

## **As histórias que as imagens contam: o uso de fotografias de acervo na Antropologia Visual**

*The stories images tell: the use of archival photographs in Visual Anthropology*

**Karen Ambrozi Käercher**

Universidade Federal do Rio Grande do Sul,  
Porto Alegre, Brasil  
kakaercher@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-9342-1781>

**Resumo:**

Este artigo surgiu a partir da oportunidade de trabalhar com as fotografias de acervo de Aida Ferrás, uma personagem cidadina conhecida pelos frequentadores dos cinemas de rua na cidade de Porto Alegre/RS. Deriva de um exercício de ver e remexer nas fotos e conversar sobre elas. É sobre estar disposto a ouvir e perambular por períodos históricos outros e estilos de vida que são verdadeiros achados etnográficos. Ao adotar o modelo *verbo-visual* (Bruno 2009), intento, por meio da imagem e dos *jogos de memória* (Eckert e Rocha, 2000), situar a pessoa no mundo. Em outras palavras, procuro descobrir por meio das imagens o que Aida diz sobre o mundo que habita. Além disso, trabalho com a dinâmica temporal por meio da *etnografia da duração* (Eckert e Rocha, 2011), na qual narrativas, imagens e formas de sociabilidade são constituídas. O resultado conduz à descoberta de abordagens imaginativas - como, por exemplo, as fotobiografias - para trabalhar com fotografias de acervo no campo da Antropologia Visual, ampliando as possibilidades de análise e interpretação.

**Palavras-chave:** Jogos de memória; Fotobiografia; Fotografias de acervo; Cinemas de rua.

**Abstract:**

This article emerged from the opportunity to work with the archival photographs of Aida Ferrás, a city figure known to regulars of the street cinemas in the city of Porto Alegre/RS. It stems from an exercise of looking at and rummaging through the photos and having conversations about them. It is about being willing to listen and wander through other historical periods and lifestyles that are true ethnographic finds. By adopting the verbo-visual model (Bruno, 2009), I aim, through the image and memory games (Eckert and Rocha, 2000), to situate the person in the world. In other words, I seek to discover through the images what Aida says about the world she inhabits. Furthermore, I work with temporal dynamics through the ethnography of duration (Eckert and Rocha, 2011), in which narratives, images, and forms of sociability are constituted. The result leads to the discovery of imaginative approaches—such as photo-biographies—used to work with archival photographs in the field of Visual Anthropology, expanding the possibilities for analysis and interpretation.

**Keywords:** Memory games; Photobiography; Archive photographs; Street cinemas.

## Contexto e apresentação da pesquisa

“O cinema está entranhado em mim.”

Aida Ferrás

Aida Ferrás conta que foi iniciada na arte pela imagem, assistindo aos filmes de Charles Chaplin na década de 1930, no cinema improvisado do *Grupo Escolar*, pequena escola destinada aos filhos de militares em Quaraí/RS. Aos 15 anos, morando na capital do estado, começou a registrar todos os títulos de filmes assistidos em cadernetas, uma parte deste registro foi descartado pela mãe que a acusava de guardar coisas desimportantes. Intrépida, Aida logo tornou a registrá-los e fez de um caderno de atas o seu diário filmico, que é atualizado até os dias de hoje. Ela presenciou a efervescência da sétima arte na capital gaúcha, sobretudo, nas salas de cinema de calçada.

Quando nos conhecemos, Aida começou a contar sua história a partir de uma estrela que uma cigana viu em sua mão e que significava que o seu sucesso estava guardado para a velhice. Hoje, com 92 anos, é conhecida como *A Dama do Cinema* ou *A Mulher que respira cultura* para os jornais da cidade. No ano de 2019, ela foi reconhecida pela Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul (Accirs) como destaque no cenário audiovisual gaúcho. A assiduidade nas sessões das quartas-feiras, o cabelo antes alaranjado e o hábito de resolver as palavras cruzadas dos jornais alheios – rotina que intrigava alguns e exasperava outros, tal qual o proprietário de um antigo cinema de rua<sup>1</sup> na cidade de Porto Alegre -, demonstram a maneira nada usual como Aida vem direcionando a sua vida.

Como testemunha, Aida é uma memória viva dos cinemas de outrora e das diversas facetas da cidade que presenciou com o passar dos anos. Como colecionadora, colocou-me em contato com diferentes camadas de tempo por meio dos artefatos que guarda – fotografias, jornais antigos, cartas, postais, recortes e, até mesmo, bulas de remédio. Na convivência com Aida, a coleção está viva, em interação com suas memórias e seus projetos

---

<sup>1</sup> Nas cidades brasileiras, os chamados “cinemas de rua” ou “calçada”, não são conhecidos apenas pela característica de seu acesso, que ocorre diretamente pela rua - em oposição aos cinemas contemporâneos cujo acesso se dá pelo shopping ou centros comerciais - mas, às suas próprias calçadas que eram importantes espaços de sociabilidade das cidades, especialmente, nas décadas de 1920, 1930 e 1940. Os cinemas de rua, nesse contexto, eram mais do que locais para assistir a filmes: eles se tornaram espaços de sociabilidade, contribuindo para a vida cidadina e para a construção de uma identidade comunitária.

de devir. Este artigo surgiu a partir da oportunidade de trabalhar com este acervo, razão pela qual escolhi a *fotobiografia* como abordagem metodológica para construir uma narrativa por meio da imagem. Com inspiração nas narrativas visuais fotobiográficas de Fabiana Bruno (2009), busco delinear facetas da história de vida de Aida, de forma que algumas categorias éticas e dialéticas sejam elencadas para posterior análise e discussão, sem esquecer-me de situá-la no mundo por meio dos *jogos de memória* (Eckert e Rocha, 2000). Isto é, procuro descobrir por meio das imagens o que Aida relata sobre o mundo que habita.

O artigo apresentado aqui é um recorte da pesquisa que deu origem a tese de doutorado intitulada, *Aida: narrativas de uma frequentadora assídua dos cinemas de rua de ontem e hoje em Porto Alegre/RS* (2024). Nesse contexto, divulgar a fotobiografia produzida permite que as histórias de Aida passem a habitar outras pessoas, aproximando os leitores das experiências de vida de uma mulher idosa e cosmopolita. Permitindo-se imaginar, o leitor poderá vivenciar cidades de outrora por meio do funcionamento fantástico da memória. Desvendando, por meio dos fragmentos *verbo-visuais*, uma narrativa conduzida pelo ritmo mnemônico de Aida.

### **Imagem e Palavra: sobre o uso da imagem na pesquisa antropológica**

Certa vez me perguntaram, durante o meu período de formação em Antropologia, qual das duas profissões eu estava tentando abraçar, se a de antropóloga ou a de fotógrafa. A pergunta não possuía um teor crítico, ela só precisava ser colocada para que eu pudesse responder: as duas coisas. É certo que durante a nossa formação na disciplina, preocupamo-nos em compreender e analisar todas as escolas de teoria antropológica que se sucedem uma após a outra, suas teorias e as mudanças de paradigma que cada uma delas instituiu. Também centramos os nossos esforços em ler e produzir etnografias que recorrem apenas à descrição usual, isto é, textual, para reconstruir situações vividas, contextos sociais e universos de pesquisa.

É a isto que Sylvia Caiuby Novaes (2021) se refere quando afirma que na nossa área, “o verbo, as palavras, os livros e as leituras possuem um papel preponderante.” (p.01). Essa é uma discussão de longa data e já vinha sendo debatida pela antropóloga cultural Margaret Mead em 1974 no artigo *Visual Anthropology in a Discipline of Words*, no qual destacou as limitações de uma abordagem estritamente verbal. Segundo a autora, havia chegado o momento em que as descrições etnográficas não davam mais conta de recriar contextos sociais, era preciso “mostrar” para torná-los verdadeiramente palpáveis. O cerne de seu

argumento reside na constatação de que a Antropologia, enquanto disciplina fundamentada em palavras, têm relutância em conceder espaço às imagens, a menos que estas atuem como personagens coadjuvantes.

Por um lado, se a Antropologia Social é uma área que se constituiu por meio do texto, por outro lado, ela é também uma das ciências que mais estabelece interfaces com outras áreas do conhecimento, não coincidentemente, com a arte, a literatura e o cinema. Para Novaes (2021), precisamos nos permitir sair dos livros e ultrapassar os muros que nos enclausuram. É preciso observar gestos, expressões faciais e outros detalhes, como os arquitetônicos, por exemplo, para que possamos descobrir ângulos nunca percebidos antes. Tudo isso faz parte dos modos de viver e habitar o mundo, e a fotografia pode ajudar a perceber e captar essas maneiras de uma forma que a palavra nem sempre dá conta.

A fotografia permite que o pesquisador saia da zona desconfortável das entrevistas formais. Embora tenhamos uma predileção pela forma semiestruturada, entrevistas em geral tendem a pouco revelar e, diversas vezes, muito a reduzir o caráter etnográfico. Já a fotografia se torna um meio e um pretexto para que o pesquisador se aproxime do universo que deseja conhecer sem instaurar um ambiente inquisitivo durante a pesquisa de campo. No final do trabalho, uma boa foto etnográfica revela se o pesquisador conseguiu criar vínculos com o tema e as pessoas escolhidas.

Por isso devemos nos atentar aos detalhes da narrativa fotográfica, aos símbolos, às disposições e às ranhuras pelas quais memória e duração se manifestam. O ato de fotografar durante o trabalho de campo demanda observação atenta e implica, necessariamente, que exista empatia e diálogo na relação entre pesquisadora e interlocutora. Com base nas autoras citadas, o papel da fotografia no contexto etnográfico parece ser palpável até este ponto. Contudo, quando as imagens provêm de acervos, sejam institucionais ou privados, elas devem se restringir a uma função puramente ilustrativa? De que maneira os acervos fotográficos podem ser utilizados de forma crítica e reflexiva em investigações antropológicas?

Em minha tese de doutorado, em diálogo com a proposta de Gil Z. Hochberg (2021) sobre a ativação de acervos, trabalhei com o acervo fotográfico de Aida, adotando duas abordagens distintas. A primeira consistiu na colorização manual das fotografias com aquarela líquida, um processo que contribuiu para adicionar camadas de cor e memória às imagens. A segunda e principal abordagem, objeto de discussão neste artigo, foi a fotobiografia, que se assemelha ao processo de colagem. Através dessa prática, busquei não

apenas incorporar as fotografias de acervo no texto, mas também reinterpretar as imagens, criando outras narrativas visuais que ativam a memória de maneira dinâmica e multifacetada.

Para circunscrever o debate, faz-se necessário ressaltar que as fotografias deste trabalho compõem narrativas não cabíveis aos propósitos ilustrativos. As fotografias são pensadas para serem descritivas sem que sejam meramente anexos para o texto verbal. Gosto de pensar na Fotobiografia de Aida como os filmetes de cinetoscópios. Para os não conhecedores da história do cinema, esclareço que cinetoscópios<sup>2</sup> eram instrumentos, cabines parecidas com fliperamas, em que sequências de fotografias rodavam num período de 30 a 60 segundos. Imagens que quando dispostas em sequência davam uma ilusão de movimento, *motion picture*, contando histórias sem palavras.

“Eu fotografo para que não se percam nos vãos da minha memória”, declarou a cineasta franco-belga Agnès Varda no documentário “Visages, Villages” (2017), um dos últimos de sua carreira. No cotidiano, as coisas, pessoas e gestos podem ser substituídos logo depois de observadas por outras impressões que se sobressaem em relação à primeira que tivemos. Para o fotógrafo e etnólogo francês Pierre Verger, a fotografia atua neste cenário com um papel de destaque, ela

[...] tem a vantagem de parar as coisas... e desta maneira permitir que se veja o que só tinha sido entrevisto e imediatamente esquecido, porque uma nova impressão veio apagar a precedente, e assim por diante, e o visto vira uma coisa esquecida. (Verger apud Guran, 2011, p.3).

Varda e Verger encontram-se em diálogo acerca do entrelaçamento da memória e das fotografias. O resultado deste encontro são os instantes enquadrados e materializados em fotografias que inspiram com as suas cores ou com a ausência delas estética e cuidadosamente produzidas. No que tange à memória, é por meio das contribuições das autoras Eckert e Rocha (2010) que busco trabalhar a partir de uma dinâmica temporal em que as narrativas, as fotografias e as formas de sociabilidade no cotidiano se constituem. A *etnografia da duração* baseia-se nas histórias vividas que são transmitidas e das quais nos apropriamos para desenvolver teorias e conceitos dentro da disciplina. Ao produzir descrições etnográficas, narramos essas histórias por meio da escrita, fotografias ou filmes.

Ao escolher trabalhar com as fotografias de acervo, observo a interlocutora no processo de rememorar as vivências que emergem por meio da materialidade impressa do

<sup>2</sup> O cinetoscópio foi inventado por William Kennedy-Laurie Dickson nos estúdios de Thomas Edison em 1891. Ficou conhecido como o primeiro projetor de cinema.

papel. Os álbuns de família e as fotografias tiradas de caixas envelhecidas somam-se à oralidade do relato e produzem, o que a antropóloga Fabiana Bruno (2009) chamou de *trabalho da memória*. Para a autora, este tipo de exercício vasculha “baús fotográficos, num estudo de reconhecimento do que guarda e conserva, o que forma e ordena, o que configura e – talvez – transfigura em termos de uma constituição de história de vida.” (Bruno, 2009, p. 28). Para o estudioso das imagens, Etienne Samain (2012), as imagens podem viajar, elas estão em constante movimento e, por consequência, as imagens são coisas vivas. Partindo do trabalho com as imagens, estaremos acompanhados de questionamentos, haja vista a imprevisibilidade das respostas.

Por fim, as imagens nos possibilitam perceber as entrelinhas, mesmo que nada esteja explicitamente escrito nelas. Desse modo, utilizo as fotografias de acervo como forma de potencializar o diálogo entre pesquisadora e interlocutora. Recorro às imagens de acervo com o objetivo de sensibilizar o olhar – tanto o meu, enquanto investigadora, quanto o do leitor, na posição de espectador de uma história de vida.

### **Fotobiografias**

Como tenho sublinhado até agora, frente ao desafio de lidar com um grande volume de fotografias de acervo, optei pela fotobiografia como premissa metodológica para construir uma narrativa por meio da imagem<sup>3</sup>. A metodologia da fotobiografia na antropologia corresponde aos trabalhos realizados pela antropóloga Fabiana Bruno (2009). A autora associa a imagem como forma de “pensar” e “esquecer” a memória de pessoas idosas. Ao discutir a imagem enquanto acontecimento, epifania e fenômeno, ela procura descobrir as memórias dos seus interlocutores e o que eles depositam, guardam e escondem nelas. A memória, segundo Halbwachs (1990), é uma construção do momento presente e está ligada aos grupos e instituições sociais dos indivíduos. Logo, quando ouvimos as narrativas de nossos interlocutores, estamos presenciando não somente a transformação do tempo, mas da

---

<sup>3</sup> O interesse em trabalhar com fotobiografias me acompanha desde o ano de 2019, quando participei do curso *Dos álbuns aos atlas: imagens, montagens e conhecimento em antropologia*, ministrado pela professora Fabiana Bruno. O curso aconteceu em comemoração aos 30 anos do Núcleo em Antropologia Visual (NAVISUAL) e aos 20 anos do Banco de Imagens e Efeitos Visuais (BIEV) coordenados pelas professoras Cornelia Eckert e Ana Luiza Carvalho da Rocha. Durante o período do curso, houve encontros para discutir textos, uma saída de campo e oficinas de experimentações e montagens. Posteriormente, quando entrei pela primeira vez no apartamento de Aida e vislumbrei a primeira fotografia analógica em preto e branco, soube que trabalharia com as fotobiografias.

própria memória. Por isso, de certa forma, as histórias e as memórias só existem quando lembradas ou formuladas.

É por este motivo que os álbuns fotográficos são produtores de memória, eles estão impregnados de narrativa. São como relíquias, heranças genealógicas de cada família. Eles comportam fotografias do núcleo familiar ao longo de décadas. Fotografias que preenchem álbuns de páginas acartonadas e capas de couro há muito envelhecidas. Mas, sem um narrador, é como se não pudéssemos entendê-los. É como se tivessem sido escritos em uma língua estranha. Como podemos compreender imagens de pessoas desconhecidas, cujas histórias não ouvimos, em lugares onde nunca estivemos? O que fazemos com as fotografias que nos são deixadas feito herança, mas com as quais não possuímos nenhuma ligação? A condição de existência do álbum de fotografias é constituída pela oralidade, pela memória e pela narrativa. Ele só ganha sentido quando há pelo menos uma contadora de histórias, uma personagem que organize as palavras em narrativas para que elas possam habitar outras pessoas. Da mesma forma, as fotografias dos álbuns só ganham vida quando são lembradas, narradas, ativadas.

Bruno (2009), já havia comunicado que para visualizarmos as fotos dos álbuns de família, devemos virar as páginas na companhia de um interlocutor que seja um potencial conhecedor das fotografias. Tendo em vista que, se não soubermos a história por trás da fotografia, pouco podemos inferir sobre ela. A ideia da fotobiografia consiste em articular os relatos verbais que foram suscitados durante o trabalho de campo em conjunto com as fotografias de acervo. Dessa forma, existe uma espécie de interação, entre observador e narrador, provocada pela imersão no contexto da história de vida que a montagem fotobiográfica provoca. Essa parte da pesquisa é oriunda de um exercício de ver e remexer nas fotografias e conversar sobre elas. É sobre estar disposta a ouvir e perambular por períodos históricos outros. Sobre famílias outras e estilos de vida que são verdadeiros achados etnográficos.

Parece plausível afirmar que a montagem se torna imprescindível para a fotobiografia enquanto imagem-memória/verbo-visual. O processo de montagem, que poderia ser pensado como elaboração e construção, coloca em relevo aspectos importantes sobre a vida das pessoas. Ele revela as camadas temporais que levam o pesquisador a descobrir o que, muitas vezes, está para além dos álbuns ou por trás deles. Nas palavras de Bruno (2012),

Poderíamos fortalecer nossa definição conceitual a partir de outro ponto de vista, levantando a questão: o que viria a ser montar uma fotobiografia? Como defini-la ou, melhor dizendo, como poderíamos tentar nos aproximar de sua dimensão única e de sua carga existencial? Ela é, primeiro, esse esforço intenso de ordem arqueológica, essa tentativa de descobrir -, camada após camada, imagem após imagem - dentro, para cima, embaixo, nos arredores, nos entrecruzamentos de figuras de ordens múltiplas - traços e vestígios de emoções, de sensibilidades, de sentimentos; sempre, fragmentos da vida de uma pessoa. (p.97).

O empenho da autora em montar as fotobiografias de forma artesanal é inspirador e muito potente para pensar as categorias êmicas da pesquisa. Ela intersecciona ora as imagens escolhidas e descartadas, ora as imagens e o texto - este último é editado de forma a parecer também uma imagem. Seguindo alguns dos passos indicados pela metodologia proposta por Bruno (2009), construí ao longo de meu trabalho uma fotobiografia que leva o nome de Aida. Desta forma, a interlocutora escolhe as fotos e as dispõe numa montagem que faça sentido para a narrativa que estamos costurando por meio dos jogos de memória (Rocha e Eckert, 2000). As fotografias escolhidas por Aida foram, posteriormente, montadas em pranchas de fundo preto<sup>4</sup>, que remetem tanto às telas do cinema quanto ao *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg<sup>5</sup>. A partir da ideia de fixar o relato ao instante que a fotografia “congelou”, passo também a fixar alguns dos cenários históricos dos momentos em que as fotografias foram tiradas para que o leitor-observador consiga situar o personagem-narrador no mundo. Desta maneira a fotobiografia de Aida assume uma configuração simultaneamente digital e analógica.

Etienne Samain (2012) disse que as fotografias são como “tecidos, malhas de silêncios e ruídos” e que, precisamente por este motivo, tendem a se acumular ao longo do tempo em envelopes e caixinhas como se fossem tesouros, relíquias da nossa existência. Para descobrirmos as histórias inscritas sob, sobre e dentro delas precisamos entender as fotografias enquanto confidências, memórias e arquivos. Com base nessa perspectiva, a *Fotobiografia de Aida* reúne em cada prancha esses três elementos. Cada prancha passa, assim, a ser confiança por meio das narrativas que se derramam sobre as imagens;

---

<sup>4</sup> Os processos envolvidos na montagem da prancha estão detalhados no decorrer do texto.

<sup>5</sup> De acordo com Samain (2011), Aby Warburg foi um antropólogo e historiador da arte que empreendeu a construção de um Atlas de Imagens e de uma biblioteca em formato de arena elíptica, ambos intitulados com o nome da deusa titânide *Mnemosyne*. Nutrido por diversos saberes, sobretudo o de sua biblioteca, Warburg criou 79 painéis, reunindo em torno de 900 imagens, em sua maioria fotografias em preto e branco, mas também fotografias de objetos, recortes de jornais, afrescos de edifícios, entre outros. Warburg montava estes diversos elementos, numa ordem não linear de leitura, sobre painéis de madeira cobertos por tecidos pretos. Após, instalava essas pranchas na biblioteca para que as imagens dialogassem entre si. Ou ainda, pensassem entre si no que é a extensa história do ocidente. Tal qual ele fazia com a catalogação dos livros, que não correspondiam a uma organização por gênero ou nome de autores. Os livros eram organizados por meio da *Lei de Boa Vizinhaça*, de forma que se relacionassem uns com os outros.

simultaneamente, uma manifestação de memória e arquivo que derivam de Aida, da cidade e dos cinemas.

Por fim, é importante ressaltar que o objetivo deste artigo não é, portanto, apresentar a fotobiografia integral de Aida. O intuito é discutir novas abordagens para trabalhar com imagens de acervo no âmbito da Antropologia Visual. Para aqueles que desejarem consultar a Fotobiografia completa, estes poderão consultar a tese de Doutorado à qual ela pertence, bem como a exposição virtual do 47º Encontro Anual da ANPOCS, na qual a proposta foi premiada com menção honrosa no Prêmio Ana Maria Galano. Acessar utilizando o Qr Code a seguir:



#### **4 Do processo de montagem à colagem**

Quando Aida compartilhava suas histórias comigo, nem sempre vinculadas à sua própria experiência, mas também às narrativas de outras pessoas, representadas nas fotografias que analisávamos juntas, comecei a reconhecer as imagens que ela me apresentava. Isso ocorreu porque, ao revisá-las repetidamente, as histórias que me foram narradas passaram a ressoar em minha memória, de maneira análoga ao fenômeno no qual alguém é capaz de completar uma frase iniciada por outra pessoa, como se soubesse de cor os diálogos de seu filme favorito. Diante de um vasto conjunto de fotografias, encontrei-me com Aida para selecionar algumas imagens que seriam incluídas no trabalho. Com o rádio da cozinha sintonizado na FM Cultura 107.7, o uso de um gravador e o caderno de campo, registrei os relatos de Aida enquanto ela organizava e comentava as fotografias. A escolha das imagens e sua sequência foram determinadas por ela própria, embora, inevitavelmente, minha presença tenha exercido alguma influência no processo. Refletindo sobre esse momento, penso que em algumas situações, meus comentários ou questionamentos acerca das imagens acabaram por atribuir maior relevância a certas fotografias. Portanto, é possível supor que Aida não teria organizado as imagens da mesma forma sem a minha intervenção. Da mesma maneira, eu não teria sido capaz de selecionar e organizar as fotografias de acordo com a percepção de alguém que não vivenciou os momentos retratados.

Neste sentido, percebe-se que o processo de montagem, tanto dos arranjos visuais quanto das fotobiografias, opera por contaminação nos chamados jogos de memória. Para as autoras, Ana Luiza C. da Rocha e Cornelia Eckert (2000), a memória é tempo subjetivado e espaço para construção de conhecimento. E, na intersecção entre esses dois campos, podemos encontrar os jogos de memória que, por sua vez,

[...] explicitariam uma ação inteligente singular do sujeito humano sobre o mundo na busca de um princípio de causalidade (formal e material) que possa enquadrar, de forma inseparável, vida e matéria. A memória compreendida como *topos* espaço fantástico, lugar de extroversão e introversão de uma linguagem arbitrária de símbolos, e coordenada, no plano da imaginação criadora, por esquemas de pensamento, evocaria, portanto, os diferentes procedimentos interpretativos-narrativos que dão sentido aos arranjos entre vida e matéria, reunindo-as de forma inseparável. (Rocha e Eckert, 2000, p.73).

A combinação entre história de vida narrada (formas) e fotografias (matéria) proporcionaram que pesquisadora e interlocutora criassem um vínculo por meio da imagem. Assim, o percurso de ordenação resultou em 20 fotografias, as quais foram reduzidas e divididas em mais duas seções de 10 e 3 fotografias, respectivamente. Este ordenamento, pré-fotobiográfico, Bruno (2009) denominou de Arranjos Visuais. Expor aqui estes arranjos, é compartilhar parte do processo de revirar os álbuns, gavetas e baús do passado para redescobrir a vida de uma pessoa. É também sobre compreender que qualquer história é uma narrativa constantemente recriada pela sobreposição de memórias. Como Donna Haraway (2019) comunicou, “importa quais histórias contamos para contar outras histórias.” (Tradução livre, p.35).

Neste viés, o tipo de contação de histórias que me proponho a amarrar aqui é o mais próximo que consegui chegar de Ursula K. Le Guin (1996) e Donna Haraway (2019). Seguindo a ótica das autoras, as práticas de contação de histórias estão repletas de formas de imaginar e performar mundos que façam mais sentido para as pessoas que partem e para as pessoas que ficam. As histórias de vida não possuem uma linearidade, elas não se encerram com uma tela preta onde se pode ler *The end*. Elas são como um punhado de fios que conectam a mais histórias, as quais, por sua vez, ligam-se a outras histórias, e assim por diante. Nos arranjos visuais a seguir, o leitor encontrará, com perdão do trocadilho fílmico, as cenas de uma vida em constante processo de edição. No exercício de reduzir as fotografias, outras histórias vão sendo contadas conforme novos conjuntos são formados. Vejamos as etapas dos arranjos abaixo:

- Arranjo Visual 1

[A escolha de 20 fotografias e a ordenação de Aida;]

- Arranjo Visual 2

[Redução e esmaecimento de 10 fotografias;]

- Arranjo Visual 3

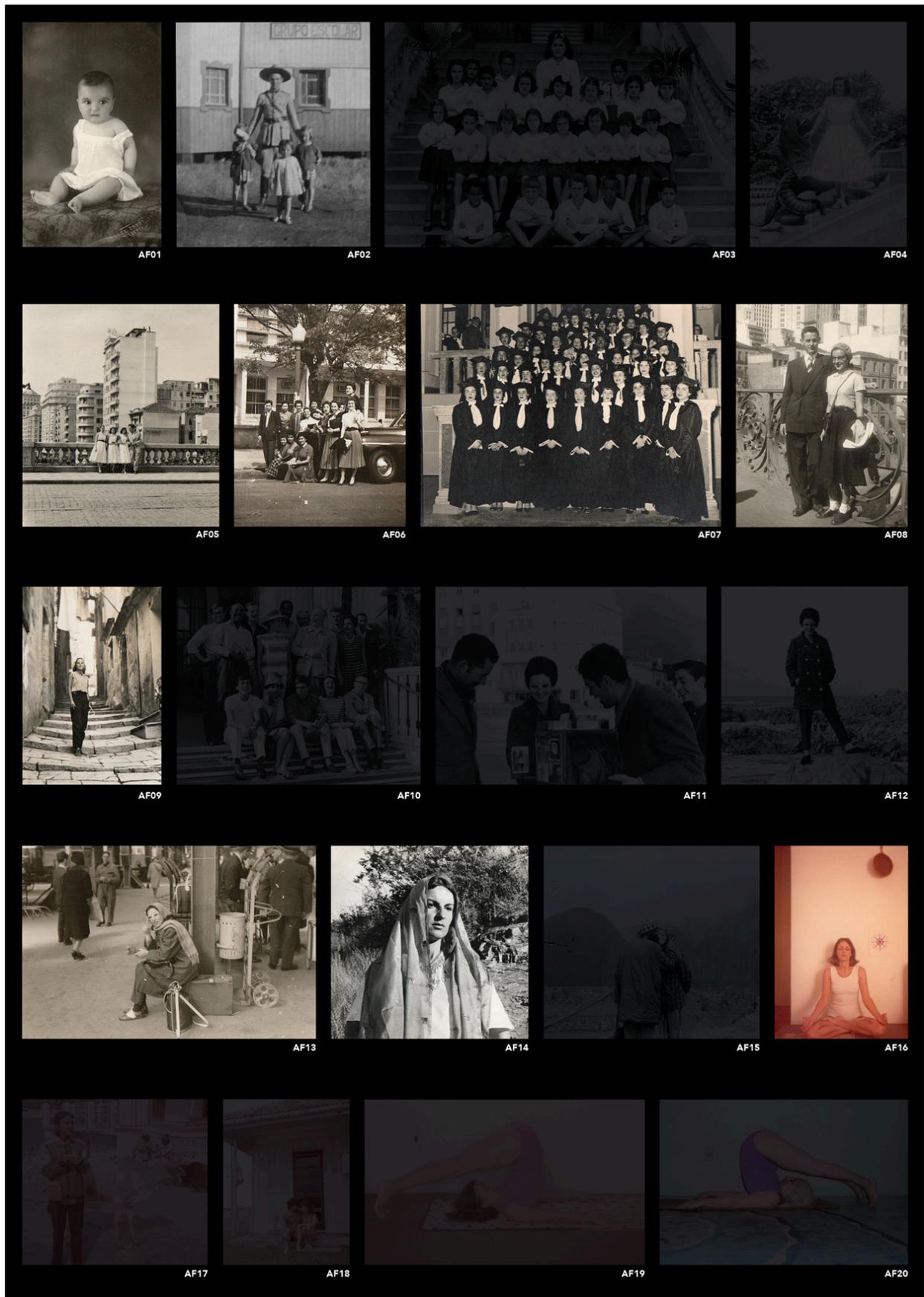
[Redução e esmaecimento de 7 fotografias, elencando as 3 sobreviventes como mais expressivas para o roteiro de vida que Aida desenvolveu.]

Figura 1: Arranjo visual 1.



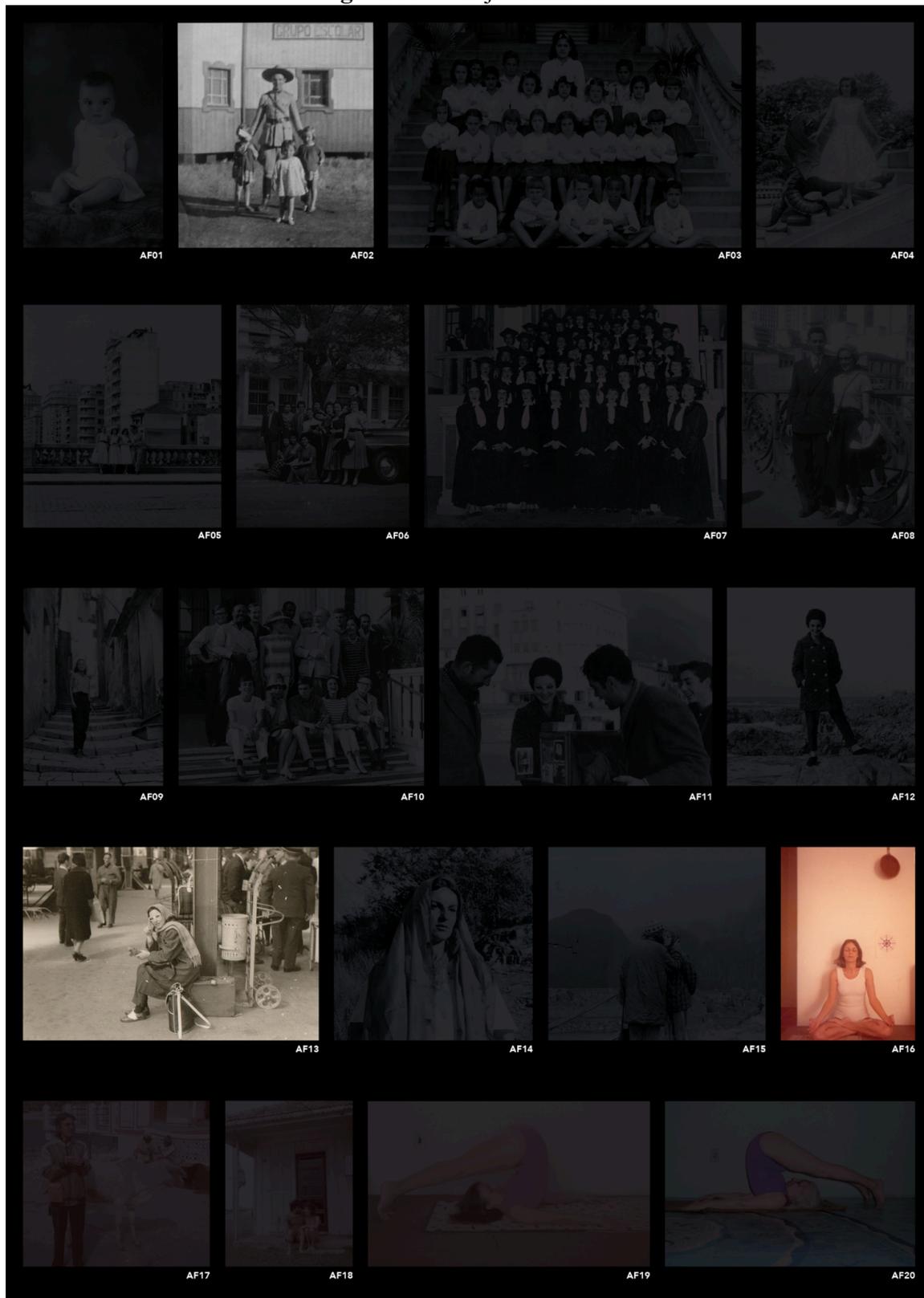
Fonte: autora, 2024.

Figura 2: Arranjo visual 2.



Fonte: autora, 2024.

Figura 3: Arranjo Visual 3.



Fonte: autora, 2024.

Em seguida, os Arranjos Visuais criam as condições para a montagem da fotobiografia que leva o nome da interlocutora da pesquisa. Para além dos fragmentos de história de vida, a Fotobiografia de Aida dispõe também de recortes de papel, sobretudo jornais, que costumam elementos e técnicas analógicas e digitais. Isto significa que a fotobiografia é subjetiva na medida em que reúne, seleciona e organiza as fotografias da vida pessoal de Aida, bem como coletiva quando proponho enquadrar a narrativa pessoal numa cena de dramas históricos. Assim, busco aludir às grandes transformações vividas por Aida, o cinema e a cidade. Os recortes são, portanto, pistas históricas de uma temporalidade nem sempre linear produzida pela montagem. É desta forma que os percursos de Aida remontam cidades que comportam cinemas de rua, jornais impressos, bondes e fotógrafos lambe-lambe.

Os “recortes” incorporados derivam de jornais que estão disponíveis no acervo da Hemeroteca Digital Brasileira<sup>6</sup>. Utilizo o termo recortes<sup>7</sup> para descrever pequenos fragmentos de informações que desempenham o papel de pistas históricas, assemelhando-se às montagens de Dziga Vertov. Além disso, a abordagem estética da fotobiografia que me propus a construir procura representar imagetivamente a passagem do tempo por meio dos cadernos de anotações filmicos de Aida. Posto que nestes cadernos ela anota todos os longas, médios e curtas metragens que assistiu desde criança até a velhice. Por ser muito antigo, o caderno parece de fato uma relíquia arqueológica em processo de decomposição. A cada página pode-se observar as extremidades corroídas pelo tempo e pelos insetos. É aparente o amarelamento do papel, o vencimento da cola, o desprendimento das páginas e a intervenção de Aida ao tentar conservar o caderno. Em várias ocasiões ela utilizou de rótulos de remédios para unir uma página a outra.

É notório que este caderno representa um dos maiores tesouros preservados por Aida. Àqueles que tiveram acesso às reportagens sobre sua vida nos jornais, frequentemente, desejam ver pessoalmente esse *Filmow*<sup>8</sup> analógico. Torna-se interessante refletir sobre como décadas antes pessoas como Aida já realizavam o registro de informações desse gênero em cadernetas e diários. De fato, ela mantém diversos cadernos nos quais anota os filmes que assistiu, sendo o caderno ao qual me refiro repetidamente ao longo deste texto o mais

---

<sup>6</sup> Além do acervo pessoal de fotografias de Aida, é importante salientar que os recortes de jornal utilizados derivam dos seguintes veículos de informação, *Semanário Cinematográfico*, *A Federação* e *Estado do Rio Grande: Companhia Editora Rio Grandense*. Disponíveis por meio do arquivo da Hemeroteca Digital Brasileira.

<sup>7</sup> Vale ressaltar que, evidentemente, nenhum jornal foi fisicamente recortado durante esse processo.

<sup>8</sup> Para aqueles que não levam uma vida de cinéfilo, *Filmow* é um site e aplicativo digital para que os usuários cataloguem todos os filmes que assistiram ou desejam ver. Uma alternativa em inglês, amplamente utilizada no Brasil, é o *Letterboxd*, que serve para a mesma finalidade.

relevante entre eles. Considerado o principal, o antigo caderno de atas contém a maior parte das anotações e acumula um número significativo de intervenções de Aida, assegurando que esses registros não se percam com o passar do tempo. Nesse sentido, Aida está constantemente intervindo na materialidade desgastada do papel para assegurar sua duração. É o esforço contínuo, para usar as palavras de Eckert e Rocha (2011), contra a matéria perecível do tempo.

Um ponto adicional a ser analisado refere-se à prática de Aida de acumular seus registros fílmicos e outros colecionismos, com o propósito de preservar e recordar sua trajetória ao longo da vida. Este comportamento, comumente compartilhado por muitos de nós, reflete a propensão de preservar coisas como meios mnemônicos a fim de nos lembrarmos de quem somos. Conforme observado por Izabela Tamasso (2005), pesquisadora dedicada ao estudo do patrimônio, o ato de acumular patrimônio, em suas diversas manifestações, “contraria a transitoriedade das coisas. Salvando da erosão e do descarte, nós procuramos o equilíbrio entre o efêmero e o permanente. (p. 14).” O costume de armazenar documentos, preservando-os com a mesma devoção dispensada às fotografias que contam a história de uma vida, alinha-se à concepção de Aida acerca do material como fonte de informação e memória. A magnitude desse acúmulo, seja ele categorizado como colecionável ou não, estabelece uma interconexão entre cultura material, arquivo, história e memória.

Ademais, o caderno de Aida constitui uma evidência do tipo de cinema que ela frequenta e consome, englobando filmes que se distanciam da esfera comercial do *mainstream*. Muitos desses filmes são daqueles que poucos se lembram de ter assistido. Não é infundado supor que várias dessas obras registradas por Aida já não estejam mais acessíveis. Alguns títulos, ousado afirmar, são quase impossíveis de localizar e representam desafios para o mapeamento e rastreamento de suas cópias. Neste contexto, a Cinemateca Capitólio<sup>9</sup>, por meio do seu *Projeto Raros: filmes que você sempre quis ver ou nem imaginava que existiam*, destaca-se como a instância preeminente para a apreciação de alguns dos filmes preferidos e registrados por Aida. Inaugurado em maio de 2003, o referido projeto

---

<sup>9</sup> A Cinemateca Capitólio ocupa um lugar de destaque na vida de Aida, sendo um dos cinemas mais frequentados por ela ao longo dos anos. Localizada na Avenida Borges de Medeiros, em Porto Alegre, a Cinemateca é um importante centro cultural da cidade, conhecido por suas exibições de filmes nacionais e internacionais, festivais e sessões comentadas. Aida, que mantém ingressos do Capitólio como recordações preciosas em suas gavetas, considera o local mais do que um simples cinema, mas um marco na história do audiovisual no Rio Grande do Sul. A Cinemateca tem uma longa trajetória que remonta ao Cine Theatro Capitólio, inaugurado em 1928, e passou por diversas fases. Embora não haja uma homenagem formal a Aida no espaço, ela foi reconhecida em um cartaz da mostra *A Vingança dos Filmes B*, o qual a retratava de forma humorística. A Cinemateca, com seu ambiente único, continua sendo um local especial para Aida, para os cinéfilos e para a comunidade em geral.

foi concebido pela Coordenação de Cinema, Vídeo e Fotografia da Prefeitura de Porto Alegre, com a finalidade de proporcionar ao público o acesso a títulos que nunca foram lançados no circuito exibidor brasileiro ou que permaneceram por longos períodos fora de circulação nas salas de cinema. A iniciativa visa reconstruir a essência das *midnight movies*<sup>10</sup> realizadas na cidade de Nova York no final dos anos 1960.

Retornando à fotobiografia, dada a importância do caderno de registros filmicos, as anotações de Aida substituem aqui a estética das pranchas pretas do Atlas de imagens *Mnemosyne* de Aby Warburg (2010) - uma das características da estética das fotobiografias propostas e construídas por Bruno (2010). Ainda que em algum momento do processo de montagem eu tenha caminhado em outra direção estética e teórico-conceitual, é incontestável que o meu trabalho tem uma dívida com Fabiana Bruno (2009). Essa dívida não se restringe apenas pelos conceitos elaborados, mas, estende-se também à fonte de inspiração e a permissão que a autora nos concede de trabalharmos antropologicamente a partir das imagens de acervo dos nossos interlocutores. E, além disso, de ousarmos escrever sobre as histórias que as imagens nos contam.

Como já mencionado anteriormente, em conjunto às narrativas da contadora de histórias e suas fotografias, procuro “recortar e colar” *cenar* da cidade de Porto Alegre ou do cenário cinematográfico. Isso ocorre porque, com frequência, discutíamos sobre a cidade e o cinema, embora esses elementos nem sempre estivessem em evidência nas fotografias escolhidas. Assim, o processo de montagem reordena o vivido embalado pelas mudanças que vão sendo configuradas nos jogos da memória. Ou, em outros termos, as memórias são arrançadas para construir uma história dos cinemas de rua de Porto Alegre.

Portanto, os “remendos” feitos pelas mãos de Aida no caderno, realizados com a finalidade de unir uma página a outra, compõem com os recortes de jornais utilizados quando tento expressar narrativamente outros períodos históricos do cinema e da cidade. É a partir

---

<sup>10</sup> O termo “midnight movie”, originado na década de 1950, fazia referência aos filmes de qualidade questionável e com temáticas consideradas inadequadas para os padrões sociais da época, que eram exibidos na televisão americana a partir da meia-noite. Esses filmes frequentemente abordavam conteúdos como violência ou sexualidade de maneira explícita, que não se encaixavam nas normas tradicionais do horário nobre. Na década de 1970, a ideia de midnight movie passou a estar mais associada ao cinema alternativo, com produções de baixo orçamento que não se inseriam no circuito comercial dos cinemas americanos. Essas sessões de meia-noite ganharam popularidade, especialmente na cidade de Nova York, onde filmes como *The Rocky Horror Picture Show* (1975) e *Pink Flamingos* (1972) atraíam um público fiel. Com o tempo, o termo passou a ser utilizado também para descrever as pré-estreias de filmes de grande expectativa que ocorrem à meia-noite, como forma de criar uma aura de exclusividade em torno de lançamentos aguardados, como é o caso de filmes das franquias Harry Potter, Star Wars e do universo cinematográfico Marvel. Hoje, midnight movie também pode representar uma tradição cultural revisitada pelos cinemas de rua sobreviventes, marcada por sessões noturnas que mesclam nostalgia, contracultura e o desejo de vivenciar o cinema de uma maneira inusitada.

dessa experimentação que surge o aspecto de colagem da Fotobiografia de Aida, que considero ser a minha forma particular de fotobiografar. Ao conduzir o processo de montagem, vou incorporando recortes que evocam as significativas transformações pelas quais a sétima arte passou, desde a invenção do som, passando pela colorização da imagem com a *technicolor*, até o advento do cinema tridimensional. Além disso, busco não apenas representar visualmente a transformação do cinema, mas também as diversas temporalidades não lineares presentes nas memórias de Aida.

Nascida em 1931, o mesmo ano em que o cinema sonoro foi introduzido em Porto Alegre, Aida testemunhou essas e outras mudanças. É importante ressaltar que, embora o cinema sonoro tenha chegado à cidade no referido ano, sua popularização não foi imediata. Na prática, os cinemas locais demoraram a adquirir o equipamento necessário para viabilizar a audição dos filmes. A título de exemplo, em algumas páginas do jornal *A Federação*, encontradas durante a pesquisa no acervo da Hemeroteca, é possível observar a corrida dos cinemas da cidade para instalar o equipamento sonoro. Em 18 de março de 1931, a manchete *O cinema sonoro no Capitólio* ilustra esse cenário destacando que,

Há dias foi inaugurado no Capitólio um excelente aparelho Melaphone, destinado a exibição de películas sonoras. O melhoramento de que o Sr. Faillace dotou seu cinema foi recebido com geral agrado pelos moradores da cidade baixa. Dórvante, estes não precisarão vir até às casas de diversões do centro para assistir films falados, frequentando assim, com assiduidade, o Capitólio. (*A Federação*, 1931).

Em 23 de abril de 1931, o Cinema Garibaldi também estava fechado para a instalação do cinema sonoro, conforme informado pelo jornal *A Federação*. Embora *O Cantor de Jazz* (1927) seja, indiscutivelmente, o filme mais famoso dos primórdios do cinema falado, na montagem utilizo uma página do jornal *Estado do Rio Grande: Companhia Editora Rio Grandense*, que destaca outro filme: a exibição de *Marcha Nupcial* (1928). A propaganda enfatiza a sincronização da película como sonora, cantada e colorida.

A seguir, apresento um vislumbre da minha abordagem ao entrelaçar na fotobiografia não apenas narrativas e fotografias vernaculares<sup>11</sup>, mas também os recortes e manchetes de jornais.

---

<sup>11</sup> São ditas fotografias vernaculares àquelas que possuem caráter amador. São, geralmente, encontradas em arquivos pessoais e nos álbuns de família. Para o historiador Geoffrey Batchen (2000), são as fotografias que ocupam o lar e o coração, mas raramente o museu ou a academia. Para o autor, o conjunto de fotografias comuns e regionais representam um campo negligenciado, para o qual devemos escrever uma história. A relevância da fotografia vernacular na pesquisa antropológica se deve aos marcadores identitários, de subjetividade e alteridade presentes nas fotografias. Além disso, elas se constituem enquanto um dispositivo de memória.

Figura 4: Prancha pertencente à Fotobiografia de Aida.



Fonte: autora, 2024.

A técnica da colagem, como forma de expressão artística, pode ser interpretada como uma representação única da vida cotidiana. Dziga Vertov, na sua forma de fazer cinema, buscava capturar imagens não ensaiadas, documentando cenas da vida de maneira improvisada. Essa abordagem vai ao encontro do método construtivista, que destaca as marcas do processo criativo, mobilizando a consciência do espectador para que esteja constantemente ciente de estar diante de um produto, um filme, e não da realidade em si. Contrapondo-se, desta forma, à ocultação da técnica e às transições sutis muito presentes na produção cinematográfica convencional. No processo de montagem, Vertov organizava os planos por meio de cortes rápidos, intercalações, transições ou sobreposições que evidenciavam a feitura do processo, assemelhando-se assim ao conceito de colagem. De maneira a inspirar-me também em Vertov, a Fotobiografia de Aida resulta em um conjunto de pranchas preenchidas, por vezes com excesso, de recortes e colagens que buscam transmitir o que nem sempre conseguimos expressar totalmente por meio das palavras.

Denomino de “prancha” cada “página” da fotobiografia que pode conter mais de uma imagem. Esse estilo de montagem ficou conhecida na Antropologia Visual com o pioneiro *Baliñese Character: a photographic analysis* (1942), de Margaret Mead e Gregory Bateson. Apesar de não ter sido imediatamente reconhecido como um marco na área, a obra foi revisitada, anos mais tarde, como uma contribuição significativa. A obra visava explorar as formas como a criança nascida em Bali se tornava balinesa. Os autores adotaram uma abordagem inovadora, apresentando aos leitores mais de 100 pranchas verbos-visuais, compostas por páginas duplas: de um lado fotografias e, do outro, relatos escritos. Com cerca de 25 mil fotografias resultantes de um extenso trabalho de campo entre 1936 e 1939, os autores empreenderam uma meticulosa seleção, inicialmente escolhendo 6 mil, posteriormente reduzindo para 4 mil, até chegarem a 759 fotografias, que compuseram as 100 pranchas finais da publicação. A montagem e apresentação das pranchas de *Baliñese Character*, segundo Etienne Samain (2000), podem ser consideradas como um “circuito visual de leitura das fotografias”, uma vez que podem ser “lidas” de cima para baixo, da esquerda para a direita e até mesmo na diagonal, ou seja, em múltiplos sentidos. Outra característica das pranchas está no plano estrutural de algumas delas, tendo em vista que as imagens foram produzidas em momentos distintos e reunidas para estabelecer um diálogo que reflete o ethos balinês. Conforme destacado por Samain (2000),

Num primeiro momento, nosso olhar, quase que assustado e medusado, procura entender o que tem a ver a presença conjunta de elementos tão heteróclitos... O que acontece, no entanto, é que diante deste enigma visual, buscamos uma solução, uma saída, um sentido. Para tanto tentamos, um pouco ao acaso da vertigem de nosso olhar, mergulhar em cada

uma das seis figuras, procurando descobrir, através de suas diversidades figurativas, o que elas poderiam ter em comum ou, melhor dizendo, buscando desvendar uma estrutura ou um elemento catalisador, capaz de religá-las. E qual seria? (p.76).

Sob essa perspectiva, as pranchas que construo compartilham semelhanças com as pranchas estruturais de Mead e Bateson, uma vez que busco reunir diversas imagens para construir uma narrativa coesa. Usando as palavras de Samain (2000) uma vez mais, “entre a escrita e a visualidade, existem laços de cumplicidade necessários.” (p. 61). Em certo sentido, o que empreendo neste contexto se assemelha à figura mitológica da Quimera. Este ser místico encarna uma aparência híbrida, uma composição, para não mencionar imediatamente uma colagem, que amalgama elementos de leão, cabra e serpente, manifestando ainda a capacidade de “*exalar fogo pelas ventas*”. Em outras palavras, a Quimera constitui-se como uma síntese de imagens díspares que resulta em algo novo: uma montagem. Reviro arquivos e estabeleço conexões entre materiais que, à primeira vista, parecem desprovidos de qualquer relação.

Nesse contexto, reside a função do antropólogo e pensador visual não apenas como tradutor, mas como articulador de um diálogo, como alguém que estabelece conexões. De acordo com a autora Gil Z. Hochberg (2021), a superação da fadiga arquivística e a atribuição de significado real aos arquivos demandam uma abordagem radicalmente distinta - uma que se fundamente na imaginação, visão prospectiva, ludicidade, criatividade, especulação e fabulação. Além disso, percebo o método de Hochberg (2021) como uma provocação para refletir sobre o potencial crítico que surge ao ativar o arquivo de Aida. Segundo a autora, ao conectar o conhecimento à arte, o arquivo se transforma em um portal que permite não apenas compreender o presente, mas também imaginar o futuro. Essa perspectiva se afasta do uso tradicional e autorizado dos arquivos, frequentemente visto como uma retroceder ao passado, e abre caminho para novas formas de criação de imagens.

Nos parágrafos precedentes, descrevi algumas etapas e a intencionalidade subjacente à montagem da Fotobiografia de Aida. Contudo, é fundamental reconhecer que a interpretação das pranchas pode variar amplamente e ser objeto de leituras diversas, algumas das quais podem escapar da própria intenção e percepção de quem as produziu.

## Considerações finais

A proposição deste artigo foi a de abordar a história de vida de Aida Ferrás por meio da imagem e a importância da fotografia de acervo como registro do passado e como possibilidade imaginativa para o futuro. Essa abordagem se fundamenta a partir da ativação desses acervos fotográficos preservados ao longo do tempo em latinhas de biscoitos e caixas de sapatos. Quando combinadas, as narrativas pessoais e as fotografias de acervo, proporcionam perspectivas subjetivas e coletivas, ou seja, sobre os modos de viver dos sujeitos e sobre as mudanças ocorridas em suas comunidades ao longo do tempo.

Por fim, gostaria de salientar que as histórias são como ervas daninhas, indomáveis e capazes de brotar em qualquer lugar, mesmo quando não são intencionalmente semeadas. As histórias são ideias que se fixam com mais força do que as lembranças, pois têm o desejo de se espalhar, prontas para fincar raízes em um solo vasto e fértil. Já as lembranças podem se dissipar caso não sejam mantidas vivas, caso as pessoas deixem de se lembrar. Por isso, a fotobiografia de Aida é uma ideia, uma história que foi contada e convida o leitor a uma jornada de descoberta, para que as lembranças de Aida não se percam nos vãos de sua própria memória.

## Referências

BATESON, Gregory; MEAD, Margaret. *Baliñese character: A photographic analysis*. Ethnographic Fieldwork: An Anthropological Reader, p. 450-464, 2012.

Batchen, Geoffrey 2000. *Vernacular Photographies*, em *Each Wild Idea, Writing Photography History*, Cambridge, MIT Press.

BRUNO, Fabiana. Fotobiografia. *Por uma metodologia da estética em Antropologia*. 2009. Tese. (Programa de Pós-Graduação em Multimeios). Universidade de Campinas, Campinas, 2009.

ECKERT, Cornelia, ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Os jogos da memória*. *Ilha Revista de Antropologia*, v. 2, n. 1, p. 71-84, 2000.

ECKERT, Cornelia; DA ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. *Etnografia da duração nas cidades em suas consolidações temporais*. *Política e trabalho: revista de ciências sociais*. João Pessoa, PB. N. 34 (abr. 2011), p. 107-126, 2011.

VERGER apud GURAN, Milton. *Considerações sobre a constituição e a utilização de um corpus fotográfico na pesquisa antropológica*. Discursos fotográficos, v. 7, n. 10, p. 77-106, 2011.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Editora dos Tribunais, 1990.

HARAWAY, Donna J. *Seguir con el problema: Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni, 2020.

HOCHBERG, Gil Z. *Becoming Palestine: Toward an Archival Imagination of the Future*. Duke University Press, 2021.

KÄERCHER, Karen. *Aida: narrativas de uma frequentadora assídua dos cinemas de rua de ontem e hoje em Porto Alegre/RS*. 2024. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2024.

LE GUIN, Ursula K. *The carrier bag theory of fiction*. The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology, p. 149-154, 1996.

MEAD, Margaret. *Visual anthropology in a discipline of words*. Principles of visual anthropology, v. 3, p. 3-12, 1975.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Por uma sensibilização do olhar: sobre a importância da fotografia na formação do antropólogo*. GIS-Gesto, Imagem E Som-Revista De Antropologia, v. 6, n. 1, 2021.

SAMAIN, Etienne. *As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo*. Visualidades, v. 10, n. 1, 2012.

SAMAIN, Etienne. *Como pensam as imagens*. Editora da Unicamp, 2012.

SAMAIN, Etienne. *As “Mnemosyne(s)” de Aby Warburg: entre antropologia, imagens e arte*. Revista Poiésis, v. 12, n. 17, p. 29-51, 2011.

SAMAIN, Etienne. *Os riscos do texto e da imagem - Em torno de Baliñese character (1942), de Gregory Bateson e Margaret Mead*. Significação: Revista de Cultura Audiovisual, n. 14, p. 63-88, 2000.

TAMASO, Izabela. *A expansão do patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios...* (Laudos culturais dos antropólogos inventariantes). Sociedade e cultura, v. 8, n. 2, 2005.

VARDA, Agnès. *Visages, Villages*. 2017.