

## PARA ALÉM DO VISÍVEL: FOTOGRAFIAS E IDENTIDADES REVELADAS

**Alessandra Alexandre Freixo\***  
**Ana Maria Freitas Teixeira\*\***

### **Introdução**

O intuito desse artigo é apreender os sentidos produzidos por velhos agricultores sobre seu lugar, tomados como ponto de partida para a compreensão das relações destes sujeitos em seu ambiente. Para tanto, propomos aqui um “mergulho nas profundezas” de algumas fotografias tomadas em um lugar da região sisaleira da Bahia. Sugerimos um “mergulho”, justamente porque consideramos que uma fotografia somente pode contribuir como objeto de estudo se for compreendida em sua profundidade, para além do revelado ou impresso no papel, buscando, de certo modo,

revelar o lado invisível da foto, que está relacionado à rede de significações que os sujeitos atribuem a esta imagem.

Esta rede de significações se expressa tanto no momento da produção de uma fotografia – que envolve uma *imaginação fotográfica*<sup>1</sup>, um modo especial de “congelar” uma realidade num tempo e num espaço: o tempo e o espaço da fotografia –; quanto no momento de sua leitura, que envolve um “descongelamento” dessas dimensões, buscando estabelecer nexos com a realidade. É neste sentido que a fotografia ganha profundidade, tornando-se também um *índice*, ou seja, um

\* Doutoranda em Ciências Sociais em Desenvolvimento, Agricultura e Sociedade (CPDA/UFRRJ), Professora Assistente do Departamento de Educação da Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS). Endereço para correspondência: Departamento de Educação, UEFS, Campus Universitário, Av. Universitária, s/n, BR 116, km 03, 44031-460, Feira de Santana, BA. E-mail: alessandrafreixo@yahoo.com.br.

\*\* Professora Adjunta do Departamento de Educação. Membro permanente do Núcleo de Pós-Graduação em Educação (NPGED) e do Núcleo de Pós-Graduação em Ensino de Ciências e Matemática (NPGECIMA) da Universidade Federal de Sergipe (UFS/DED/NPGED). Doutora em Ciências da Educação pela Universidade Paris 8. E-mail: ana.f.teixeira@hotmail.com

início ou uma marca que guarda uma relação com a realidade, mas que requer necessariamente um processo de significação (Dubois, 2006).

Desse modo, percorremos aqui um caminho em busca da reconstrução da memória do grupo social estudado, iniciando fundamentalmente pela recolha de narrativas e representações sobre o passado, baseada principalmente na metodologia da história oral (Levi, 1996). A partir essencialmente dessas narrativas mergulhamos na descoberta do “palimpsesto da memória” (Dubois, 2006) não só do indivíduo, como também de seu grupo social.

Assim, tanto as narrativas quanto as imagens aqui apresentadas constituem-se em fermento para a construção de uma memória sobre o lugar, estando estas inextricavelmente articuladas na compreensão das vivências cotidianas dos velhos e de suas representações do passado, atuando como coadjuvantes e complementares na interpretação de uma dada realidade. Neste sentido, as fotografias ultrapassam seu caráter ilustrativo, não se limitando a “reviver” um acontecimento ou um fato, mas sedimentando os “alicerces do caminho da descrição interpretativa”, auxiliando assim a pesquisa antropológica (GODOLPHIM, 1995, p. 169).

Percebe-se então a possibilidade de avançar em direção a uma leitura mais cuidadosa da fotografia como objeto de análise, ou mesmo ela própria uma narrativa, buscando ultrapassar o reducionismo da “imagem-ícone” em direção à complexidade da “imagem-símbolo” (Rocha, 1999), na qual se leva em consideração o processo de imaginação criadora no registro das fotografias. É neste sentido que propomos um diálogo com a fotografia como elemento fundamental, tanto de ilustração como, e principalmente, de problematização das memórias e narrativas sobre a região sisaleira e, em especial, sobre esse “lugar Valente”.

O desafio neste estudo foi, então, buscar articular o recurso à foto como uma possível narrativa sobre um modo de vida e sobre uma história, tornando-se um impor-

ante elemento de reflexão sobre as relações dos velhos agricultores em seu ambiente. Assim, as imagens fotográficas auxiliam na compreensão das formas sociais e no processo de comunicação de ideias, que compõe a base do encontro etnográfico (Andrade, 2002; Bittencourt, 1998; Novaes, 2005).

O que o olho vê numa fotografia é, ao mesmo tempo, muito menos e muito mais do que o revelado/impresso no papel. Muito menos, pois, conforme já destacou Benjamin,

*a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente* (BENJAMIN, 1987, p. 94)

havendo mais elementos físicos no campo da fotografia do que um olhar conseguiria perceber. Por outro lado, o impresso/ revelado na fotografia é muito menos do que o olho vê, se considerarmos tal imagem como uma “camada de escrita” de um palimpsesto: o palimpsesto da memória.

Apropriamo-nos aqui da contribuição de Phillipe Dubois (2006), para quem a memória deve ser tomada como um palimpsesto, ou seja, um conjunto sobreposto de imagens guardadas, em analogia aos pergaminhos escritos que, após processo de ocultação dos manuscritos, eram novamente utilizados. De acordo com Frances Yates (1974), esta analogia foi permanentemente utilizada entre os clássicos da arte mnemônica para se referir aos processos e técnicas de rememoração, desde a Idade Média.<sup>2</sup>

A fotografia, de algum modo, corresponderia a uma dessas “escritas” ou “marcas” neste palimpsesto da memória e auxiliaria, segundo Dubois (2006), o processo de rememoração, na medida em que possibilitaria ao espectador passar do “aqui-agora” da foto ao “alures-anterior” do objeto. Esse apelo à memória no processo de significação de uma fotografia permite tomar a foto como objeto profícuo de reconstituição da memória de um grupo social, tendo largamente substituído, formas de rememoração, como diários e cartas (von Simson,

Para além do visível: fotografias e identidades reveladas

Alessandra  
Alexandre Freixo &  
Ana Maria  
Freitas Teixeira

2005), certamente por seu caráter de escrita palimpséstica.

Tomando como ponto de partida essa “metáfora palimpséstica”, buscamos neste artigo uma articulação entre paisagem e memória – palimpsestos a descoberto no “mergulho” nas fotografias – de modo a reconstituir o passado e compreender a dinâmica das relações de homens e mulheres com a natureza em seu lugar. Tomamos aqui algumas das fotografias pertencentes ao acervo produzido e/ou inventariado no âmbito de uma pesquisa desenvolvida junto a velhos agricultores e suas famílias, no município de Valente, Bahia. Nesse trabalho, consideramos que a fotografia, em diálogo com as narrativas sobre o passado, podem auxiliar nesse processo de reconstituição de uma memória sobre o lugar.

### **Lugar de valente<sup>3</sup>, de paisagem e de memória**

Em nossas primeiras incursões ao campo de pesquisa, percebemos que os velhos atribuíam significados importantes às fotografias. Em primeiro lugar, por se constituírem como novidades, que passaram recentemente a participar da vida cotidiana e, por isso, têm merecido um lugar de destaque, estando maciçamente presentes nas paredes da sala – o lugar privilegiado da casa, principalmente para os “de fora”. As fotos constituem assim um modo de apresentar a família aos visitantes, e, ao mesmo tempo, de lembrar, em família, dos entes queridos. Em segundo lugar, as fotos são percebidas como “memória material”, que guardam lembranças de um tempo que passou, de um acontecimento especial e, principalmente, dos parentes, vivos ou mortos, que se eternizam nas fotos, tal como sugere von Simsom (2005).

É importante ressaltar que as fotografias, por seu papel na reconstituição da memória não apenas do indivíduo, mas também de todo um grupo social, apresenta, tal como a memória coletiva, um portador legítimo, ou seja, o indivíduo que terá o papel de apresentá-la aos demais membros do grupo, e também aos “de fora”. Em geral, são os homens que as-

sumem esse papel de “guardiões da memória” do lugar. Por outro lado, geralmente são as mulheres que assumem o papel de selecionar e organizar as fotografias presentes nos álbuns de família, desempenhando também um papel fundamental na seleção da memória, uma vez que esta é constantemente acionada pelas fotografias dos álbuns de família, conforme nos sugere Leite (2005).

Além disso, as fotografias que produzimos ao longo das entrevistas tenderam a causar certo “alvoroço” entre os informantes e parentes, que logo apareciam, para participar desse momento de registro. O registro fotográfico, assim como todo percurso da entrevista, traduzia-se para os sujeitos num “acontecimento”, para o qual se necessitava uma preparação prévia, tal como “botar uma roupa mais arrumada”, “fazer pose”, “dar um sorriso pra foto”. Enfim, todos participavam de uma maneira ou outra para a realização deste “acontecimento”, solicitando que registrássemos uma foto de objetos importantes, da casa, dos parentes e vizinhos que ali se encontravam e ajudaram, com sua *imaginação fotográfica* (Martins, 2002), a construir o momento.

Nessa perspectiva, no conteúdo de cada foto se inserem experiências de um momento e/ou situação significativos. Essas experiências são alimentadas de sensações e sentimentos e, de certo modo, as fotos auxiliam na restauração daqueles momentos que não podem voltar. É sob esse prisma que, Bosi (1983) considera que as fotografias podem ser tomadas como “objetos biográficos” que envelhecem com seus possuidores e que se incorporam a suas vidas guardando momentos singulares.

Dada a relevância da fotografia como “objeto biográfico”, buscamos avançar na pesquisa tomando a fotografia como instrumento de diálogo na reconstrução de uma memória sobre o lugar, tomando como principais instrumentos de análise fotos êmicas (produzidas pelos velhos), fotos éticas (fotos tomadas pelas pesquisadoras, que pudessem dialogar com as narrativas sobre o passado dos velhos) e fotos históricas (que compõem o acer-

Para além do visível: fotografias e identidades reveladas

Alessandra  
Alexandre Freixo &  
Ana Maria  
Freitas Teixeira

vo fotográfico dos velhos e suas famílias). Desses três conjuntos de fotografias, selecionamos cinco (três êmicas, uma histórica e uma ética), nas quais faremos o “mergulho”, de modo a revelar os palimpsestos da memória e da paisagem do lugar.

Antes de proceder ao “mergulho” nas fotografias, consideramos fundamental um breve comentário acerca dos conceitos de paisagem e memória, tal como são apropriados nesse trabalho, uma vez que acreditamos que a metáfora ao palimpsesto não esgota a complexidade desses conceitos, que tomamos como fundamentais na construção da memória das localidades rurais do município de Valente.

O conceito de memória coletiva, ponto de partida desse trabalho, foi cunhado por Halbwachs (2004) e refere-se a uma construção coletiva sobre o passado, feita a partir das condições sociais que o grupo vivencia no presente. Ao mesmo tempo, a lembrança do passado informa o grupo sobre o seu presente, de forma que passado e presente se constroem mutuamente. Ecléa Bosi assinala, inclusive, que

*lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e ideias de hoje, as experiências do passado. A memória não é sonho, é trabalho* (BOSI, 1983, p. 17).

Esta conceituação tem sido bastante utilizada no estudo das representações sociais de um grupo sobre seu passado, presente e futuro, representações estas que poderão orientar suas ações e são responsáveis pela formação e fortalecimento de sua identidade.

A partir destas concepções, Michel Pollak (1989) traz uma importante contribuição para o tema, ao ressaltar que o caráter coletivo da memória assume papel fundamental na construção de identidades, na medida em que sua natureza coletiva se faz pelo viés da socialização. O autor resalta ainda o caráter essencialmente seletivo da memória, visto que nem todos os acontecimentos ficam guardados e são incorporados à memória coletiva, que é então organizada em função de preocupações pessoais e/ou políticas. O que fica guardado na memória é objeto de disputa

dentro do grupo, e é selecionado a partir do que o autor denomina “trabalho de enquadramento da memória”, no qual o grupo constrói uma narrativa sobre o passado, que é socialmente legitimada para constituir sua memória e sua identidade.

Por outro lado, é importante destacar a notável contribuição oferecida pelo estudo de Bosi (1983), ao dar visibilidade às lembranças e “vozes silenciadas” dos velhos. Ao relevar as lembranças dos velhos como um dado significativo do mundo social, a autora afirma que estes sujeitos exercem uma função primordial na sociedade. Recupera-se o papel do velho na construção da memória coletiva do seu grupo, fortalecendo assim seus elos e reconstruindo sua identidade, tarefa fundamental na formação dos sujeitos sociais.

No que tange ao conceito de paisagem, tomamos como referência as noções de paisagem-marca e paisagem-matriz, elaboradas por Augustin Berque (2004), no âmbito do que ficou reconhecido como “geografia cultural”. Para Berque, a geografia cultural preocupa-se com o sentido que uma sociedade dá à sua relação com o espaço e a natureza, relação esta que, segundo crê o autor, se exprime concretamente na paisagem. Desse modo, a paisagem é uma “marca”, à medida que expressa uma civilização, e ao mesmo tempo uma “matriz”, porque

*participa também dos esquemas de percepção, de concepção e de ação – ou seja, da cultura – que canalizam, em certo sentido a relação de uma sociedade com o espaço e com a natureza e, portanto, a paisagem* (BERQUE, 2004, p. 85).

Assim, a paisagem transcende a noção de “fisionomia”, tradicionalmente adotada pelos geógrafos do século XIX e inícios do XX, a qual pressupunha uma pura descrição do visível, bem como a noção corrente na pintura, que percebe a paisagem como um “enquadramento da natureza” (Besse, 2006). A paisagem, pelo viés da geografia cultural, passa a ser tanto uma marca visível da relação entre homem e natureza, quanto uma matriz, que gera representações que irão informar tal relação.

Para além do visível: fotografias e identidades reveladas

Alessandra  
Alexandre Freixo &  
Ana Maria  
Freitas Teixeira

Este apelo à dimensão visível dos processos socioambientais torna o conceito de paisagem um importante instrumento de análise neste trabalho, principalmente quando articulada ao recurso à fotografia. Desse modo, a paisagem, como uma realidade visível (e ao mesmo tempo invisível, já que nela imprime-se também um conteúdo simbólico) de relações sociais presentes e passadas, pode se constituir num importante instrumento de análise das relações dos velhos agricultores em seu ambiente.

o olhar e a intencionalidade de Seu Ezequias no sentido de buscar elucidar questões relacionadas ao modo como as pessoas de seu lugar cotidianamente conformam a paisagem, seja mudando seus elementos, mantendo-os no lugar, ou ressignificando-os, o que conferiria um novo estatuto à paisagem.

Não está em jogo aqui o enquadramento da imagem, ou seus elementos estéticos, mas o processo de imaginação fotográfica, por meio do qual Seu Ezequias destaca o que fotografar, como fotografar, a partir dos signi-

### A “paisagem da janela” de Seu Ezequias: lembranças dos que já se foram



Foto 1. Mulungu no quintal da casa, Papagaio, Valente {BA}, 10 out. 2007. Ezequias Lopes.

Esta foto, tirada pelo Senhor Ezequias Lopes, ou “Seu Ezequias”, de 86 anos – um dos velhos que participam dessa pesquisa –, utilizando uma máquina fotográfica descartável<sup>4</sup>, que recebeu das pesquisadoras como um “presente imerecido”, segundo ele, em um de nossos encontros. Neste momento, solicitamos a ele que fotografasse o que chamava sua atenção em sua propriedade rural, seja por agradá-lo, por desagradá-lo, ou ainda por lembrar-lhe o passado. Sugerimos este recorte em sua *imaginação fotográfica* por considerar que deste modo seria possível direcionar

ficados que confere aos objetos de sua realidade, que julga pertinentes e importantes para serem, de algum modo, transmutados em índices e preservados na foto.

Neste sentido, faremos aqui um caminho pelas fotos de Seu Ezequias, na sequência em que ele registrou, buscando compreendê-las sempre como camadas do palimpsesto de sua memória que, em grande medida, é compartilhada por seu grupo social – sua família, bem como as pessoas do seu lugar – conferindo-os um caráter identitário próprio.

Para além do visível: fotografias e identidades reveladas

Alessandra  
Alexandre Freixo &  
Ana Maria  
Freitas Teixeira

Retomando a Foto 1 (e primeira fotografia tomada por Seu Ezequias), dois elementos aparecem em destaque para o observador e também para Seu Ezequias, conforme confirmou em conversa posterior: uma árvore próxima ao centro da fotografia e uma moto, que se impõe como um “ruído”<sup>5</sup> à foto. Tanto árvore quanto moto, presentes no espaço-tempo de Seu Ezequias no momento do “flash”, “congelam-se” e eternizam-se pela foto, distanciando-se progressivamente do espaço-tempo de Seu Ezequias (Dubois, 2006).

Este processo de distanciamento entre ícones (árvore e moto) e índices (fotos da árvore e da moto) prossegue até o momento em que Seu Ezequias, agora como observador, se põe a “mergulhar” na foto e atribuir-lhe significados. A moto-índice surge aos olhos do observador, mas sequer foi notada como objeto no momento do “flash”: um algo mais da realidade que a objetiva consegue captar – como um ruído, ressalta na fotografia e se impõe, logo ao primeiro olhar, e é a partir do ruído que Seu Ezequias inicia seu mergulho:

*(Seu Ezequias) É vi essa bicicleta aqui, deixa eu ver... É uma bicicleta aqui?*

*(Pesquisadora) É uma moto.*

*(Seu Ezequias) Espera aí... Essa moto aqui, ela está encostada nesse pé de pau grande que tem na porta... Aquele pé de castanha-do-pará e a moto está debaixo. Parece que não tem ninguém na moto não. Está parada. [...] E aqui é o mulungu!*

Ao avistar a imagem do mulungu, a narrativa de Seu Ezequias transmuta-se de uma descrição dos elementos da foto, ou mesmo uma leitura de sua superfície<sup>6</sup>, na busca da compreensão do *studium*<sup>7</sup> da foto, para um mergulho em suas profundezas, que imediatamente incita o palimpsesto de sua memória a revelar outras imagens submersas. O mulungu, uma árvore morta que permanece no quintal de sua casa, revela-se viva na memória, que remonta à infância de seus filhos. O mulungu, um apelo afetivo à memória, que abre caminhos a novas camadas de imagens que se mantinham submersas na memória

– o *punctum*<sup>8</sup> da foto, que faz reviver não só a árvore morta, mas também o filho já falecido, que disputa com a irmã a propriedade sobre mulungu:

*(Pesquisadora) Qual a história desse mulungu? O senhor que plantou?*

*(Seu Ezequias) Não! Não fui eu que plantei, foram meus meninos. Eu tinha dois filhos mais velhos. Uma chama Rosilda – ela mora em Salvador. E o outro chamava Diógenes, era meu filho. Esse morreu, era meu vaqueiro em Nordestina. [...] E eles brigavam por modo do pé de mulungu, que eles plantaram dois pés de mulungu: Diógenes plantou esse e Rosilda plantou o outro. E eles brigavam: Rosilda dizia que o mulungu que morreu foi o dele e Diógenes dizia: “Não, o mulungu que morreu não foi o meu!”*

O mulungu que, nas camadas da memória<sup>9</sup>, já foi uma muda, plantada pelo filho<sup>10</sup> do Seu Ezequias e que, de alguma forma, adquiriu e apresenta até hoje algo da “alma” ou do “mana”<sup>11</sup> do filho morto. Em outras camadas desse palimpsesto, a mesma árvore abrigou, na abertura que podemos ver em seu tronco, abelhas que renderam quantidades consideráveis de mel ao velho agricultor; as abelhas deram lugar então aos inchus<sup>12</sup>, que selaram o começo da morte da árvore, consumida pelo fogo que atearam para por fim à “praga” do marimondo.

A morte da árvore, longe de significar seu fim, representa mais um momento eternizado pela fotografia: uma morte que permanece viva na fotografia. Ao mesmo tempo, no palimpsesto da paisagem não apenas está presente o tronco de uma árvore morta, um elemento físico que perdura, mas também um complexo de relações presente e passadas que envolvem as redes familiares, entrelaçadas nas relações homens/mulheres/crianças-natureza, natureza esta que se humanizada, tomando por vezes representante de um membro da família. E esta fotografia, pela história familiar da qual a planta faz parte, leva Seu Ezequias a buscar, em sua memória, outras camadas de imagem que remontam à sua família. Podemos to-

Para além do visível: fotografias e identidades reveladas

Alessandra  
Alexandre Freixo &  
Ana Maria  
Freitas Teixeira

mar então a Foto 2<sup>13</sup> como uma camada submersa à foto 1 no palimpsesto da memória de Seu Ezequias.



Foto 2: Seu Ezequias e sua família, Fazenda Papagaio, Valente {BA}, [194-].

O que chama ainda atenção nesta fotografia é que, ela sendo um momento especial na vida da família – a primeira foto –, requer uma preparação prévia cuidadosa (certamente orientada pela imaginação fotográfica do fotógrafo profissional da época), seja na escolha dos trajés, seja na própria organização da “cena” a ser eternizada, criando o que Benjamin (1987) descreveu como “aura” na fotografia. A mulher, à direita do esposo (revelando, biblicamente, a relação hierárquica familiar, na qual o homem assume o lugar de destaque) e os filhos à frente, meninos à esquerda e mais próximos ao pai, meninas à direita e mais próximas à mãe, reforçando a hierarquia familiar. Todos os membros da família portam ainda seus melhores trajés, tanto para impressionar o compadre que lhes concede o presente – o prefeito –, quanto para eternizar uma imagem da “aura” da família. Por outro lado, os trajés na foto, muito incomuns no cotidiano desta família de origem camponesa, refletem, em grande medida, a relação de subordinação continuamente presente entre campo e cidade, que se eterniza pelo terno e gravata de Seu Ezequias (Berger, 1987).

Vale ainda notar os trajés do filho mais velho, que, desde muito cedo, assume a identidade de “vaqueiro” do pai, eternizando-

(Seu Ezequias)  
*Eu tinha uma fazenda  
 em Nordestina. Eu só tinha  
 dois filhos homem, dois filhos homem...  
 Não, quatro mulheres e dois homem.  
 A mais velha é a Rosilda,  
 que mora em Salvador.  
 E o mais velho, Diógenes,  
 que era meu vaqueiro em Nordestina.  
 Diógenes morreu com quarenta  
 e três anos. Era meu filho lá  
 de Nordestina, morreu.*

se na foto como tal, com chapéu e colete de couro. O filho não herda apenas a fazenda do pai, mas também o ofício e a vestimenta, que vem passando de geração a geração, o que constitui um elemento de grande relevância na cultura do lugar. Esta fotografia, novamente, abre-se a novos palimpsestos, que revelam não apenas as relações de sociabilidade familiar, mas também relações de trabalho e de propriedade e herança características no lugar.

O segundo registro fotográfico feito por Seu Ezequias foi a Foto 3, que corresponde, de algum modo, à vista de frente à sua antiga casa, na localidade Papagaio. Uma “paisagem da janela”, que apresenta-se à memória de Seu Ezequias imbuída de um significado especial, já que cada um de seus elementos revela, para o velho agricultor, um momento de transformação de suas relações com o meio, à medida que cada elemento da paisagem possui, na sua conformação, a presença ativa de Seu Ezequias e sua família.

Para facilitar o diálogo com a fotografia, inserimos nomes para cada um dos elementos visíveis aos olhos de Seu Ezequias, ao

Para além do visível: fotografias e identidades reveladas

Alessandra  
 Alexandre Freixo &  
 Ana Maria  
 Freitas Teixeira

descrever a fotografia (o *studium*) e, em seguida, mergulhar rumo às suas profundezas, em busca do seu *punctum*, enfim, em busca da reconstrução da história dessa paisagem.

Ezequias: a intenção do velho, revelada em sua narrativa, foi registrar a planta em seus vários ângulos e, de algum modo, transferi-la em sua plenitude para sua memória.

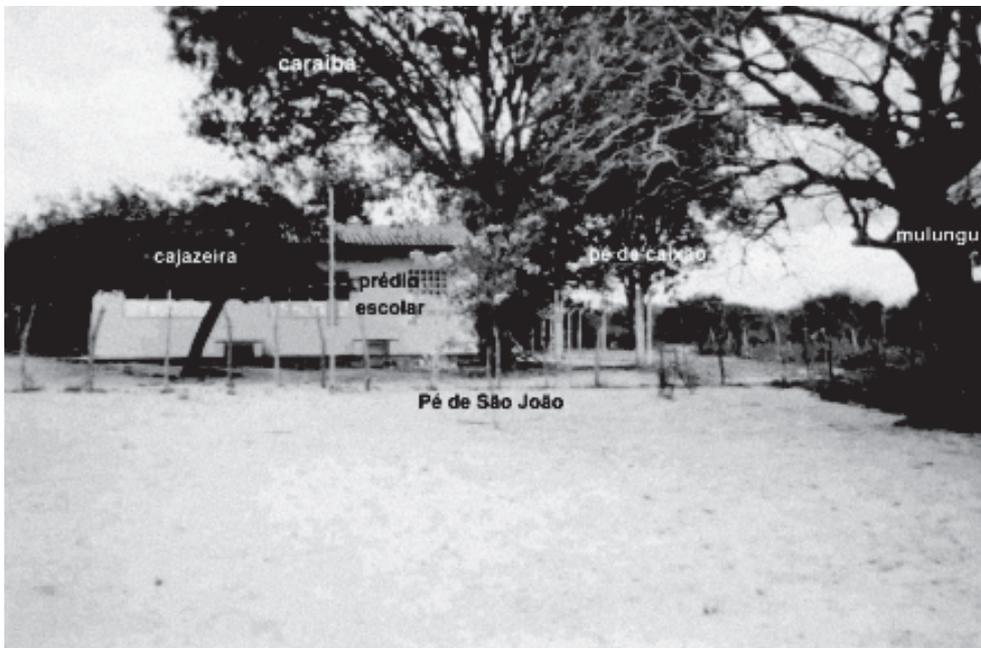


Foto 3. “Paisagem da janela” da casa de Seu Ezequias, Papagaio, Valente {BA}, 10 out. 2007. Ezequias Lopes.

Seu Ezequias inicia sua leitura da fotografia a partir do “salão da escola” ou “prédio escolar”, buscando reconstituir sua história, e assim faz, sucessivamente, para todos os elementos que identifica na fotografia. Narra todo o processo de construção do prédio, comparando-o a uma “semente”, que ele se orgulha de ter plantado no lugar, assim como todas as árvores que reconhece. A única planta que não plantou foi justamente a que aparece próxima ao centro da fotografia – um Pé de São João –, que se destaca principalmente por suas belas flores amarelas, que por “colorirem” a paisagem, se manteve no lugar, apesar de não ter sido plantada.

Em que pese sua centralidade na fotografia, o “Pé de São João” perde espaço na narrativa e na memória do velho agricultor para as outras plantas e, principalmente, para o mulungu – o *punctum* – que, apesar de estar à margem da fotografia, representa o foco da *imaginação fotográfica* de Seu

Assim, cada elemento dos palimpsestos da paisagem e da memória possui uma história, narrada numa riqueza de detalhes, exceto o Pé de São João. O mulungu, plantado pelo filho mais velho, em disputa com a filha mais velha; a escola, uma “semente” para a comunidade; a caraíba, trazida como “muda” de outra fazenda no lombo de um burro, história que Seu Ezequias conta com uma “saga”; a cajazeira, plantada para dar sombra aos meninos da escola; o pé de caixão, que serviu para “enterrar” muitos do lugar<sup>14</sup>.

Vale ressaltar que o “prédio da escola”, além de ser uma “semente” para a comunidade é, de certa forma, também uma homenagem ao pai, que é reconhecido como o “desbravador e fundador” do Papagaio. Assim, um “mergulho” ao prédio da escola revela outras memórias que exaltam a trajetória quase heroica do pai no processo de transformação da paisagem: a caatinga e a fazenda transformam-se em roças e comunidade

Para além do visível: fotografias e identidades reveladas

Alessandra  
Alexandre Freixo &  
Ana Maria  
Freitas Teixeira

pelas mãos de “Seu Salu do Papagaio”. A escola, para Seu Ezequias, equivocadamente batizada de “Washington Luiz”<sup>15</sup>, guarda um pouco da memória do pai e transforma-se num importante símbolo, que em sua fotografia, o velho agricultor busca eternizar.

Assim, além das plantas, também as construções guardam a memória da família e podem também ser transmutadas em “altares da memória familiar”, sendo assim fundamentais para o processo de reconstrução da memória do lugar, podendo reorientar as relações dos homens e mulheres no seu meio.

### **O alicerce da família Lopes**

processo de imaginação fotográfica. Nesse momento, pediu ao amigo para tirar a foto, pois queria eternizar-se junto à pedra nos fundos da antiga casa do pai. Esta pedra, resquícios do alicerce da antiga casa da Fazenda Papagaio, que foi destruída para a construção de uma nova casa pelo pai, faz Seu Ezequias remontar à história da velha fazenda, num mergulho a novas camadas da memória nas quais ainda estavam presentes o antigo dono da Fazenda e seus escravos, que labutaram na construção da casa e dos tanques presentes na propriedade.



Foto 4. Uma pedra, o alicerce da memória da família Lopes, Papagaio, Valente {BA}, 10 out. 2007. Luiz Mota.

Para além do visível: fotografias e identidades reveladas

Alessandra  
Alexandre Freixo &  
Ana Maria  
Freitas Teixeira

*E meu pai aqui, ele botava a gente no colo e ensinava a gente a rezar. Toda reza: Pai Nosso, tudo quanto era coisa. [...] Essa pedra eu não deixo ninguém tirar não. Essa pedra, eu tenho amor a ela. E tem vez que eu penso assim: se não fosse não, quando eu morresse eu ia me enterrar – que eu tenho uma cova comprada aqui no cemitério – eu ia me enterrar aqui de junto dessa pedra. [...] Que é a lembrança do finado meu pai...*

Esta foto foi tomada por um amigo de Seu Ezequias, que o acompanhou em seu

Da antiga casa da fazenda, resta a pedra. Uma pedra preservada como relíquia, enfim, uma rugosidade na paisagem, ressignificada para abrigar o altar no qual o pai ensinava os filhos a rezar. É também a pedra do castigo, onde o pai, com o terço e a palmatória, educava seus filhos. Hoje, a pedra é ainda o lugar do descanso e de aliviar a saudade, já que comporta para o velho agricultor muito da memória e da alma do pai. Sentar na pedra é sentar novamente no colo do pai. A proximidade da pedra ao pai é

tamanha que o desejo do velho agricultor é descansar eternamente ao lado da pedra (pedra-pai) e, de algum modo, unir-se ao *mana* do ente querido.

No palimpsesto da memória, esta pedra detona um processo de rememoração que, por meio da narrativa, possibilita uma leitura das mudanças ocorridas na paisagem do lugar: a terra da caatinga, antes comunal, é apropriada por eminentes fazendeiros que conformam suas fazendas de gado e, a partir do trabalho escravo, criam novos elementos na paisagem, como tanques, casas, cercas; num momento posterior, o pai desbravador do Papagaio compra as terras da fazenda e inicia seu “descobrimento”, transformando em larga medida a paisagem. A pedra, alicerce da antiga casa da fazenda, “testemunha” todas as mudanças nas relações entre os homens e mulheres do lugar e, agora, eterniza-se na fotografia. Isto, porém, só é possível pelo seu vínculo à memória do pai, tornando-se ela um símbolo da família Lopes. Quase imperceptível aos olhos de um observador “de fora”, a *pedra* torna-se mais do que uma pedra para os do lugar. Ela é o apelo ao invisível e à afetividade inexplicável pela palavra; em suma, o *punctum* da foto.

Os demais elementos da fotografia – a mulher e a criança, vizinhos transeuntes que são chamados a posar pra foto; a casa; as plantas; e mesmo a teimosa bolsa que se insinua como ruído na foto – todos compõem seu *studium* e auxiliam, porém de maneira menos intensa que a pedra, no processo de rememoração, tornando possível uma compreensão das redes de sociabilidade vicinal, das relações de trabalho e propriedade que se modificam no decorrer do tempo e, principalmente, dos processos de transmissão

da herança material e imaterial do lugar, uma vez que, a partir da foto, o velho agricultor narra as cadeias sucessórias, além das redes de significados em torno da casa e da família e que, necessariamente, são passadas como herança aos filhos e netos. Seu Ezequias se reconhece, assim, como um herdeiro dos símbolos da família, dentre eles, a pedra, que deverão ser cuidadosamente transmitidos aos seus filhos e netos.

### ***Seu Joaquim, a cajazeira e a memória de seu pai***

Uma árvore pode ser, no palimpsesto da memória, muito mais do que uma árvore, mostrando-se presente nas relações de sociabilidade familiar, tornando-se enfim um símbolo da família. Encontramos esta relação de apreço familiar por uma árvore ao longo de diversas entrevistas com os velhos do lugar, sendo comum a planta ser percebida como um ‘ser doméstico’, assumindo um caráter de “planta de estimação”, semelhante ao que Keith Thomas (1988) descreveu ao analisar as relações entre os europeus oitocentistas e algumas plantas.

Neste sentido, destacamos a narrativa de Seu Joaquim, um dos poucos agricultores do lugar que ainda conta, em sua propriedade, com uma significativa extensão de caatinga. O velho agricultor também demonstra um apreço especial por uma cajazeira (*Spondias lutea* L.), a qual identifica como uma representante da memória do seu pai. Após a entrevista com Seu Joaquim – e tomando por base sua narrativa – percorremos uma trilha no interior da caatinga, até chegarmos ao lugar em que se encontrava a cajazeira. Neste momento, munida de uma máquina digital, registramos a imagem da árvore (Foto 5), uma imagem da memória familiar.

Para além do visível: fotografias e identidades reveladas

Alessandra  
Alexandre Freixo &  
Ana Maria  
Freitas Teixeira



Foto 5. Cajazeira na caatinga de Seu Joaquim, Valente {BA}, 19 jan. 2007. Alessandra Freixo.

Para além  
do visível:  
fotografias e  
identidades  
reveladas

Alessandra  
Alexandre Freixo &  
Ana Maria  
Freitas Teixeira

*(Seu Joaquim) Tinha uma cajaeira, o vento derrubou ela, ela ficou deitada no chão, ainda hoje está lá, eu não mexo! Um dia desse eu quase briguei. [...] o cara que foi tirar um teiú, foi lá e cortou de machado, a cajaeira, e ela acabou de cair uma banda. E depois eu soube quem foi, eu fui lá e falei com o cara! "Mais nunca! Você deixa o tempo levar. Se ela morrer, morre com o tempo." Não gosto de destruir uma coisa que eu, que eu preciso. É o mal do povo, é esse! Porque, se você precisa de uma coisa, destruir, acaba.*

*(Pesquisadora) E por que o senhor precisa da cajaeira?*

*(Seu Joaquim) Por que eu preciso? Uma lembrança que eu tenho do meu pai. Porque, o meu pai, quase todo o dia, meio-dia, ele arriava assim, ele sentava na própria raiz da cajazeira e ele encostava. Naquele pau que era deitado, assim. E aí, eu fiquei respeitando aquilo, fiquei respeitando e ainda hoje respeito, que estou com vida, né? E eu tenho um filho aí, se eu pedir a ele, ninguém mexe!*

Aqui a árvore assume um importante papel na memória da família, como uma espécie de "sacerdotisa e guardiã da história imemorial" (Schama, 1995) da família, como um tributo, uma prova indiscutível de que os laços de família nunca morrem mesmo quando a vida se acaba e o tempo se arrasta. A árvore, assim personificada como lembrança do pai, preenche a caatinga de significados míticos, para além dos possíveis usos materiais, como obtenção de lenha ou ainda como terra cultiável. A caatinga – agora reverenciada como altar – e a cajazeira – como "sacerdotisa" da memória familiar – devem ser preservadas, aos olhos deste agricultor. Nesse processo de encontro entre Seu Joaquim, velho agricultor do lugar, e a cajazeira-seu pai, a memória da vida se entrelaça com a natureza tal como as raízes retorcidas da velha árvore que repousa solene nas entranhas da caatinga.

### **Conclusão**

Neste artigo, buscamos trazer algumas considerações acerca do uso da fotografia

como aliada na compreensão dos processos socioambientais que se dão em um lugar da região sisaleira da Bahia, atentando mais especificamente para as transformações ocorridas na paisagem. Neste sentido, procuramos articular o conceito de memória coletiva ao de paisagem, tomando-os metaforicamente como palimpsestos, nos quais as relações sociais passadas são registradas por meio de “camadas de escrita”, que podem ser retomadas por processos de rememoração. Ao tomar a fotografia como uma dessas “camadas”, ela nos pareceu bastante salutar como auxílio neste processo de rememoração, contribuindo de modo significativo para uma compreensão das relações dos velhos agricultores em seu ambiente.

Consideramos, entretanto, tal como Darbon (2005), que a fotografia não deve ser tomada como portadora de um sentido em si, de uma intencionalidade “inata”, estando de alguma forma subordinada à narrativa, uma vez que quem confere sentidos à imagem são as pessoas que as produzem, nos contextos e nos lugares em que são produzidas. Daí ser fundamental uma articulação entre imagem e memória na busca da compreensão das mudanças ocorridas na paisagem, tanto no âmbito de sua materialidade visível (paisagem-marca), quanto no das representações a elas atribuídas (paisagem-matriz). Uma “leitura” da imagem por si pouco contribuiria para a compreensão dos significados atribuídos a elementos como o

mulungu e a pedra, que se revelam repletas de significados para além do visível.

Por outro lado, as pessoas não se esgotam em suas narrativas, não são apenas seres pensantes, capazes de expressar-se exclusivamente pela narrativa. Há algo que a narrativa não é capaz de revelar, algo que as pessoas efetivamente sentem que é impossível de ser expresso em palavras. Neste sentido, a imagem pode contribuir para além da narrativa, revelando camadas submersas da memória e sentimentos indizíveis (Samain, 2005). Pelo olhar se constrói o *punctum*, que a narrativa apenas pode aproximar.

A fotografia, ao mesmo tempo, registra muito mais e muito menos do que o olho pode ver e a narrativa pode descrever, uma vez que está imbuída de múltiplas realidades (Kossoy, 2005). A fotografia registra muito mais, já que abarca um campo que o olhar, no momento da tomada, não consegue ver; e muito menos, pois não expressa o interior do palimpsesto, a não ser por “mergulho”, que depende menos da interpretação (do *studium*) e mais da percepção (do *punctum*).

É neste sentido que consideramos possível e necessário articular seu uso à construção de narrativas sobre o passado como forma de reconstituição da memória do lugar e compreensão das mudanças ocorridas na paisagem que, por seu caráter de palimpsesto, se articula a essa memória do lugar, possibilitando a reconstituição da história das relações entre homens e mulheres em seu ambiente.

Para além do visível: fotografias e identidades reveladas

Alessandra  
 Alexandre Freixo &  
 Ana Maria  
 Freitas Teixeira

## Notas

<sup>1</sup> Consideramos aqui as análises de José de Sousa Martins (2002), para quem a “imaginação fotográfica envolve um modo de produção de imagens fotográficas”, no qual há um “congelamento” do instante fotográfico, ou seja, uma “redução das desencontradas temporalidades contidas nos diferentes componentes da composição fotográfica a um único e peculiar tempo, o *tempoda fotografia*” (p. 224)

<sup>2</sup> Yates (1974) destaca que, para os clássicos latinos da arte mnemônica, havia uma intrínseca relação entre palavras, imagens e lugares, que era reforçada pela comparação da impressão das imagens na memória com a escrita em uma tábua de cera. Assim, pode-se perceber um apelo importante ao processo de escrita, servindo de apoio, mesmo que de forma indireta, à arte mnemônica.

<sup>3</sup> Em referência ao município de Valente, onde estão situadas as localidades rurais estudadas.

<sup>4</sup> Câmera 35 mm, com *flash* embutido e filme ASA 800, 27 poses.

<sup>5</sup> Tomamos aqui uma expressão muito entre profissionais da comunicação, ao analisar elementos que destoam no conjunto da imagem (seja fotográfica ou videográfica).

<sup>6</sup> O que não significa uma leitura superficial, descuidada.

<sup>7</sup> Referimo-nos à noção de *studium* cunhada por Roland Barthes, no clássico *A câmara clara* (2006).

<sup>8</sup> Segundo Barthes (2006), o que confere transparência à imagem, transformando a “câmara obscura” do *studium* em uma “câmara clara”.

<sup>9</sup> Que, em última instância, é construída por imagens fixas, como fotografias (LEITE, 2005).

<sup>10</sup> Seu Ezequias, em determinado momento da entrevista, assume que não tem certeza de qual teria sido o mulungu sobrevivente – se o plantado pelo filho ou pela filha – mas, ao fim das contas, esta dúvida não importa muito para ele, pois o mulungu tornou-se um símbolo do filho.

<sup>11</sup> Tomando como referência a clássica obra de Marcel Mauss, *Esboço de uma teoria geral da magia* (2003).

<sup>12</sup> Espécie de marimbondo, comum a toda região sisaleira.

<sup>13</sup> Esta foto pertence ao álbum do Seu Ezequias, que me foi mostrado em uma de nossas entrevistas e foi organizado por uma neta, que recuperou todas as poucas fotografias antigas que o velho tinha, unindo-as a outras mais recentes, cuidando para organizá-las cronologicamente.

<sup>14</sup> A madeira dessa planta é muito utilizada na região para confeccionar caixões artesanais e justamente por essa função, foi batizada como “pé de caixão”.

<sup>15</sup> Seu Ezequias se ressentia pela escolha do nome da escola, por sua filha, pois, para ele, ela deveria ter recebido o nome do seu pai, “quem abriu o Papagaio”: “Salustiano Lopes”.

Para além  
do visível:  
fotografias e  
identidades  
reveladas

Alessandra  
Alexandre Freixo &  
Ana Maria  
Freitas Teixeira

## Referências bibliográficas

- ANDRADE, Rosane de. *Fotografia e antropologia: olhares fora-dentro*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- BENJAMIN, Walter. "Pequena história da fotografia". In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, (Obras escolhidas, 1), 1987.
- BERGER, John. *Mirar*. Barcelona: Hermann Blume, 1987.
- BERQUE, Augustin [1984]. "Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural". In: CORRÊA, Roberto L.; ROSENDAHL, Zeny. *Paisagem, tempo e cultura*. Rio de Janeiro: Ed. Uerj, 2004.
- BESSE, Jean-Marc. "A fisionomia da paisagem", de Alexander von Humboldt a Paul Vidal de La Blache. In: BESSE, Jean-Marc. *Ver a terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BITTENCOURT, Luciana A. "Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica". In: FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. M. (Orgs.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papyrus, 1998.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 2ª. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983. (Série Estudos Brasileiros, 1)
- DARBON, Sébastien. "O etnólogo e suas imagens". In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 9ª. ed. Campinas: Papyrus, 2006.
- GODOLPHIM, Nuno. "A fotografia como recurso narrativo: problemas sobre a apropriação da imagem enquanto mensagem antropológica". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, nº. 2, pp. 161-185, 1995.
- HALBWACHS, Maurice [1968]. *La memoria colectiva*. Barcelona: Univ. Zaragoza, 2004.
- KOSSOY, Boris. "Fotografia e memória: reconstrução por meio da fotografia". In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.
- LEITE, Miriam L. M. "Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente". In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.
- LEVI, Geovani. "Usos da biografia". In: FERREIRA, M. M., AMADO, J.. *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, p. 167-182, 1996.
- MARTINS, José de S.. "A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil". São Paulo, *Estudos avançados*, v. 16, nº. 45, pp. 223-260, 2002.
- MAUSS, Marcel. "Esboço de uma teoria geral da magia". In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- NOVAES, Sylvia C. "O uso da imagem na Antropologia". In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.
- POLLAK, Michel. "Memória e identidade social". São Paulo: *Estudos Históricos*, v. 5, nº. 10, pp. 3-15, 1989.
- ROCHA, Ana Luiza C. "Antropologia visual: um convite à exploração de encruzilhadas conceituais". In: ECKERT, Cornélia; MONTE-MÓR, Patrícia (orgs.). *Imagem em foco: novas perspectivas em antropologia*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- SAMAIN, Etienne. "Um retorno à Câmara Clara: Roland Barthes e a Antropologia visual". In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.
- SANTOS, Milton. *A natureza do espaço*. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.
- SCHAMA, Simon. *Paisagem e memória*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais. 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- VON SIMSON, Olga R. de M. "Imagem e memória". In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec/Senac, 2005.
- YATES, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid: Taurus Ediciones, 1974.