcionamento espacial das cidades com a entrada em cena de novos tipos sociais. Como afirma Hannerz (1980), a sociologia urbana se desenvolve a partir da necessidade do entendimento de novas formas de interação social e cultural que surgem no moderno ambiente urbano e industrial das grandes cidades.

Em um texto escrito em 1938, Wirth (1987) analisa o crescimento das cidades e o surgimento de uma sociedade eminentemente urbana, afetando e alterando a vida social. A cidade é um espaço ocupado por indivíduos heterogêneos, e o cientista social deve se preocupar com as formas de ação e de organização social que se estruturam nesse espaço.

Hannerz (1980) refletindo sobre uma sociologia do espaço proposta pelo pensamento da Ecologia Humana, diz que a cidade abriga uma grande variedade e diversidade de grupos em um mesmo território geográfico, e a ordenação espacial no meio urbano deve ser explicada pela competição entre indivíduos, grupos e instituições. Para a Ecologia Humana,

os conceitos de competição, de dominância, de simbiose e de sucessão são fatores explicativos da coexistência e das concorrências nas metrópoles. Sob essa perspectiva de análise, a competição por espaço é a grande força reguladora que opera no ambiente urbano, possibilitando com o estudo da distribuição de grupos no espaço urbano uma melhor compreensão de fenômenos comportamentais e culturais nas cidades. A crítica de Hannerz sobre a Ecologia Humana está baseada no pressuposto de que as relações entre grupos e indivíduos não são baseadas apenas em questões de disputas, competições e de compartilhamento territorial. Apesar de uma tendência explicativa determinista e funcionalista de aspectos sociais, a opção por utilizar aqui nesse capítulo autores alinhados com a Escola de Chicago e com o pensamento da Ecologia Humana foi feita pela aproximação e pela possibilidade de articular os pressupostos teóricos e metodológicos dessa vertente de pensamento sociológico sobre os ambientes urbanos das cidades com questões do campo da moderna antropologia social e cultural, e que se explicitam principalmente pelo conceito plural de cultura, pelo rigor etnográfico e pela preocupação com a perspectiva das visões de mundo do “outro”:

“Os pontos de contato entre o discurso dos antropólogos e dos sociólogos da Escola de Chicago são justamente a tendência à investigação sistemática, o uso da etnografia, dos diários de campo, os estudos de caso e a relevância do chamado “ponto de vista dos nativos” (antropologia) e “ponto de vista dos participante (na sociologia)...”⁴²

Segundo Eufrásio (1999) a escola sociológica de Chicago foi um marco referencial importante no desenvolvimento do campo da Sociologia Urbana, e a cidade passa a ser interpretada como objeto de pesquisa e de reflexão. Nesse contexto a Ecologia Humana consolidou estratégias tradições metodológicas de pesquisa e teorias explicativas da estrutura urbana, principalmente com os estudos de caso desenvolvidos por Park e Burgess nas décadas de 1920 e 1930. A eficiência operacional de fatores explicativos ecológicos elucidam diversos aspectos relacionados à divisão do trabalho e à competição e distribuição da população no território, porém na dinâmica da estruturação urbana é importante considerar a

⁴² Ementa da disciplina Teoria Social III – Teorias da Cultura e da Cidade – ministrada por Márcia Contins e Maria Josefina Gabriel Sant’Anna no PPCIS/UERJ em 2005.

influência das forças e dos processos sociais e econômicos, questões que não foram analisadas pelas concepções da tradição sociológica da Ecologia Humana.

O trabalho com o fotógrafo Lambe-Lambe possibilita refletir sobre as relações sócio-econômicas e as interações entre o espaço público e as diversas formas de usos, apropriações e ocupações espaciais pelos diferentes agentes sociais. O enfoque de interesse está centrado na compreensão da dinâmica das transformações no espaço das cidades, na medida em que estas mudanças explicitam a mentalidade que estrutura e orienta a sociedade urbana. Os usos sociais da cidade e as estratégias e táticas de ocupações cotidianas constroem e formatam as culturas urbanas e as “culturas de rua”, re-inventando e re-organizando constantemente o espaço público e a geografia urbana. O fotógrafo Lambe-Lambe é um observador privilegiado dos processos de apropriação e do uso do espaço, e através de suas representações podemos elaborar uma reflexão crítica sobre os processos de construção de memórias e os mecanismos que regulam as fronteiras identitárias de grupos e indivíduos em um determinado espaço urbano. Seus documentos fotográficos, possibilitando uma leitura crítica e diferenciada das cidades e de seus habitantes, podem contribuir para ampliar as tradicionais fontes documentais de pesquisa e estudo sobre o espaço urbano.

A apropriação e a organização material do espaço público são referências que refletem as atividades, as práticas e as representações sociais e culturais de uma determinada comunidade:

“A apropriação do espaço examina a maneira pela qual o espaço é ocupado por objetos (casas, fábricas, ruas etc...), atividades (usos da terra), indivíduos, classes e outros grupos sociais. A apropriação sistematizada e institucionalizada pode envolver a produção de formas territorialmente determinadas de solidariedade social.”
(Harvey, 1993: 202).

O espaço público abriga grupos sociais e institucionais que utilizam o território de diversas formas e com diversas finalidades. Os diferentes grupos exercem diferentes atividades no espaço público. A ocupação do território pode ser feita com interesses relacionados ao lazer, ao trabalho, ao comércio ou à moradia.

A ordenação espacial reflete desta forma a lógica da dinâmica das representações sociais e de seus valores e significados simbólicos, explicitando os diferentes usos, funções e apropriações sociais dos espaços urbanos por diferentes grupos e comunidades, demonstrando

como “...há espaços da rua que podem ser fechados ou apropriados por um grupo, categoria social ou pessoas...” (Da Matta, 1984:11). Os fotógrafos Lambe-Lambe são um dos grupos sociais que se instalaram nos espaços públicos com objetivos comerciais, transformando, ao longo do século XX, as ruas, praças, parques e jardins da cidade em estúdios fotográficos, podendo-se perceber a questão de que a

“...ocupação cotidiana de praças e largos para atividade de trabalho, cujos melhores “pontos” nos logradouros públicos - em torno de equipamentos como chafarizes, trilhos, jardins ornamentais, etc... - já constituíam palco de disputas e conflitos.” (Frúgoli Jr, 1995:22).

As relações sociais, os hábitos e os costumes são re-estruturados no decorrer do processo histórico. O testemunho do fotógrafo Lambe-Lambe e o olhar das suas fotografias refletem a dinâmica transformadora e criativa da cultura urbana. O fotógrafo Lambe-Lambe presenciou as mudanças nos fatores de sociabilidade e as transformações da mentalidade e do comportamento social no espaço urbano

Refletindo sobre o espaço das cidades, Jeudy (1990) constata que “...as praças e os edifícios não formam apenas um cenário, a vida social se funde aos espaços onde se desenrola.” (Jeudy, 1990: 107). A praça, espaço nas cidades destinado à vida e à experiência coletiva e social, e local onde se manifestam práticas e representações sociais, é o principal e o mais tradicional espaço territorial ocupado pelo fotógrafo Lambe-Lambe, permitindo, com este trabalho, uma maior reflexão sobre as mudanças no uso social destes espaços públicos no decorrer do processo histórico, pois “... a profissão passou pelos seus melhores momentos na medida em que o uso das praças foi bastante intenso.” (Mazza, 1974: 5).

Simmel (1987), em um texto escrito originalmente em 1902, define a atitude blasé como uma indiferença e uma impessoalidade que caracterizaria os indivíduos de uma metrópole. Frente ao excesso de estímulos externos da vida moderna nas grandes cidades, a postura blasé se constitui como um fenômeno psíquico que proporciona uma auto-defesa mental do indivíduo, na medida em que a mente humana tem a capacidade de absorver e processar uma quantidade limitada de estímulos.

Em contraste com o habitante do meio rural, o indivíduo que habita os grandes centros urbanos se caracterizaria por uma maior reserva pessoal em relação aos demais cidadãos e por uma menor interação social:

“Como resultado dessa reserva, frequentemente nem sequer conhecemos de vista aqueles que foram nossos vizinhos durante anos. E é esta reserva que, aos olhos da gente da cidade pequena, nos faz parecer frios e desalmados.” (Simmel, 1987:27)

A cidade moderna, segundo Park (1987) um laboratório de investigação do comportamento coletivo e dos processos sociais, se caracteriza pela substituição das relações diretas e primárias (contato face-a-face) por relações secundárias entre indivíduos. Percebe-se, portanto, um enfraquecimento das relações íntimas e um caráter desintegrante da vida urbana. As relações íntimas são substituídas por relações casuais e fortuitas, em um mosaico de mundos e de diferentes modos de viver:

“Uma parcela bem grande das populações das cidades grandes, (...) vivem em boa parte como as pessoas de algum grande hotel, encontrando-se mas sem se conhecer uma às outras.” (Park: 1987,62)

Apoiado no pensamento de Simmel sobre a atitude blasé, Wirth (1987) também afirma que a cidade se caracteriza mais por contatos secundários do que primários, e concluiu que o urbanismo é uma forma de organização social marcada pelo enfraquecimento de laços familiares, o desaparecimento da noção de vizinhança e a corrosão da sociabilidade social. A superficialidade das relações urbanas leva Hannerz (1980) a apontar para uma característica marcante dos espaços das grandes cidades: *“...people hardly know one another...” (Hannerz, 1980:25).*

Atuando no campo reflexivo da Sociologia do Trabalho, Leite (1996) analisa os surgimentos, transformações e desaparecimentos de atividades profissionais, econômicas e produtivas, e ao longo do século XX, segundo Aued (1999), percebe-se um acelerado processo de extinção de profissões e de profissionais provocado pela dinâmica transformadora da vida social que afeta hábitos, costumes, atividades e modos de produção.

É inegável que o grande impacto do desenvolvimento tecnológico no campo fotográfico, principalmente pelos avanços na segunda metade do século XX, repercutiu negativamente no ofício dos fotógrafos Lambe-Lambes, gerando novas formas de concorrência e diminuindo gradativamente o número de usuários que procuravam pelos seus serviços profissionais. Novas tecnologias acarretam mudanças profundas em diferentes campos profissionais - *“Todas as grandes descobertas técnicas são, sempre, origem de crises e*

catástrofes. Os velhos ofícios desaparecem e surgem outros novos.” (Freund, 1974) – e o saber-fazer dos Lambe-Lambes também é afetado por novas formas de se registrar a visualidade do mundo:

“A tecnologia foi a que mais desempregou gente. Agora é tudo computador...a culpa do maior desemprego no Brasil foi a tecnologia” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Manoel Medeiros de Souza do Jardim São João / Niterói (RJ) em 02/03/2005)
“A fotografia, para ganhar dinheiro, a profissional, está em decadência. Porque a tecnologia está muito avançada, nós paramos no tempo, nós não evoluímos e a própria informática está tomando o nosso campo, todo mundo sabe fotografar hoje, então o fotógrafo profissional está fadado ao fracasso, infelizmente... eu acredito que essa fotografia, o fotógrafo profissional, ele vai acabar.” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Senhor Wagner do Parque Municipal / Belo Horizonte em 09/04/2002)

Nos relatos dos Lambe-Lambes podemos destacar como a popularização das câmeras portáteis e, principalmente a proliferação das máquinas/cabines automáticas no cenário nacional, afetaram de maneira trágica a procura por retratos postais e por retratos para documentos:

“Logo começou a aparecer essas maquininhas simples, filme que qualquer pessoa pode manuzear, qualquer pessoa sabe tirar fotografia com as máquinas de hoje, né? Então isso foi tirando a ênfase, aquela coisa da nossa profissão.” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Francisco Victor Cavalcanti)
“... nós podemos ver o seguinte, até os turistas, até uns tempos atrás, ninguém andava com uma maquininha na rua, todo mundo queria tirar uma foto era no Lambe-Lambe mesmo, porque o aparelhinho era caro e as pessoas não tinham noção porque o aparelho era difícil (...) o aparelho era difícil de mexer (...) começou à vir as concorrências (...) foi gerando o afastamento da freguesia, então o povo, a freguesia foi se afastando, foi se afastando, foi se afastando (...) as grandes concorrências, porque aí os supermercados, as lojas, os postos de gasolina começou a oferecer as fotos na hora (...) a gente ficava na

praça pra atender dois fregueses por dia, quatro fregueses, cinco fregueses, isso não resolve o problema de uma família, não é?”
(depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Inácio Teodósio da Silva)

O avanço tecnológico gera uma cultura de mercado que valoriza o consumo de fotografias coloridas, impossíveis de serem obtidas através da tradicional máquina-caixão dos fotógrafos Lambe-Lambes:

“Principalmente a fotografia colorida (...) porque quando surgiu a fotografia colorida nós não tínhamos condição de fazer foto colorida.” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe de Francisco Victor Cavalcanti)

Porém, apenas o fator de defasagem tecnológica não é suficiente para explicar o processo de dificuldades vivenciado pelo fotógrafo Lambe-Lambe nas últimas décadas do século XX. Como foi visto no capítulo anterior, a utilização de máquinas Polaroids e digitais pelos Lambe-Lambes foi uma tentativa, através da atualização tecnológica, de conseguir concorrer com as lojas e cabines fotográficas no campo dos retratos para documentos. Apesar disso, o Lambe-Lambe não recuperou a freguesia perdida, demonstrando que deve haver uma outra hipótese explicativa da decadência desse tradicional ofício.

Depoimentos dos fotógrafos Lambe-Lambes atestam que mudanças no comportamento social, ao longo da segunda metade do século XX, foram responsáveis por rearranjos e re-articulações no uso social dos espaços públicos nas grandes cidades, alterando hábitos, costumes e formas de lazer e de sociabilidade que se manifestavam nesses locais:

“Pra mim o lazer da praça acabou. Porque eu me lembro que os pais, às tardezinhas, traziam os filhos, os meninos, as meninas prá brincar, prá estar na praça. A praça era tranqüila, não tinha nenhum atropelo, eles brincavam `a vontade. (...) Os meninos brincavam com areia, brincavam de carrinho, brincavam de triciclo, de bicicletinhas. O povo conhecia, uns conheciam o outro. Hoje passa-se, atropela-se um ao outro, ninguém sabe quem é ninguém (...) ninguém é nada para o outro (...) tudo estranho agora ...” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Francisco Victor Cavalcanti)

Se Simmel, Park, Wirth e Hannerz analisam uma grande diferença comportamental entre os habitantes do meio rural e do meio urbano (uma comparação feita sob a perspectiva espacial), o fotógrafo Lambe-Lambe Francisco, ao longo dos cinquenta anos de atividade no Largo do Machado, percebe as mudanças no meio urbano pelo aspecto temporal no decorrer da segunda metade do século XX:

“Eu morava numa vila, todo mundo me conhecia, me cumprimentava, me dava atenção, trocávamos afetos. Hoje eu moro num edifício, ninguém se conhece nem dá boa tarde nem boa dia. Moro há trinta anos no prédio e não conheço ninguém, não sei quem é quem. Na praça aconteceu a mesmíssima coisa, tô fazendo uma comparação.”
(depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Francisco Victor Cavalcanti)

O fotógrafo Lambe-Lambe Pedro da Silva Monteiro, que atua profissionalmente no Jardim São João, em Niterói (RJ), também percebeu ao longo do tempo as sutis transformações que incidiram sobre o espaço territorial e social, acarretando transformações nos costumes locais:

“O que me recordo é que essa praça era bem diferente do que hoje é. Era mais bem freqüentada. A praça São João era mais limpa e bonita. As famílias vinham sempre à missa no horário da manhã, e passeavam nos jardins, sentavam-se em bancos limpos, e as crianças podiam brincar nos balanços sem serem perturbadas...e o chafariz eram limpo. Eu me recordo que as senhoras estavam sempre bem arrumadas, com seus vestidos domingueiros e acompanhadas dos seus maridos de terno.” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Pedro da Silva Monteiro)

Ao longo do tempo, o processo de desenvolvimento econômico altera uma série de valores, hábitos e costumes. As estruturas econômicas e sociais passam desta maneira por modificações, que por sua vez irão se refletir no grande dinamismo cultural que caracteriza a sociedade contemporânea. Enquanto se processa o desenvolvimento dos grandes centros urbanos, muitas de suas tradições vão sendo esquecidas e abandonadas, alterando-se hábitos e costumes de sua população. Se no passado uma foto tirada no Lambe-Lambe da praça marcava um momento especial, hoje em dia muitas pessoas sentem vergonha de se retratar

nestes espaços públicos, preferindo a maior privacidade que os estúdios, as lojas e as cabines automáticas oferecem. A relação da população com os fotógrafos Lambe-Lambes nas praças, largos e jardins da cidade, é analisada informalmente por estes profissionais, levando em conta o comportamento social e psicológico dos habitantes do meio urbano:

“ ... o progresso parece que inibiu as pessoas, apesar de aqui pagarem mais barato que em um estúdio, parecem ter vergonha de tirar uma foto em público.” (depoimento de um Lambe-Lambe publicado no jornal O Diário de Notícias, 07/07/70)

Essa mudança de comportamento em relação ao hábito de se fotografar nas praças aparece claramente nos depoimentos de duas representantes de diferentes gerações de uma mesma família – mãe e filha – que utilizavam os serviços de fotógrafos Lambe-Lambes nas primeiras décadas da segunda metade do século XX. Se para a mãe nos anos de 1950 e 1960 o ritual fotográfico podia ser comparado a um evento festivo e especial – *“Antigamente não tinha esse negócio de vergonha não, tirar retrato na praça era uma distração, um divertimento”*. (depoimento de Maria Augusto Cozendey Pinto) – segundo a sua filha, a partir dos anos 1970, a fotografia feita nos espaços públicos era motivo de constrangimento para ela e seus irmãos:

“Aí quando a gente começou a crescer a gente ficava com vergonha de fotografar na praça, porque você fica fazendo aquela pose e todo mundo olha. Depois que nós crescemos nós não quisemos mais tirar retrato...aí parou-se de tirar no Lambe-Lambe.” (depoimento de Laura Maria Cozendey Araújo)

Portanto, podemos identificar as mudanças nas formas de sociabilidade dos habitantes das cidades como fatores que afetam os usos sociais destes espaços públicos, revelam importantes e estratégicos aspectos explicativos da decadência do ofício do fotógrafo Lambe-Lambe.

No cenário internacional a década de 1970 é marcada pelas dificuldades econômicas geradas pelas crises do petróleo em 1973 e 1979, desestabilizando toda a economia mundial. No Brasil, com o objetivo de neutralizar os efeitos desta crise, o governo promove ao longo dos anos 80 políticas econômicas inflacionárias e recessivas, gerando graves desigualdades e injustiças sociais, problemas que neste início do século XXI ainda não foram solucionados, aumentando o nível de desemprego e de criminalidade:

“... a crescente onda de desemprego levou para as praças diversas pessoas, que ali passam o dia e dormem, afastando as famílias que costumavam utilizar os serviços dos fotógrafos ambulantes.” (Tribuna da Imprensa, 31/03/88)

Modificações no contexto sócio-econômico foram responsáveis por uma profunda mudança estrutural que afeta o papel social dos espaços públicos nas grandes cidades, alterando hábitos, formas de sociabilidades e padrões de comportamento.

Nos depoimentos dos fotógrafos Lambe-Lambes, podemos perceber como as dificuldades econômicas que o país enfrenta, principalmente a partir do final dos anos 70, acabam gerando continuamente exclusões, marginalizações e graves desigualdades sociais. Tal contexto se reflete em novas formas de apropriação das praças públicas, provocando um re-ordenamento espacial com a entrada em cena de novos atores sociais:

“...aí também começou a ter um problema da vida financeira, desta crise do país, né? (...) aí a mendicância fez a estadia deles lá. Geraram o lar deles lá. Aí começou a ficar difícil, o povo começou a se afastar. Freguês, e mesmo o pessoal da praça mesmo, botaram as crianças no carro e iam pra outro caminho (...) Porque? Por causa da perturbação (...) violência (...) afastou ... a praça foi ficando um deserto (...) a praça ficou esquisita, estranha ...” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Inácio Teodósio da Silva)

“A respeito desta questão do lazer, já foi bem melhor, porque tinha mais segurança, as crianças ficavam na praça brincando tranqüilas, as pessoas de idade, eu lembro, os casais vinham se distrair, era um lazer, como ainda hoje é, mas não é como antigamente, não tinha o que tem hoje, não tinha a insegurança que tem hoje (...) antigamente era tranqüilo, não tinha o que tem hoje ...” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Pedro Teodósio da Silva).

Os Lambe-Lambes do Rio de Janeiro sobrevivem nos anos 80 em uma cidade invadida pela violência e a insegurança pública, frutos da desigualdade social que se agravou com as dificuldades da economia nacional e a incapacidade política em resolver estes problemas, afastando as pessoas das praças públicas: *“Tem gente que passou a ter medo de ficar*

um minuto sentada na cadeira e acabar assaltada.” (depoimento de um Lambe-Lambe publicado no jornal O Globo, 14/07/86).

Trabalhando há mais de 35 como Lambe-Lambe, o fotógrafo Sílvio Libério da Silveira ressalta em sua fala como a sensação de falta de segurança no Jardim São João altera os usos sociais desse tradicional espaço público de Niterói:

“Tem época que ela fica um pouco agitada, afasta um pouco o pessoal daqui, quando ela fica numa situação crítica aí dos meninos de rua, né...aí o povo é que fica afastado (...) A falta de segurança, assalto...a cidade toda tem esse problema, isso é um problema nacional, de nível nacional...” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Sílvio Libério da Silveira)





Figuras 63, 64, 65 e 66: Podemos perceber através das narrativas orais dos fotógrafos Lambe-Lambes, que as desigualdades sociais em nosso país, gerando graves exclusões e marginalizações de diferentes grupos, afetam as formas de sociabilidade e de lazer nos espaços públicos dos grandes centros urbanos, questões exemplificadas nessas imagens do Largo do Machado em 2005.

Com as mudanças ocorridas no contexto sócio-cultural, os usos do espaço público passam a ter diferentes finalidades para os diferentes grupos sociais. A praça é cada vez mais utilizada como espaço de estadia e de moradia provisória de uma crescente população carente, e a sensação de insegurança gerada pela percepção de um aumento na criminalidade e da violência urbana começa a alterar as formas de lazer nas cidades. Tal contexto aparece de maneira bastante enfática no depoimento do Lambe-Lambe Manoel Medeiros de Souza sobre a praça em que atua na cidade de Niterói:

“Muito mendigo e muita sujeira. Não é mendigo não, é vagabundo, mais de cinqüenta. A maioria dorme aí também. (...) A coisa aqui tá braba. Aqui eu já presenciei muito assalto...esses pivetes aí, que metem a mão no bolso dos coroas, eu já presenciei aqui...eu já contei mais de vinte, isso há uns três anos atrás. Daquela turma, já mataram todos. Muitos pentearam o cabelo aí no meu espelho, tenho

retrato de uma porção deles aqui...mataram todos, foi mole não! Uma pivetada, tudo de quatorze e doze anos.” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Manoel Medeiros de Souza)

Os espaços públicos - ruas e praças - passam por um processo de degradação e geram uma cultura urbana que privilegia o lazer nos espaços confinados, controlados e protegidos, como os shoppings-centers e os condomínios fechados com suas infra-estruturas de serviços e de divertimentos:

“... isso aí também mudou bastante. Até os anos 80 ficar na praça era a mesma coisa que ficar numa noite de festa. Dava sete, oito, nove horas da manhã, era babá, senhoras, madames com crianças, a praça tava arrumadinha, balanços (...) as crianças com bicicletas, a freqüência da praça era realmente muito gostosa (...) Mesmo que não trabalhasse a gente queria de manhã cedinho, sete horas, já estar na praça (...) criaram muitos shoppings, muitos ambientes de muita atração, e tirou das praças, então o pessoal não sente muita necessidade de ir à praça, porque sai com criança e ele já não vai na praça, ele vai lá no shopping...” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Inácio Teodósio da Silva)



Figura 67: A imagem da área de brinquedos no Largo do Machado sem nenhuma criança brincando, em uma manhã de sábado, pode ser vista como uma metáfora visual e simbólica das mudanças e transformações no lazer, que segundo as representações dos fotógrafos Lambe-Lambes, afetaram este tradicional espaço público carioca.

Os medos urbanos e contemporâneos acabam alterando e re-ordenando o planejamento espacial, influenciando nos usos e nas apropriações destes espaços públicos das grandes cidades. Amplia-se cada vez mais uma estrutura que privilegia e estimula a proliferação de “...bairros vigiados, espaços públicos com proteção cerrada e admissão controlada, guardas bem armados no portão dos condomínios...” (Bauman, 1999: 55). O papel social da praça se transforma, e conforme reflexão de Peixoto (1997), especificamente sobre a cidade do Rio de Janeiro, é nos anos 80 que tal situação começa a predominar:

“Nos anos 1980, as praças e jardins do Rio ficaram abandonados por longo tempo e pareciam até os campos de outrora, quando ainda eram espaços de descarga de lixo. Segundo a representação local, eles se tornaram lugares perigosos de delinqüência. Perdem seu papel social de espaço de lazer dos moradores do bairro para se tornar lugar de moradia dos mendigos e dos sem-teto. De fato, eles continuam territórios de uso do tempo livre, houve simplesmente uma troca do público freqüentador.” (Peixoto, 1997:68)

Nos grandes centros urbanos, a relação da população com o espaço público se modifica de maneira significativa ao longo das décadas de 80 e 90, afetando desta forma a vida cotidiana e o papel dos fotógrafos de jardim enquanto prestadores de serviços. Sob esta perspectiva, as dificuldades enfrentadas pelos fotógrafos Lambe-Lambes podem ser problematizadas não só por questões relacionadas à defasagem técnica deste ofício, mas, sobretudo, vinculada à modificação das formas de sociabilidade e de lazer nas ruas, praças, parques e jardins públicos dos grandes centros urbanos.

3.1.2 O espaço como fator explicativo da resistência de um ofício

“Tô enraizado aqui mesmo, né? Enraizado esse tempo todo aqui!”(depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Pedro Teodósio da Silva)

Burgess (1929) compara a comunidade urbana aos organismos biológicos, cujo crescimento é marcado pela dinâmica de um processo de subdivisão, e pelo surgimento de

áreas especializadas nas cidades, enquanto Park (1987) observa que gostos e interesses pessoais e econômicos tendem a classificar, organizar, distribuir e segregar os habitantes das cidades. Os espaços ocupados das cidades adquirem as características da população e dos grupos que os habitam, preservando sentimentos, tradições e histórias próprias e locais, permitindo que o passado resista às mudanças provocadas pelas incertezas e instabilidades do tempo presente: *“Dentro dessa vizinhança a continuidade dos processos históricos é de alguma forma mantida.”* (Park, 1987:30).

Guardião da memória e cronista visual de uma determinada comunidade, o fotógrafo Lambe-Lambe, atuando ao longo de décadas em um mesmo espaço público e urbano, torna-se uma importante testemunha que preserva e transmite as histórias e tradições locais, contribuindo para o processo de estabilidade social de um determinado bairro. Essa questão pode ser encontrada de uma maneira semelhante em Frúgoli Jr. (1995), quando o autor analisa o espaço social e territorial do Largo da Concórdia, uma praça situada no bairro do Brás, na cidade de São Paulo:

“Ainda é possível encontrar por lá um lambe-lambe, um dos últimos fotógrafos ambulantes da cidade, profissão outrora muito praticada. (...) Em torno dele reúnem-se os idosos e aposentados do bairro, em cujas palavras aflora quase sempre a memória viva do antigo Brás e da antiga São Paulo e cujas lembranças quase sempre ressaltam um passado melhor, em contraposição a um presente mais difícil, hostil e mais violento.” (Frúgoli Jr, 1995:39)

Foote Whyte (1973) demonstra através do estudo de gangues (as sociedades das esquinas) a importância da reflexão sobre as ocupações e sobre as apropriações espaciais pelos diferentes grupos que habitam o território geográfico urbano. Hannerz (1980) mostra que o estudo de micro-ambientes urbanos que funcionam como locais de grande cumplicidade identitárias, como os territórios das gangues de rua, os guetos, os bairros étnicos e outros nichos isolados, revela como o espaço pode ser visto como um fator de estabilidade de um indivíduo ou de um grupo social no interior de uma dinâmica transformadora da vida social.

De maneira semelhante, Halbwachs (1990) analisa como a memória se organiza e se estrutura sobre os quadros sociais e também sobre os quadros espaciais. Memórias coletivas e individuais realizam um trabalho de atribuição de sentidos, significados e valores simbólicos ao espaço, e a partir disso o espaço transforma-se em um importante lastro e traço identitário,

constituindo-se como um estratégico fator de coesão e de referência existencial de um determinado indivíduo ou grupo social. Tal questão pode ser fortalecida pelo pensamento de Blumer (1984), que através da posição metodológica do Interacionismo Simbólico define o ser humano como um organismo que responde de maneira ativa aos estímulos do ambiente, atribuindo significados e sentidos interpretativos ao mundo e para si próprio.

Como vimos anteriormente, os depoimentos dos fotógrafos Lambe-Lambes explicitaram o vínculo da mudança no papel social desse profissional com a modificação nos usos sociais das ruas, praças, parques e jardins públicos dos grandes centros urbanos. Paradoxalmente, porém, é o próprio espaço público ocupado pelos fotógrafos Lambe-Lambes que se estrutura como fator explicativo da resistência e da sobrevivência desse profissional no início do século XXI. Este enfoque justifica a possibilidade de um estudo mais profundo das inter-relações entre as estratégias de ocupação do espaço social e as possibilidades de resistência/sobrevivência de grupos sociais, fenômeno que, segundo Halbwachs (1990) ocorre principalmente

“...com as atividades, profissões, e todas as formas de negócio um pouco antiquadas, que não tem mais lugar nas sociedades modernas. Sobrevivem em virtude da força do hábito, e desapareceriam, sem dúvida, se não se agarrassem obstinadamente aos locais que lhes eram, outrora, reservados.” (Halbwachs, 1990:138)

Nas cidades, o espaço urbano abriga diversos exemplos da resistência de hábitos locais às transformações que ocorrem no tempo e no espaço social, demonstrando como a memória coletiva de um grupo se apóia em imagens espaciais. Desta maneira, fica claro como os lugares funcionam como suportes “estáveis” e “duradouros” para a construção e a transmissão de memórias coletivas, pois “...o trabalho da memória se utiliza, em alguns momentos, de objetos concretos para o seu sustentáculo” (Santana; 2000:49). As imagens espaciais são, portanto, referências importantes na construção, na estabilidade e na transmissão de memórias coletivas, demonstrando como “Em algum momento o coletivo atribui ao seu espaço ocupado o seu sentido. O constitui e o ocupa de forma que se identifique com ele, que se veja nele.” (Santana, 2000:50)

O espaço e o meio material urbano que nos cercam servem como elementos que ajudam a evocação de lembranças, estruturando memórias coletivas e explicando a resistência de grupos sociais frente às transformações e mudanças sociais:

“Um grupo (...) resiste com todas as forças de suas tradições (...) procura e tenta, em parte, encontrar seu equilíbrio antigo sob novas condições. Tenta se manter ou se adaptar a um quarteirão ou rua que não são mais para ele ...” (Halbwachs, 1990:137)

É a profunda relação de afetividade que existe entre o fotógrafo Lambe-Lambe e o espaço público que explica e justifica a sua resistência e a sua permanência nas praças da cidade, apesar de todas as dificuldades enfrentadas nas últimas décadas:

“Eu adoro a praça. A praça é a minha vida. O dia em que não venho na praça eu me sinto mal.” (depoimento de Bernardo Soares Lobo do Jardim do Méier em 12/07/2006)

“Muitas vezes estou em casa, no dia de feriado, mas só estou satisfeito quando eu venho aqui na praça. Amanhece o dia, fico em casa até às dez horas ou meio-dia, mas eu tenho que dar uma chegadinha aqui à tardinha, só pra ver a praça como ela está, pra você ver como eu gosto da praça.” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Pedro Teodósio da Silva).

“... até hoje, há mais de cinqüenta anos, eu moro no Largo do Machado. Pra mim é o melhor bairro do Rio de Janeiro. Ele me deu assim como que um afeto, os seus moradores, a simplicidade do povo do Largo do Machado. Eu me senti bem no Largo do Machado e me sinto até hoje.” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Francisco Victor Cavalcanti)

Através dos depoimentos dos fotógrafos Lambe-Lambes percebemos claramente a importância do espaço territorial e afetivo como elemento formador e formatador da identidade desses indivíduos. No depoimento de uma representante feminina da categoria profissional de fotógrafos Lambe-Lambes, o espaço público ocupado ao longo dos anos transforma-se em uma metáfora maternal, que sustenta a vida e protege a existência e sobrevivência dos últimos representantes de um tradicional saber-fazer: *“O Parque é uma mãe. E eu estou aí, usufruindo da maternidade do Parque, né?” (depoimento da fotógrafa Lambe-Lambe Dona Zita do Parque Municipal / Belo Horizonte em 08/03/2002)*

Isso demonstra como o espaço funciona como um estratégico e importante fator estruturante da memória de um grupo profissional que está em vias de extinção, e que explica a resistência desse profissional e dessa profissão neste início do terceiro milênio:

“Minha vida está junto a este bairro, Catete, e principalmente o Largo do Machado, porque eu comecei aqui, eu comecei praticamente a vida aqui. Cheguei aqui com 22 anos, hoje estou com 68. (...) Então, eu sem isso aqui, eu não tô com nada !” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Pedro Teodósio da Silva)

Como percebemos no depoimento de Inácio, comparando-se a uma árvore enraizada na praça pública, as características próprias que marcam a forma de ocupação espacial desses profissionais, parece explicar o porquê da sobrevivência e da resistência deste tradicional ofício:

“...a gente gera um círculo de amizades muito bom (...) a gente ocupa um espaço (...) Nós criamos muita amizade (...) a gente fica muito afetuoso, os amigos, aquele povo que conhece a gente. Eu tive fregueses que tiraram fotos comigo durante anos (...) é muito difícil de sair, a gente fica tão ligado, tão enraizado, tão amigo, tão conhecido. E chega a idade, né? Chega uma idade que mesmo querendo se mudar, pensando em se mudar, você não tem mais condição de deixar o local (...) então a gente tá enraizado, enraizou ali, você sabe fazer aquilo (...) tem o conhecimento, tem a amizade porque se você não está trabalhando (...) chega um, chega outro pra lhe conformar, pra conversar, distrair, então gerou uma raiz.” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Inácio Teodósio da Silva)

Os irmãos Teodósio da Silva mantiveram a força da tradição familiar de transmissão desta profissão, pois todos eles ensinaram aos seus filhos os segredos da fotografia Lambe-Lambe. Porém, os representantes desta nova geração não têm o interesse em continuar trabalhando como fotógrafos nas praças, largos e jardins públicos da cidade.

“... todos os três aprenderam mas não tiveram interesse em continuar...” (depoimento de Jorge em 07/04/2001)

“Quando tavam na fase de adolescente eles tinham entusiasmo. Quando passaram à adulto já não se interessaram mais, porque estudava, já queria coisa pra lá, né? Não queria ficar nessa profissão (...) O mais velho tem a profissão de fotógrafo, mas de Lambe-Lambe não. É fotógrafo, mas de Lambe-Lambe não. (...) A geração nova não se interessa mais pra aprender essa coisa ...” (depoimento de Pedro em 06/04/2001)

“O meu filho até aprendeu, ele até trabalhou um tempo aqui, depois ele desistiu, foi trabalhar em outra coisa. Ele não continuou não, mas ele sabe, ele aprendeu a profissão.” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Sílvio Libório da Silveira do Jardim São João / Niterói (RJ) em 28/09/2000)

O grau de desestímulo e de desilusão dos antigos fotógrafos Lambe-Lambes em relação ao seu ofício torna-se aparente, inclusive, com as afirmações de que, apesar de terem ensinado, não incentivam seus filhos à atuarem nesta profissão:

“ ... mas eu que não quero (...) pelo que eu já passei lá ultimamente. No começo não, isso aqui eu agradeço tudo à profissão, tudo o que eu tenho, eu criei os filhos, construí esta casa aqui, tem mais duazinhas aqui atrás, foram construídas com o dinheiro da praça.” (depoimento de Inácio em 25/01/2002)

De uma maneira semelhante, Francisco , apesar de não ter tido filhos, e Manoel também acreditam que não incentivariam um filho para trabalhar como fotógrafo Lambe-Lambe nos dias de hoje:

“Se eu tivesse um filho eu não colocaria ele neste ramo, porque eu não acho futuro. Porque é como uma planta que vai florescendo, crescendo e depois que ela cresce, está formada, começa à murchar. Então ela tem um futuro que parece-me para mim que não tem prosperidade!” (depoimento de Francisco em 05/02/2002)

“Todos os meus três filhos trabalharam aqui...eu que ensinei...mas na época dava movimento...se fosse hoje eu não ensinava.” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Manoel Medeiros de Souza do Jardim São João / Niterói (RJ) em 13/05/2001)

O Lambe-Lambe mais novo que foi entrevistado, hoje com 30 anos, aprendeu o ofício com seu pai quando tinha 12 anos, e hoje é um dos poucos exemplos de representantes das novas gerações de fotógrafos de jardim que ainda mantém a tradição familiar de transmissão desse saber-fazer:

“Meu irmão já não trabalha aqui. Meu irmão arrumou outra situação”. Meu outro irmão também. Agora tá só eu e meu pai.”
(depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Manoel Ageo Mendonça de Souza do Jardim São João / Niterói (RJ) em 28/09/2000)

É ainda através do depoimento de um dos poucos jovens representantes dessa antiga profissão ainda em atuação que podemos perceber como a relação afetiva também não se consolidou nessas novas gerações de fotógrafos Lambe-Lambes, talvez pelo fato de terem conhecido esses espaços públicos em um contexto diferente de seus pais e das gerações mais velhas, eliminando assim um fator que poderia contribuir na resistência desses profissionais nas praças públicas:

“Eu me considero fotógrafo, desde pequeno é o que eu sei fazer. (...) mas eu não gosto dessa praça não. Não gosto não. (...) Eu não gosto dessa praça não, eu odeio essa praça, odeio mesmo. (...) Você vê coisa muito desagradável...prostituição, bandido, os cara fumando, os cara roubando....então você vê isso e não pode fazer nada ...você fica com uma mágoa por dentro...” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Manoel Ageo Mendonça de Souza do Jardim São João / Niterói (RJ) em 28/09/2000)

Portanto, com a mudança na relação de afetividade dos fotógrafos Lambe-Lambes das novas gerações com os espaços públicos que ocupam (analisado aqui como um fator de resistência profissional), e a perspectiva do fim da tradição familiar de transmissão do ofício, tudo indica que os Lambe-Lambes que ainda atuam nas cidades brasileiras serão os últimos representantes deste tradicional saber-fazer.

3.2 A fotografia do Lambe-Lambe: usos sociais das imagens produzidas no espaço público

Nesta parte do trabalho, imagens produzidas pelos fotógrafos Lambe-Lambes serão problematizadas sob a perspectiva de abordagens teóricas e metodológicas de autores que refletem sobre o uso de documentações fotográficas em pesquisas sobre a realidade social. O enfoque de análise será estruturado sobre duas vertentes: as inter-relações entre fotografia e memórias coletivas e individuais, e as possibilidades de aproximações críticas e epistemológicas entre os retratos de família e os documentos fotográficos produzidos pelos Lambe-Lambes. Desta forma, como recurso metodológico de análise imagética, em alguns momentos nesse capítulo retratos de grupos familiares, produzidos tanto por fotógrafos de estúdios profissionais como pelos próprios membros e componentes da família registrada, serão comparados com as fotografias produzidas pelos Lambe-Lambes. As imagens produzidas pelos fotógrafos Lambe-Lambes ao longo do século XX, assim como as suas lembranças e recordações profissionais, são importantes e estratégicos registros documentais, que podem em muito contribuir para a compreensão de determinados aspectos da vida social cotidiana de nossas cidades.

Em relação à forma e ao conteúdo imagético, nos retratos fotográficos produzidos pelos Lambe-Lambes, podemos identificar dois conjuntos tipológicos documentais distintos.

O primeiro conjunto tipológico é formado pelos retratos para documentos de identificação do indivíduo, principalmente nos formatos 3x4cm e 2x2cm. Esse tipo de fotografia surge como uma obrigação institucional (“eu tenho que tirar uma fotografia”), e vincula-se ao controle disciplinar e à vigilância social que, conforme abordado por Basaglia (1974) e Foucault (1996), caracterizam a sociedade moderna e contemporânea. Os retratos para documentos de identificação pessoal, aparentemente áridos no sentido informacional, podem revelar importantes elementos de reflexão sobre os usos sociais desse tipo de fotografia. Surgida inicialmente com objetivos de controle social, esta tipologia de imagem acaba por sofrer uma re-significação do seu uso social. Estas imagens mais baratas do que os retratos tradicionais, circulando em cartas, bolsas e carteiras, acabam por ampliar as redes de sociabilidade entre os membros de grupos afetivos e familiares.

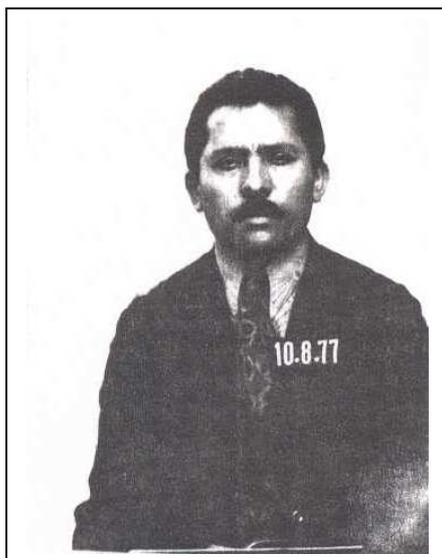


Figura 68: Um exemplo de retrato fotográfico para documentos de identificação produzido por um Lambe-Lambe, uma imagem gerada inicialmente para exercer um controle social, mas com as trocas e circulação entre os indivíduos, acaba ampliando as redes de sociabilidade de grupos familiares e afetivos.

A segunda tipologia fotográfica produzida pelos Lambe-Lambes, e que será alvo da análise crítica nessa parte do trabalho, são os retratos postais. Também chamados retratos posados ou descontraídos, este tipo de fotografia, nos formatos de 9x12cm e 6x9cm, constitui-se como uma opção pessoal (“eu quero tirar uma fotografia”) que registra os momentos de lazer e de prazer de indivíduos e grupos nos espaços públicos das cidades. A valorização da imagem do indivíduo permite a construção de uma auto-representação desejada, e na ênfase da dimensão do coletivo (reforçado por uma sintonia de poses, gestos e na indumentária) estas imagens reforçam a noção de pertencimento entre os membros do grupo familiar ou afetivo.

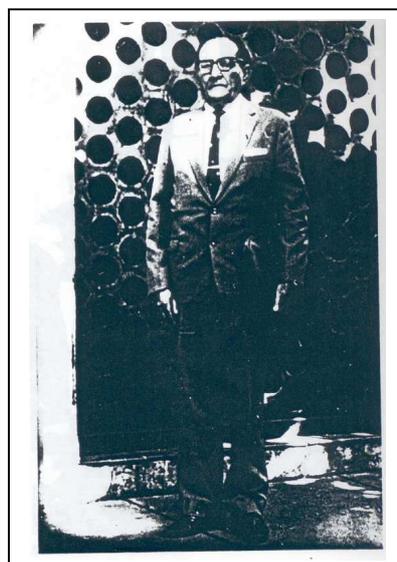
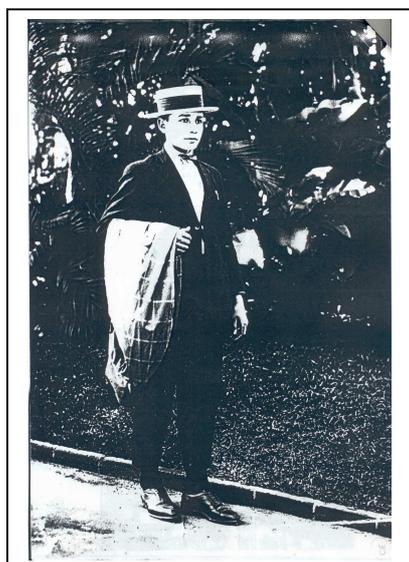




Figura 69, 70, 71, 72 e 73: Os retratos postais feitos por Lambe-Lambes, tanto de indivíduos (figuras 69 e 70) como de grupos (figuras 71, 72 e 73), auxiliam na construção de uma representação visual desejada ou idealizada.

Barros e Strozenberg (1992) definem a memória como um território privilegiado de enraizamento de nossas identidades, abrigando a tênue fronteira entre a dimensão do pessoal e do coletivo. O impacto do desenvolvimento técnico e tecnológico no campo fotográfico também afeta a dinâmica de organização e de ordenação de memórias sociais, coletivas e individuais. Assim como a memória, a fotografia pode ser compreendida pelo seu aspecto de permitir que o passado possa ser constantemente (re)atualizado e (re)interpretado no tempo presente. Sob esta perspectiva, tanto a memória como a fotografia podem ser interpretadas como construções sociais que possuem aspectos bastante semelhantes.

Preservando e transmitindo a memória visual de pessoas, lugares e eventos, a fotografia transforma-se em um estratégico agente detonador de lembranças e de rememorações, um suporte material de informação que fornece um sentido de estabilidade frente às flutuações da memória e às mudanças e desarticulações provocadas por transformações no tempo e no espaço social.

Para além dos quadros sociais, como foi demonstrado por Halbwachs (1990), a memória também se estrutura e se organiza através de suportes materiais estáveis e fixos, um aspecto que foi bastante enfatizado por Bergson (1999). Assim, atributos espaciais (lugares) e atributos materiais (objetos), como as fotografias, contribuem nas articulações e nas definições de fronteiras identitárias, tornando-se referências e referenciais que fornecem um sentido de estabilidade na dinâmica de funcionamento de memórias sociais, coletivas e individuais.

Pollak (1989), Lovisolo (1989) e Jeudy (1990) são autores que mostram como a memória se estrutura sobre uma base dialética que abriga uma disputa entre duas forças distintas e contrárias: lembranças e esquecimentos. Segundo Kossoy (1998), a memória se constitui através de um processo seletivo, reducionista e eliminatório, uma questão que também caracteriza a produção dos registros fotográficos, e que revela a criação de realidades e de representações.

Se as fronteiras delimitativas da memória se definem no embate e no confronto entre lembranças e esquecimentos, a narrativa visual (e a memória visual) das fotografias também se inscreve entre o visível/fotografado e os silêncios e ocultações da realidade social. Assim como os esquecimentos da memória, o não-fotografado pode revelar importantes questões reflexivas sobre indivíduos e grupos sociais.

Como foi analisado por Barros e Strozenberg (1992), em contraponto ao caráter ficcional da pintura e da escultura, operações artísticas e interpretações visuais da realidade e que abrigam representações e subjetividades do artista produtor, a fotografia é uma imagem que surge em decorrência de uma operação técnica e mecânica. Com a fotografia, o registro visual e a relação de visualidade entre o homem e a realidade passa a ser mediada pela pretensa neutralidade de um aparelho mecânico, a máquina fotográfica, e o discurso visual dessas imagens acaba sendo interpretado pelo aspecto de verdade, objetividade e verossimilhança. Moreira Leite (1993), assim com Dubois (1999), demonstram que a fotografia é um testemunho, um índice, um indício e uma referência da realidade aparente, mas ela também é uma representação, uma construção, uma fabricação e uma ficção.

Desta forma, é importante que o pesquisador realize uma crítica externa do documento fotográfico, em relação ao contexto de produção, de circulação, de recepção e de apropriações das imagens analisadas, devendo com isso desvendar quais são as agências e os agentes produtores e receptores envolvidos no processo. Ao mesmo tempo, o documento fotográfico deve ser alvo de uma análise crítica interna, em relação à forma e ao conteúdo do discurso imagético, onde os atributos materiais (objetos fotografados), os atributos espaciais (lugares fotografados) e as poses, os gestos, as posturas e as atitudes dos indivíduos e grupos retratados podem revelar desejos e interesses envolvidos em uma dinâmica de (auto)promoção, de idealização e de construção ideológica na imagem fotográfica:

“As relações de posição, centralidade e planos em que são colocadas as personagens na fotografia refletem condições sociais da vida do

grupo e as forças que presidem a organização das formas.” (Moreira Leite, 1993:109).

A fotografia abriga desejos e construções de sentidos e de significados, e através de interesses e escolhas permite (re)criar e (re)interpretar o real através das imagens registradas. Como definiu Bourdieu (1965), pensando nos diferentes usos sociais dos documentos imagéticos no mundo moderno-contemporâneo, as fotografias refletem visualmente valores ideológicos, idealizações, e sistemas estéticos e éticos de grupos sociais.

No campo antropológico e etnográfico, os documentos fotográficos ampliaram as possibilidades de reflexão em pesquisas e em trabalhos de campo, permitindo gerar novas dimensões de análise da descrição, da representação da alteridade e da auto-representação de grupos para *si* e para os *outros*.

Na antropologia visual, a imagem redimensiona o olhar do pesquisador, porém o dilema de como traduzir os códigos visuais para a linguagem escrita é uma questão que surge no uso de uma metodologia de pesquisa que procura analisar a fotografia como fonte e como objeto de estudo. Podemos relacionar comparativamente esta questão com o problema que se apresenta ao antropólogo quando este deve relatar através do código escrito todas as subjetividades que permeiam uma experiência e um encontro etnográfico.

No caso do trabalho reflexivo com fotografias, há sempre a necessidade de utilização, ou mesmo da criação, de um vocabulário específico e controlado que permita a interpretação escrita de um discurso e de uma narrativa visual. A imagem fotográfica é uma representação que deve ser decifrada e decodificada, e nesse sentido Carvalho (2003) propõe que a leitura antropológica do documento fotográfico pode revelar uma rica gramática interna da imagem, que abriga significados e sentidos polissêmicos. As reflexões no campo da antropologia visual procuram aumentar o nível de compreensão sobre a complexidade dos processos de produção e consumo das imagens fotográficas. Através da percepção de que as imagens são condicionadas e submetidas por linhas de força que emanam do contexto histórico, social e cultural, uma reflexão crítica dos significados e das significações que estruturam o discurso imagético podem, inclusive, dar visibilidade ao não-fotografado.

No cenário nacional, a década de 80 é definida por Moreira Leite (1993) como um período que abriga a consolidação, no meio acadêmico, de uma perspectiva de análise crítica sobre o documento fotográfico, que deixa de ser uma mera ilustração do texto escrito, para transforma-se em um estratégico objeto de pesquisa, de estudo e de reflexão, principalmente

em relação aos usos sociais desses suportes imagéticos por diferentes grupos, agentes e atores sociais.

No trabalho sobre os fotógrafos Lambe-Lambes, a tipologia de imagem analisada será o retrato fotográfico, um registro visual de pessoas e de grupos, e que se caracteriza simbolicamente como um suporte material que possibilita a construção da (auto)representação imagética dos indivíduos retratados, constituindo-se socialmente como um lastro que estrutura memórias coletivas e define fronteiras identitárias.

3.2.1 Análise comparativa entre retratos de família e fotografias de Lambe-Lambes

Um importante procedimento metodológico de análise nesse trabalho se ampara em realizar uma aproximação epistemológica e crítica das fotografias produzidas pelos Lambe-Lambes com os retratos de família⁴³, questão que será amparada por reflexões sócio-antropológicas sobre registros imagéticos de grupos familiares.

Tanto as imagens produzidas pelos Lambe-Lambes, como os retratos de família, possibilitam elaborar uma reflexão sobre os micro-enredos da vida social cotidiana, onde é possível analisar hábitos e costumes de pequenos grupos locais, uma possibilidade de abordagem que se diferencia das macro-análises da sociedade, onde o enfoque central se baseia nos grandes fatos, nos grandes personagens, nos grandes acontecimentos e nas macro-estruturas.

As fotografias produzidas pelos Lambe-Lambes devem ser interpretadas como uma construção social, cujos significados são elaborados pela negociação entre fotógrafo e fotografado. Poses, gestos, posturas, atributos materiais (objetos retratados), atributos espaciais (lugares fotografados), indumentária e arranjos estéticos são elementos que irão auxiliar na construção de uma determinada memória visual desejada.

A imagem revelada em uma fotografia (uma imagem em positivo) surge dos diferentes níveis de impressão da luz nos sais de prata que são emulsionados nos negativos fotográficos. Barthes (1984) relacionou o retrato fotográfico à magia mítica e transformadora da Alquimia, pois a imagem de pessoas é imortalizada pela mediação de um metal luxuoso e precioso – a prata - que se altera quimicamente pela ação da luz.

Na verdade, podemos pensar ludicamente os retratos produzidos pelos fotógrafos Lambe-Lambes como sendo produtos resultantes de um processo inverso aos objetivos da Alquimia. Se a Alquimia pretendia transformar materiais ordinários e comuns em metais

⁴³ Os retratos de família utilizados na análise comparativa foram reproduzidos de Barros e Strozenberg (1992), Moreira Leite (1993) e Riedl (2002).

nobres e preciosos, o retrato fotográfico registrado pelo Lambe-Lambe faz o inverso, pois tem a capacidade de transformar seres e indivíduos ordinários em exemplos perpetuados de dignidade, de nobreza e de valor social. O ato de posar para um retrato fotográfico coloca cena um espetáculo para os olhos da sociedade:

“Quando a câmera está apontada, seja para um indivíduo ou um grupo, parece haver convenções fotográficas que ofuscam as diferenças individuais, étnicas e culturais: o desejo de posar do objeto (...) de ser retratado vestido com as melhores roupas, especialmente aquelas que são reveladoras de status; ou de incluir na fotografia objetos que simbolizem status social ou que identifiquem o acontecimento.” (Scherer, 1996:78)

Apesar de não tratar especificamente sobre a fotografia, através do trabalho de Goffman (1975) é possível fazer uma série de aproximações epistemológicas sobre a representação social do indivíduo com a questão da auto-representação imagética de grupos e indivíduos nos retratos fotográficos.

Goffman aborda a questão, sintetizada no próprio título de seu trabalho, da representação, da criação, da fabricação e do caráter ficcional do “eu”, construído na vida social cotidiana. Através da fachada social, o indivíduo desempenha uma representação sobre si (de maneira intencional ou inconsciente), utilizando-se de modelos e padrões sociais de comportamento. A fachada social transmite os sinais de posição, do papel e do status do ator social através da aparência, do vestuário, de atitudes, de expressões faciais e de gestos corporais. O cenário, suporte material para o desempenho da fachada social, cria ambientações que contribuem para transmitir com maior eficiência essa representação do “eu” social.

Como na representação imagética de grupos e indivíduos através da fotografia, existem três componentes significativos que possibilitam a construção da fachada social: o ambiente (cenário), a aparência (visualidade estética) e a maneira (gestos e posturas).

A fotografia, mais do que um espelho de uma realidade, deve ser analisada criticamente como um espelho de uma realidade que se deseja. O suporte imagético pode abrigar, portanto, construções ideológicas como também construções de idealizações do grupo ou de indivíduos.

Da mesma forma, a fachada social pode ser interpretada como uma representação social e coletiva, moldada para se ajustar às expectativas e idealizações do indivíduo, buscando uma compreensão e uma cumplicidade da sociedade, que funciona nesse caso como um agente observador e receptor no processo de socialização da representação. Existe uma tendência expressiva das representações em serem aceitas como sendo a realidade, porém, fica claro que “...uma representação apresenta uma concepção idealizada da situação...” (Goffman, 1975:41)

O ator social oferece aos seus observadores uma representação e uma impressão marcada profundamente por um caráter idealizado e esperado socialmente. A representação acaba por refletir e explicitar os valores oficiais e morais da sociedade:

“...quando o indivíduo se apresenta diante dos outros, seu desempenho tenderá a incorporar e exemplificar os valores oficialmente reconhecidos pela sociedade e até realmente mais do que o comportamento do indivíduo como um todo.” (Goffman, 1975:41)

Muitas vezes, como nas representações fotográficas, a representação construída pela fachada social reflete um desejo idealizado e uma aspiração do indivíduo em pertencer e ocupar uma posição social superior à sua. Em uma sociedade estratificada em classes, a mobilidade e a ascensão social parecem, sob essa perspectiva, depender da representação de desempenhos adequados:

“Talvez por causa da orientação ascendente encontrada nas principais sociedades de hoje tendemos a supor que os esforços expressivos numa representação necessariamente reivindicam para o ator uma posição de classe superior à que, se assim não fosse, lhe seria concedida.” (Goffman, 1975:42)

Os silêncios, as censuras, as omissões e as ocultações que participam de uma representação visual e fotográfica também estão presentes na construção da fachada social:

“Um ator cuida de dissimular ou desprezar as atividades, fatos e motivos incompatíveis com a versão idealizada de sua pessoa e de suas realizações.” (Goffman, 1975:51)

Na negociação entre fotógrafo e fotografado, a narrativa visual das imagens produzidas pelos Lambe-Lambes utilizam-se de arranjos estéticos e formais para construir uma mensagem e um discurso desejado. Atributos espaciais e materiais também participam da composição fotográfica para enfatizar visões de mundo, valores culturais e padrões de gosto e de comportamento.

Se é possível detectar de uma maneira mais ampla a existência de diversos aspectos comparativos entre a fotografia e a memória, no caso tipológico do retrato fotográfico essa questão aparece de forma bastante enfática. Existem estreitas sintonias e semelhanças entre o retrato fotográfico e a dinâmica social que define memórias coletivas e pessoais. Tanto a memória como o retrato fotográfico podem ser interpretados como construções sociais que reforçam o sentido identificação e de coesão e/ou de diferenciação entre grupos e indivíduos, fortalecendo noções de pertencimento e/ou estranhamento, atuando como fatores de integração entre os diferentes membros e as diferentes gerações de um mesmo grupo social. A memória individual, assim como o retrato do indivíduo, podem ser definidos como estratégicos fatores de identificação, e a memória coletiva, assim como o retrato de grupos, podem ser interpretados como suportes que re-afirmam a cada momento o sentido de coesão e de integração do indivíduo ao coletivo.

A imagem fotográfica estimula múltiplas lembranças, recordações e memórias, sendo perceber, através de depoimentos dos indivíduos, como os componentes e membros dos grupos familiares analisam e interpretam as imagens produzidas sobre o grupo, pois como define Moreira Leite, “*Algumas pessoas não se lembram do que aconteceu, mas do retrato do que aconteceu.*” (Moreira Leite, 1993:18). A autora se apóia em Bourdieu (1965) e Collier Jr (1973), ao analisar o uso de fotografias como recurso catártico nos processos de entrevistas. A imagem acaba por se constituir como um importante estímulo de lembranças nas narrativas de histórias de vida, pois “*Os estudos sobre retratos de família obtiveram um material significativo de entrevistas formuladas em torno de retratos.*” (Moreira Leite, 1993:35).

Assim como ocorre com a dinâmica da memória nas narrativas orais, que se estrutura na dialética entre lembranças e esquecimentos, o discurso visual das fotografias abriga conteúdos manifestos e conteúdos latentes, e devemos interpretar tanto o dito, o visível, o revelado, o aparente e o fotografado, como o não-dito, o oculto, o silêncio e o não-fotografado. Se nos procedimentos técnicos de revelação fotográfica, a utilização de produtos químicos torna visível as imagens latentes de negativos e de cópias em positivo, a “realidade latente” dos documentos imagéticos, que se encontra oculta pela “realidade aparente”, só se torna “visível” ao pesquisador quando “reveladas” por uma abordagem crítica dos processos

de construção visual. De maneira semelhante ao que ocorre com os retratos elaborados pelos Lambe-Lambes, os retratos de família, organizados nos álbuns fotográficos, em porta-retratos ou emoldurados nas paredes das residências, explicitam a harmonia, felicidade, coesão, norma e estabilidade do grupo familiar, silenciando-se imgeticamente em relação aos conflitos, hostilidades, divisões, atritos, tristezas, desvios e desviantes do grupo fotografado:

“...o álbum, depurado dos desvios e aventuras singulares dos membros divergentes, não somente dava uma imagem segura, decente, normal da vida familiar tal como ela devia ser vivida e ser reproduzida, mas também induzia ao ensinamento dos costumes que fixaram o lugar da família” (Jonas, 1996:110)

Jonas (1996) mostra a existência de regras, padrões e modelos estéticos e sociais que definem o que pode e o que não se deve fotografar na vida familiar: *“Todo o poder opressor da família é reprimido, sendo mesmo descartados dos álbuns de família as fotos de pais violentos, crianças choronas e casais em litígio” (Moreira Leite, 1998:39)*. Porém, uma leitura crítica destas imagens pode revelar o invisível que está por trás do visível registrado nas fotografias: *“O acesso as imagens descartadas do álbum de família pode ser muito mais esclarecedor que os retratos na parede.” (Moreira Leite, 1998:40)*.

O processo de construção da (auto)representação nos retratos de família tem como objetivo afirmar integração e a continuidade do grupo doméstico e familiar, por isso nem todos os momentos da vida familiar são registrados, demonstrando como essas imagens sofrem recortes e escolhas segundo interesses e intencionalidades do grupo registrado: *“...as cenas imortalizadas pelo nitrato são as de rituais associados à alegria.” (Ferreira, 1996:118)*.

A busca dos álbuns de família é de uma normalidade afetiva, psíquica e social no interior do grupo registrado:

“...a foto da família toda reunida, sorridente, exposta no porta-retratos sobre o piano, não revela o quanto foi difícil promover o encontro de todas aquelas pessoas (...) mas contém para eles uma verdade incontestável. Porque não é das ausências, nem das brigas e contradições que permeiam o seu cotidiano que ela deve falar, e sim de um elo mais permanente e mais profundo (...) os laços de sangue e afeto, os sentimentos de solidariedade e pertencimento que os une e a

partir dos quais se identificam, diante de si mesmos e dos outros, como uma família feliz.” (Barros e Strozenberg, 1992:22)



Figuras 74 e 75: Tanto os retratos de família (à esquerda) como os retratos tirados pelos Lambe-Lambes (à direita) silenciam-se sobre os conflitos e desarmonias dos grupos fotografados.

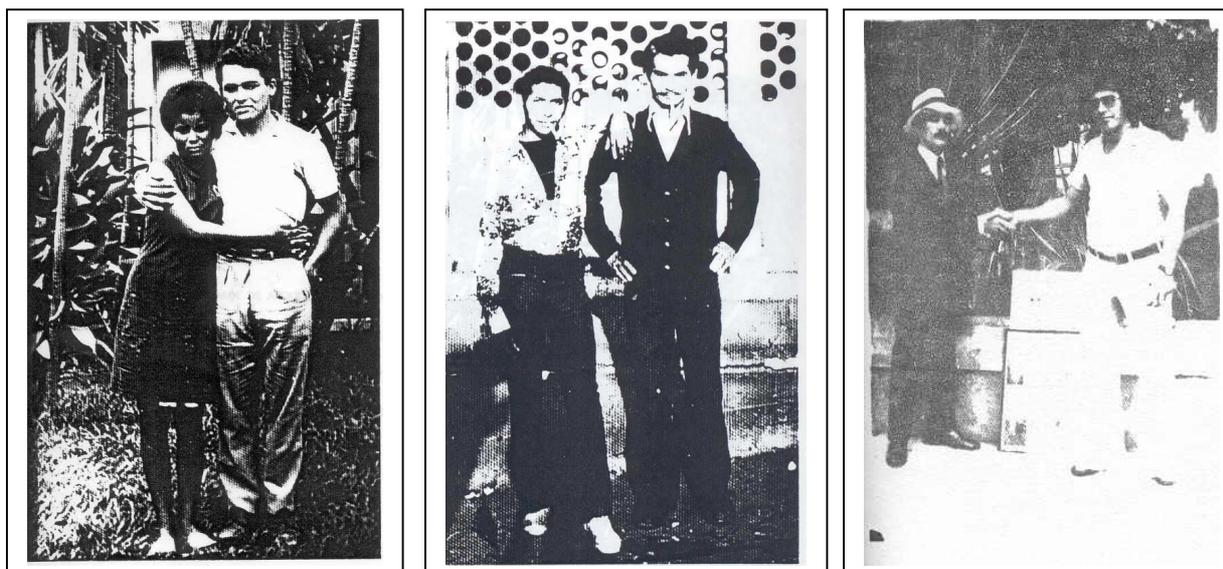


Figura 76, 77 e 78: Fotografias de Lambe-Lambes demonstram que o registro dos momentos de harmonia e confraternização reforçam os laços de integração entre os indivíduos e grupos retratados.

Refletindo de uma maneira mais ampla sobre os usos sociais das fotografias, Moreira Leite (1993) analisa especificamente os retratos de família como sendo uma prática cultural e social que possui uma importância estratégica para a legitimação, para a preservação e transmissão da memória familiar.

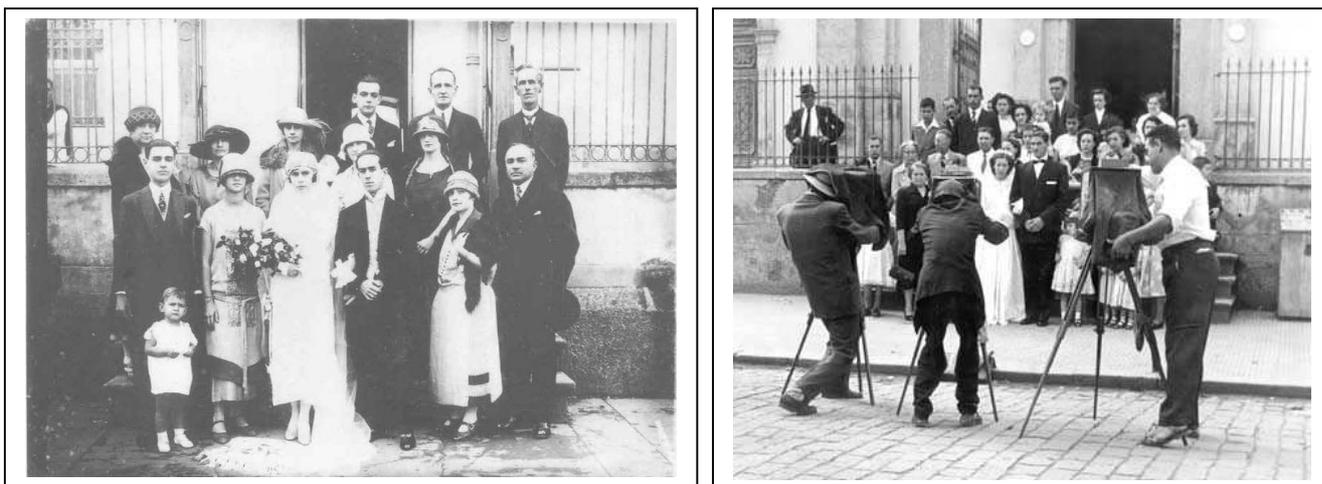
A popularização e a democratização da fotografia, conforme foi analisado por Simson (1998), possibilita a substituição dos livros de memórias, das cartas e dos diários pelos registros imagéticos da vida familiar. Peixoto (2001), analisando a relação entre imagem e memória, mostra como fotografia e filmes são agentes que ativam e evocam memórias, condensando referências visuais que estimulam lembranças de personagens, histórias e de situações de grupos familiares. Allard (1995) define o filme de família como uma prática social, banal e cotidiana que possui uma função social similar aos retratos de família, auxiliando a construção da memória coletiva do grupo através da preservação de momentos e de lembranças, detendo as forças do esquecimento social. Desta forma, o filme de família (assim como o retrato de família) torna-se um espaço institucional do grupo doméstico, e como foi abordado por Odin (1995), assegura e reforça o sentido de integração do núcleo familiar.

Registrando flagrantes do cotidiano e das cerimônias da vida social familiar (nascimentos, aniversários, casamentos e festas religiosas ou profanas), estas imagens – congeladas ou em movimento – preservam uma determinada memória coletiva. Festas e comemorações são eventos cíclicos que re-afirmam a cada ano as formas de sociabilidade no interior de um determinado grupo. Tanto esses eventos, como o registro imagético desses eventos, possibilitam a transmissão de tradições e costumes através de diferentes gerações.



Figuras 79 e 80: No retrato de família (esquerda) e na imagem de um Lambe-Lambes (direita) o registro de datas comemorativas, como o carnaval e as festas juninas, reforça os laços afetivos e preserva os eventos e festividades que marcam a vida coletiva dos membros de um grupo familiar ou afetivo.

Nos retratos de casamento percebemos que o discurso imagético contribui para a legitimação da memória de um espetáculo social, que possui a importante função simbólica de celebrar a união entre dois ramos familiares, um ritual que consolida a fundação de um novo núcleo familiar.



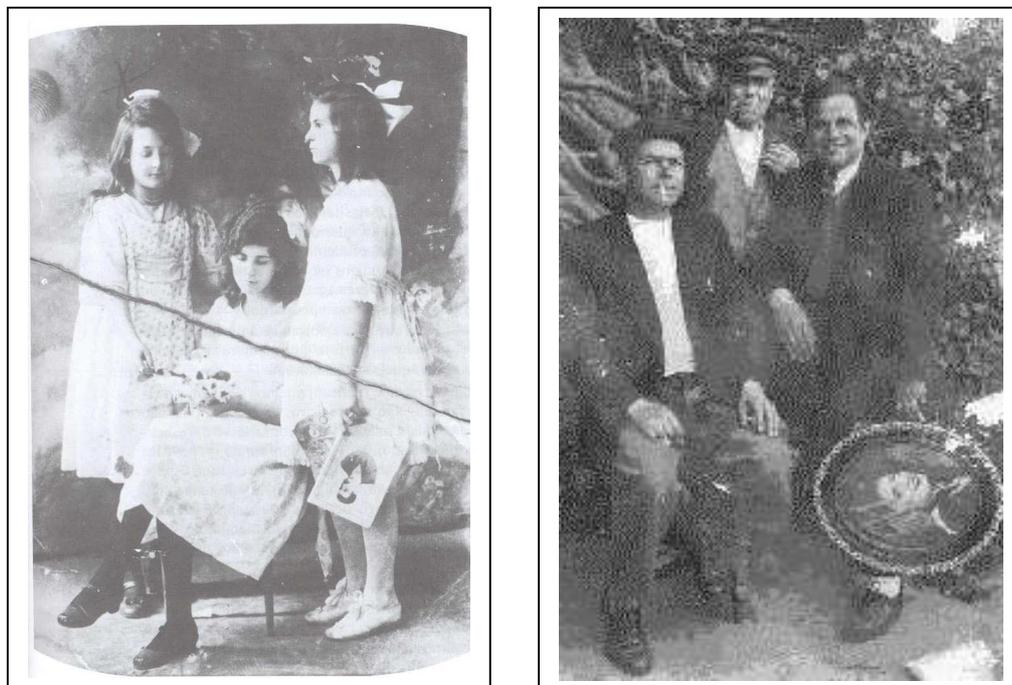
Figuras 81 e 82: O registro de casamentos, como no exemplo de um retrato de família posicionado à esquerda, certifica e comprova a celebração da união de dois ramos familiares.

Tais exemplos demonstram a importância do uso social da imagem no rito de memorização e de integração entre as diferentes gerações. Comentários, histórias e lembranças em torno das imagens produzidas auxiliam no processo de transmissão de uma memória familiar desejada, imaginada ou idealizada.

Moreira Leite (1993) analisa um tipo específico de retratos de família: as fotografias produzidas por grupos familiares de migrantes, e que possuem usos sociais específicos e característicos. Nessas imagens, para além do desejo de ostentação pública de progresso e prosperidade social, existe uma intenção de reforçar a integração da memória dos parentes que ficaram nos seus locais de origem com a memória dos membros do grupo familiar que se estabeleceram em outros espaços geográficos.

Uma questão que reforça o aspecto da fotografia como um poderoso suporte de lembrança da vida coletiva e da memória familiar, pode ser verificado pelo hábito de se incorporar nos registros imagéticos as reproduções fotográficas de entes ausentes e distantes do núcleo familiar fotografado. Esses retratos fotográficos - emoldurados em móveis e paredes, ou nas mãos das pessoas que se deixam fotografar - participam como atributos

materiais de importância significativa na pose e na cena construída, fornecendo um sentido de presença na ausência, e comprovando a potencialidade da imagem como elemento de identificação de indivíduos e como fator que reforça o sentido de união de um grupo.



Figuras 83 e 84: Emoldurados em paredes e em porta-retratos, ou nas mãos das pessoas fotografadas, os retratos de membros ausentes participam, nas fotografias, da construção da memória visual do grupo familiar, tanto nos retratos de família (esquerda) como nas imagens dos Lambe-Lambes (direita).

Barros e Strozenberg (1992) mostram como as fotografias de famílias transitam entre o ambiente privado e o universo público, transformando-se socialmente em documentos simbólicos de identidade e de identificação de indivíduos e grupos:

"... as fotografias de família são, talvez, o nosso mais precioso e definitivo documento de identidade. Uma identidade que não está contida em nosso próprio corpo ou em nossas vivências individuais, mas que se inscreve nos laços que temos com um passado, com uma origem, nas relações de sangue e afeto que nos unem a um universo humano que nos transcende e nos situa como eles numa trama que nos confere significado." (Barros e Strozenberg, 1992:36)

As imagens nos álbuns de família constroem uma (auto)representação que reforça, para os membros do núcleo familiar, o sentido de integração, de pertencimento, de coesão identitária e de fortalecimento dos laços afetivos no interior do grupo, ao mesmo tempo em que esses registros estruturam visualmente uma construção imagética do sucesso, do progresso e da prosperidade do grupo familiar. O retrato fotográfico torna-se fruto de um ritual doméstico que reflete a necessidade de indivíduos e grupos de fixar, preservar, reproduzir e transmitir as experiências vividas (ou mitificadas) para as futuras gerações.

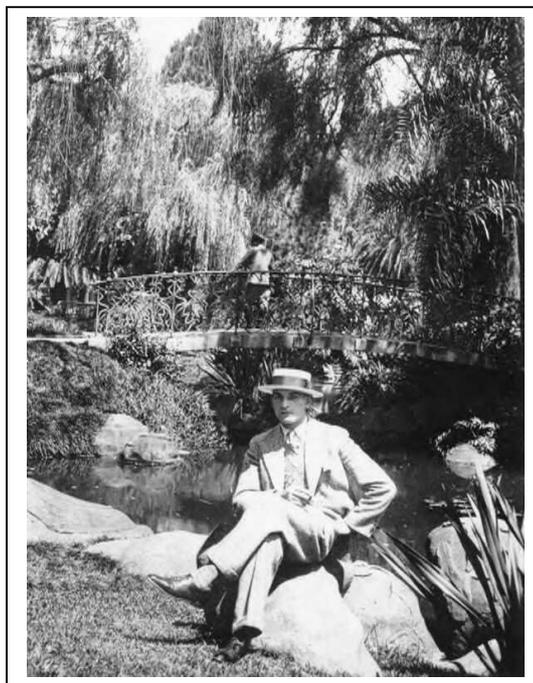
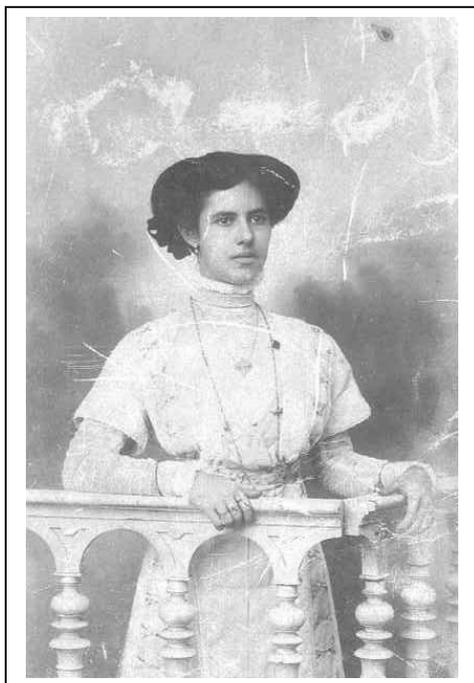
Como foi dito por Moreira Leite (1993), o próprio termo “retrato” (re-trato), demonstra como esta tipologia fotográfica pode ser analisada como uma construção ficcional, onde a realidade é re-tratada, ou seja, passa por um novo tratamento através de uma negociação entre fotógrafos e fotografados. No retrato, a pose, um termo que é definido como uma postura estudada, artificial, não-natural e não-espontânea, revela toda a dinâmica de fabricação e intencionalidade que estrutura o discurso e a narrativa imagética sobre uma realidade que se deseja e que tem a pretensão de parecer autêntica e verdadeira. Barros e Strozenberg (1992) demonstram a potencialidade da fotografia como forma de comunicação, de propaganda e de publicidade, no sentido de que as narrativas visuais possibilitam a criação de cotidianos virtuais imaginários, imaginados e desejados. Jonas (1996) demonstra como as fotografias dos álbuns familiares podem, ao mesmo tempo, ser testemunhas (“verdades”) e representações (“mentiras”) de uma realidade. Dentro desta perspectiva, os retratos de família atuam em um nível de mediação entre a “realidade” e a “realidade que se deseja”, permitindo a construção de representações que se alinham aos interesses e às visões de mundo dos membros do grupo familiar.

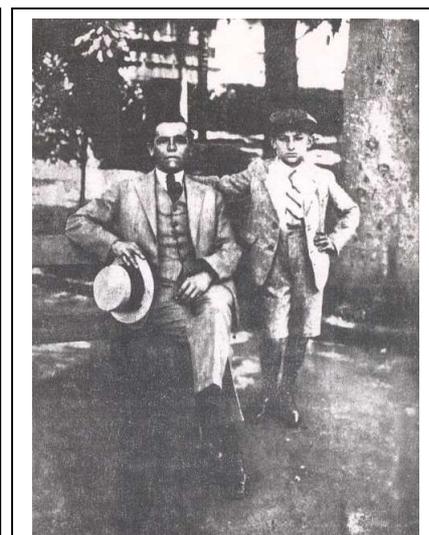
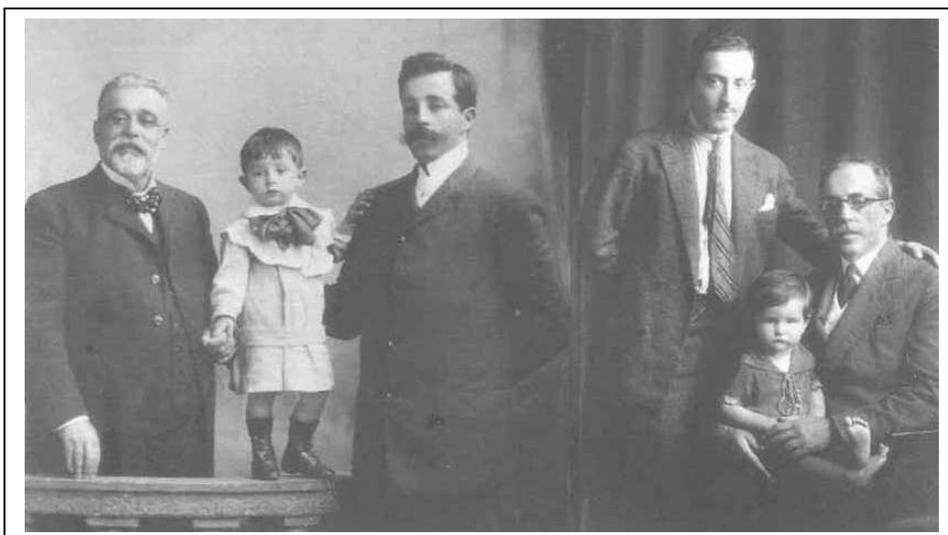
Entre os séculos XIX e XX as classes dominantes se deixam fotografar nos caros e sofisticados estúdios profissionais, criando um padrão de imagem nos retratos de família que se alinha perfeitamente a uma ideologia burguesa de família, num ideário de sucesso e de prosperidade social. Através dos fotógrafos Lambe-Lambes, nas praças públicas das cidades, esse padrão discursivo e estético é assimilado e adaptado pelas classes populares e menos privilegiadas. Moreira Leite (1993) observa algumas características específicas da produção dos retratos de família nos caros e sofisticados estúdios fotográficos e da produção das imagens nas praças públicas pelos Lambe-Lambes, em um período anterior à popularização e à disseminação no mercado das câmeras fotográficas mais baratas.

Apesar de algumas diferenças técnicas e tecnológicas, estes dois tipos de produção de imagens guardam semelhanças marcantes entre si, principalmente no desejo de representação do indivíduo/grupo retratado, e na forma como estes tipos de fotografias foram afetados pela

grande difusão de câmeras fotográficas de uso pessoal e familiar (uso amador e não-profissional), possibilitando que a produção de imagens no interior do grupo familiar fosse gerada pelos próprios integrantes desse grupo, eliminando a intermediação de um fotógrafo profissional na estruturação imagética do núcleo familiar:

“...a atenção dos retratados precisava ser despertada por um “vai sair um passarinho” do fotógrafo. Este, em seus estúdios com clarabóias (ou luz de magnésio, a partir de 1917), reproduziam, através de telões e elementos móveis, a casa senhorial, tendo equipamentos de apoio de cabeça e tronco. E, com menos recursos, o lambe-lambe do Jardim da Luz, do Bosque da Saúde ou da vila Galvão dava um fundo bucólico ao retrato. Mas, nos dois casos, existe a disposição do ser retratado, da parte de um grupo inteiro de pessoas – que desejam aparecer reunidas, que vão ao estúdio, ao jardim ou chamam o fotógrafo. Disposição que foi desaparecendo, segundo testemunho de várias origens.” (Moreira Leite, 1993:75)





Figuras 85, 86, 87 e 88: As sintonias e diferenças entre a produção de imagens nos cenários de estúdios fotográficos profissionais (figuras 85 e 87) e nos bucólicos espaços públicos das cidades (figuras 86 e 88 podem ser detectadas tanto nos registros individuais como nas fotografias de grupos.

As imagens feitas pelos Lambe-Lambes revivem e re-atualizam em pleno século XXI os retratos dos álbuns de família que registravam entre os séculos XIX e XX os momentos de lazer e de descontração do grupo familiar e afetivo, fixando imagetivamente os passeios nas praças e os piqueniques nos jardins públicos.



Figuras 89 e 90: Nesses registros, à esquerda um retrato de família, e à direita uma fotografia de Lambe-Lambe, percebemos a importância social das praças, parques, largos e jardins públicos como espaço de lazer e de manifestações de formas de sociabilidade.

Nas fotografias produzidas pelos Lambe-Lambes, os espaços públicos – praças, parques, largos e jardins – possuem uma dimensão espacial e simbólica nas narrativas visuais, pois além de serem espaços lúdicos e bucólicos que recuperam um sentido de “natureza” e de “paraíso perdido” no ambiente urbano. Conforme análise de Lima e Carvalho (1997), as

praças estão relacionadas às cidades e seus habitantes (cidadãos), assim como os jardins das residências nobres estão relacionados aos membros dos grupos familiares dominantes. Influenciado por padrões estéticos arquitetônicos de palácios da nobreza européia, os jardins residenciais são adotados pela burguesia emergente do século XIX como símbolos de prestígio social.

É muito recorrente nos retratos fotográficos, o registro de grupos familiares nos jardins e nos espaços externos das residências, um hábito e um ritual que acaba sendo transmitido das classes dominantes para as classes menos privilegiadas, gerando imagens que objetivavam um desejo de transmitir a idéia de prosperidade e de sucesso material do grupo fotografado.

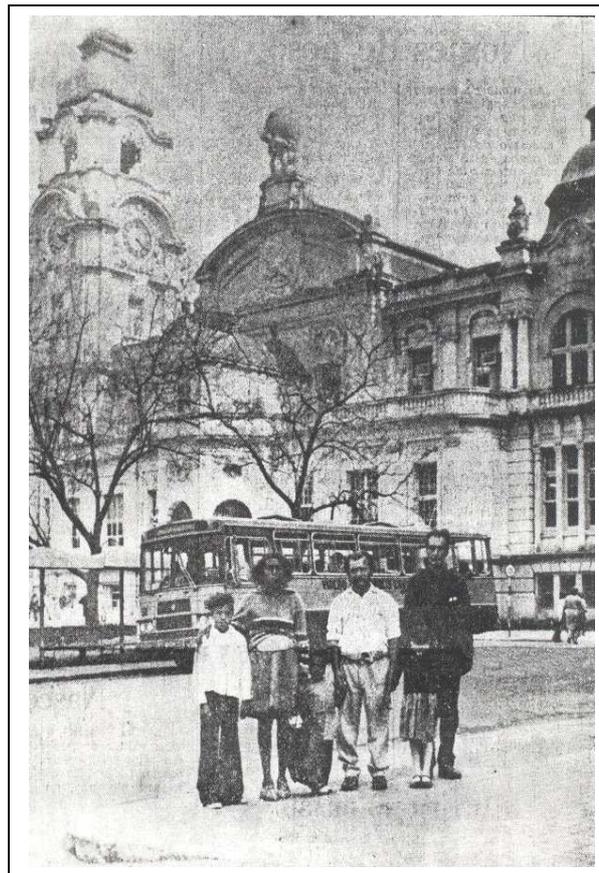
As imagens produzidas pelos fotógrafos ambulantes sempre possibilitaram para as classes populares, registrar imagetivamente esse desejo de sucesso e de conquista social, pois esses documentos visuais inseriam harmonicamente os indivíduos e grupos retratados no ambiente de riqueza, de desenvolvimento e de prosperidade material do ambiente das cidades.

No Brasil, as imagens de praças e parques públicos, ambientações e cenários das fotografias produzidas pelos Lambe-Lambes, guardam semelhanças de composição estética e formal com os retratos que registram os jardins e quintais das residências familiares.

Se os jardins residenciais possuem uma origem aristocrática e européia, no cenário nacional essa influência surge a partir da transmigração da família real portuguesa em 1808, e se consolida no período imperial. Segundo Peixoto (1997), é no período republicano que os jardins residenciais tornam-se um verdadeiro símbolo de distinção de classe, de sucesso e de ascensão social.

O fotógrafo Lambe-lambe possibilita que nos espaços públicos as classes populares criem uma representação de inserção no sucesso, na prosperidade e na riqueza material das cidades. Na narrativa visual e na representação imagética, as praças públicas se assemelham ao papel social dos jardins privados das residências das elites, e que simbolicamente eram interpretados como espaços indicadores e indicativos de status social de seus proprietários.

Tendo como freguesia principal as classes menos privilegiadas de nossa sociedade, os fotógrafos Lambe-Lambes reproduziam em suas imagens um ambiente cênico de dignidade para possibilitar que indivíduos e grupos, que por vezes moravam em humildes habitações, pudessem ser registrados como as famílias mais abastadas em seus quintais e jardins residenciais.



Figuras 91 e 92 : Tanto no registro das residências privadas (à esquerda em um retrato de família), como no registro dos espaços públicos das cidades (à direita na fotografia de um Lambe-Lambe), os grupos estão inseridos imageticamente em um ambiente de riqueza e prosperidade material.

Se as imagens dos jardins e das fachadas das residências tornam-se símbolos imagéticos de status e de progresso social do grupo familiar, as fotografias que registram os automóveis inserem os membros de uma família no circuito de modernidade da realidade social. O automóvel insere-se na imagem fotográfica como um elemento que aglutina os membros do grupo que se deixa registrar imageticamente, fortalecendo a mensagem visual que afirma a prosperidade e a união da família.



Figuras 93 e 94: O automóvel, símbolo de prosperidade e de modernidade, participa como um estratégico atributo material no registro de grupos familiares, questão que pode ser observada nos retratos de família (esquerda) e nas imagens de Lambe-Lambes (direita)

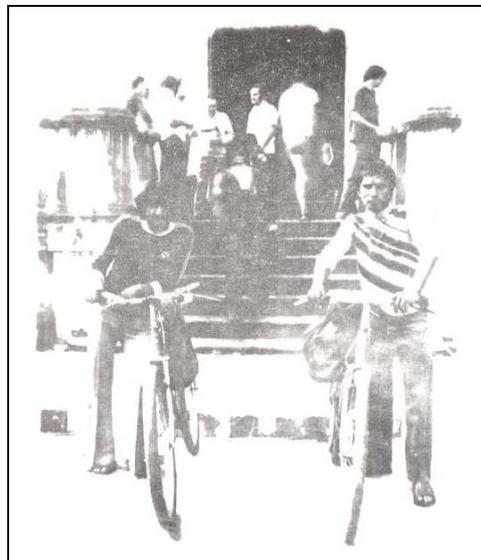
Os atributos materiais nas fotografias das trajetórias de vida de indivíduos, como no caso dos instrumentos musicais do meio erudito (no retrato de família da figura 67) e do ambiente musical popular (no retrato feito por um Lambe-Lambe na figura 68), contribuem para reforçar a construção de uma auto-imagem desejada.



Figuras 95 e 96: Retratos de família (como na imagem à direita) e fotografias de Lambe-Lambe (como no exemplo à direita) demonstram que no registro do indivíduo os objetos de consumo, no caso instrumentos musicais, ajudam na construção de uma auto-imagem desejada.

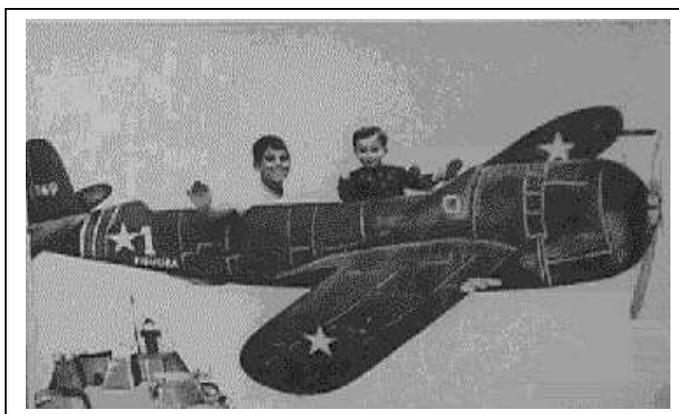
Através de depoimentos orais de membros familiares fotografados, Barros e Strozenberg (1992) revelam novas dimensões de análise da presença de objetos materiais nas imagens fotográficas. As narrativas orais em torno da figura 95 revelaram que a pessoa fotografada foi forçada a abandonar o desejo de ser músico profissional, optando por exercer um ofício que lhe proporcionasse uma maior segurança e estabilidade financeira. Portanto, nesta imagem o atributo material agrega uma dimensão simbólica que não se alinha a uma simples construção de uma realidade que se deseja, mas sim, reforça e resgata imgeticamente os sonhos, as frustrações e as decepções que permeiam a trajetória de vida de indivíduos e grupos. Sob esta perspectiva as autoras demonstram como “os retratos resgatam também a lembrança dos projetos desfeitos e dos sonhos não realizados.” (Barros e Strozenberg, 1992: 75).

No registro de grupos, os elementos materiais, como no caso das bicicletas (figuras 69 e 70), participam simbolicamente da fotografia para fortalecer o sentido de coesão e de afinidade entre as pessoas retratadas.



Figuras 97 e 98: No registro do coletivo, os atributos materiais – as bicicletas – simbolizam a afinidade e a coesão entre os indivíduos fotografados, questão que aparece tanto no retrato de família (esquerda) como na imagem feita pelo fotógrafo Lambe-Lambe (direita).

Cenários de fundo criam ambientações que materializam visualmente e ludicamente desejos e anseios pessoais, tanto nos retratos de família como nas imagens produzidas pelos Lambe-Lambes. Segundo Maresca (2000), nos retratos fotográficos com cenários e painéis pintados (ou com fundo infinito), podemos detectar uma descontextualização das dimensões espaciais e temporais dos indivíduos e grupos retratados, acarretando desta forma uma neutralização e uma abstração do contexto histórico, social e cultural das imagens registradas.



Figuras 99 e 100: Painéis pintados, utilizados tanto por estúdios fotográficos profissionais (esquerda), como pelos Lambe-Lambes (direita) nos espaços públicos, criam ambientações cênicas nas construções de narrativas e discursos visuais.

Nas imagens analisadas até o momento, foi possível perceber como diferentes atributos materiais e atributos espaciais são muitas vezes utilizados na produção do discurso visual como símbolos de status e de sucesso social. Nestas duas imagens seguintes os atributos materiais (objetos) e os atributos espaciais retratados (lugares) possuem a dimensão simbólica de pertencerem ao universo religioso, um importante fator de coesão entre os membros destes grupos fotografados, romeiros na cidade de Pirapora (São Paulo).



Figura 101 e 102: Atributos materiais e espaciais retratados, símbolos de um universo religioso, contribuem para o fortalecimento do sentido de coesão e de auto-identificação destes grupos de romeiros.

Junto aos grupos retratados, os atributos espaciais (elementos arquitetônicos da Igreja: escadaria e fachada) e os atributos materiais (as cruzes transportadas ao longo da romaria) confirmam que a religiosidade é um lastro identitário marcante para estes romeiros. Na figura 101, as inscrições na cruz (à direita da imagem) enriquecem o potencial de informação desta fotografia, fornecendo referências da trajetória dos romeiros e do período em que foi realizada a romaria.

Fica nítido o caráter de testemunho religioso destas imagens, explicando as motivações de sua produção, de suas apropriações e de sua circulação no tempo e no espaço social. Segala (1999) aprofunda em seu livro uma reflexão sobre os usos sociais e sobre a função religiosa das fotografias de Lambes-Lambes na cidade de Aparecida do Norte, em São Paulo, um espaço de importância simbólica para os católicos e que abriga intensas manifestações e festividades religiosas. A fotografia participa neste caso como elemento de recordação da festa religiosa, e também como testemunho da fé e da religiosidade dos fiéis,

incorporando a função de ex-voto⁴⁴. A cena que remete à lembrança do milagre ou da graça alcançada é (re)construída na frente das câmeras fotográficas dos Lambe-Lambes, como comprova o depoimento de um romeiro que sobrevive após ser atingido por um raio durante uma tempestade, e que traz as roupas que usava no momento do incidente - um atributo material repleto de significados simbólicos - para participar do registro fotográfico: “*Quero ver esse milagre no retrato. Trouxe as roupas esfarrapadas para fazer a foto e deixar depois nos pés da santa, agradecido.*” (Segala, 1999:7). O testemunho de um fotógrafo Lambe-Lambe comprova esse peculiar eixo de reflexão sobre os usos sociais da fotografia no espaço religioso das romarias: “*...para guardar como recordação ou para deixar no pé da santa.*” (Segala, 1999:31). Tais questões também aparecem de maneira muito marcante no ensaio fotográfico realizado por Pedro Karp Vasques, publicado no livro *Romaria de Canindé* (1982), onde podemos ver claramente refletida nas imagens da cidade de Canindé (Ceará) a importância do fotógrafo Lambe-Lambe e da fotografia produzida nos espaços que abrigam romarias religiosas de origem católica. No ambiente das romarias o fotógrafo Lambe-Lambe sempre exerceu um importante papel social, e as imagens produzidas por esses profissionais acabam por incorporar múltiplos sentidos e usos sociais, elaborando uma crônica visual que revela “*...a galeria das “gentes simples” de um Brasil devoto.*” (Segala, 1999:33)⁴⁵.

O estudo dos retratos de família também permite uma reflexão sobre as inter-relações entre duas práticas sociais que são padronizadas culturalmente, e que atingem diferentes camadas sociais de diferentes espaços geográficos: a fotografia e a instituição familiar. Da mesma forma que os retratos de família, o filme de família, artefato da indústria cultural contemporânea que é produzido e consumido no interior de um universo privado, e constitui-se, para Journot (1995), como um documento que revela aspectos sócio-antropológicos sobre o estatuto organizacional e representacional de grupos familiares.

Segundo Simson (1998), a família é um elemento mediador entre o indivíduo e a sociedade, sendo fonte de educação, de lazer, de consumo cultural e de integração social. Como define Bourdieu (1965), as fotografias de família constituem-se como uma tipologia de

⁴⁴ Na tradição católica, o ex-voto é um objeto material que possui a força simbólica de lembrar e de agradecer os milagres recebidos e os pedidos de ajuda espiritual alcançados. Diferentes peças e objetos votivos, tais como roupas, muletas, radiografias, peças escultóricas, quadros, desenhos e fotografias, são oferecidos à Igreja pelos fiéis que tiveram suas promessas realizadas, e ficam expostos em espaços denominados de “Sala dos Milagres”

⁴⁵ O fato do fotógrafo Lambe-Lambe registrar imagetivamente a galeria das camadas populares e das classes sociais menos privilegiadas, e que aparece de maneira clara em Segala (1999), oferece um importante contraponto com um outro trabalho da mesma autora (1998), em que é possível identificar como na segunda metade do século XIX os fotógrafos profissionais, muitas vezes em parceria editorial com o poder político, contribuíram para o registro da galeria das elites e das personagens ilustres e notáveis de uma nação, perpetuando uma memória oficial perpassada por interesses, ideologias e visões-de-mundo das classes dominantes.

retrato que transforma o grupo familiar em objeto fotografado, e com a popularização das câmeras de uso familiar, o grupo passa a ser sujeito e agente produtor do próprio registro imagético. Nestas imagens podemos detectar semelhanças, regularidades e diferenças entre famílias de diferentes classes e regiões geográficas, porém, em todas as fotografias existe um desejo de expressar a (auto)identificação, a integração e o sentimento de unidade entre os membros do grupo familiar, possibilitando o reconhecimento de padrões de relações e de modelos de papéis sociais:

“O que é fotografado e o que o leitor da fotografia apreende, não são propriamente os indivíduos em sua particularidade singular, mas os papéis sociais, a noiva, a comungante, ou relações sociais como o tio da América ou a tia que veio da aldeia, como colocou Bourdieu.”
(Moreira Leite, 1993:95).

Ferreira (2003) demonstra como nos retratos de família podemos detectar modelos de identificação e padrões de arranjos hierárquicos, transmitindo significados e significações estéticas que podem revelar e refletir padrões e modelos sociais do próprio conceito de família. Assim, o olhar fotográfico possibilita o registro imagético de visões de mundo que permeiam o funcionamento e a lógica interna do grupo familiar. Jonas (1996) percebeu que mudanças sócio-culturais ao longo do percurso histórico afetam padrões e modelos familiares, re-significando o papel social dos próprios álbuns que registram fotograficamente o grupo familiar:

“Tentar descobrir como as famílias atuais afirmam o signo de sua unidade e de sua integração, quando as cerimônias já não acontecem entre muitas delas, e tentar desvendar os valores que o álbum está encarregado de transmitir no momento em que o ciclo familiar parece se inscrever cada vez mais nos moldes da ruptura e da recomposição...” (Jonas, 1996:106)

É possível fazer uma comparação entre as mudanças nos padrões discursivos das fotografias de família, e as transformações que afetam o próprio estatuto do modelo social de família, principalmente sobre a questão da organização familiar e sobre o fenômeno da “família moderna”. Na tradicional fotografia de família, que ainda é produzida no interior de diversos grupos e comunidades, privilegiava-se o registro de cerimônias e de eventos

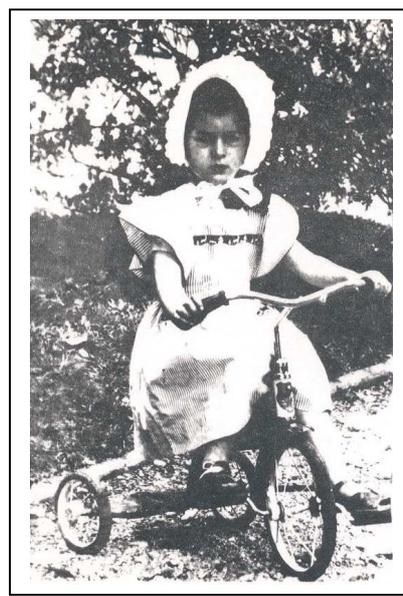
valorizados socialmente. Estas imagens preservavam e a transmitiam determinados valores e patrimônios simbólicos para as novas gerações, pois a idéia de família se pautava mais nas obrigações morais, jurídicas, religiosas e sociais.

Na família contemporânea, individualista, os valores e os laços afetivos tornam-se os elementos estruturantes das relações familiares, e as obrigações sociais são cada vez mais substituídas pelas livre-escolhas afetivas e individuais. Essa mudança de mentalidade no universo familiar contemporâneo, segundo Jonas (1996), pode ser percebida nas mudanças das narrativas visuais dos álbuns fotográficos domésticos, que privilegiam o registro do vivido, do espontâneo e da afetividade, substituindo as imagens das cerimônias tradicionais, interpretadas como simples encenações e obrigações morais.

Assim, e cada vez mais, fotografias de batismos são substituídas pelo registro do parto da criança, e as imagens das festas de casamento aparecem de maneira mais recorrente nos álbuns de família do que as fotografias da cerimônia civil e/ou religiosa.

Da mesma forma como podemos utilizar os retratos de família para refletir sobre a noção de família, através das imagens de crianças podemos elaborar reflexões sobre a construção dos modelos de infância em determinados tempos e espaços sociais.

A criança representa a personificação do elo de ligação entre a tradição e a renovação familiar, e os brinquedos, bonecas e carrinhos são atributos materiais que quebram a seriedade e a rigidez das poses encenadas. No discurso visual e na narrativa imagética, os brinquedos atuam como atributos materiais que simbolizam e representam o próprio conceito de infância.



Figuras 103 e 104: Brinquedos são atributos materiais que participam da elaboração do discurso imagético nos registros fotográficos de crianças, tanto nos retratos de família (esquerda) como nas imagens de fotógrafos Lambe-Lambes.

Porém, as imagens fotográficas podem revelar diferentes noções e idéias em torno da criança e do conceito de infância, e a narrativa visual pode ser elaborada e articulada para fortalecer uma visão-de-mundo diferente, onde a criança é representada como um pequeno adulto em formação, herdeiro direto da linhagem familiar. Brinquedos não aparecem nessas imagens, e a indumentária segue os mesmos padrões das roupas dos adultos, construindo imagetivamente uma ligação e uma continuidade direta entre duas gerações distintas.



Figura 105: O vestuário semelhante entre adultos e crianças, e a ausência de brinquedos no registro fotográfico, são características visuais que reforçam o sentido de transmissão da linhagem familiar e inter-geracional.

Jonas (1996 e 1989) afirma que as fotografias de crianças constituem-se como um fenômeno recente. Se na transição entre os séculos XIX e XX existiam poucos exemplos de registros de crianças, explicado talvez pelo longo tempo de exposição para se obter uma imagem, atualmente as fotografias de crianças predominam nos álbuns de família, caracterizando-se como um fenômeno recente e contemporâneo.

Na comparação entre os clichês imagéticos das fotografias de crianças ao longo do desenvolvimento histórico, social e cultural, podemos refletir sobre as mudanças que afetaram o papel social das crianças na família.

Se em um primeiro momento histórico ela era representada na fotografia como herdeira da continuidade da linhagem familiar, atualmente ela é valorizada imagetivamente

pela sua individualidade e singularidade, registrando-se predominantemente o seu processo de crescimento e amadurecimento, uma questão que aparece de maneira muito marcante nas imagens produzidas pelos Lambe-Lambes, e também nos seus depoimentos.

Peixoto (2000) mostrou como os mais antigos freqüentadores das praças podem ser considerados como os guardiões da memória local, acompanhando o crescimento e o desenvolvimento de diferentes gerações de crianças. Da mesma forma, o fotógrafo Lambe-Lambe, trabalhando durante décadas em um mesmo espaço público, atua socialmente como um importante elo entre as diversas gerações que conviveram em um mesmo espaço público, testemunhando a trajetória e o percurso de grupos familiares:

“Imagine que mensalmente, outros semestralmente, outros anualmente, traziam a família toda, as crianças todas pra fotografar. Havia pessoas que eu já esperava aquele dia de aniversário, que eles traziam pra eu fotografar as crianças. E começava no colo, começava primeiro sentadinho em carrinho, e eu cheguei a fotografar até eles ficarem jovens, adultos. Então eu creio que hoje, talvez os seus pais ou os seus avós tenham esse legado, estas fotografias, por lembrança do Lambe-Lambe, dos seus netos, bisnetos.” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Francisco Victor Cavalcante)

“...aqueles fregueses mais antigos (...) eu comecei a tirar foto das crianças deles novinho, quando eles estavam no carrinho. Acompanhei até casar (...) Sempre tiravam fotos comigo (...) e aqueles meninos, guardei fotos, tem fotos deles na máquina, cresceram (...) é quase uma família (..) porque conversam com a gente, dá conselhos (...) a gente tem uma grande relação de amizade com esse pessoal ...” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Inácio Teodósio da Silva)



Figuras 106 e 107: Esta tipologia de imagem, e que aparece nos retratos de família (esquerda) e nas fotografias de Lambe-Lambes (direita), procura mostrar o sentido de ligação entre as diferentes gerações de um mesmo

Conforme foi visto acima, na análise comparativa entre os retratos de família e as fotografias produzidas pelos Lambe-Lambes foi possível constatar a ênfase no registro visual de momentos de alegria e confraternização nessas imagens. Porém, uma tipologia imagética que pode ser considerada uma exceção a esse padrão visual diz respeito ao registro fotográfico de mortos (e da morte), um hábito familiar cuja origem se confunde com o próprio surgimento da fotografia, e que no Brasil tem o seu declínio e desuso social a partir da segunda metade do século XX.

Principalmente no caso de crianças e recém-nascidos, a fotografia de uma pessoa morta era em muitas das vezes a primeira (e a última) chance se registrar imagetivamente o indivíduo. O retrato fotográfico se transformava, assim, em uma recordação que amenizava a dor da perda de um ente familiar. Em vários casos, conforme foi abordado por Riedl (2002), podemos observar que os mortos estão posicionados como que descansando ou dormindo. Recursos de foto-pintura – simulando olhos abertos e aparência saudável - ou encenações na pose fotográfica também poderiam ser utilizados para criar a ilusão imagética de que o morto fotografado estaria vivo no momento do registro fotográfico.

Tendo como base uma pesquisa quantitativa realizada em vinte e sete capitais de Estados brasileiros entre 1997 e 1999, Koury (2001b) tenta compreender em seu artigo as práticas e os costumes envolvidos na questão do luto no ambiente urbano e contemporâneo no Brasil, e mais especificamente o hábito de se registrar fotograficamente o rito de passagem da morte, que ocorre principalmente em famílias que seguem as tradições religiosas católicas. O uso social da fotografia mortuária reflete convenções, representações e regras familiares, religiosas, morais e cotidianas em torno da morte e do luto.

A prática da fotografia mortuária no Brasil tem uma grande diminuição na sua produção a partir dos anos de 1950, caindo em desuso social com o surgimento dos “santinhos”, cartões com mensagens e orações com a imagem da pessoa morta ainda em vida. Principalmente nos centros urbanos, ao longo do final do século XX os retratos de família que registram fotograficamente a morte de seus membros adquirem um sentido mórbido e patológico, fortalecendo aos poucos uma rejeição social a esta tipologia de representação imagética que ocorria no interior do grupo familiar.

Durante várias décadas a fotografia mortuária foi uma importante forma de expressão social no ambiente privado, constituindo-se como uma das vertentes temáticas dos retratos dos álbuns de família, e que foram produzidos de maneira recorrente por fotógrafos Lambe-Lambes até o início da década de 1970 (coincidentemente um período histórico que marca o início da fase de decadência desse tradicional ofício).

Tal perspectiva aparece de maneira marcante no projeto desenvolvido pela socióloga Glória Amarante, mapeando os depoimentos orais dos antigos Lambe-Lambes na cidade de Belo Horizonte em 2002. Das quatorze entrevistas analisadas, em várias delas os fotógrafos Lambe-Lambes, inclusive uma representante feminina do ofício, ressaltam a procura de seus serviços profissionais para registrarem pessoas mortas, uma questão que, apesar da gravidade e seriedade do contexto envolvido no ato fotográfico (ou talvez justamente por causa disso), é tratado nos depoimentos, como uma forma de descontrair, de maneira bastante bem-humorada:

“Já tirei diversas fotos de defunto. Foto de defunto é muito bom de tirar, ué (...) Porque eles não dão trabalho: a gente fala pra eles ficar quieto, e eles não saem do lugar não. [risos] Aí fica quietinho. Tirei na funerária, já tirei em residência, já tirei em hospitais... Já tirei na Santa Casa ali... Nossa, tirei em tanto lugar foto de defunto...Não, hoje está difícil, o pessoal não está procurando mais não. Eu acho que eles não tão gostando muito dos defuntos não...” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Senhor Chico do Parque Municipal / Belo Horizonte em 12/03/2002)

“Era chamado, nós tirávamos tanto no Pronto-Socorro tirávamos muito, na Santa Casa tirávamos, na Medicina Legal tirávamos, até no cemitério nos chamavam, ia enterrar a pessoa, tirava e levava para a família. Na hora do velório, na hora do enterro, isso fazia muito. (...) hoje, ninguém quer isso mais não. (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Senhor Camargo do Parque Municipal / Belo Horizonte em 19/03/2002)

“Já ajudei até a colocar o defunto no caixão lá, preparei ele para tirar a foto... Já tirei no cemitério, na beira assim... na hora de enterrar, na beira da cova, no velório, que o velório era feito em casa, chamava, a gente ia e tirava, já tirei em necrotério... Aonde você pensar que tinha defunto, eu já tirei... hoje não. Hoje causa até horror, né? A pessoa tirar retrato de defunto... Mas na época, olha para você ver como é que são as coisas: hoje, isso aí causa até assim um certo... Ah, um certo... como é que fala assim?... Uma superstição, né? Falar assim: “Puxa vida, tirar um retrato da pessoa morta e guardar uma lembrança da pessoa ali, no caixão ali...” Mas na época... Tudo tem o seu valor no devido tempo: na época, tinha.

Porque às vezes o coitado ali morreu, ele nunca foi fotografado na vida dele. Então, a chance que ele teve foi naquela hora. E eu estava lá, ué... Na década de 60, até na década de 70 ainda aparecia alguma “vítima”, ainda.” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Senhor Wagner do Parque Municipal / Belo Horizonte em 09/04/2002)

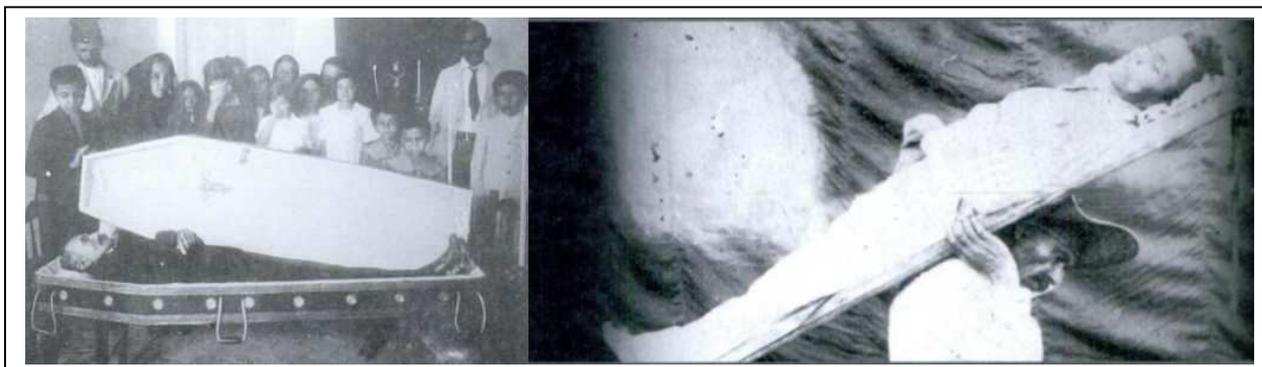
“Eu tirei foto de defunto já. E tiro também no Pronto-Socorro, a gente vai lá tirar fotografias de pessoas que estão enfermas lá, que não podem sair lá, e eles vêm cá convidar a gente para ir lá tirar fotografias também de pessoas – e tira de defuntos, também.” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Senhor Xavier do Parque Municipal / Belo Horizonte em 22/03/2002)

“Nossa, terrível. Dá um mal-estar, né? E é uma foto que dá muita preocupação pra gente. Porque a foto pode acontecer de queimar, de dar um defeito, né? Normalmente acontece aqui e a gente pode repetir. E o defunto? Não pode repetir a foto.” (depoimento da fotógrafa Lambe-Lambe Dona Zita do Parque Municipal / Belo Horizonte em 08/03/2002)

Riedl (2002) destaca que o registro da imagem dos mortos, inicialmente em pinturas, esculturas e máscaras mortuárias, e posteriormente em fotografias, é uma prática universal que pode ser detectada em diferentes tempos e espaços sociais. Tradicionalmente o registro da morte e dos mortos reforçava os laços afetivos e os vínculos sociais entre indivíduos do grupo familiar e afetivo. Como em Bourdieu (1965), a vertente de análise utilizada por Riedl se orienta por compreender o papel da fotografia através da perspectiva dos agentes produtores e receptores das imagens através de uma consistente pesquisa etnográfica. Demonstrando a importância da fotografia no processo de construção identitária e de consolidação dos laços de sociabilidade, Riedl detecta a sobrevivência no século XXI da prática do registro fotográfico de mortos em seus velórios e/ou sepultamentos na região do Cariri, no Nordeste brasileiro, e que pode ser explicada pelo forte sentido de religiosidade e pela intensa devoção aos mortos que caracteriza identitariamente esse espaço social que testemunhou o surgimento do culto e veneração ao Padre Cícero. Segundo Riedl, principalmente nas romarias do Nordeste, o luto se confunde com festa, e os rituais da morte possuem uma dimensão festiva.

A fotografia feita por um Lambe-Lambe (figura 109) aqui utilizada na abordagem comparativa com o retrato de um velório na residência de uma família burguesa da cidade de

Juazeiro do Norte na década de 1930/40 (figura 108), e que ilustra a capa do livro publicado por Riedl, registra uma personagem folclórica de Juazeiro do Norte apoiando uma pessoa morta em suas costas, um coveiro chamado de Ezequiel Coveiro, e que viveu na cidade nas primeiras décadas do século XX. A imagem mostra o costume local de transportar defuntos em tábuas de madeira (que também poderia acontecer em redes de dormir) quando a família não possuía recursos monetários e financeiros para a compra de um caixão.



Figuras 108 e 109: no registro fotográfico de pessoas mortas podemos perceber o contraste material entre a imagem de um velório (à esquerda) em uma residência de uma família burguesa da cidade de Juazeiro do Norte (PE) e a fotografia feita por um Lambe-Lambe (à direita) de uma pessoa morta carregada em cima de uma tábua, uma informação visual que revela e denuncia os poucos recursos financeiros da família do defunto.

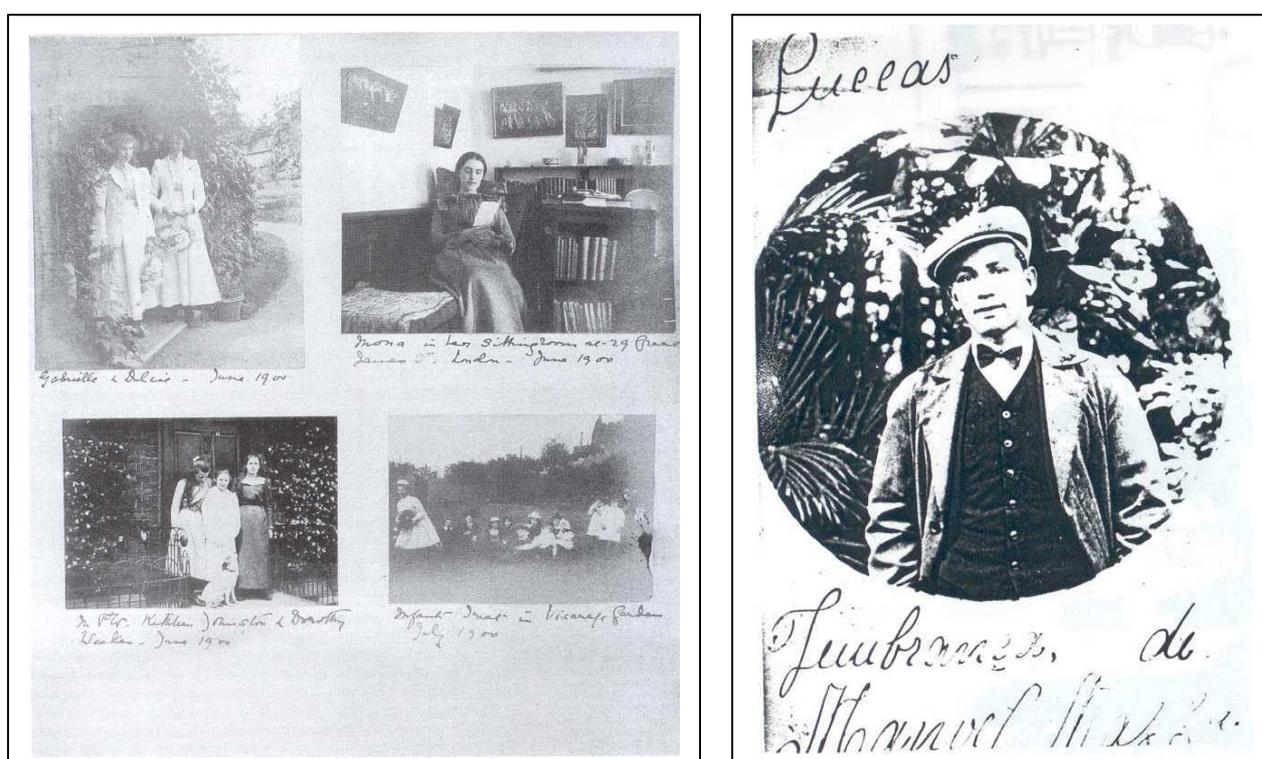
Nas informações visuais que surgem da análise comparativa entre os retratos produzidos pelos Lambe-Lambes e os retratos de família que registram rituais de sepultamento, podemos perceber a estreita relação dos fotógrafos de praça com um público consumidor dessas imagens proveniente das classes populares. Em uma fotografia anônima que registra em uma funerária uma série de caixões populares utilizados para o enterro de crianças, Koury (2006) detecta na imagem uma “...*estética da pobreza na morte (...)*” (Koury, 2006:66), aspecto visual que também transcende do retrato feito pelo Lambe-Lambe de um ritual funerário onde, de maneira oposta da imagem de caixões analisada por Koury, a pobreza se explicita visualmente pela ausência fotográfica (não-fotografado) do caixão, um atributo material de grande importância simbólica nos ritos de morte.

A figura 108 demonstra como o Lambe-Lambe foi um importante agente democratizador e popularizador do acesso ao retrato fotográfico. Nas referências bibliográficas que abordam as diferentes etapas da evolução técnica e tecnológica da fotografia, o caráter de difusão, de democratização e de popularização do retrato fotográfico é recorrentemente relacionado a dois momentos históricos específicos: o surgimento dos formatos *carte de visite* (9,5 x 6 cm) e *carte cabinet* (9,5 x 14 cm) na década de 1850, e o desenvolvimento pela Kodak das câmeras portáteis de uso amador/familiar a partir da última

década do século XIX. É inegável que esses momentos testemunharam uma maior difusão numérica e quantitativa dos retratos fotográficos, mas os termos “democratização” e “popularização” não parecem muito precisos e corretos para definir essas duas etapas da evolução técnica e dos usos sociais da fotografia. Foi apenas com o surgimento do fotógrafo Lambe-Lambe que o acesso ao retrato fotográfico realmente se democratiza e se populariza, pois, pelo barateamento do custo da fotografia, esse profissional possibilitou que as camadas populares, que não podiam freqüentar os estúdios fotográficos ou comprar uma câmera portátil, pudessem adquirir o seu auto-registro imagético.

Uma questão que pode se colocar para o pesquisador que trabalha com retratos de família, e que é objeto de reflexão de Moreira Leite (1993) e de Maresca (1996), é a possibilidade de que o corpus fotográfico estudado seja composto por imagens retiradas de suas redes relacionais, fazendo com que a pesquisa seja realizada sobre instantâneos anônimos e com poucas referências informacionais sobre o contexto de produção e recepção do documento fotográfico, um problema que afeta também uma grande parte do material de pesquisa sobre os retratos produzidos pelos fotógrafos Lambe-Lambes.

Moreira Leite propõe organizar as imagens pesquisadas em séries, e ressalta a importância de se analisar os códigos escritos nas legendas dos álbuns fotográficos e nas dedicatórias das fotografias, o que permite ampliar o nível informativo da documentação imagética estudada.



Figuras 110 e 111: As legendas dedicatórias e comentários escritos, nos álbuns de retratos familiares (à esquerda) e nas imagens fotográficas de Lambe-Lambes (à direita), fornecem referências que podem ampliar o conteúdo informacional desses documentos visuais.

A fotografia também deve ser confrontada criticamente com outras fontes documentais de pesquisa, possibilitando, assim, reconstituir o contexto histórico, social e cultural que envolveu o processo de produção e consumo da imagem.

Refletindo sobre a questão do anonimato que permeia diferentes tipos e corpus de documentações fotográficas utilizadas em pesquisas sobre a realidade social, Maresca (2000) demonstra que a inexistência de referências informacionais das imagens anônimas não são obstáculos ou problemas epistemológicos para pesquisador. Nos retratos anônimos, o particular e o individual cedem espaço para desvendar sentidos mais abrangentes, revelando papéis, grupos e classes sociais. Mais do que pessoas em particular, o caráter de impessoalidade desses retratos narra visualmente visões de mundo, comportamentos e sentimentos humanos.

Uma análise comparativa entre imagens e narrativas orais pode superar possíveis limitações informacionais de documentações fotográficas: *“Verificou-se, também, a insuficiência da imagem fotográfica como documentação histórica, sem depoimentos verbais do fotografado e/ou dos retratados, e descendentes ou de colecionadores.”* (Moreira Leite, 1993:84). Tal fato reforça a questão de que uma metodologia de trabalho em torno das fotografias produzidas pelos Lambe-Lambes deve necessariamente considerar a possibilidade de entrevistar tanto estes fotógrafos, como os usuários de seus serviços profissionais, permitindo, com isso, desvendar as múltiplas potencialidades informacionais deste tipo de retrato obtido nos espaços públicos das cidades, fruto de um ofício que atualmente se encontra em vias de extinção.

3.2.2 Acervos fotográficos familiares produzidos por Lambe-Lambes

Um aspecto importante que se destaca da imagem fotográfica é a dimensão de registrar as permanências temporais e as mudanças e transformações provocadas pela passagem do tempo, e que podem ser detectadas pela análise comparativa das paisagens, lugares e pessoas fotografadas. Nas fotografias feitas pelos Lambe-Lambes tais aspectos podem ser percebidos tanto nos retratos para documentos como nas fotografias do tipo postal.



Figuras 112 e 113: na comparação entre os retratos para documentos de um indivíduo em diferentes momentos de sua vida, as imagens registram a passagem do tempo através dos sinais físicos que marcam o processo de crescimento, amadurecimento e envelhecimento do ser humano.

Essas questões aparecem de maneira marcante em dois acervos de fotografias familiares utilizados nesse trabalho como fontes e objetos de reflexão.

O primeiro acervo fotográfico analisado pertence à família Cozendey, moradora de Realengo, um tradicional bairro da Zona Norte do município do Rio de Janeiro. Vários membros da família Cozendey utilizavam recorrentemente os serviços prestados por um fotógrafo Lambe-Lambe que atuava na praça local da região, denominada Praça dos Cadetes. Aos longo das décadas de 1960 e 1970 as fotografias produzidas por esse fotógrafo Lambe-Lambe registrou o crescimento e os momentos marcantes das novas gerações da família Cozendey.

O segundo acervo fotográfico utilizado é da família do fotógrafo Lambe-Lambe Pedro Teodósio da Silva, que desde 1955 sempre atuou e morou nos arredores do Largo do Machado. Portanto, essas imagens familiares feitas por Pedro possuem uma dupla dimensão de sobreposição do agente produtor e do agente receptor dos retratos fotográficos analisados. Nas imagens registradas fotograficamente podemos acompanhar visualmente o processo migratório da família do Nordeste para o Rio de Janeiro nos anos 1950, e testemunhar o crescimento de seus filhos e sobrinhos no Largo do Machado, local de moradia e espaço público que ocupa profissionalmente há mais de cinquenta anos.

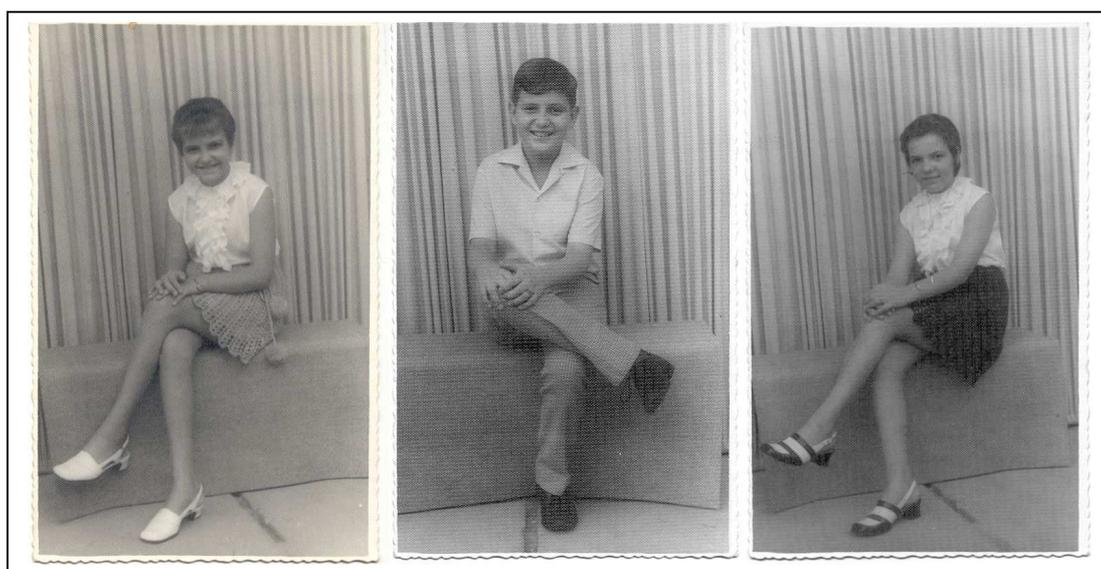
Os depoimentos orais de Pedro Teodósio da Silva, assim como os de Maria Augusto Pinto Cozendey e da sua filha Laura Maria Cozendey Araújo, revelaram importantes aspectos de análise sobre as imagens familiares analisadas. Pedro e Maria Augusto são os guardiões da memória fotográfica de suas famílias. Como observou Ferreira (1996) em sua pesquisa etnográfica sobre o papel dos retratos de família no universo da velhice, a fotografia constituiu-se como um patrimônio familiar transmitido de geração em geração através de guardiões e guardiãs dessa memória, que são geralmente os membros mais idosos que herdaram a guarda do acervo imagético do grupo familiar. Barros e Strozenberg (1992) apontam que nas pesquisas e nos trabalhos sobre retratos de família um dos membros do grupo familiar assume o papel de guardião do espólio patrimonial imagético do grupo, tornando-se um elemento estratégico na preservação e na transmissão da memória familiar, e que exerce o papel social de narrador privilegiado da trajetória de vida do grupo familiar. Através das narrativas orais sobre as fotografias da família podemos constatar que cada imagem está impregnada de histórias e memórias da trajetória do grupo, e os registros imagéticos estimulam as narrativas destas crônicas domésticas para as novas gerações, questão destacada em um depoimento registrado no trabalho de Barros e Strozenberg (1992):

“Eu punha a caixa de retratos em cima da cama e ficava horas vendo as fotografias, enquanto mamãe ia falando sobre elas. Justamente como eu faço agora com meu neto, que me chama para mostrar o álbum. Para ele, é um livro de histórias.” (Barros e Strozenberg, 1992:23)

O acervo fotográfico da família Cozendey se destacou pelo grande refinamento dos recursos cênicos e estéticos utilizados pelo fotógrafo Lambe-Lambe que atuava, nos anos 1960 e 1970, na Praça dos Cadetes em Realengo: *“...sempre o mesmo Lambe-Lambe, no mesmo fotógrafo, sempre o mesmo.” (depoimento de Laura Cozendey)*. Na análise estética das fotografias, o piso de concreto do terreno da praça registrado nas imagens comprova que os retratos foram produzidos em um espaço público, e não em um estúdio fotográfico, questão confirmada pelos relatos orais sobre o contexto de produção das imagens abaixo:

“O Lambe-Lambe ficava nessa parte aqui da calçada, tinha umas caixas d’água, então ele botava aquele painel nas paredes das caixas d’água, das cisternas...ele botava nessa parte da caixa d’água porque ela tinha calçada...o restante era terra...” (depoimento de Laura Maria Cozendey Araújo)

“Ele pegava o muro da caixa d’água, aproveitava e encaixava o pano lá pra servir de base” (depoimento de Maria Augusto Pinto Cozendey)



Figuras 114, 115 e 116: os recursos cênicos sofisticados – banquetas e painéis de fundo – se assemelham esteticamente aos utilizados nos sofisticados estúdios fotográficos. A calçada de cimento da praça comprova visualmente que essas imagens foram produzidas em um espaço público.

Um aspecto que se destaca dessas imagens familiares é a dimensão da passagem do tempo nos registros fotográficos de representantes do grupo infantil da família Cozendey, produzidos pelo Lambe-Lambe na praça de Realengo. Geralmente os retratos eram feitos em sintonia com o calendário de datas festivas e, principalmente em períodos próximos aos aniversários dos fotografados:

“A gente tirava foto de ano em ano (...) porque eu faço aniversário com meu irmão em vinte e oito de fevereiro, e minha irmã faz dia três de março, então juntava os três e tirava a fotografia e ficava a lembrança daquele ano...” (depoimento de Laura Maria Cozendey Araújo).

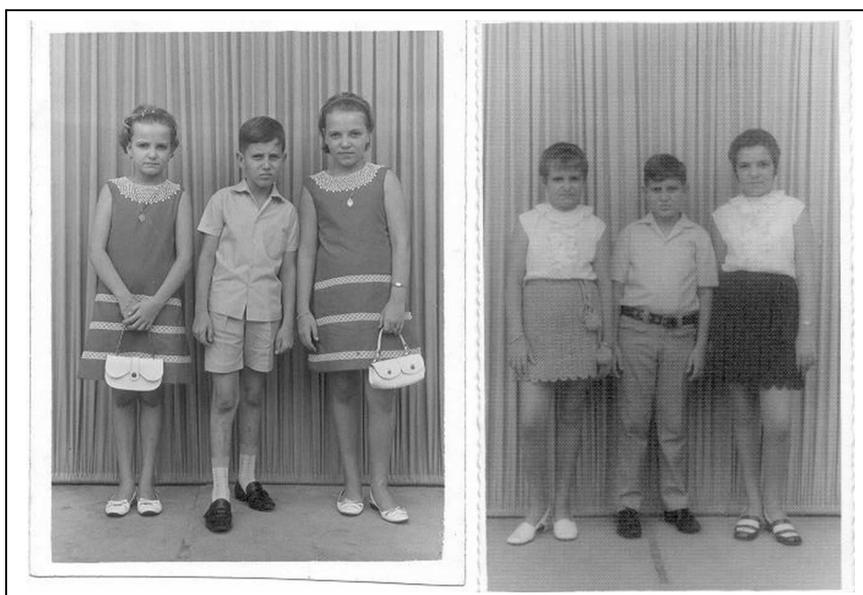
“A gente ia pra fazer essas fotos quando era marcante alguma data, tipo aniversário, natal às vezes tirava, carnaval a gente tirava também com aquelas fantasias...” (depoimento de Maria Augusto Pinto Cozendey)

Portanto, essas fotografias refletem visualmente um ritual que marcava as etapas e estágios da vida dos membros mais novos da família. O cuidado e a preocupação do fotógrafo pela manutenção dos mesmos elementos cênicos e de um padrão de pose, postura e posicionamento dos indivíduos retratados – *“...o que é engraçado nas fotos...um detalhe que realmente eu não prestava atenção...as fotos, as posições das pessoas são exatamente as mesmas.” (depoimento de Laura Maria Cozendey Araújo)* - reforça visualmente a dimensão de percepção da passagem do tempo, favorecendo a análise comparativa entre os diferentes momentos temporais registrados fotograficamente. Através das narrativas orais de Maria Augusto e da sua filha Laura, que aparece à esquerda nas figuras 119 e 120 com seus irmãos, percebemos como a memória familiar reflete a participação do agente produtor (fotógrafo) e do agente receptor (família) da fotografia na definição da pose imagética elaborada:

“...eu acho que todas as fotos que a gente tira eu tô sempre desse lado, eu não sei porquê, Não me pergunte o porquê...eu acredito que talvez seja o próprio fotógrafo que sugeria essas poses.” (depoimento de Laura Maria Cozendey Araújo)

“O fotógrafo ajeitava, mas eu é que falava como queria a foto...”faz assim”, “segura aqui” ... e aí o fotógrafo concordava e batia. O que o

fotógrafo falava era só “levanta o rosto!”, mais essa parte...agora da pose em si, detalhes, ele deixava por conta da gente.” (depoimento de Maria Augusto Cozendey Pinto)



Figuras 117, 118, 119 e 120: na análise comparativa dos dois pares de fotografia, a manutenção dos elementos cênicos e das poses e posições assumidas pelas crianças fotografadas reforça a noção das transformações temporais dos indivíduos registrados nas imagens.

No caso do acervo familiar do fotógrafo Lambe-Lambe Pedro, a dimensão da passagem do tempo aparece, em um primeiro momento, na mudança dos espaços

fotografados, marcando visualmente a migração da sua família, nos anos 1950, da cidade de Monteiro, no Estado da Paraíba, para o Largo do Machado na cidade do Rio de Janeiro:

“Só a foto relembra. Veja bem o que é a fotografia. Eu tenho uma foto da minha mãe quando eu comecei a profissão, isso em 1948, tirada no fundo do nosso sítio, nossa pequena propriedade, nossa pequena fazendola. Quando eu vejo aquilo é uma grande recordação.”
(depoimento de Pedro em 16/08/2006)

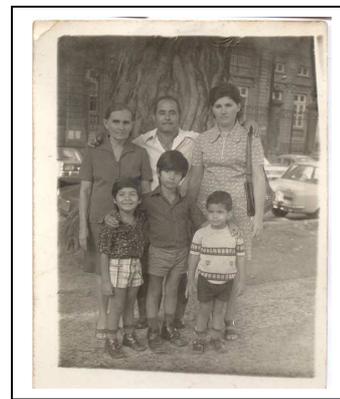
“Quando foi em 1955 (...) aí vim para aqui e arranjei licença pra trabalhar no Largo do Machado.” (depoimento de Pedro em 16/08/2006)



Figuras 121, 122, 123 e 124: mudanças nos atributos espaciais – paisagens e elementos arquitetônicos e urbanísticos - ao longo do tempo são registradas nas fotografias da família de Pedro na zona rural da Paraíba (figuras acima) em contraponto com as imagens familiares produzidas no espaço urbano do Largo do Machado no Rio de Janeiro (figuras abaixo).

A árvore próxima ao seu ponto de trabalho - *“Eu vi plantar ela, eu vi cavar o buraco. Nessas alturas eu trabalhava mais pra lá um pouquinho (...) aí quando plantaram a árvore (...) essa*

*que ta aí (...) então eu fui fazendo ponto ali porque ali dava sombra boa (...) ela foi crescendo, foi crescendo (...) e cresceu e cresceu, e eu fiquei trabalhando ali muito tempo.” (depoimento de Pedro em 10/12/2001) – é um atributo espacial que fornece o sentido de estabilidade, continuidade e permanência na memória e nas narrativas visuais de Pedro. A partir dos anos 1960, as imagens familiares por ele produzidas no Largo do Machado registram a passagem do tempo através do crescimento de uma nova geração da família Teodósio da Silva nascida no Rio de Janeiro, afirmando imagetivamente o sucesso e a prosperidade de migrantes nordestinos que se estabelecem na *cidade grande*, graças ao ofício de fotógrafo Lambe-Lambe.*



Figuras 125 até 130: os registros imagéticos da passagem do tempo e do crescimento da família Teodósio da Silva acontecem em torno da árvore que marca espacialmente o local de trabalho de Pedro no Largo do Machado (figura 125).

Como vimos anteriormente, as legendas e dedicatórias, geralmente localizadas nos versos dos documentos fotográficos, assim como o depoimento oral do fotógrafo, das pessoas retratadas e/ou de seus descendentes, permitem elucidar importantes perspectivas e fatores que emergem dos contextos de produção, de recepção e de circulação das imagens fotográficas, e revelam aspectos específicos sobre a relação dos grupos envolvidos nesses processos e, principalmente, desvendam novas dimensões dos usos familiares dos retratos feitos por Lambe-Lambes. Nas imagens produzidos nos espaços públicos pelos fotógrafos Lambe-Lambes, assim como nos retratos de família, o código escrito das legendas e dedicatórias amplia o nível informacional do documento fotográfico em pesquisas e trabalhos acadêmicos: “...as legendas freqüentemente são indispensáveis, podendo até transformar o conteúdo observado, ao mudar o foco e o em torno.” (Moreira Leite, 1993:78)

Os retratos fotográficos são importantes elementos de referência e emblemáticos suportes materiais de organização da memória familiar, e as legendas, dedicatórias e verbalizações, através de depoimentos orais, permitem identificar detalhes e sutilezas do conteúdo visual das imagens (pessoas, datas, locais, temas e períodos retratados) e dos contextos de guarda, preservação, conservação e contemplação das fotografias, revelando inclusive situações e personagens não-fotografados.

Em um artigo que analisa as fotografias de uma família tradicional da oligarquia de cafeicultores do município de Vassouras (Rio de Janeiro), no século XIX (Coleção Ribeiro Avellar), Muaze (2006) mostra como os retratos e álbuns de família produzidos nos sofisticados estúdios fotográficos foram utilizados socialmente como fontes de divulgação e de difusão de uma imagem desejada das classes abastadas e senhoriais da elite imperial brasileira, exaltando e afirmando visualmente a prosperidade econômica, o prestígio social e a coesão desses grupos:

“A pose, a expressão facial, o vestuário, o fundo, os objetos e móveis que compunham o cenário – tudo era pensado para produzir uma imagem condizente com os símbolos de classe com o qual o cliente gostava de ser identificado.” (Muaze, 2006:80)

Com o aumento da circulação e da troca de retratos entre os membros familiares e os grupos afetivos amplia-se o sentido de integração entre os indivíduos envolvidos nesse processo, e as dedicatórias escritas nos documentos fotográficos tiveram um papel estratégico para reforçar a função de coesão social das imagens:

“Parentes, amigos e compadres encomendavam fotografias e as dedicavam, no verso, a entes queridos. Por aqui, inclusive, esse hábito teve um papel importante: reforçar as reciprocidades familiares e os laços de amizade entre a classe senhorial.” (Muaze, 2006:78)

Refletindo sobre os usos e as funções sociais da fotografia, Moreira Leite (1993) interpreta o processo de circulação dos retratos fotográficos entre os membros do grupo familiar e/ou afetivo como um fator que reforça o sentido de coesão e de integração entre os indivíduos. A autora mostra como as (inter)relações sociais no interior do grupo são reveladas através de *acervos involuntários de memória* – como diários e fotografias – revelando detalhes e sutilezas que permeiam hábitos e costumes da vida cotidiana do universo familiar, questões que podem ser detectadas também na análise das legendas e dedicatórias escritas no documento fotográfico.

O argumento central aqui desenvolvido pretende destacar que nos retratos fotográficos de Lambe-Lambes, as legendas exemplificam o caráter de instrumento de (auto)identificação individual e coletiva do documento fotográfico, e as dedicatórias reforçam a função social dessas imagens, participando da construção da noção de pertencimento de indivíduos ao grupo afetivo e/ou familiar. As legendas e dedicatórias escritas no retrato fotográfico fornecem novas dimensões de análise dos contextos de produção, de recepção e de circulação das imagens.

Conceitualmente, as legendas podem ser definidas como informações de caráter objetivo e descritivo de eventos, lugares, datas e pessoas relacionadas ao registro imagético fotografado. A legenda atua como um suporte de memória do momento fotografado, e geralmente é uma referência escrita pelo agente receptor da imagem para “si”.





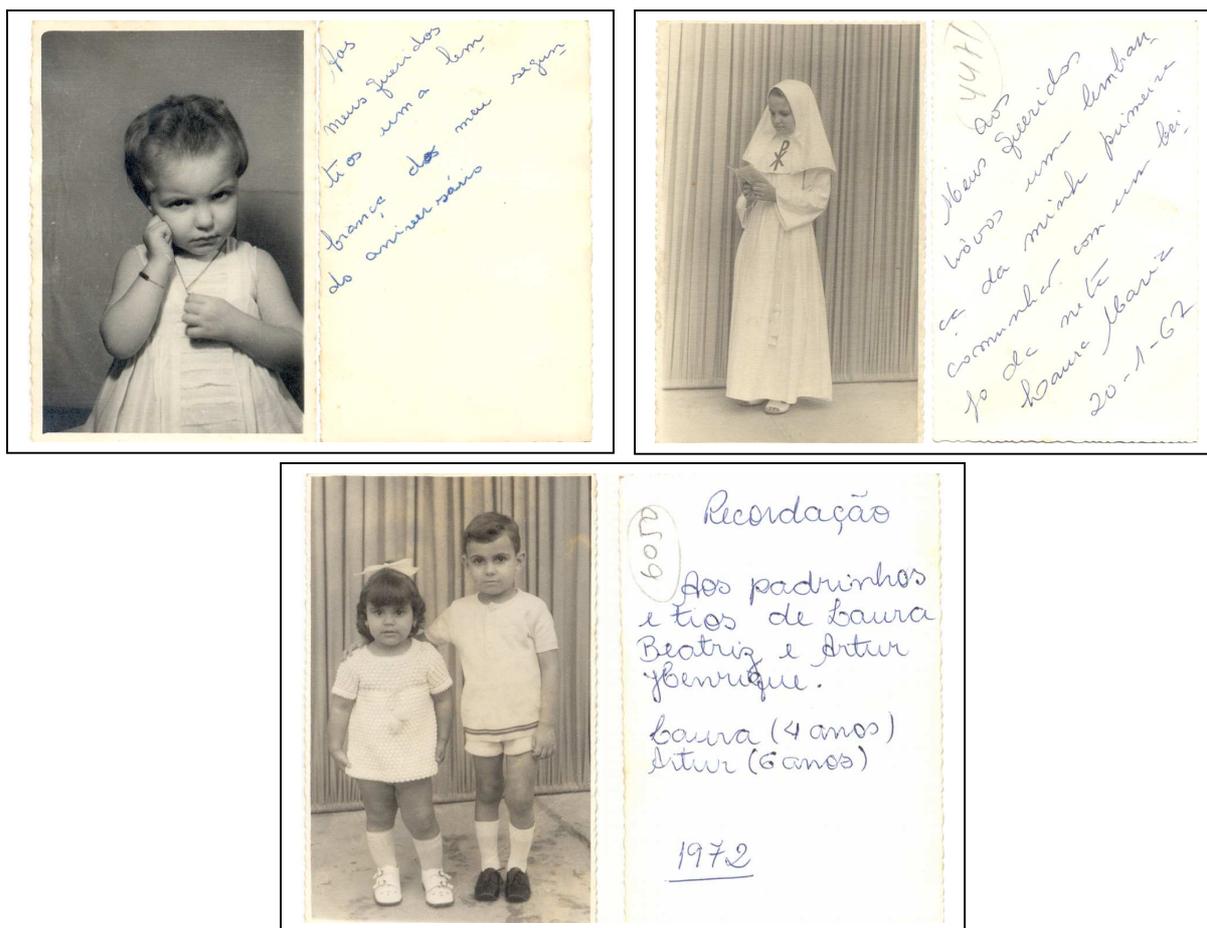
Figuras 131, 132 e 133: no verso das imagens do acervo fotográfico das famílias Teodósio da Silva (acima) e Cozendey (abaixo), as legendas - “*Meus 28 anos / 27-8-60 / Pedro*”, “*Roberto Théo / com 4 meses / (four months)*” e “*19 anos / 1950*” - registram referências escritas de caráter informacional objetivo.

As dedicatórias, por sua vez, são informações escritas para o “outro”, no sentido de formalizar uma homenagem e transformar o documento fotográfico em uma lembrança e recordação para terceiros, geralmente pertencentes ao grupo familiar e/ou afetivo. A fotografia com dedicatória assume a característica de presente, de *souvenir* (que *traz à tona* uma lembrança) e de dádiva. Lanna (2000) analisa o trabalho de Mauss (1974) e destaca que a troca de dádivas é uma prática universal que permeia formas de sociabilidades, de convivências e de vivências sociais. Segundo Mauss, a dádiva gera alianças em diferentes campos sociais: político, religioso, jurídico e econômico. Portanto, o conceito de dádiva abrange uma grande amplitude de manifestações, como em troca de presentes, em tributos, em visitas ou em heranças: “...as trocas são simultaneamente voluntárias e obrigatórias, interessadas e desinteressadas, (...) mas também simultaneamente úteis e simbólicas” (Lanna, 2000:178). Nos retratos de Lambe-Lambe analisados, as dedicatórias, ao contrário das legendas informativas e descritivas, são elaboradas através de um texto de caráter mais afetivo e emotivo e que, muitas vezes, incorporam informações objetivas como datas, eventos e nomes de referência:

“*Aos / meus queridos / tios uma lem- / brança do meu segun- / do aniversário.*” (dedicatória da figura 134)

“Aos / meus queridos / vovos / uma lembrança da minha primeira / comunhão com um beijo da neta / Laura Maria / 20-1-67”
(dedicatória da figura 135)

“Recordação / Aos padrinhos / e tios de Laura / Beatriz / e Artur / Henrique. / Laura (4 anos) / Artur (6 anos) / 1972” (dedicatória da figura 136)

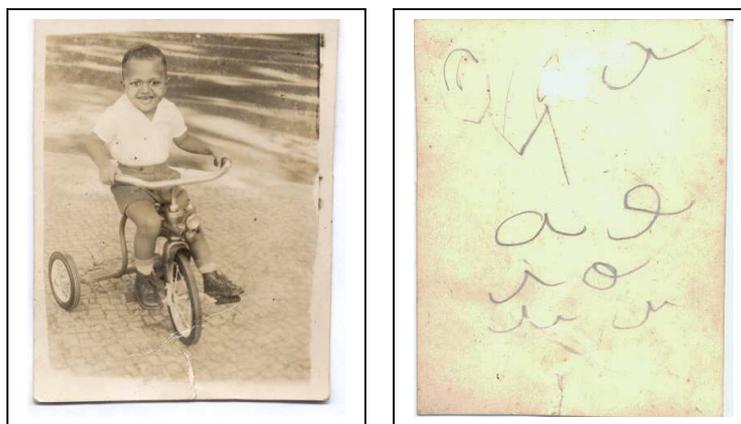


Figuras 134, 135 e 136: dedicatórias para os parentes no verso dos retratos fotográficos da família Cozendeu exemplificam a dimensão dessa tipologia de texto escrito, transformando as imagens que circulam entre parentes e amigos em dádivas que registram momentos marcantes e fortalecem os laços de sociabilidade no interior do grupo.

Nas diferentes cópias fotográficas distribuídas entre os membros do grupo familiar ou afetivo é muito comum que as dedicatórias nos retratos de crianças tenham sido escritas por adultos e não pelos próprios retratados, como é o caso das fotografias de Laura Maria (figura 134) e de seus primos (figura 136), onde as dedicatórias foram escritas pelas mães das

crianças retratadas: “O hábito de se escrever a dedicatória como se fosse a criança escrevendo é hábito da família.” (depoimento de Laura Maria Cozendey Araújo)

Na fotografia abaixo do acervo familiar do Lambe-Lambe Pedro, as referências escritas no verso assemelham-se no conteúdo e na estética aos exercícios de caligrafia de uma pessoa em fase de alfabetização. De maneira meramente especulativa, poderíamos imaginar se foi a criança fotografada que teria escrito a dedicatória, repetindo uma prática incorporada no seu grupo familiar, e mostrando que, assim como a fotografia, a elaboração de legendas e dedicatórias nos retratos fotográficos também se constitui como um *habitus* (Bourdieu).



Figuras 137 e 138: no verso da fotografia as vogais escritas (“a, e, i, o, u”) permitem especular que a criança fotografada exercita uma prática familiar de escrever dedicatórias e legendas nos retratos fotográficos.

Uma questão importante que emerge na análise dos retratos fotográficos, e que se revela através dos depoimentos orais dos agentes receptores das imagens, está relacionado ao contexto de preservação, conservação e guarda das fotografias.

Ferreira (1996) relata em seu artigo uma pesquisa etnográfica realizada sobre mulheres idosas em pensionatos e em ambientes familiares, refletindo sobre as memórias e sobre o universo identitário da velhice. O principal foco de análise foi sobre a presença da fotografia nos espaços ocupados pelos idosos, predominantemente os retratos de família, suportes visuais e mediações simbólicas que participam da construção de significados, representações, papéis e valores sociais que permeiam o grupo familiar. As fotografias expostas ao olhar dos visitantes, em molduras nas paredes ou em porta-retratos, atuam simbolicamente como emblemas sociais que definem papéis e representações sociais. Em contrapartida, no ambiente doméstico várias fotografias permanecem escondidas do olhar de visitantes, guardadas em gavetas ou armários. Muitas dessas fotografias mantidas no interior de mobiliários domésticos são imagens que possuem uma dimensão mais emotiva para os seus

guardiões, e o fato de estarem fora do alcance do olhar minimizam sentimentos de saudade, nostalgia ou tristeza que podem aflorar a partir dessa memória visual.

Segundo Barros e Strozenberg (1992) as fotografias nos álbuns, nas molduras em paredes, em porta-retratos, ou em gavetas, armários e caixas definem visibilidades e invisibilidades que refletem os diferentes estatutos e valores dessas imagens nos espaços domésticos. No ambiente privado, os retratos de família são selecionados segundo um critério de maior ou menor exposição visual no interior das residências. Nos depoimentos registrados pelas autoras, percebe-se que este processo envolve decisões sobre a memória familiar a ser preservada e transmitida, refletindo a lógica das representações e das produções de sentido no grupo familiar. Deve-se observar, portanto, a dinâmica de circulação e de mobilidade espacial das coleções de retratos de família, pois essas imagens podem circular entre os diferentes membros do grupo com a mudança da guarda do patrimônio imagético familiar. Mortes e separações podem ocasionar divisões e desmembramentos das coleções fotográficas, sendo inclusive alvo de disputas nas partilhas e nos testamentos.

As imagens fotográficas da família Cozendey, todas em ótimo estado de conservação, estavam guardadas, soltas, em caixas de papelão (típicas embalagens de camisas masculinas reaproveitadas) dentro de um armário, e reunidas aparentemente sem nenhum critério de ordenamento específico. Legendas e dedicatórias escritas para parentes já falecidos comprovam o papel de Maria Augusto como herdeira e guardiã da memória fotográfica familiar.

No caso do acervo fotográfico de Pedro Teodósio da Silva, além dos retratos familiares, que estão cuidadosamente organizados em pastas e guardados em locais com boas condições de conservação, são relativamente poucas as imagens produzidas ao longo de mais de cinquenta anos de trabalho como fotógrafo Lambe-Lambe que foram preservadas. Com exceção de alguns retratos do tipo 3x4, e que da mesma forma que os retratos de família foram fixados em suporte de papelão e protegidos por uma cobertura plástica, a maior parte do trabalho fotográfico profissional de Pedro encontra-se exposta nas laterais de suas duas máquinas do tipo caixote que ainda utiliza no Largo do Machado.





Figuras 139, 140, 141, 142 e 143: organizadas em pastas (acima) ou expostas nas laterais das tradicionais máquinas fotográficas de jardim (abaixo), o acervo fotográfico preservado pelo Lambe-Lambe Pedro Teodósio da Silva registra momentos da sua vida familiar e profissional.

Como ocorre no ambiente doméstico familiar, o processo de seleção das fotografias que serão vistas ou guardadas também se dá nas laterais da tradicional câmera fotográfica utilizada pelos Lambe-Lambes. Nas praças, as escolhas das imagens expostas ao olhar público são afetadas não só por motivações técnicas e estéticas relativas ao serviço fotográfico oferecido – “Ah, o mostruário também, isso aí tem uma técnica também! Você tem que colocar o mostruário de acordo com o perfil de seu cliente, entendeu?” (depoimento do fotógrafo Lambe-Lambe Senhor Wagner do Parque Municipal / Belo Horizonte em 09/04/2002) – mas são influenciadas, também, por critérios que envolvem sentimentos e subjetividades da trajetória profissional e de vida dos fotógrafos Lambe-Lambes. No discurso visual elaborado nas laterais das máquinas Lambe-Lambes podemos encontrar, recorrentemente, os retratos familiares do fotógrafo dividindo espaço com as imagens produzidas profissionalmente.⁴⁶

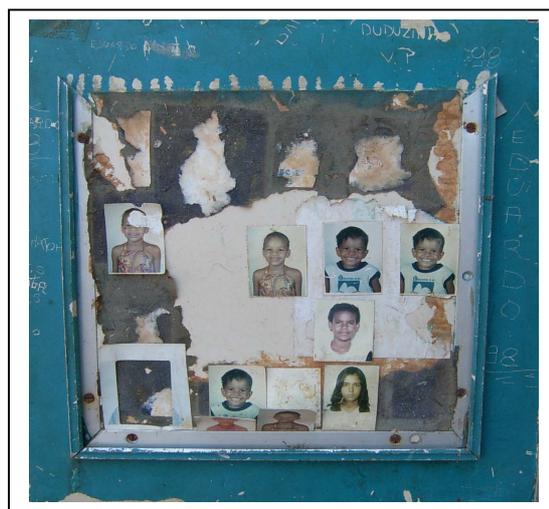
⁴⁶ Depois de anos pesquisando e convivendo com vários Lambe-Lambes ao longo do trabalho etnográfico, um motivo de orgulho para mim aconteceu quando solicitei ser fotografado pelo Lambe-Lambe Jorge Teodósio da Silva, no Largo do Machado. Após ser revelada a fotografia uma cópia foi imediatamente colocada na lateral da sua máquina Lambe-Lambe. Passados alguns anos essa imagem ainda está exposta na sua câmera fotográfica e, sempre que nos reencontramos, ele faz questão de mostrar que o retrato ainda está no mesmo lugar. Considero isso uma honra, pois esse gesto simbólico reflete uma marcante relação de afetividade desenvolvida ao longo da pesquisa, demonstrando como no encontro etnográfico as relações entre pesquisadores e pesquisados são afetadas por subjetividades que escapam do controle e dos rigores mais ortodoxos e dos pressupostos teóricos e metodológicos planejados, questões que influem de maneira marcante no percurso do projeto e no desenvolvimento do texto etnográfico.

De uma maneira mais ampla, um grande obstáculo durante a pesquisa foi ocasionado pelo fato dos fotógrafos Lambe-Lambes entrevistados não terem o hábito de guardar cópias ou negativos das imagens fotográficas produzidas ao longo de suas trajetórias profissionais: *“Certamente foi esse o meu maior erro, não ter guardado, não ter conservado as fotografias.”* (depoimento de Pedro Teodósio da Silva em 16/08/2006).

As fotografias conservadas pelos fotógrafos Lambe-Lambes são geralmente as que ficam expostas nas laterais de suas máquinas fotográficas, e que são renovadas e substituídas por outras ao longo da trajetória de suas trajetórias profissionais:

“Olha, eu não tenho foto nenhuma assim... diferente, sabe? Tenho não. Porque as fotos que sobram, eu vou colocando aí. As que entregam, entregam, então inclusive esses dias eu fiz uma limpeza aí, joguei um monte fora.” (depoimento da fotógrafa Lambe-Lambe Dona Zita do Parque Municipal / Belo Horizonte em 08/03/2002)

Muitas vezes as imagens localizadas ao longo do processo de pesquisa encontravam-se em péssimo estado de conservação, conforme podemos observar nas fotografias abaixo que registram a imagem das laterais de algumas antigas máquinas fotográficas Lambe-Lambes:





Figuras 144 até 149: a precária preservação e conservação de muitas fotografias produzidas pelos Lambe-Lambes pode ser exemplificada pelas imagens das laterais de antigas máquinas caixotes fotografadas ao longo dessa pesquisa etnográfica.

Nos retratos fotográficos, a imagem e a visualidade participam como elementos organizadores das narrativas de vida, estimulando lembranças de momentos biográficos e familiares. O acervo fotográfico herdado pelas novas gerações, e as histórias e lembranças evocadas por essas imagens, constroem enredos e narrativas sobre o percurso do grupo e criam uma memória familiar que atua como lastro identitário e fator de coesão entre indivíduos.

Assim como os retratos produzidos pelos Lambe-Lambes, os retratos de família registram a memória do grupo e do universo familiar e afetivo, e constituem-se socialmente como estratégicos elos entre diferentes membros e gerações de uma família. Estas imagens possibilitam reforçar os laços de sociabilidade e o sentido de união, de integração e de pertencimento de indivíduos ao grupo. Desta forma, os registros dos momentos de harmonia, de felicidade e de sucesso da vida familiar, juntamente com os silêncios imagéticos sobre os conflitos, os atritos e as desarmonias, contribuem para perpetuar e preservar o sentido de estabilidade e de durabilidade das inter-relações entre os membros do grupo. Poses, gestos, atributos materiais e espaciais participam da narrativa visual para elaborar a construção de uma representação de distinção e de sucesso social do grupo familiar e de seus membros. Indivíduos e grupos ocupam predominantemente o primeiro plano da imagem fotográfica, e geralmente estão posicionados de uma maneira centralizada e simétrica, pois as pessoas retratadas personificam simbolicamente o papel de atores principais, e não meros figurantes ou atores coadjuvantes, no enredo da vida social cotidiana e doméstica.

Através dos retratos de família podemos identificar e (re)conhecer diversos aspectos do nosso próprio enredo cotidiano, pois estas imagens permitem criar fortes analogias com os nossos universos familiares e com as nossas experiências e vivências pessoais. A familiaridade, e o não-estranhamento do universo doméstico vem da nossa cumplicidade na experiência de pertencimento a um determinado grupo familiar.

Porém, cabe ao pesquisador alcançar um estranhamento dessa perspectiva de familiaridade, desnaturalizando o que, em princípio, achamos que conhecemos e entendemos, uma postura necessária para se efetivar uma leitura crítica e uma desconstrução que decifre e diferencie o real e o representacional da narrativa visual fotográfica.

Bourdieu (1965) demonstrou como a fotografia, aparentemente uma prática social e cultural livre dos códigos de representação, na verdade reflete o triunfo dos códigos, das representações e das convenções sociais, privilegiando alguns aspectos e omitindo determinados ângulos da realidade e da vida cotidiana. Dessa forma, um estudo sobre a prática fotográfica e sobre a significação social da imagem possibilita uma reflexão sobre pensamentos, valores, comportamentos e experiências vividas ou mitificadas por indivíduos e grupos sociais. Observando como grupos sócio-culturais reagem ao seu passado imagético – aceitando, valorizando ou negando – podemos compreender diferentes perspectivas de trajetórias individuais e coletivas na vida social cotidiana.