

questões que dirigimos aos mate
lesmente pelas coisas? Parece
3. Mas de que forma preser
oal? afirma que
uma escavação
bailho com

uma cadeira pode servir para muitas coisas,
sentar é o básico, é a função,
é o nível primário da cadeira.
Manoel de Barros (2013)

no a repensar relatos
duz nessa disc
no a repensar relatos
duz nessa disc

marra com eventos dentro do espaço - que já c
ento do *dever*, entendendo-o como um proc
LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de Família*
1993 (Texto e Arte, v. 9).
KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 2ª ed.
ilhamos e tocamos coisas de um passado,
passa o
mos sempre manter uma conexão com o passa
er usando palavras num TCC segue em forma

Juntando os cacos:
reflexões para uma arqueologia de
objetos de afetos

Célia Pereira



Rio Grande/RS
2017

Lista de Imagens

desver", e apre
faces. Acervo Célia
Quino

Figura 01 - Fotografia Rasgada 1. Acervo Célia Pereira. Escolhi e retuição e sens
Figura 02 - Fotografia Rasgada 2. Acervo Célia Pereira. Escolhi e retuição e sens
Figura 03 - Fotografia Rasgada 3. Acervo Célia Pereira. Escolhi e retuição e sens
Figura 04 - Fotografia Rasgada 4. Acervo Célia Pereira. Escolhi e retuição e sens
Figura 05 - Fotografia Rasgada 5. Acervo Célia Pereira. Escolhi e retuição e sens
Figura 06 - Fotografia Rasgada 6. Acervo Célia Pereira. Escolhi e retuição e sens
Figura 07 - Fotografia Rasgada 7. Acervo Célia Pereira. Escolhi e retuição e sens
Figura 08 - Fotografia Rasgada 8. Acervo Célia Pereira. Escolhi e retuição e sens

De álbum
A tesoura da costureira em Arte
O tamanco e a alpar
e Luis. Ficcões.
O que podemos ver
Fotografia. Fes
Capítulo 2 - Abrindo gaveta: M. Por qu
Recebendo retratos de Washington: S
C
ntado: a pin Espinosa: fil
Eu, Inerisa Eulália e A
assados e f

Considerações finais
—ândido Doming
das Letras, 200



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E DA INFORMAÇÃO
- ICHI -



CURSO BACHARELADO EM ARQUEOLOGIA

Juntando os cacos:
reflexões para uma arqueologia de objetos de afetos

Célia Pereira

Rio Grande

2017

Célia Pereira

Juntando os cacos:

reflexões para uma arqueologia de objetos de afetos

Trabalho de Conclusão de Curso de Arqueologia apresentado como requisito para a obtenção do título de Bacharela em Arqueologia.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Beatriz Valladão Thiesen.

Rio Grande

2017

Célia Pereira

Juntando os cacos:

reflexões para uma arqueologia de objetos de afetos

Trabalho de Conclusão de Curso de Arqueologia apresentado como requisito para a obtenção do título de Bacharela em Arqueologia.

Orientadora: Dra. Beatriz Valladão Thiesen.

Banca examinadora

Orientadora: Prof^a Dra. Beatriz Valladão Thiesen

Prof^a Dra. Adriana Fraga da Silva

Prof. Dr. Artur Henrique Franco Barcellos

Dedicatória

Aos amores de minha vida,
Violeta, Lívia, Lucila, Mirna, Lia,
Anael e Miguel.

À Armandina, à Theresa Eulália e à Helena
que estão em mim como mulheres
(in **memoriam**).

Aos meus fotógrafos de família,
Nabor, meu bisavô ativista cultural
e ao tio Mário, lambe-lambe na Praça XV
(in **memoriam**).

À tia Maria, por me confiar à guarda
do álbum de família e que me permitiu
à realização desse TCC.

E a minha mãe Flora e ao meu pai Américo,
com todo o meu carinho.
(in **memoriam**).

Agradecimentos

À amiga e Prof^a. Dra. Beatriz Valladão Thiesen,
pela orientação durante o TCC e a todos os
momentos em que estivemos juntas e que me fizeram
ficar seduzida pela arqueologia.

À Prof^a Dra. Adriana Fraga da Silva e
ao Prof. Dr. Artur Henrique Franco Barcellos
pela condição de avaliadorxs do TCC.

Às professoras e aos professores
que me instigaram a ver
com olhares da arqueologia.

À minha irmã Flora e ao Senhor Ivo
(in *memoriam*) pelas nossas conversas
e por me levar a ver através delas.

Ao professor Martial, pelo texto traduzido.
E às parcerias de colegas ao longo do curso.

Que a importância de uma coisa não se mede com fita métrica
nem com balanças, nem barômetros.
Que a importância de uma coisa há que ser medida
pelo encantamento que a coisa produza em nós.¹
(BARROS, 2006)

¹ Memórias Inventadas: A segunda Infância. São Paulo: Planeta, 2006.

Resumo:

O Trabalho de Conclusão de Curso *Juntando os cacos: reflexões para uma arqueologia de objetos de afetos* se configura como um espaço reflexivo/discursivo em torno de objetos, coisas, artefatos e possíveis relações e tramas que envolvem as coisas, as pessoas e os contextos. Objetos pessoais e novos questionamentos sobre temas trabalhados por mim anteriormente, permitem pensar acerca da noção de afeto, coisas, artefatos, cacos, cultura material e materialidade. Com o aporte em vários autores, a abordagem visa contemplar além do campo da arqueologia, outras áreas do conhecimento, como forma de ampliar a discussão tramando diversas formas de ver.

Palavras-chave: Afeto, cacos, coisas, arqueologia do contemporâneo.

Résumé

La Monographie, *En ramassant les morceaux: réflexion pour une archéologie des objets d'affections*, se présente comme un lieu de réflexion/discours à propos des objets, les choses, les artefacts et des possibles relations et trames qui impliquent les choses, les personnes et les contextes. Des objets personnels et de nouvelles interrogations sur des thèmes travaillés antérieurement permettent de penser les notions d'affection, les choses, les artefacts, de culturelle matérielle et de matérialité. Avec le recours de plusieurs auteurs, l'approche vis à contempler, au-delà de l'archéologie, d'autres champs de connaissance comme moyen d'élargir la discussion en croisant divers regards comme ceux.

Lista de Imagens

Figura 01 - Fotografia Rasgada I	14
Figura 02 - Fotografia Rasgada II	15
Figura 03 - Fotografia Rasgada III	16
Figura 04 - Fotografia Rasgada IV	17
Figura 05 - Fotografia Rasgada V	18
Figura 06 - Fotografia Rasgada VI	19
Figura 07 - Fotografia Rasgada VII	20
Figura 08 - Fotografia Rasgada VIII	21
Figura 09 - Fotografia Rasgada IX	22
Figura 10 - Fotografia Rasgada X	23
Figura 11 - Fotografia Rasgada XI	24
Figura 12 - Fotografia Barracão do Ramão	25
Figura 13 - Fotografia Quintal	43
Figura 14 - Fotografia <i>Carte de visite</i>	49
Figura 15 - Cianótipo	50
Figura 16 - Verso da foto com inscrições	53
Figura 17 - Fragmento de Retrato Pintado	58
Figura 18/19 - Fotografia Retrato	61
Figura 20 - Fotografia de Theresa Eulália	64
Figura 21/22 - Fotografia Colagem	65
Figura 23 - Desenho. Tira de Humor Mafalda	72

Sumário

Introdução	9
Capítulo 1 - Juntando cacos	12
1.1 A tesoura da costura era a tesoura do cabelo	30
1.2 O tamanco e a alpargata não aparecem no retrato	35
1.3 O que podemos ver nas presenças e nas ausências? Tecendo materialidades	39
Capítulo 2 - Abrindo gavetas e construindo narrativas. Objetos de afetos	45
2.1 Recebendo retratos de família e descobrindo processos fotográficos: imagens visíveis, encobertas, vestígios	48
2.2 O retrato pintado: a pintura de sonhos	57
2.3 Eu, Theresa Eulália e Armandina: a fotografia como suporte de memória e desejo de imanência	63
Considerações finais	68
Referências	73

Introdução

Juntando os cacos: reflexões para uma arqueologia de objetos de afetos se propõe a construir um espaço reflexivo/discursivo acerca de objetos, coisas, artefatos e possíveis relações e tramas que envolvem as coisas, as pessoas e os contextos.

Escolho a palavra cacos no título do trabalho, por duas razões: primeiro, apoio-me em Klaus Hilbert, que ao conceituar cacos se refere à totalidade, isto é, ao falar sobre parcelas, abordando qualitativamente, diz que “são partes que contêm o todo, que novamente podem ser parcelados em partes e que, mais uma vez, contêm o todo, sem perder sua qualidade substancial. Todas as qualidades que uma amostra pode ter também estão em suas porções, não importa teoricamente o tamanho da porção”. (HILBERT, 2009, p. 21). E a segunda razão se justifica por justapor questões trazidas por mim em trabalhos anteriores.

Para traçar essa caminhada reflexiva trago objetos pessoais e retomo a pesquisa Memórias de um Balneário – patrimônio edificado do Cassino, realizada em 1996. Mas propondo um novo olhar, onde faço outras perguntas, posso chamar de um novo recorte ou um abrir de janelas sobre o espaço, iluminando coisas não percebidas. Aponto outras problemáticas apoiada em autores e autoras que me permitem pensar acerca da noção de afeto, coisas, artefatos, cacos, cultura material e materialidade. Entre estes, cito Ana Vale, e questionamentos que são pertinentes ao que me proponho. A autora interroga: “Nas questões que dirigimos aos materiais, perguntamos por nós, pelos outros do passado ou será possível perguntar simplesmente pelas coisas? Parece consensual afirmar que

os materiais, ou as coisas materiais são o objeto da Arqueologia. Mas de que forma pensou a disciplina esses mesmos materiais? (VALE, 2015: 41)

Alfredo González-Ruibal² afirma que “somos, em boa parte, os nossos objetos” e que eles possuem “um imenso poder de revelação. Quando se faz uma escavação, escavam-se pessoas, relações, amores, nostalgias, emoções” e completa que é isso que tenta fazer em seu “trabalho com a arqueologia contemporânea, com a história que pretendemos contar com base nos objetos”. (Almeida, 2016)

Para discutir e pensar acerca do tema de pesquisa, o primeiro capítulo *Juntando cacos*, subdivido em *A tesoura da costura era a tesoura do cabelo*, *O tamanco e a alpargata não aparecem no retrato* e *O que podemos ver nas presenças e nas ausências? Tecendo materialidades*, revejo fotografias e me atenho a repensar relatos orais, como possibilidades de novas interpretações. Nessa última, uma fotografia, provavelmente de início do século XX, conduz às reflexões. Duas frases que ouvi e me bateram forte, me conduz nessa discussão, a primeira, “*a mesma, a tesoura que cortava o cabelo cortava o tecido*”, e a outra, “*Pra ver como é a vida*”, dita pelo trabalhador aposentado da estrada de ferro. Os artefatos trazidos por estes em suas falas sobre os seus objetos de trabalho, que os classifico como objetos de afeto, permeiam as conversas, e materializam-se nessas interlocuções.

No segundo capítulo, *Abrindo Gavetas e Construindo Narrativas*, através de objetos pessoais, remexo “nas minhas coisas”, (fotos exclusivamente) e escavo-as, procurando materialidades, além dos diferentes suportes e técnicas de revelação. Subdivido-o em: *Recebendo retratos de família e descobrindo processos fotográficos: imagens visíveis, encobertas, vestígios*, *O retrato pintado: pintura de sonhos* e *Eu Theresa Eulália e Armandina: a fotografia como suporte de memória e desejo de imanência*.

² A fala de Ruibal é de uma entrevista realizada por Flávio de Almeida, ao portal da UFMG, em 29 de setembro de 2015, e não consta número de página. (Almeida, 2016)

Posso considerar essas coisas e artefatos, tanto pessoais quanto trazidos por “outros”, como possibilidades de problematização para pensar arqueologia e cultura material, materialidade, não os vendo isolados, mas numa totalidade, onde cada um possui a sua importância como objetos arqueológicos.

1

Juntando cacos...

Solene Apropriação

“Dentro de caixas, inúmeras fotografias.
Seguro e as olho por um tempo que me faz abstrair de meu tempo.
A grande maioria em P&B – crianças, bebês, militares,
jovens, casais, cenas de casamentos, aniversários, famílias,...
Algumas vêm com dedicatórias, identificação do local onde foi feita e data,
ou sem nenhum texto, mas falam naquele silêncio solene...
nelas, os olhares nos fitam...
Mas as que mais me tocam são aquelas que foram rasgadas.
Procuro os pedaços, misturados na caixa,
como um quebra-cabeça.
Aos poucos vou me apropriando, justapondo os fragmentos,...
E ao final as contemplo, e na sua incompletude eu penetro. E assim as venero.
Que histórias contarão de mim?”³
(PEREIRA, 2014)

³ www.academia.edu/8050955/Catálogo_Miradas_Enredadas_2014



1. Fotografia rasgada I. Acervo Célia Pereira, 2011.



2. Fotografia rasgada II. Acervo Célia Pereira, 2011.



3. Fotografia rasgada III. Acervo Célia Pereira, 2011.



4. Fotografia rasgada IV. Acervo Célia Pereira, 2011.



5. Fotografia rasgada V. Acervo Célia Pereira, 2011.



6. Fotografia rasgada VI. Acervo Célia Pereira, 2011.



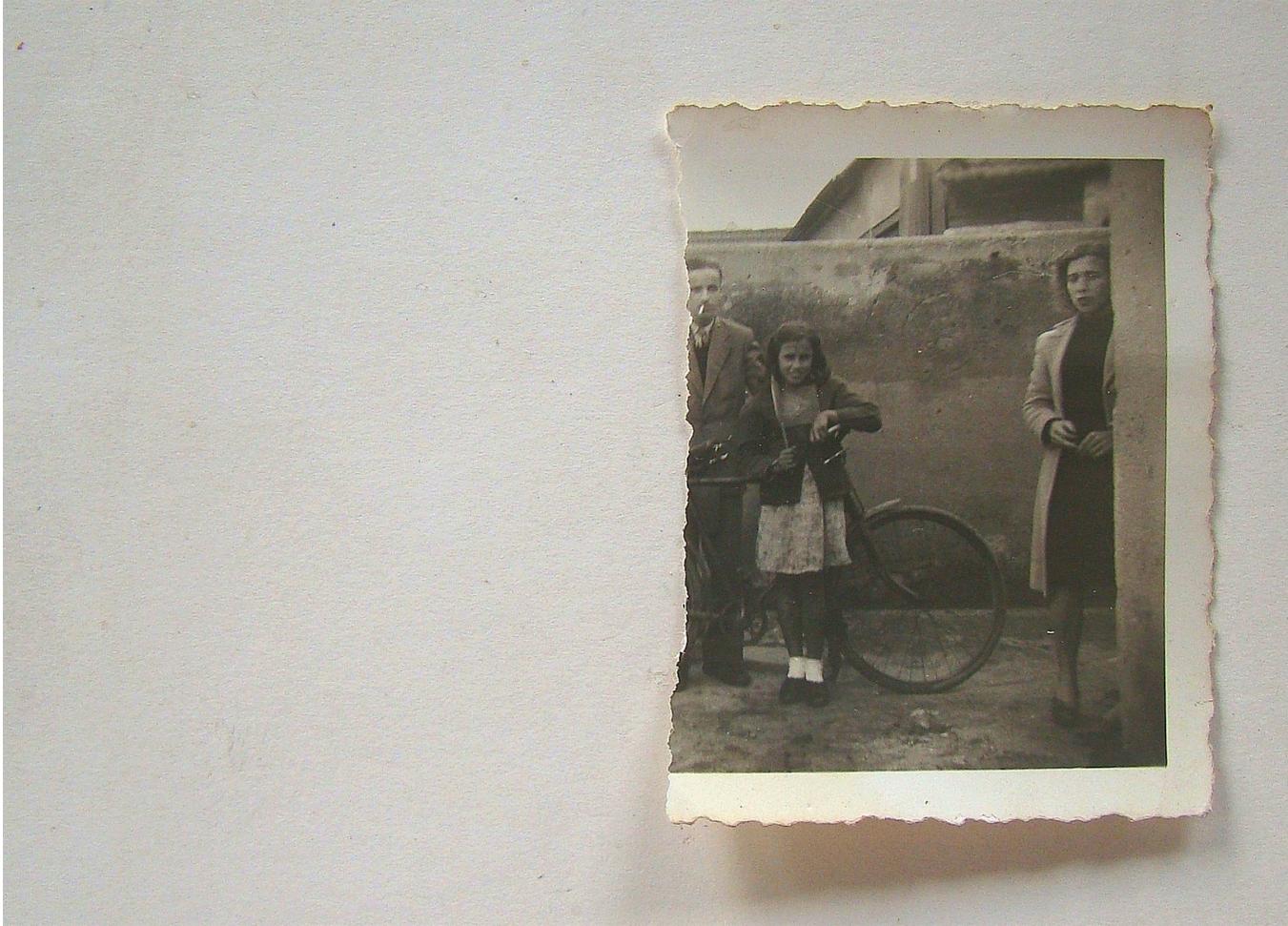
7. Fotografia rasgada VII. Acervo Célia Pereira, 2011.



8. Fotografia rasgada VIII. Acervo Célia Pereira, 2011.



9. Fotografia rasgada IX. Acervo Célia Pereira, 2011.



10. Fotografia rasgada X. Acervo Célia Pereira, 2011.



11. Fotografia rasgada XI. Acervo Célia Pereira, 2011.



12. Foto de Célia Pereira. Interior do galpão de Ramão. Data: 03/09/2011.

Nesse capítulo tento construir um espaço para pensar conceitos relacionados ao fazer arqueológico, onde objetos de afetos se misturaram a falas sobre coisas. Autores arqueólogos, filósofos e poetas me acompanham nessa primeira parte do trabalho.

Junto às minhas coisas tenho um punhado de fotografias que encontrei durante uma imersão no barracão de Ramão Costa. Um local de 300 metros quadrados, localizado no Bairro Fragata, município de Pelotas, no Rio Grande do Sul. Ramão e seu filho cuidam desse imenso espaço de mil coisas e de diversos materiais: de louça, vidro, metais, plásticos, cerâmica, papéis, fibras naturais. Encontrei coleções de revistas e de jornais, recortes de notícias, livros, mapas, convites, folhetos, moedas, cédulas, quadros emoldurados, discos de vinis, cds, xícaras de cafezinhos e de café, garrafas, vasos, vasilhinhos, brinquedos, potes, potinhos com parafusos e com pregos, pratos, pratinhos, balanças, abajur, timão, postais, caixinhas de fósforo, bomba de gasolina, bicicleta, cadeiras de praia e para outros usos, cadeirinhas, malas, mini calendários, bules, ventiladores, luminárias, abajures, arreios, punhais, espadas, e, produtos eletro e eletrônico, motores, caixas de som, rádios, rádios de pilha, eletrola, toca-discos, miuçalhas, como cabos de vários tipos e funções. Bem, posso continuar escrevendo e listando mais um tanto de coisas e bagulhos⁴, mas, deixo para citar agora, os objetos que mais me interessaram, depois de muito fuçar por tudo, e trilhar os corredores, parando e remexendo em pilhas de coisas, caixas, caixinhas. E, foi nas caixinhas que encontrei fotos. Retratos pintados, fotos empilhadas e fotos rasgadas. Foram essas que me interessaram. Olhei, e como escrevi anteriormente, comecei a juntar os cacos/fragmentos. Poderia chamar de cacos? Posso fazer uma analogia a cacos de louça ou de cerâmica? Ou até partes de lítico? Acredito que sim, mesmo sabendo que papel e nesse caso papel fotográfico não quebra quando cai, ou atirado contra uma parede ou muro, no piso cerâmico, ou de madeira. Sim, as fotos foram rasgadas e separadas em pedaços. De algumas restaram um pedaço, ao passo que de outras dois. E, por assim as ter encontrado, mais me tocou, mais me afetou. Procurei os pedaços para remontar a imagem, a cena. Para poder olhar as pessoas que nelas estavam. Então, fotografei para poder ter numa única imagem do que restou. Dessa forma, posso dizer que esse é o todo que posso ver, examinar... olhar em silêncio e pensar sobre. Olhar uma a uma e a totalidade das imagens. O conjunto. Hilbert, ao falar sobre parcelas, abordando qualitativamente, diz que “são partes que contêm o todo, que novamente podem ser parcelados em partes e que, mais uma

⁴ No dicionário Aurélio significando montão de bagos pisados, bagos de romã, e no dicionário de Sinônimos, o termo pode se referir a algo que não serve mais, cacarecos.

vez, contêm o todo, sem perder sua qualidade substancial. Todas as qualidades que uma amostra pode ter também estão em suas porções, não importa, teoricamente o tamanho da porção”. (HILBERT, 2009, p. 21)

No artigo “Diálogos entre substâncias, cultura material e palavras”, Klaus Hilbert constrói um diálogo entre teoria fenomenológica e arqueologia. Já no início discorda da posição de Binford, sobre este afirmar que a arqueologia não estuda o comportamento humano, nem códigos simbólicos, nem sistemas sociais, nem culturas antigas, nem determinações antigas, nem o passado, e sim, artefatos. Hilbert classifica a posição de Binford como sendo uma “definição estreita de arqueologia”, e que dessa forma, desconsidera “a grande variedade de ações e de relações que a cultura material tem sobre nossa vida”. (HILBERT, 2009 p. 12). E ainda afirma que:

Arqueólogos fazem muito mais que estudar artefatos. Arqueólogos descobrem, resgatam, acham, evidenciam objetos, coisas, cultura material, artefatos, produtos, tralhas, peças, troços, trambolhos, bugigangas na terra, no solo, em sedimentos, camadas, depósitos, estratigrafias, fazem prospecções, pesquisas, investigações, campeiam, fazem escavações, trincheiras, sondagens, cortes, perfis, depois analisam, avaliam, estudam, medem, classificam as coisas, escrevem, digitalizam, publicam e criticam textos.

Mas a arqueologia é mais do que o exercício de uma metodologia científica de colecionar e interpretar cultura material e transformá-la em dados. A lida do arqueólogo com as coisas está relacionada com a história, as pessoas, as suas próprias e as memórias dos outros. (HILBERT, 2009, p.12)

Já Alfredo González Ruibal acrescenta a essa discussão, à importância da imaginação em nossas análises sobre artefatos e suas vidas. Importante trazer o que ele fala sobre essa questão, abordando na entrevista ao Portal da UFMG os “Estudos sobre a Guerra Civil Espanhola e sobre suas pesquisas com sociedades tradicionais no Brasil e na África” e me deterei sobre a sua exposição ao se referir ao frasco de perfume encontrado na escavação da trincheira da Guerra Civil Espanhola, de 1938. À primeira observação, ele diz que o objeto parecia fora de lugar. Parecia não pertencer àquele sítio, sendo que ali, normalmente, eram encontrados restos de guerra: “munição, cartuchos e tudo aquilo que está relacionado com a morte, com o ataque ao inimigo e com a própria defesa, além de coisas mais cotidianas, como restos de comida”. Sobre o pequeno frasco todo decorado, descobriram que era de um perfume de mulher e declarou não saber a resposta para ali ter sido encontrado, mas afirma que interpretações é possível serem feiras. E diz: “em nosso entendimento, esse frasquinho de perfume foi um presente da mulher ou da namorada de um soldado que foi para o *front* e o carregou

consigo. Imagino que ele levou o perfume para se lembrar dela, do seu cheiro”. “Quando se faz uma escavação, escavam-se pessoas, relações, amores, nostalgias, emoções. É isso que tento fazer em meu trabalho com a arqueologia contemporânea, com a história que pretendemos contar com base nos objetos”. (ALMEIDA, 2006)⁵ E os cacos das fotos? Como teria acontecido? O que nos permite interpretar esse conjunto de dez fotografias rasgadas? Pego os cacos e penso sobre ele. Em que situação, em que contexto e como ele ficou em pedaços?

Quando na epígrafe trago Manuel de Barros, aonde em linguagem poética nos diz que não é através de medições, ou uso de balanças para pesar, ou de barômetros, que se “mede” a importância de uma coisa, não refuto sobre as ações e procedimentos do arqueólogo, a que se refere klaus Hilbert, mas sim, trago até a mim o poeta para me ajudar nessa reflexão sobre a importância de uma coisa também medida pelo encantamento, pelo afeto produzido.

Sobre as fotos rasgadas, além de me instigar a imaginação em relação ao contexto e o que levou a que isso fosse feito, é importante perguntar o porquê de terem se destacado para mim, entre tantas outras coisas. O que primeiro percebi e pensei sobre as fotografias rasgadas e achadas ao “acaso”? O porquê fui atraída pelas imagens em “CACOS”? Coloco em parênteses as duas palavras como forma de destaque. Sobre a última, pretendo problematizar sobre a intenção de usá-la ao falar sobre fotografias rasgadas, e a última, para pensar como escolha, mesmo que não percebamos como tal. O passeio pelos corredores ladeados pelo tanto de coisa, no galpão de Ramão, me fez parar muitas vezes, me foi conduzido por atrações, por afetos. Claire Parnet fez uma série de três entrevistas com Deleuze - que também foram filmadas - denominadas "Abecedário de Gilles Deleuze". No episódio de A a F⁶, ele fala sobre o que o é encontro. E então tomo emprestada essa noção de encontro trazida por Deleuze para me referir às fotos rasgadas. Ele diz:

⁵ Essas entrevistas foram transcritas e disponibilizadas através da página <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf> <http://stoa.usp.br/prodsubjeduc/files/262/1015/Abecedario+G.+Deleuze.pdf>. Contém 105 páginas de verbetes.

⁶ Vídeo O Abecedário de Gilles Deleuze é uma realização de Pierre-André Boutang e produção de Éditions Montparnasse, Paris. No Brasil, foi divulgado pela TV Escola, Ministério da Educação. Filmado nos anos 1988-1989, e em séries de entrevistas realizadas por Claire Parnet - a cada letra do abecedário era apresentada ao filósofo uma palavra com a inicial correspondente, sobre a qual Deleuze discorria livremente. Deleuze exigiu que só fosse apresentado após a sua morte, entretanto, deu consentimento e a sua exibição ocorreu entre novembro de 1994 e maio de 1995, no canal (franco-alemão) de TV Arte.

acredito em encontros. E não se tem encontros com as pessoas. As pessoas acham que é com pessoas que se têm encontros (...) mas não se tem encontro com pessoas, mas com coisas, com obras, encontro um quadro, uma ária de música, uma música. (...) quando vou ver uma exposição estou à espreita, em busca de um quadro que me toque, de um quadro que me comova. (BOUTANG, 1998-1999)

Diz também que não acredita em cultura. Acredita em encontro. Tomo essa fala de Deleuze e posso pensar que durante a minha caminhada pelos corredores houve esse encontro, de mim com as fotos. E desde então, estão em mim, fui afetada pelas imagens “cacos”. Espinosa (DELEUZE, 2002, p. 33) ao abordar a noção de afeto, relaciona a potência do corpo de afetar e ser afetado pelo que o cerca, cuja potência de sentir aumenta a capacidade de pensar e de existir.

Já, Merencio⁷ (2013, p. 187) ao falar sobre “as motivações das ações de agentes humanos”, apoia-se em Gell (1998)⁸ e Latour (2008 [2005]) para destacar que:

não resultam tão somente da ação e/ou presença de outros elementos humanos em suas cadeias de relações. Elementos materiais, não humanos ou objetos também podem ter o mesmo poder de indução de ação, como os objetos religiosos, que motivam determinadas condutas, (...) como dar banho e ofertar alimentos a estatuetas de entidades religiosas (GELL, 1998), ou equipamentos dispostos em uma sala de aula ocidental, como projetores ou quadros-negros, que direcionam e possibilitam a ação de um sujeito (LATOURE, 2008 [2005])⁹. Assim, não levar em conta a agência dos objetos, principalmente se se considerar a grande presença destes em nossas relações, não só na atualidade, como também no passado, é eliminar e obscurecer uma grande parcela do entendimento das motivações e ações nossas e dos demais.

⁷ Artigo publicado em Cadernos do LEPAARQ – Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio.

⁸ GELL, Alfred. Art and Agency: an anthropological theory. Oxford: Oxford University Press, 1998.

⁹ LATOUR, Bruno. Reensamblar lo Social: una introducción a la teoría del actor-red. Buenos Aires: Manantial, 2008 [2005].

1.1

A Tesoura da costura era a tesoura do cabelo

Desinventar objetos.

O pente, por exemplo.

Dar ao pente funções de não pentear.

Até que ele fique à disposição de ser uma begônia.

Ou uma gravanha.

(Barros, 2010)

No segundo semestre de 2015, com a finalidade de realização de trabalho para a Disciplina Técnicas e Métodos em Pesquisa Qualitativa¹⁰, ministrada pelo Professor Gianpaolo Adomilli realizei entrevistas com Flora e Geni, duas mulheres octogenárias. A espacialidade doméstica construída a partir de suas atividades em casa, com a finalidade de aquisição de renda, era o foco do trabalho, e ambas, entre as décadas de 1950 e 1970, exerceram atividades com esse fim. Geni continuou exercendo as suas atividades por mais tempo, mas com menos intensidade. Trarei um pouco de seus relatos para abordar acerca de artefato, cultura material e materialidade, cruzando com conceitos apontados por diferentes autores.

“A tesoura da costura era a tesoura do cabelo”¹¹. (FLORA, 2015) Essa frase eu ouvi de Flora ao me relatar memórias sobre o seu trabalho realizado em casa, que, além de atender os serviços domésticos de limpeza da casa, preparação das refeições, costurava e cortava cabelo. E sobre o espaço para a costura, falou que a mesa para o corte do tecido era a mesma que utilizava para as refeições: *“todos saíam e era esse o momento que eu costurava. Esvaziava a mesa do almoço limpava e começava as minhas costuras”*. Falou também do cuidado com a preparação do pacote que continha à encomenda a ser entregue. A roupa dobrada “bem arrumadinha e enrolada num papel, aquele tipo para pão... não deixava ninguém tocar”. Nesse tempo em que ficamos conversando, ela também falou sobre a máquina de costura manual. Sentamos em frente à tela do computador e juntas procuramos imagens de máquinas tentando achar a d mesmo tipo que ela costurava. Muitas vezes recebia uma encomenda de costura e *“não sabia ao certo como fazer”*, e ao deitar, à noite *“pensava na roupa, e via a roupa pronta”*. Também relatou sobre um vestido azul, e descreveu o seu modelo. Sobre este, para resolver a sua confecção, ao deitar disse que sonharia com ele, e assim se deu, sonhou com o vestido pronto. No outro dia cortou e fez o vestido. Esse relato é permeado de objetos não presenciais, mas ao mesmo tempo materializados pela fala, permite imaginar as cenas construídas.

Essa conversa me fez lembrar minha mãe, também costureira. Que, assim como Flora, também fazia outros tipos de trabalhos em casa, e na rua. Era chamada para “dar injeção”, seja de dia, seja à noite. Das outras coisas que realizava para poder cuidar da casa, das filhas e ter uma renda, estava a confecção de chapéus femininos; mas, suas atividades no lugar onde morávamos não tinham só

¹⁰ Disciplina do Curso Bacharelado em Arqueologia, da Universidade Federal do Rio Grande/FURG.

¹¹ A entrevista com Flora ocorreu em 15 de setembro de 2015.

finalidades financeiras, e, a tesoura, para ela, tinha mais uma função, que era a de benzer. Lembro... a pessoa ficava de pé, e ela fazia uns movimentos de fechar e abrir com a tesoura, como cortando o ar e dizia umas palavras. Repetia a mesma coisa pelas costas e com a pessoa de frente.

Já no relato de Geni, a senhora que trabalhou como cabeleireira, também em espaço doméstico, um dos artefatos que me mostrou - sem eu pedir - foram os certificados que lhe permitiram atuar nessa atividade. Ali estavam as provas, as certificações de sua habilidade e competência no seu fazer. O artefato também como disparador de memória e com a significância de prova de algo realizado. Podemos pensá-lo também, como uma forma de imanência.

Essas duas falas me fazem imaginar o espaço doméstico e suas funcionalidades. Mas me deterei na tesoura da Flora, assim como esta, a mesa também tinha duas funções distintas. E se encontrássemos essa mesma tesoura (tipologia, tamanho, marca de fabricação, material,...) em uma escavação e em um local diferente? Sem a fala de Flora, passaríamos a analisá-lo a partir de sua materialidade, entretanto a materialidade é dada por ela, **a memória do viver materializa o artefato**. Posso perguntar a forma da tesoura, se comprou e onde, se lembra da marca, etc. Mas isso importa? A tesoura é o artefato de trabalho com funções demarcadas pelo uso dado por quem a impunha, seja cortar cabelo, seja cortar tecido. Podemos pensá-la como uma extensão do corpo que trabalha. Podemos fazer mais demarcações alargando de seu espaço em si, como artefato com mais de uma possibilidade de uso e relacioná-lo ao espaço doméstico. Junto a outros artefatos. Ao espaço socioeconômico do local de vivência. Junto a um grupo maior. A sua vizinhança, por exemplo. Podemos pensar que mesmo na invisibilidade, na ação sobre e com o objeto ele se materializa, ele ganha o gesto, ganha vida. Ele existe além das qualidades exteriores - pela medida, pelo tipo de material que é feito e outras informações observáveis. Proponho pensar na possibilidade dessa invisibilidade que está além do material, para expandir a materialidade da coisa.

Objeto, coisas, artefato, diversas de chamar, até agora, utilizo sem distinguir, uma denominação da outra. Desta maneira, coloco como importante, cruzar conceitos e noções defendidas por diversos autores.

Para Manuelina Cândido (2014, p. 80) os significados dos artefatos são aspectos existentes que ultrapassam as características técnico-funcionais e da materialidade dos objetos. Suas possíveis utilidades não são definidas com exclusividade no momento de sua produção, mas em todo o processo social que envolve seu posterior uso.

Sobre artefato, Adriana Fraga da Silva (2011) aponta que “concebemos o artefato como parte da cultura material, muito além de um suporte físico do meio social, mas como a representação desse, elaborada na ação humana. O material, repleto de representações e significados, é, ao mesmo tempo, produto e vetor de relações sociais, de interações entre o humano e o meio socialmente construído”. (SILVA, 2011, p. 79)

Nós e as coisas. As coisas e nós... Por sua vez, Daniel Miller contesta a agência das coisas defendidas por Latour e Gell. Ele diz, que “nós pensamos que nós sujeitos humanos somos agentes livres que podemos fazer isto ou aquilo com a cultura material que possuímos. Mas não podemos. Os objetos podem ser pequenas bestas obstinadas que caem e quebram, que se recriam (...) coisas fazem coisas conosco, e não apenas coisas que gostaríamos que fizessem”. (MILLER, 2013, p. 140)

Importante trazer o psicólogo Mihaly Csikszentmihaly¹² para dialogar com a abordagem anterior. Para este, temos uma dependência dos objetos, não somente fisicamente, mas psicologicamente, e frisa que este aspecto é o mais importante. Diz: “artefatos são às vezes simbióticos com humanos, mas em outros tempos a relação é parasítica, e a sobrevivência se dá à custa de seu hospedeiro humano”. (CSIKSZENTMIHAL, 1993, p.21-22)

O autor aponta três formas pelas quais os artefatos são capazes de ajudar a materializar o ser, sendo, primeiro, “pela demonstração de seu poder próprio, energia vital, e lugar na hierarquia social”; segundo, “revelam a continuidade do ser através do tempo, pelo fornecimento de envolvimento no presente, lembranças e souvenirs do passado, e indicações para metas futuras”; e, por último, “dão evidência concreta de lugares em redes sociais como símbolos de relacionamentos valiosos”. Sobre a importância dessas três formas, afirma que “podem estabilizar nossa percepção de quem nós somos; elas dão uma forma permanente para nossas visões de nós mesmos que de outro modo poderiam rapidamente dissolver-se no fluxo da consciência”. (p. 23)

¹² Psicólogo húngaro. Ele criou o conceito psicológico de fluxo, um estado mental altamente focado.

Ingold (2012, p. 25), no artigo “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais” tem uma posição de desafio contra “a noção estabelecida de “objeto”, propõe-se a retomada da noção de “coisa”, porosa e fluida, perpassada por fluxos vitais, integrada aos ciclos e dinâmicas da vida e do meio ambiente”. Para essa defesa, apoia-se em Gilles Deleuze e Guatari, que, por sua vez, partem de Paul Klee (1879-1840)¹³. Sobre essa visão Ingold fala que os autores “argumentam que, em um mundo onde há vida, a relação essencial se dá não entre matéria e forma, substância e atributos, mas entre *materiais* e *forças*”. A sua argumentação está em lado oposto aos

debates contemporâneos em campos os mais diversos – da antropologia e arqueologia à história da arte e estudos da cultura material – continuam a reproduzir os pressupostos que subjazem ao modelo hilemórfico¹⁴, ainda que tentem restaurar o equilíbrio entre seus termos. Meu objetivo final, por outro lado, é derrubar o próprio modelo, e substituí-lo por uma ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés do produto final, e aos fluxos e transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria. (INGOLD, 2012, p. 26)

¹³ Pintor e poeta suíço naturalizado alemão.

¹⁴ “Para criar algo, refletiu Aristóteles, deve-se juntar forma (*morphé*) e matéria (*hyle*). Na história subsequente do pensamento ocidental, esse modelo hilemórfico da criação arraigou-se ainda mais, mas também se desequilibrou. A forma passou a ser vista como imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte” . (p. 26)

1.2

O tamanco e a alpargata não aparecem no retrato

Realizei uma pesquisa ao final dos anos 1990, com foco em patrimônio e memória, com o título Memórias de um Balneário: patrimônio edificado do Cassino. Através de diferentes relatos sobre memórias relacionadas à localidade e espacialidades sociais, aprendi e apreendi sobre o Cassino - que além de tema de pesquisa, era meu local de moradia. As falas de pessoas que entrevistei e com quem conversei, em mais de um momento, e também as fotografias e os objetos que alguns me mostraram, me deixaram marcas, imprimiram-me imagens e conformaram espacialidades. Minhas referenciais espaciais se ampliaram.

Retorno a essa pesquisa trazendo outras questões focadas na cultura material, isto é, para as materialidades, para as coisas que passei a “ver” através dos objetos que me foram mostrados e das falas. Deter-me-ei no relato de uma pessoa em especial, do Senhor Ivo¹⁵. Em nossa conversa, perguntei-lhe que lembrança tinha do balneário e se possuía alguma fotografia. Ele respondeu que fotografia não tinha, mas ainda guardava a pá que usava quando trabalhava na Viação Férrea. E trouxe a pá até mim para me mostrar. A sua fala trazia lembranças de diferentes momentos de sua vida no balneário, onde, desde oito anos de idade já trabalhava carregando malas em carrinho de mão, dos passageiros que chegavam à estação e se dirigiam ao hotel. Também relatou sobre o fechamento da Rua República (hoje Osvaldo Cruz) entre a Rua Rio de Janeiro e Avenida Rio Grande, na década de 1940. Mas, o que mais me tocou foi quando falou sobre o tipo de calçado que usavam: o tamanco e a alpargata. E ao falar sobre, me desenrolou histórias, uma delas é que quando a brasa saltava dentro da máquina, e queimavam o tecido da alpargata. E riu muito... E o tamanco levou-o a contar como conheceu a sua primeira esposa. Foi ali que a conheceu. Em sua memória ficou o som do tamanquinho na calçada da Estação Villa Sequeira: *“dá-lhe tamanquinho passar... pra ver como é a vida!”* Me vi a pensar como isso poderia ter acontecido. Ela passando diariamente. Os olhares até a primeira conversa. Não importa que não tenha sido assim. Importa que passei a ver a Estação com outro sentido. Já não só via o prédio, pensava em seus sons, o movimento das pessoas. Passou a constar a presença daqueles que não usufruíam dos benefícios oferecidos pelo balneário, mas que ali estavam com o empreendimento de seu trabalho.

Morin afirma que vem das relações intersubjetivas “a parte mais importante, a mais rica, a mais ardorosa da vida social (...). o caráter intersubjetivo das interações no meio da sociedade, o qual tece a própria vida dessa sociedade, é fundamental. Para conhecer o

¹⁵ E a maior coincidência é que ele estava morando no mesmo local em que eu havia morado com minha tia, mas a antiga casa havia sido demolida.

que é humano, individual, interindividual e social, é preciso unir explicação e compreensão. Diz que fazemos parte do tecido intersubjetivo”. (MORIN, 1996, 127-128)

Posso considerar o tamanco e a alpargata como disparadores para pensar uma cartografia de relações mais complexas, de locais de vivências, de trabalho, de espaços de exclusão de uma parcela que não usufruía o construído para a elite abastada. Sá diz que a “interação das palavras constrói redes de significação transitórias na mente de um ouvinte. Quando ouvimos uma palavra, isto ativa imediatamente em minha mente uma rede de outras palavras, de conceitos, de modelos, mas também de imagens, sons, odores, sensações proprioceptivas, lembranças, afetos”. (SÁ, 2006, p. 3)

Para caminhar junto, dialogar e juntar-se, ao *tamanco e a alpargata*, tenho a companhia de Stallybrass (2008, p. 10). O autor de *O casaco de Marx* (fala sobre a morte do amigo Allon White, com quem tinha dividido uma casa e escrito alguns livros. Fala de suas coisas, que ainda restaram, o chapéu, sobre a escrivaninha, e os óculos, ao lado da cama, quando afirmou: “que ainda olhavam para nós” – referindo-se a si e a Jen, a esposa de Allon. Durante a apresentação de um trabalho, vestia a jaqueta de beisebol, que recebera de Jen e pertencera ao amigo. Sobre esse momento, à medida que começou a ler foi “habitado por sua presença” e foi “tomado por ela”. Se vestia a jaqueta, Allon o vestia. “Ele estava lá nos puimentos do cotovelo, puimentos que no jargão técnico da costura são chamados de “memória”. Ele estava lá nas manchas que estavam na parte inferior da jaqueta; ele estava lá no cheiro das axilas. Acima de tudo, ele estava lá no cheiro”. (STALLYBRASS, 2008, p. 10)

E foi dessa maneira que começou a pensar, ler e falar sobre roupas com os amigos, e por acreditar na mágica da roupa, justifica que está no fato de nos receber: nosso cheiro, nosso suor e até mesmo nossa forma. Afirma que joias também “podem nos comover” e por sua durabilidade maior que as roupas - embora com uma história -, resistem à história de nossos corpos. “Duradouras, elas ridicularizam nossa mortalidade, imitando-a apenas no arranhão ocasional”. (2008, p. 10) Trás o relato da poeta e artista Nina Payne, que lhe disse que se colocasse a cabeça no armário com roupas do marido falecido, ainda podia cheirá-lo. Podemos pensar a roupa sendo a presença da ausência, através de “seu corpo impresso”, no “punho puído” e “num cheiro”. Com o romance *Olha os Alequins*, de valdimir Nobokov, o autor narra o momento em que a personagem Vadim, resolve abandonar o apartamento onde morava com a

esposa que falecera, por não conseguir suportar a visão de alguém levando roupas e outras coisas que lhe pertenciam, entretanto pede que a empregada o faça. Ele narra sobre o que sente ao ver as roupas sendo levadas: “No momento em que elas partiam, elas pareciam bastante normais e inofensivas; eu diria, até mesmo, que elas pareciam surpresas”. (Stallybrass apud Nobokov, 2008, p. 17)

Outro livro que Stallybrass trás para falar sobre roupas, é Patrimônio, uma autobiografia de Philip Roth (1991). Este conta que seu pai também se desfez de todas as roupas da esposa, esvaziando o guarda-roupa na noite do velório. “Como Vadim, o pai de Roth quer apagar o traço, porque o traço parece vazio, uma lembrança de tudo aquilo que foi perdido”. (2008, p. 18) E ainda um poema, de Laurence Lerner, com a mesma abordagem, sobre “as tentativas de seu pai para se livrar das roupas de sua mãe, após sua morte”. O título Resíduo, e deste, selecionei algumas partes, que falam da potencial presença das coisas, de estarem ali: “solas viradas para cima, nos fitando” (...) “uma centena de vestidos, esperando. Sozinho com aquele esfarrapado passado”. (...) “O guarda-roupa, vazio, ficou anos olhando para ele, anos a fio”. Stallybrass conclui:

mesmo quando elas se foram, transformadas em dinheiro instantaneamente descartável, o guarda-roupa recria a presença fantasmática dos vestidos que não estão mais lá. Existe, de fato, uma estreita conexão entre a mágica das roupas perdidas e o fato de que os fantasmas, frequentemente, saem dos armários e dos guarda-roupas para nos estarrecer, nos assombrar, talvez até mesmo para nos consolar. (STALLYBRASS, 2008, p. 20)

1.3

O que podemos ver nas presenças e nas ausências?

Tecendo materialidades.

Esse é o momento de retornar ao Senhor Ivo e a nossa conversa, encostados no muro de sua casa e justapor fotografias de outras pessoas que veraneavam na estação de banho, aonde ele trabalhou desde menino.

Percebo agora a minha ingenuidade ao perguntá-lo sobre fotografias! Quem possuía fotografias e álbuns era uma elite. Ali estava um dado importante. O álbum de uma das famílias contém imagens que mostram as edificações. Detive-me nos estilos. Em como foram construídas. Em quantificações e tipologias em relação a períodos. Quem trabalhava para que tudo chegasse a tempo e a hora e para que os veranistas pudessem fazer seus passeios? Ir à festas? Para que o hotel recebesse e atendesse adequadamente os seus hóspedes? Quem não aparece nas fotografias? O que ficou fora do enquadramento? Seriam perguntas a serem feitas e que agora percebo.

Retomando fotografias e fazendo novas leituras é importante perguntar e me ater ao que não foi retratado. O que foi selecionado para o enquadramento aponta para o que ficou de fora.

Que perguntas são possíveis serem feitas na leitura das fotografias? Pretendo ser levada pela fala do Sr. Ivo. Calçarei a alpargata e o tamanco. E pensando nesse viés, quem foi excluído desse espaço? Para ver como a vida é... como ele mesmo frisou ao final de sua fala ao citar os dois tipos de calçados que eram usados por alguns trabalhadores. Estes questionamentos me ajudam a conduzir a análise sobre cultura material. De acordo com Thiesen, “a materialidade da cultura é a via de acesso do arqueólogo a outros aspectos da cultura”, e que “implica considerar que um artefato” tem sua constituição “a partir de uma ação intencional”. Reflete comportamentos culturais e, “sobretudo promove, expressa e manipula interesses e objetivos políticos, econômicos e sociais”, e dessa forma, “a relação de intencionalidade entre o indivíduo e o artefato produzido abre caminho para a compreensão de aspectos não materiais da cultura, a partir da sua materialidade”. (THIESEN, 2005, p. 14)

Importante apresentar uma breve contextualização sobre esse espaço criado para receber um grupo seletivo de famílias, por uma elite oriunda de Rio Grande e de outras cidades. Entre os novos proprietários dos chalés na Praia de Banhos de Mar estavam comendadores, estancieiros, coronéis, cônsules, armadores, donos de fábricas e indústrias, importadores e exportadores, comerciantes e políticos, tanto da cidade do Rio Grande, como de outras regiões do estado. (PEREIRA, 1997)

A partir de descrição, no Guia do Banhista (SEQUEIRA, 1890), sobre o que era oferecido a quem fosse frequentar o único hotel construído é possível fazer uma leitura sobre o pensamento que conduziu a criação do empreendimento. Pode-se constatar o uso de palavras das línguas francesa e inglesa, e um ambiente privilegiado a essa elite. É possível imaginar a paisagem composta de gestos, roupas, louças, mobiliários, construções.

O *restaurant*, rodeado de varandas largas e cobertas, fornecerá as refeições sem os inconvenientes da aglomeração em salões, e com os encantos da mesa sobre o tombadilho de uma embarcação.

E como complemento à utilização e gozo da praia e do ar do mar, se introduzirão todas as diversões possíveis: corridas de cavallos, passeios em carruagens e *trollys*, jogo de bolla de borracha, cricket, trapésios, balanços, velocípedes, volante, (lawn-ténis) etc., etc., tirando-se assim todo o partido dos 200 metros de varandas de camarotes, nas horas impróprias para o banho. (GUIA DO BANHISTA, 1890, p. 16)

Já por essa época a fotografia havia se popularizado. Os menos abastados ficavam restrito aos estúdios, mas a máquina de retratos já fazia parte da bagagem daqueles que por aqui já possuíam seus chalés de veraneio. Significativa é uma imagem de álbum da família Lawson - primeira a construir em alvenaria. (Fig. 13) Na lateral da casa, pode-se ver a cena onde três máquinas estão presentes. Uma sendo usada por quem tirou a foto, outra, ao pescoço de um homem, e a terceira, em plena ação. A pose, deste último, marca a atenção ao enquadramento e ao *clic*. O álbum ao total possui mais de trinta imagens. A grande maioria mostra um momento oficial. Arriscaria a dizer que seria a abertura de uma temporada de verão. Também contém outras imagens, entre estas, do trajeto Rio Grande-Vila Sequeira, o quintal da casa da família Lawson, no centro da cidade e um quarto, cena mais intimista, que foi identificado por um descendente, como sendo de um local em Londres, onde um membro da família teria estudado.

E essa máquina de fazer retrato 'congela' momentos vividos nesse espaço diferenciado. Os trabalhos realizados pelas domésticas, os carregadores, os cozinheiros, as camareiras, os cabungueiros, os jardineiros, as babás e outros trabalhadores e operários que faziam girar as engrenagens e movimentar os capitais, não 'aparecem' nos retratos, mas ali estão, são contabilizados, por exemplo, quando a empresa divulga os serviços que seriam prestados. Para que a Estação Balnear tivesse seu funcionamento dentro de regras racionalistas, os 'invisíveis' ali estariam para ter as toalhas e roupas de cama e mesa limpas e passadas, a água quente para

o banho, assim como todo o aparato do vestuário, engomado, passado a ferro, a tempo e a hora, para o deleite daquele 'lugar aprazível', por parte de seus patrões e familiares, aventureiros de outras plagas, estrangeiros, moços, moças, velhos, crianças. Muitas fotografias são possíveis de serem imaginadas, a partir desses artefatos, que ironicamente pensam que os excluem.

Sobre a fotografia, Rubens Fernandes Jr¹⁶ diz que “é um ‘depósito do saber’ que permite visualizar as diferentes camadas – não só dos tempos congelados, mas também a diversidade dos materiais empregados e perceber a força da criação autônoma a serviço da informação, da fabricação de imagens, da memória, da resistência, do desejo”¹⁷. (FERNANDES apud ROCHE, 2010, p. 10)

¹⁶ Pesquisador e crítico de fotografia.

¹⁷ Quantos tempos tem a fotografia? Cadernos de Fotografia. Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre. V. 10, Porto Alegre, 2010.



13. Quintal da residência da família Lawson, proprietária de *chalet* na Avenida Rio Grande, s/d.

Dessa maneira, ao arqueólogo é possível fazer a ‘escavação’ da fotografia, com todo o cuidado e aparato adequado, tentar entender as diferentes camadas, fazendo a sua ‘estratigrafia’.

Mesmo as fotos sendo em torno de duas décadas anterior ao tempo ao qual o relato do Senhor Ivo, é possível ter as fotografias para análise do recorte proposto – vislumbrar uma paisagem onde realidades diversas de formas de vida e sobrevidas coabitavam. Podem-se imaginar os sons, os cheiros, os movimentos,... A rua, o público; e a casa, o espaço privado, para os mais abastados. Enquanto mulheres e crianças trabalhavam nas fábricas, mulheres e crianças passeavam caminhando pela Avenida Rio Grande, ou de charrete, mulheres estas “que despreocupadas, não precisam matar-se nas longas jornadas de trabalho”. Pesavento (1998, p. 66), ao trazer a fábrica, na visão do capitalista, coloca-a como a possibilidade de ascensão social, o poder de compra, de status, “símbolo de progresso e da sociedade do bem-estar” e, para o operário, “a síntese da exploração capitalista” (p. 39)

O que mostram e o que escondem as fotografias, em seus desenhos de luz? Ao esconder vislumbram aos olhares mais especulativos, mais atentos, desacomodados e irrequietos, daqueles que veem além da tecnologia empregada, os detalhes, os diferentes planos, a invenção técnica da fotográfica e a realidade inventada.

Assim como as fotos rasgadas, que recolhi no barracão do Ramão e com esse gesto passei a pensá-las, as fotografias e relatos citados nessa parte do trabalho passaram a fazer parte em meus álbuns de memórias. Estão em mim. Vou me vestindo de memórias, como relata Stallybrass em *O casaco de Marx* (2008). Abro e penetro gavetas, escavo e junto cacos e vou tecendo com memórias das coisas que nos tocam e afetam.

2

Abrindo Gavetas e Construindo Narrativas Objetos de afetos

Retratos

Serei eu

(*naif*, pontilhada, acadêmica

Fotografada, caricaturada

Aprisionada em

Tão díspares celas?)

Sendo eu, já outra

Sendo outras, ainda sou.

Serei eu?

(Dalila Teles Veras - A Cigarra, 2007, p. 17)

Nessa etapa pretendo problematizar acerca de fotografias de meu acervo pessoal, mais precisamente, fotografias de álbum de minha família. A aproximação se dá a partir de nexos por mim construídos e relações através de relatos, teorias, afinidades - costuras, alinhavos, novos acertos, um pouco mais de atenção a alguns detalhes são etapas que não necessariamente nessa ordem se dão. Que tantas narrativas poderiam ser construídas se outras formas outros aspectos fossem considerados? O que mostro e o que escondo? O que não percebo? O que recorto? O que sou capaz de ver além das bordas? Para construção dessa narrativa pretendo atentar a processos fotográficos – dando destaque a cianotipia e ao retrato pintado –, a alguns momentos da história da fotografia, a análise de imagens e a fotografia na contemporaneidade, trazendo trabalho autoral com fotos de família – com apropriação de duas imagens do acervo em questão.

Bibliografia que discute a dimensão pessoal do artefato é outro aporte, por permitir uma reflexão sobre os objetos pessoais, - que chamo de objetos de afeto - como vetores de construção de subjetividades, e presentes, por sua vez na elaboração de discursos.

2.1

Recebendo retratos de família e descobrindo processos fotográficos: imagens visíveis, encobertas, vestígios...

Desde una perspectiva histórica y social, al considerar que toda fotografía es documental, es decir, que en cada imagen podemos encontrar información en torno a una gran diversidad de temas.

(Nasr, 2004)



14. *Carte de visite*. Nabor Delfim Pereira. Galeria Franco-Brasileira, de Amoretty e Bradley (1863-1864). Acervo pessoal.



**15. Cianótipo feito
provavelmente por Carlos G.
Pereira. S/data.
(12,5x17cm)**

Numa caixa guardo fotografias antigas de minha família. A maioria é do lado de meu pai. De minha mãe, tenho poucas - duas de seu pai Edmundo, uma de sua madrinha, duas de sua mãe Armandina e três de seu irmão, que era fotógrafo lambe-lambe. No primeiro ano de faculdade, quando morei em casa da tia Maria recebi um acervo de fotos de família, e somente após algum tempo guardadas, comecei, aos poucos, a dar mais atenção. Um cianótipo - da bisá Helena - foi uma das primeiras que me interessou, tanto pelo tom azulado, quanto pela cena. (Fig. 15) Já idosa foi fotografada no interior de um quintal, acredito que seja em frente a sua casa. Está com um regador na mão. É mostrada de corpo inteiro, numa calçada, que divide duas laterais com canteiro. Atrás, vemos uma porta, acredito ser a que dava acesso aos fundos da casa ou mesmo, de uma entrada principal com jardim. Não é uma foto de estúdio, posada, ao contrário, é intimista, ali está Helena, com sua roupa simples, em seu espaço interior. A cena foi construída ou ela estava ali, cuidando de suas plantas, e foi pedido para posar e o clic foi feito? De quem seria a câmera? Quem teria fotografado Helena? Junto a esta foto, outras duas também no mesmo processo. Vim saber da técnica, muitos anos depois de tê-las recebido. Muito usada no século XIX, às imagens são feitas a partir da luz do sol, com suporte sensibilizado com sais de ferro e lavagem em água corrente¹⁸. Há pouco ganhei de uma prima outro cianótipo, onde vejo a imagem de meu pai, muito jovem, ao lado de uma mesa de desenho. Sempre fiquei intrigada com essas fotos, pois de uma delas, tenho uma cópia em albumina.

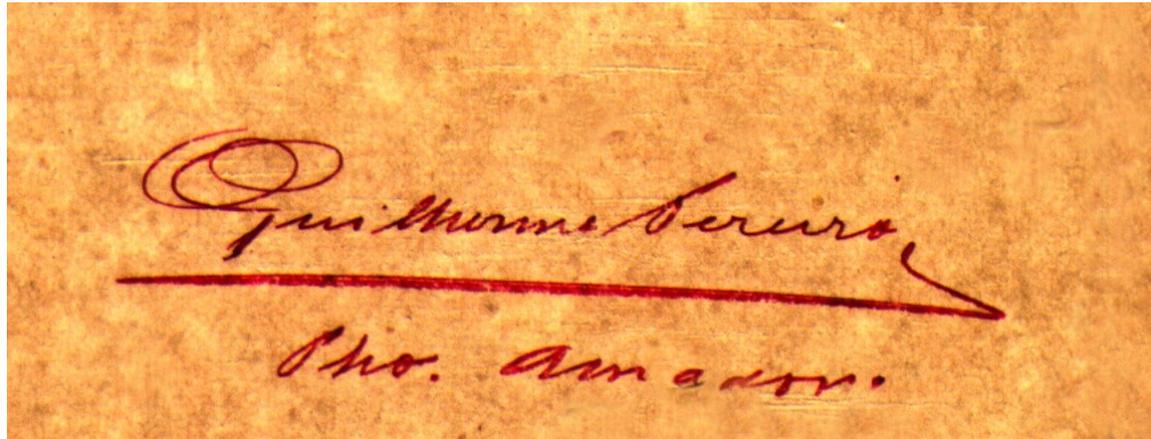
A Cianotipia ou *blueprint* é um processo fotográfico que passou a ser usado em meados do século XIX, na Inglaterra, mais precisamente em 1840, e o invento, creditado a John Herschel, e se estendeu até início do século XX. A tradição na pintura reconhecia a cor azul como um recurso destinado exclusivamente a “papéis nobres”, pela raridade e custo alto, entretanto, na história da fotografia, o seu uso, pelo processo era visto de forma inferior. O “processo fotoquímico registra o contorno das formas que foram dispostas, diretamente, sobre o suporte sensível à luz”, como uma espécie de raio-X. (BRAVO; PEREIRA, 2017, p.131-132)

¹⁸ A Cianotipia funciona com sais de ferro como substâncias fotossensíveis. Os produtos utilizados são a água destilada, citrato de ferro amoniacal verde, ferricianeto de potássio e gelatina sem sabor. Em duas soluções, as substâncias misturadas servem para sensibilizar as matrizes (papel ou tecido), que ficam com uma cor amarelada. Logo após, usando a técnica de fotograma (objetos, como penas, recortes em papel, entre uma infinidade de possibilidade) ou uma imagem negativa translúcida, é colocada entre uma chapa de vidro e o suporte sensibilizado para impressão, apoiando sobre placa rígida. Por último, a exposição ao sol e a lavagem em água corrente para remoção dos produtos químicos que não foram sensibilizados pela luz, gerando a imagem. [Http://diariocontemporaneo.com.br/?p=278](http://diariocontemporaneo.com.br/?p=278)

o presente jogo de forças, entre a presença do referente e a sua posterior ausência, característico desta prática fotográfica, materializa e transporta-nos ao desejo ancestral de eternizar, de modo verossímil, a sombra de alguém ou de algo que se ausenta. (...) Ao contrário dos sais de prata (utilizados por Talbot), os sais de ferro permitem um período mais longo de sensibilização à luz solar (...). Assim, embora a cianotipia se comporte como um fotograma, o seu tempo de revelação permite registrar a interação entre o referente e a oscilação orgânica da sombra do mesmo, em contato com o suporte fotossensível. Neste sentido, a cianotipia é capaz de materializar o que é imaterial, acrescentando um caráter sensível e empírico à condição do fotograma. (BRAVO; PEREIRA, 2017, p.131-132)

Mesmo sendo artefatos de acervo pessoal, a construção de uma narrativa só se dará se articular-se com outros fatos, ou melhor, já no momento que as recebi, já posso considerar essas tramas. Foram guardadas e a mim repassadas. Para procurar entender faço outros nós, outras amarrações. Ulpiano Bezerra de Meneses (p. 9-11, 1997) ao falar sobre documentos pessoais nos diz que é importante “algumas reflexões sobre a presença do indivíduo nos registros materiais”, sendo então destacadas três menções sobre essa presença multiforme: a produção, à identidade e à circulação. E na nota de rodapé, aponta, citando Rousso, que, o que importa “é esse encontro entre duas subjetividades”. A segunda refere-se à identidade, “onde a psicologia social já assinalou traços do funcionamento dos artefatos, seja como suportes de identidade, seja, também, como extensão dessa identidade”, e a isso, acrescenta, que “além de dizerem que as coisas que as pessoas usam e que as cercam refletem agudamente a personalidade de seu proprietário”. Ao trazer Marcel Mauss,¹⁹ ao referir-se a terceira menção e sobre o objeto doado, nos diz que este “retém atributos do doador, sendo, por isso, inalienável e devendo ser retornado”. Objetos de família, desta forma, passando de um para outro ente familiar, cumpre essa premissa, é inalienável, carrega identidade do doador e cumpre seu papel de continuidade, a partir do outro, que o recebe. Desta maneira justifico a escolha do tema a ser levantado. A presença do indivíduo no campo da cultura material “jamais é exclusiva: ela só se perfaz na relação social”. (MENESES, p.10)

¹⁹ MAUSS, Marcel. 1950. “*Essai sur le don: forme et raison de l’échange dans les sociétés archaïques*”. In: *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF.



16. Assinatura de Carlos Guilherme Pereira, no verso da foto. É anterior a 1903, pois foi o ano em que Helena faleceu.

O tempo vai trazendo respostas. Outra fotografia chegou a mim. Na cena, sentados, estão Helena e seu marido Nabor, e entre eles, um menino. Estas informações constam no verso da mesma. E a revelação, que me deixou encantada, além dos nomes, aparece à assinatura de meu avô e a sua auto declaração: *Carlos Guilherme Pereira - pho. Amador.* (Fig. 16) Teriam algumas daquelas fotos sido feitas por ele? E um tempo depois, mais uma resposta. Teresa Lenzi ao apresentar o trabalho de pesquisa **Os Pioneiros da Fotografia em Rio Grande** (2010)²⁰, cita entre os fotógrafos, Nabor Delphim Pereira, meu bisavô. Então, teria Carlos, aprendido com seu pai? No trabalho anteriormente citado, tendo como fontes jornais de Rio Grande, consta o oferecimento dos serviços de Nabor, no ano de 1861, - na época com 20 anos de idade - com estúdio na Rua do Fogo²¹, nº117, nos processos de lâmina de prata e vidro²². Nabor (1843-1903) era contemporâneo de August Amoretty (1845-1906), fotógrafo que em Rio Grande esteve em diferentes períodos e

²⁰ Pesquisa de caráter histórico, desenvolvida no período compreendido entre março de 2009, e ainda em vigência, sob o título de Os pioneiros da fotografia em Rio Grande, e que se filia às iniciativas de resgate e preservação da história e da memória.

²¹ Atualmente denominada Rua Luis Loréa.

²² Processo negativo/positivo que substituiu o negativo de papel sensibilizado.

em Pelotas estabeleceu-se em 1876, com atelier na Rua XV de Novembro. E na época em que este realizou os registros da implantação da linha férrea Rio Grande-Bagé, Nabor trabalhava na Intendência como engenheiro agrimensor. Nabor foi retratado na Galeria Franco-Americana, em funcionamento de 1863 a 1864 e que pertencia a Amoretty e seu sócio norte-americano Bradley, onde também ensinavam os processos sobre vidro e papel que poderiam ser aprendidos em apenas cinco dias. (Fig. 14) Em *Pioneiros da Fotografia em Rio Grande* aparece Francisco Amoretty e François August Amoretty como sendo dois fotógrafos diferentes, mas acredito ser a mesma pessoa.

O que estas fotos são para mim? Dessa maneira, além é claro, da relação afetiva que vou construindo através de relatos sobre os familiares ali 'presentes' (avós, bisavós, trisavós, tios/as, etc.) - que estou aprendendo a reconhecer através das fotografias, de relatos orais (poucos) e outros documentos (escritos) - vou dando outro sentido, que é pensar as suas vidas naquela época em que a fotografia começava a se popularizar, nas suas relações sociais e em suas cotidianidades... e acredito que assim, me aproximo deles e ao mesmo tempo, vou esticando fios que se tramam a outras narrativas.

Passei a dar atenção a cada um dos retratados. Quem seriam? Onde foram fotografados? Dedicatórias, estúdios, lugares e processos fotográficos foram ganhando destaque. Teresa Lenzi e Flavia Menestrino (2011, p. 168), em abordagem sobre o significativo pioneirismo e desenvolvimento comercial fotográfico durante o século XIX, na cidade do Rio Grande, destacam a “estreita relação com os fatos e influências nacionais”, e apontam duas razões, por um lado, ser a cidade mais antiga do Rio Grande do Sul e, por outro, “possuir o único porto marítimo, fato que facilitava o trânsito de pessoas e mercadorias”. (p. 168) A data dezembro de 1848 é um marco na história da fotografia em Rio Grande, pois foi quando chegou ao porto o primeiro fotógrafo, segundo dados encontrados em *Pioneiros da Fotografia em Rio Grande*, sendo o norte americano Fredricks que aqui ficou até janeiro de 1849, em estabelecimento²³ a Rua Boa Vista, nº 32, hoje a atual Riachuelo. Retorna a cidade em junho, desse mesmo ano e, após rumar para Porto Alegre, volta no mês de outubro.

Cruzando dados sobre estúdios apontados em *Pioneiros da Fotografia em Rio Grande* (LENZI & MENESTRINO, 2011) e os estúdios presentes nas fotos do acervo de família pude destacar o estúdio de Amoretty, que retorna a Rio Grande em 1858, e que tem

²³ Oferecimento de Retratos fixos e coloridos de daguerreótipo.

sua presença em 1875, com ateliê na Rua Uruguaiana, nº 86 (em retrato de Leonídio, Clara e Juca com esposas²⁴, aparece o nome da cidade de Pelotas, acredito que fora feita em seu estúdio na Rua XV de Novembro o qual se estabeleceu em 1876); a *Galeria Franco-Americana*, localizada na Rua da Praia, nº 60, fundada em sociedade, por Françoise August Amoretty e Bradley em fins de 1863 até março de 1864, quando desfazem a sociedade, e depois funda o *Photographia Artística*; *F. J. Gomes & C^a Photographos* foi aberto em 1863 (retrato de Anselmo Jose Pereira, de pé e muito elegante segurando sua cartola na mão); *Photographia de W. S. Bradley*, situado na Rua Pedro II, nº 147 (retrato de Anselmo Jose Pereira com seus quatro filhos)²⁵; Santiago Castro²⁶, no retrato de Helena (com mais ou menos 40 anos) apresenta no verso a informação *pintor a óleo e Photographo* e o estúdio *Photographia Renouveau* (retrato de Leonídio Antero da Silveira Filho) cujo fotógrafo fez uma passagem por Rio Grande em 1873. Fazendo o cruzamento dos dados sobre os estúdios responsáveis pelas fotografias de família e as informações constantes em pesquisas sobre fotógrafos em Rio Grande e Pelotas, é possível inferir sobre as datas que as fotos foram feitas e o trânsito dos fotógrafos entre essas cidades e outras locais.

Pensando a fotografia nessa época em Rio Grande, é pertinente fazer um paralelo com a cidade de São Paulo, nesse mesmo período, onde Grangeiro aponta os anos compreendidos entre 1862-1886 como o da febre do retrato, da democratização da fotografia, propiciado pela invenção do cartão de visita²⁷. Ao invento do francês André Eugène Disdéri, em 1854, se segue uma “teatralização da realidade”, de “uma encenação codificada da realidade” e onde, segundo Schaeffer, há um pacto entre o fotógrafo e o fotografado ao realizar o retrato, “como o encontro e a negociação de dois desejos: a vontade artística” do primeiro e a “projeção narcisista” do segundo. (p.12-13) O seu acesso a um número maior de ‘fotógrafos’ se deu com o lançamento das câmaras automáticas da Easteman Kodak, em 1888, entretanto esse recurso era artigo de luxo, e a fotografia para realmente chegar às mãos de operários e trabalhadores, precisou mais longo tempo. Os estúdios, sim, ainda eram o lugar aonde podiam fazer o seus retratos, mas não a preços tão baixos

²⁴ Na foto está grafado o nome da cidade de Pelotas.

²⁵ Em bibliografia consultada consta que retornou a Rio Grande em 1867 e abriu o estúdio Fotografia Americana. Passa a retratar crianças e grupos em 1872. Permanece na cidade por dez anos.

²⁶ Já no retrato de Theresa Eulália, somente aparece a marca em alto relevo de S. Castro Phot., e segundo Teresa Lenzi, ele funda em 1873 o Grande Atelier de Pintura e Fotografia, com Guilherme Litran. Em 1874 abriu o atelier “Photographia Artística” (cartões de visita e imperial) e também ministrava aula de desenho.

²⁷ Grangeiro, Cândido Domingues. *As Artes de um negócio: a febre photographica - São Paulo: 1862-1886*. O *carte-de-visite* caracteriza-se por uma reprodução em série, a partir de negativos, ampliados em papel, no tamanho 10x6cm.

assim, e sobre essa questão a pergunta que Grangeiros faz é o que levava uma pessoa de pouquíssimas posses, pagar o valor referente a duas camisas, “para adquirir um retrato”? (GRANGEIRO, 2000, p. 41)

Rio Grande equiparava-se ao que acontecia em São Paulo em relação a estúdios. Estrangeiros em sua maioria viajavam de cidade em cidade e percorriam o Brasil oferecendo seus serviços, instalando-se por um tempo, fazendo associações com outros profissionais, trazendo novidades em processos fotográficos. E as cidades portuárias eram a entrada para as novidades. Tanto Lenzi & Menestrino quanto Grangeiro mostram em suas pesquisas que os retratos em fotografia e em pintura estavam, em muitos casos, juntos nos *ateliers*, onde os retoques e o abrilhantamento eram frequentes para trabalhar as imagens, como se pode constatar a inscrição no verso de uma fotografia: SANTIAGO CASTRO pintor a óleo e PHOTOGRAPHO²⁸.

²⁸ É uma fotografia de Helena Pereira, no tamanho 10,6x16cm.

2.2

O retrato pintado: a pintura de sonhos



17. Fragmento de retrato pintado de Armandina Ferreira. S/data

Voltando as fotos que eram de minha mãe, irei me deter numa em especial. Na realidade, em um fragmento de uma fotografia de minha avó Armandina, que originalmente estava junto ao meu avô. Lembro-me dela numa moldura, na parede de nossa casa. (Fig. 17) Não sei o que houve. Talvez a falta de cuidado tenha causado a deterioração e, do retrato, só restou uma parte do rosto de minha avó. Dá para perceber pelo canto, acima à esquerda, que a moldura tinha a forma ovalada. Este retrato foi encomendado por minha mãe, após o falecimento de seus pais.

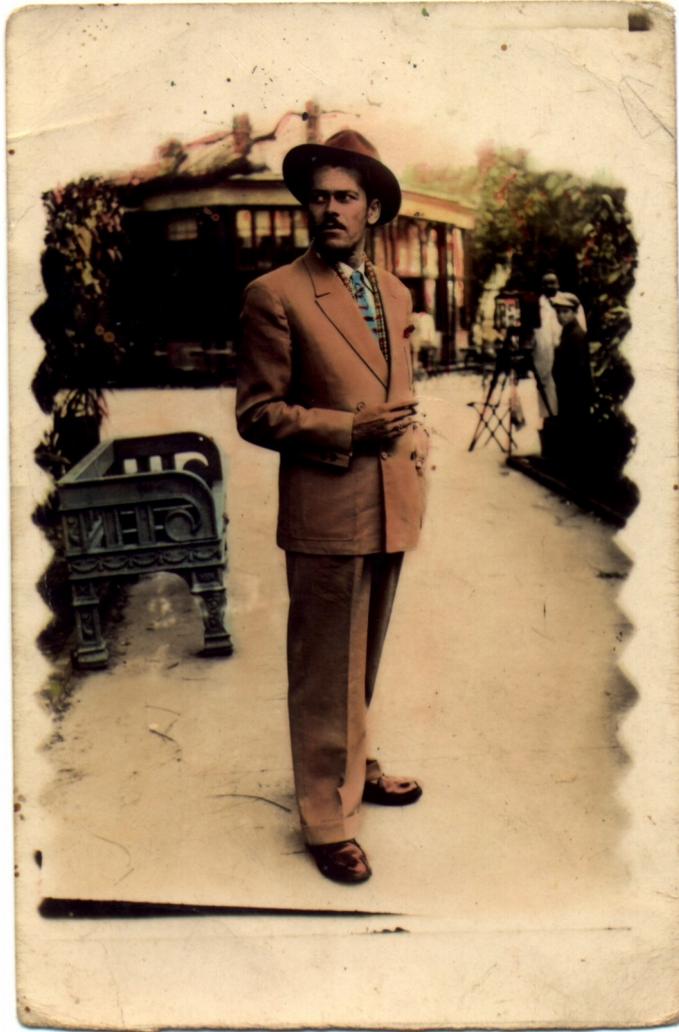
Os retratos pintados têm a sua origem desde os tempos pré-históricos. “O registro do retrato pintado e colorido pode ter seus primórdios nos Retratos de Fayum” e feitos com a finalidade de “perpetuar a imagem do ente falecido” e na China, com a mesma finalidade, a contar do ano 1.000 a. C. foram elaborados retratos de imperadores em túmulos e tumbas e “a partir de 600 a. C. há ocorrências de retratos pintados em seda e papel”. (NAKAGAWA, 2010, p. 6)

Desde os primeiros processos fotográficos, como os daguerreótipos e os ambrótipos, já passavam por colorizações, e para isso, eram aplicadas anilinas e pigmentos sobre a imagem, com técnicas diferentes. Mas, o retrato fotográfico colorizado veio a se popularizar ao longo da década de 1920 “devido ao baixo custo de produção e ao aparecimento da impressão em cor (litografia e clichê)”. Anúncios e propagandas faziam uso “da gravura ou fotografia colorizada para sua divulgação”, e o uso por parte de artistas acabaram influenciando “pessoas comuns”, em seus modos de vida e em seus jeitos de vestir. (NAKAGAWA, 2010, p. 30)

O processo tradicional da fotopintura é feita em três etapas: na primeira é feita a reprodução e ampliação do retrato original, geralmente a partir de uma foto de documento 3x4 em preto e branco. Depois, o recorte do rosto e a construção de um fundo. A última etapa é o detalhamento do rosto e a inclusão dos adereços (joias, terno, vestido), de acordo com as anotações do vendedor no envelope, feitas no ato da encomenda”. (NAKAGAWA, 2010, p. 30)

Júlio Santos, o Mestre cearense, com 69 anos, começou seu trabalho aos 12 anos de idade e atua até hoje, e seu aprendizado se deu no Áureo Estúdio, que era de seu pai, onde dividiam as diferentes tarefas entre várias mãos - loteamento e repasse, reprodução, contorno, ampliação ou ‘puxar’, lavagem e colagem, retoque, colorir, roupa, afinação, esbatimento e repasse. G2 e busto são

denominações para identificar o tipo de retrato, isto é, grupo de dois e retrato de uma só pessoa e assim consecutivamente para mais pessoas, identificando como G3, G4, e assim por diante. Passando por várias experiências, “a fotopintura, o retrato pintado, o retrato a pastel, o colorido a óleo transparente”, o artista passa a usar uma nova técnica, o *photoshop*, e sobre isso, o Mestre Santos diz que “por mais paradoxal que possa parecer, os mesmos materiais que eram de qualidade extraordinária na época, (...) hoje tem de forma virtual”. A utilização do novo recurso, desde 2005, apresenta o mesmo raciocínio “aplicado no processo tradicional, com uso de ferramentas no programa de recorte e tratamento por camadas”, e tendo o escaner para a reprodução do original. Ainda o retrato pintado pode ser visto na casa de agricultores e de pessoas que moram em área rural. (NAKAGAWA, 2010) “Sem a pretensão de ser um reflexo da realidade, a fotopintura dá ao sujeito a chance de se reinventar, olhar-se num terno que nunca esteve em seu corpo, um colar, um pingente que nunca possuiu e ao mesmo tempo deixar uma herança daquilo que espera ser e que deseja para seus filhos”. (NAKAGAWA, 2011)



18/19. Fotógrafo na Praça XV, em Porto Alegre. Data: 1941. Acervo Célia Pereira

O fotógrafo Mário Ferreira (figura 18 e 19) desenvolveu suas atividades de lambe-lambe e colorista de retrato, primeiramente na Praça Tamandaré e Mercado Público em Rio Grande e após, na Praça XV, em Porto Alegre, onde trabalhou até encerrar suas atividades nessa profissão. Desde menina estas imagens me encantavam pelo colorido e sua aura de mistério por ver o fotógrafo em seu momento de trabalho. Na primeira imagem, com tom aquarelado, Mário aparece manipulando os materiais usados para colorir as fotografias - a pequenina flor no bolso do casaco, a cena criada, para mostrar o momento da criação. E na segunda, o fotógrafo é retratado de pé, com terno bem alinhado, ao fundo à direita podemos ver um fotógrafo ao lado de seu tripé, e junto a ele, um menino. Cogito que o menino poderia ser Varceli Freitas Filho - o último lambe-lambe a atuar no local -, que aos doze anos “já esfregava a mão molhada nas fotos imersas num balde d’água sob o tripé da máquina fotográfica operada pelo pai”²⁹, que por durante 58 anos fez retratos ali naquela praça. Varceli (pai) e Mário foram colegas de profissão.

Podemos imaginar a cena quando o fotografado ficava a espera de seu retrato, ao lado do fotógrafo, e este por um determinado tempo, às voltas com os químicos, com a cabeça escondida abaixo do pano preto, naquele diminuto laboratório. Quanto à denominação lambe-lambe, várias versões aparecem, mas a mais citada está ligada ao método da ferrotipia, pois exigia que a chapa de ferro fosse lambida para que a imagem aparecesse, e, com a chapa de vidro isso não era necessário.

A presença deles em espaços públicos, como praças, jardins e feiras teve um papel importante na popularização da fotografia. O modelo tipo caixote³⁰ registravam as pessoas que iam a passeio por esses locais, tanto individuais, como grupos. Algumas pesquisas apontam a fabricação dessa máquina no Brasil, no início do século XX, pelas mãos do italiano e fabricante de acessórios fotográficos residente em São Paulo, Francisco Bernardi, cuja família foi responsável pela fabricação até 1937. Ainda está presente nas ruas de várias cidades brasileiras esse profissional que levou a fotografia para fora dos estúdios fechados e com falsos cenários de natureza – razão esta por aparecer também à denominação de fotógrafos de jardim³¹.

²⁹ A matéria **O último Lambe-lambe** foi realizada por Ricardo Chaves e publicada em <f508.com.br/o-ultimo-lambe-lambe/>. Data: sem informação.

³⁰ Formada por um conjunto de lentes e uma caixa escura onde se sensibiliza o negativo.

³¹ Elcio Mello em sua abordagem sobre o trabalho do lambe-lambe, em elciomello.wordpress.com/2010/09/02/fotografo-lambe-lambe-o-resgate-de-uma-tecnica/ utiliza também fotógrafo de jardim, sendo a mais comum e utilizada pelos fotografados é a primeira.

2.3

Eu, Theresa Eulália e Armandina: a fotografia como suporte de memória e desejo de imanência



20: Theresa Eulália Soares Pereira. Estúdio de Santiago Castro Phot. S/data. (16x11cm). Acervo Célia Pereira



21/22: Célia Pereira. Faces e fases. 2005. (25x81cm). A figura 22 encontra-se na página 67. Acervo Célia Pereira.



A psicanalista Veronica Mautner, ao responder a pergunta se a nossa maneira de guardar é a mesma de épocas passadas, diz que atualmente guardamos muito e que isso se relaciona ao medo ou mesmo, a vontade de não morrer. Se o que fiz, o que sei desaparecer, eu desapareço. Esse nosso medo é o mesmo, o que muda no contemporâneo são as formas de guardar. Postamos nossas fotografias de família num blog e compartilhamos no *facebook*, ou outras redes sociais. Helena já foi ilustração em postagem sobre cianotipia e entrou dessa maneira na rede, sua presença entra nos tempos da virtualidade, do compartilhamento de saberes nesse território teia, nesse *cyber* espaço.

Precisamos articular coisas, e essa necessidade vem da nossa capacidade de pensar. E diferentemente de *Funes, o memorioso* (2007), conto de Jorge Luis Borges, para que isso possa ocorrer, selecionamos e guardamos registros, generalizamos, abstraímos, e o que compõe nossos 'catálogos' são dados guardados de forma voluntária e involuntária, e nessa articulação, há lembranças e esquecimentos. Esse é o momento em que há agrupamentos, combinações, afastamentos, produzindo novos dados, que por sua vez, com novas conexões possibilitam novas articulações, novos sentidos:

O passado só existe no presente. Desde sempre está presente em nossas vidas, e selecionamos nossas memórias, e assim o fazemos a partir de afinidades, de construções de identidades e criamos narrativas de nosso existir. Em 2005, momento em que remexia em fotos familiares, experimentei costurar tempos - não sei se assim poderia afirmar – e construindo dessa forma outro tempo.

Coloquei-me, juntamente com Armandina (Fig. 17) e Theresa Eulália (Fig. 20). Apropriei-me de representações de imagens de mulheres de diferentes fases e faces, e nessa nova configuração, outras ali estão não tão visíveis, mas presentes, nas suas invisibilidades. E considerando a natureza polissêmica da imagem, apropriei-me e as 'trouxe' a partir de laços afetivos e de minha subjetividade, e a partir disso nos confortamos. (Fig. 21-22)

Penso... e se não tivesse chegado a mim essas fotografias? Eulália e Armandina. Cada vez que as revejo, ficam um pouco mais próximas... Seus olhares são meus olhos. Seus olhares em meus olhos. Elas estão em mim. Eternizadas nas fotografias? Acredito que sim, em pensamentos fluidos, etéreos e ternos, que por suas capacidades, assim como na elaboração das fotopinturas, são capazes de

elaborar sonhos, de recriar possibilidades... E como poeticamente Ciro Almeida fala: “sem a pretensão de ser um reflexo da realidade”, mas que “dá ao sujeito a chance de se reinventar”.

Finalizando esse capítulo, é importante salientar que as fotografias de acervo pessoal permitiram passear entre duas propostas, que Kossoy (p. 53, 2001) aponta como diversas, a história da fotografia e a história pela fotografia. Acredito que juntas, possibilitam a construção de narrativas, apontam caminhos diversos. Para Grangeiro, é impossível fazer um sem o outro, “pois tanto o objeto fotográfico quanto a sua imagem são consequências de relações sociais e significados culturais que deverão ser levados em conta na análise da imagem” e eu acrescento, análise do objeto de escavação. Este, ainda afirma que “a iconografia tem de ser estudada a partir em que lugar fala na sociedade e é este lugar na sociedade que vai dar condições de existência ao objeto fotográfico. A imagem não existe como consequência do desenvolvimento técnico, separada das teias sociais e do tempo histórico: ao contrário, são estes últimos que determinam a sua existência”. (GRANGEIRO, 2000, p. 21)

Considerações finais

Momento de retomar e refletir sobre o que escolhi e reuni, tentando responder ao meu propósito de Trabalho de Conclusão de Curso. Momento de juntar os cacos, ver e repensar e falar do desenho que resultou.

Penso que foi bom revisitar o que já foi construído, pois esse novo olhar - o do presente - viu diferente, tocado por **afetos**. No *devir*³² - do latim *devenire*, significando chegar, conceito filosófico que significa as mudanças pelas quais passam as coisas³³ - transformamo-nos entre as coisas e transformamos as coisas.

A decisão sobre o tema de pesquisa para mim não foi fácil. Fui levada por memórias sobre preferências a determinados temas que estão marcados em mim, por apreços e dúvidas. Bachelard³⁴ nos instiga e diz que talvez “seja bom exercitar uma rivalidade entre a atividade conceptual e a atividade de imaginação” (2006, p. 50). Devanear. E então, permito-me mais uma navegada em Manoel de Barros, que continua a me palavrear. Ele nos diz que a sua “imaginação não tem estrada”, e que “não gosto mesmo da estrada”, gosta “do desvio e do desver”, e aprendeu que não vê apenas, mas tem visões. E nas visões do poeta, em suas “transfigurações”, ele “humaniza as coisas, o tempo, o vento”. Penso que se aplica ao arqueólogo. Como nos conduzirmos pela pura racionalidade? Na visão de Jung **razão, emoção, intuição e sensação** se permeiam. Razão é a capacidade da mente humana que permite chegar a conclusões ou premissas, já, a emoção é uma experiência subjetiva, associada a temperamento, personalidade e motivação³⁵.

Em relação ao uso da palavra afeto no título do trabalho, o aporte em Priscila Valente Alonso (ALONSO, 2010, p. apud HILLMANN, 1983), ao falar sobre nossas emoções, afirma que “são estados altamente significativos”. A emoção baseia-se no afeto e contém uma dimensão de sentimento, e que, segundo JUNG, “é uma das funções que nos ajuda a dar valor a nossas experiências, e pertence à nossa vida psíquica e sua base”. Como nos descolarmos de nosso objeto de pesquisa? Isso é possível?

As coisas chegam até nós através de nossa capacidade de ver, de apreender, mediados pelo nosso sentir, da forma como nos afeta. Como separar/descolar o que já vivenciamos do aqui/agora? Como separar com olhar de estranhamento e estar ao lado ao mesmo tempo? É possível? Essas são questões que permearam e transitaram ao longo do trabalho. A essas perguntas acrescento a

³² “as condições em que alguém se faz, chama-se e sente-se humano é o devir humano”.

³³ http://books.google.com.br/books?id=RFrCN3hCsHoC&pg=PA435&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

³⁴ BACHELARD, Gaston. A poética do devaneio. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

³⁵ De acordo com o dicionário Houaiss de psicologia.

que Felipe Tramasoli faz, e retomo uma citação destacada anteriormente: “há que se perder a si mesmo para poder enxergar criticamente? (...) O importante é que se tenha, de fato, um estranhamento, mas que ele não seja entendido em termos da construção de um outro, mas na capacidade de termos, em nós que questionamos, uma reflexividade pertinente sobre uma dada realidade”. (TRAMASOLI, 2015, p. 22)

Sobre a escolha de coisas de acervo pessoal para compor o empírico da pesquisa, remeto a Bachelard, e trago o seguinte recorte: “Devemos sempre manter uma conexão com o passado, e, ainda, incessantemente nos afastarmos dele” isto é, existimos vinculados à nossa consciência de existir, num passado que são marcas, pontos no tempo e no espaço. No fugidio presente, que tem relação e se amarra com eventos dentro do espaço - que já deixa de ser e se torna passado, nos exige libertarmos do passado e seguir o movimento do *devir*, entendendo-o como um processo do desejo. Essa citação me conduz a pensar o porquê fazer arqueologia. Olhamos e tocamos coisas, seja de um tempo distante ou recente, e não devemos esquecer que vemos com o olhar no hoje.

Então, nesse momento de retomar alguns pontos significantes acerca do conteúdo do trabalho, entendo-o como de aberturas de caminhos e também de muitas perguntas a serem formuladas. Nesse momento considero importante a costura com Klaus Hilbert, e relembro a sua abordagem sobre o fazer arqueológico - uso a palavra fazer no sentido de abrangência do trabalho do arqueólogo – onde afirma que este, vai além do que estudar artefatos, coisas, objetos. Segundo Hilbert, campeamos, fazemos prospecções, pesquisas, investigações, escavações, “trincheiras, sondagens, cortes, perfis”, analisamos, avaliamos, estudamos, medimos, classificamos “as coisas”, escrevemos, digitalizamos, publicamos e criticamos textos. Usarei a palavra cacoc, que aparece no título desse Trabalho de Conclusão de Curso para que venha a se somar àquelas a que Hilbert lista, isto é, “objetos, coisas, cultura material, artefatos, produtos, tralhas, peças, troços, trambolhos, bugigangas”, que se “descobrem, resgatam, acham, evidenciam” (...) “na terra, no solo, em sedimentos, camadas, depósitos, estratigrafias”, gavetas, caixas, etc. E a essa lista de nomenclaturas acrescentei também bagulho, que no Dicionário Aurélio significa montão de bagos pisados, bagos da romã, e no Dicionário de Sinônimos, o termo pode ser referir a algo que não serve mais, cacarecos, entretanto, na visão arqueológica ganha valor. E destaco novamente a citação onde ele afirma que: “a arqueologia é mais do que o exercício de uma metodologia científica de colecionar, é interpretar cultura material (...). A

lida do arqueólogo com as coisas está relacionada com a história, as pessoas, as suas próprias e as memórias dos outros”. (HILBERT, 2009, p.12)

Escrever usando palavras nesta pesquisa segue em forma linear para que as pessoas, que por ventura o leiam, possam seguir a linha de raciocínio de maneira dialógica, a partir de seus conhecimentos. Mas ao utilizar as imagens antecedendo cada parte que se refere a estas, pensei desconstruir em parte essa linearidade, pois a leitura da imagem fotográfica não acontece de forma linear, e assim, é possível compor uma leitura diferenciada. A intenção foi que as fotografias não fossem meramente ilustrativas, mas sim, tivesse no corpo do trabalho a mesma importância ao lê-las. Ali, a cada foto e para quem as lê, o espaço se abre. A primeira série, isto é, as fotos rasgadas, podem ser lidas mudando-se a ordem, e, podemos decidir pensá-las a partir de diversas categorias: fotos com mulheres, com crianças, casais, mulheres e crianças, cenas de interiores, de cenas externas, enfim, essas são apenas algumas possibilidades, entretanto, não podemos esquecer que formam um conjunto de fotografias que foram rasgadas, e aí reside um dado significativo.

Concluindo... no dia dez de dezembro de dois mil e dezessete, há poucos dias da apresentação à banca, sentei no quintal retomando Martin Heidegger e seu livro Ensaio e conferências (HEIDEGGER, 2008). Li o capítulo A Coisa, (p. 143-160), e refleti sobre as minhas escolhas em relação a aportes teóricos. É importante dizer que construí um ambiente ao redor do computador, com autores trabalhados em algumas disciplinas do Bacharelado em Arqueologia, livros que já tinha em minha biblioteca, títulos de artigos, livros emprestados, dissertações, teses, e além desses, me muni de textos poéticos. A partir das leituras, fui constatando que autores filósofos me atraíram muito, e também percebi que demandam muito tempo, tanto de leitura, quanto de reflexão, e pausas para pensar na vida e de devanear, e, o cruzamento com as coisas da arqueologia me parece uma boa forma de conversar.

Entre minhas lembranças relacionadas a imagens que me marcaram, tenho uma tirinha de Mafalda, de Quino (1932) - Joaquín Salvador Lavado Tejón - desenhista e cartunista argentino. Vesti o tamanco e a alpargata, metaforicamente, para pensar sobre possíveis trilhas e vivências percorridas por Ivo, e tantos outros que não posaram para a máquina de retrato, mas que ali estão materializados. E pedirei o capacete de Mafalda e o vestirei para deixar fluir pensamentos, e me alimentar de relações, de alteridades. Reafirmo a posição de Alfredo González-Ruibal³⁶ quando diz que “somos, em boa parte, os nossos objetos” e que eles possuem “um

³⁶ A fala de Ruibal é de uma entrevista realizada por Flávio de Almeida, ao portal da UFMG, em 29 de setembro de 2015, e não consta número de página.

imenso poder de revelação. Quando se faz uma escavação, escavam-se pessoas, relações, amores, nostalgias, emoções” e completa, dizendo que é isso que tenta fazer em seu “trabalho com a arqueologia contemporânea, com a história que pretendemos contar com base nos objetos”. (RUIBAL, 2015)



23: Desenho de Quino³⁷.

³⁷ Muitos blogs e sites dedicam-se a cultivar às criações de Quino. Essa tirinha vemos em clubedamafalda.blogspot.com.br/2013/10/tirinha-693.html#.WjVXzIWnGUK

Referências bibliográficas

BARROS, Manoel de. **Memórias Inventadas: A segunda Infância**. São Paulo, Planeta, 2006.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BORGES, Jorge Luis. **Ficções**. 2ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CADERNOS de Fotografia. **Festival Internacional de Fotografia de Porto Alegre**. V. 10, Porto Alegre, 2010.

CSIKSZENTMIHALYI, M. **Por que precisamos de coisas**. In: LUBAR, S. e KINGERY, D. (orgs.). History from things. Essays on Material Culture. Washington: Smithsonian Institution Press, 1993. p. 20-29

DELEUZE, Gilles. **Espinoza: filosofia prática**. São Paulo, SP: Escuta, 2002.

GUIA do Banhista. Typografia da Livraria Rio-Grandense, 1890. Centro de Documentação Histórica – FURG. Rio Grande/RS.

GRANGEIRO, Cândido Domingues. **As Artes de um negócio: a febre photographica**. São Paulo: 1862-1886. Campinas, São Paulo: Mercado das Letras, 2000.

HILBERT, Klaus. In: MÉTIS: HISTÓRIA & CULTURA. **Diálogo entre substâncias, cultura material e palavras**. V. 8, n. 16, jul./dez. 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 2ª edição. São Paulo, Ateliê Editorial. 2001.

MENESES, Ulpiano Bezerra de. **Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público**. Seminário Internacional sobre Arquivos Pessoais, Rio/SP, CPDOC/FGV – IEB/USP, 1997.

MERENCIO, Fabiana Terhaag. **A imaterialidade do material, a agência dos objetos ou as coisas vivas: a inserção de elementos inanimados na teoria social**. Cadernos do LEPAARQ – Textos de Antropologia, Arqueologia e Patrimônio. V. X, nº20. Pelotas, RS: Editora da UFPEL, 2013. p. 183-204

MORIN, E.. A noção de sujeito. **Novos paradigmas, cultura e subjetividade**. In: D. F. Schnitman (Org.). Porto Alegre: Artes Médicas, 1996. p 117-128

NAKAGAWA, Rosely. **Júlio Santos: Mestre da Fotopintura**. Fortaleza: Tempo D'Imagem, 2010.

PEREIRA, Célia Maria. **Memórias de um balneário: patrimônio edificado do Cassino**. Rio Grande: Salisgraf, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Os pobres da cidade: vida e trabalho 1880-1920**. 2ª edição. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1998.

SILVA, Adriana Fraga da. **Passados e presentes cruzados na cultura material**. In: MÉTIS: História & Cultura. v. 8, n. 16, jul./dez. 2009, p. 75-96.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx: roupas, memória, dor**. Tradução de Tomaz Tadeu. - 3. ed. - Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2008

THIESEN, Beatriz Valadão. **Fábrica, identidade e paisagem urbana: arqueologia da Bopp (1906-1924)**. 2005. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PUCRS, 2005.

VERAS, Dalila Teles. **Retratos**. In: Revista A Cigarra, 2007.

Sites

ALONSO, Priscila. **Música e arquétipo, ouvir música é arquetípico**. Agosto 2010 – out. 2010. Disponível em: <www.ijpr.org.br/.../Trabaho%20de%20Priscila%20Alonso%20>. Acesso em 10 out. 2016.

ALMEIDA, Cyro. **Fabricando sonhos: Júlio Santos e o retrato pintado**. Julho 23, 2012. Disponível em: www.cyroalmeida.com/arupa/index.php/fabricando-sonhos-julio-santos-e-o-retrato-pintado/. Acesso em: 23 set. 2016.

ALMEIDA, Flavio. **Os objetos têm imenso poder de revelação.** Disponível em: <<https://www.ufmg.br/online/arquivos/040180.shtml>>. Acesso em: 23 jan. 2016

BOUTANG, Pierre-André. Abecedário de Gilles Deleuze. Éditions Montparnasse, Paris. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmxB7FBvj7w>. Acesso em: 30 nov. 2017.

BENDER, Juliana Georg. **Retratos, Memória e Identidade: Uma aproximação entre a monotipia e a fotografia.** Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp140516.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2017.

CAMPOS, João Carlos Baptista. **Cianotipia em grande formato: processo alternativo de reprodução de imagem em câmara clara. Uma abordagem das dimensões da linguagem, cor e espaço.** Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp127111.pdf>>. Acesso em: 26 out. 2015.

CÂNDIDO, Manuelina M. Duarte. **Cultura material: interfaces disciplinares da Arqueologia e da Museologia.** 21 Jun. 2005. Disponível em: <http://professor.ufop.br/sites/default/files/mas/files/candido_cultura_material.pdf>. Acesso em: 23 jan. 2016

CHAVES, Ricardo. **O último lambe-lambe.** Disponível em: <<http://f508.com.br/o-ultimo-lambe-lambe/>>. Acesso em: 20 set. 2016.

DICIONÁRIO AURÉLIO. Disponível em: <dicionariodoaurelio.com>. Acesso em: 10 dez. 2017.

DICIONÁRIO DE SINÔNIMOS. Disponível em: <www.sinonimos.com.br>. Acesso em: 10 dez. 2017.

DICIONÁRIO UNESP DO PORTUGUÊS CONTEMPORÂNEO. Disponível em: <books.google.com.br/books?id=RFrCN3hCsHoC&pg=PA435&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false>. Acesso em 13 set. 2014.

FONSECA, Carlos Magno Viana. **Escavando o discurso encontramos o sujeito: uma arqueologia das heterogeneidades enunciadas.** Disponível em: <<http://livros01.livrosgratis.com.br/cp101203.pdf>>. Acesso em: 17 julho 2015.

INGOLD, Tim. **Trazendo as coisas de volta a vida: emaranhados criativos num mundo de materiais.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012

LENZI, Teresa; MENESTRINO, Flávia. **Pioneiros da fotografia em Rio Grande. Índícios de passagens e permanências.** Relato de uma pesquisa histórica. Revista Memória em Rede, Pelotas, v.2, n.5, abr. / jul. 2011 – ISSN- 2177-4129 Disponível em: <www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede>. Acesso em: 20/09/2016

Manoel de Barros - **Só Dez por Cento é Mentira.** Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=VG4P_mWWAI0>. Letras in Verso. Vídeo publicado em 15 de fev. de 2013. Acesso em: 22 nov. 2017.

MELLO, Elcio Macias. **Fotógrafo lambe-lambe: o resgate de uma técnica.** Disponível em: <<http://elciomello.wordpress.com/2010/09/02/fotografo-lambe-lambe-o-resgate-de-uma-tecnica/>>. Acesso em: 15 set. 2016.

NARS, Rebeca Monroy. **Los acervos documentales y la reconstrucción ftohistórica.** Revista Digital. Cenidiap. Janeiro e abril de 2006. Disponível em: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvwebne05/agora/agorebeca.htm>. Acesso em 20/09/2016.

THIESEN, Beatriz Valladão. **Antes da poeira baixar: reflexões sobre uma arqueologia do passado recente.** Revista Memorare. v. 1, n. 1, p. 222-226, 2013. <www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/memorare_grupep/article/view/1902/1397>. Acesso em 12 nov. 2017.

TRAMASOLI, Felipe. **Arqueologia da Cidade Cinza: Paisagem e discurso na cidade do Rio Grande.** <<https://ufrj.academia.edu/FelipeTramasoli>> Acesso em 06 out. 2017

TRAMASOLI, Felipe Benites. **Arqueologia da Cidade Cinza: Paisagem e discurso na cidade do Rio Grande.** 2015. 147 p. Dissertação (Mestrado em Arqueologia). Programa de Pós-Graduação em Arqueologia. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ. 2015.

TRAMASOLI, Felipe. **Haja hoje para tanto ontem. Apontamentos sobre arqueologia e o contemporâneo.** Revista de Arqueologia. Vol. 30, nº 1, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.24885/sab.v30i1.518>>. Acesso em: 10/11/2017.

SÁ, Raquel Stela de. **A arqueologia: Como os saberes aparecem e se transformam.** Espaço Michel Foucault. Disponível em: <www.filoesco.unb.br/foucault>. Acesso em: 24 de outubro de 2006.

VALE, Ana. A Arqueologia e as Coisas: a disciplina e as correntes pós-humanistas. Portugal, Revista Al-madan online. II Série, n.º 20, tomo 1, Julho 2015. p. 41.

Fontes primárias

Convite ao Cel. Augusto Leivas, em 4 de outubro de 1898. Acervo família Leivas. Rio Grande, RS.

Diário do Rio Grande, 1º semestre de 1890. Estatuto da Companhia Carris Urbanos do Rio Grande do Sul e prospecto para a Linha da Mangueira ao Mar Grosso, Rio Grande, Typografia da Livraria Evangelica, 1886. Biblioteca Riograndense. Rio Grande, RS.

CRUZ, Ivo G. da. **Entrevista:** Ivo gravada e G. da Cruz. Memórias de Trabalho, 15 abril 1997. Entrevista gravada em áudio, concedida a Célia Maria Pereira. Rio Grande, RS.

VIEIRA, Flora Ruth Pereira. **Entrevista:** Flora Ruth Pereira Vieira. Memórias de Trabalho, 15 setembro 2015. Entrevista com gravação em vídeo concedida a Célia Maria Pereira. Rio Grande, RS.

ROSA, Geni Ferreira da. **Entrevista:** Geni Ferreira da Rosa. Memórias de Trabalho, 13 outubro 2015. Entrevista com gravação em vídeo, concedida a Célia Maria Pereira. Rio Grande, RS.