



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**IMAGEM, HISTÓRIA E MEMÓRIA: UM OLHAR SOBRE OS MONÓCULOS
FOTOGRAFICOS**

Ana Angélica da Costa Menezes

Rio de Janeiro/ RJ
2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**IMAGEM, HISTÓRIA E MEMÓRIA
UM OLHAR SOBRE OS MONÓCULOS FOTOGRÁFICOS**

Ana Angélica da Costa Menezes

Monografia de graduação apresentada à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação em Rádio e TV.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Teresa Bastos
Co-orientador: Jean Costa

Rio de Janeiro/ RJ
2016

**IMAGEM, HISTÓRIA E MEMÓRIA: UM OLHAR SOBRE OS MONÓCULOS
FOTOGRAFICOS**

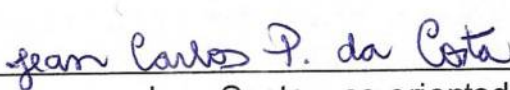
Ana Angélica da Costa Menezes

Trabalho apresentado à Coordenação de Projetos Experimentais da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radio e TV.

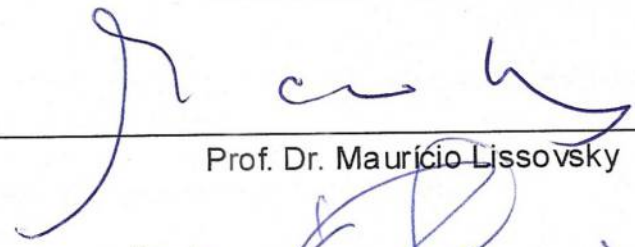
Aprovado por



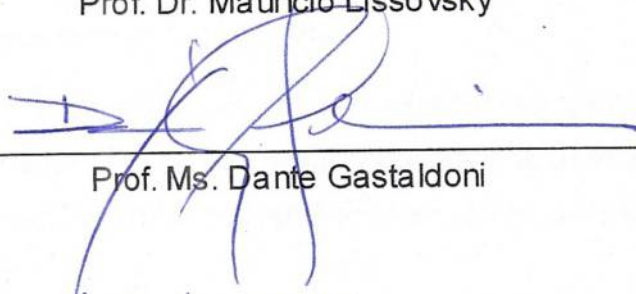
Prof^a. Dr^a. Teresa Bastos – orientadora



Jean Costa – co-orientador



Prof. Dr. Maurício Lissovsky



Prof. Ms. Dante Gastaldoni

Aprovada em: 31 de agosto de 2016.

Grau: 10

Rio de Janeiro/ RJ
2016

MENEZES, Ana Angélica da Costa.

Imagem, história e memória: um olhar sobre os monóculos fotográficos/ Ana Angélica da Costa Menezes – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2016.

59 f.

Monografia (graduação em Comunicação) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2016.

Orientação: Teresa Bastos. Co-orientação: Jean Costa.

1. Monóculo fotográfico. 2. Fotografia itinerante. 3. Fotografia popular.
4. Álbum de família. I. BASTOS, Teresa (orientadora) II. ECO/UFRJ
III. Rádio e TV IV. Imagem, história e memória: um olhar sobre os monóculos fotográficos.

Dedico este trabalho à família Teodoro da Costa, em especial às três gerações guardiãs das memórias que inspiraram esta pesquisa, minha bisavó, minha avó e minha mãe - todas Teodora.

AGRADECIMENTO

No decorrer de toda a minha trajetória acadêmica pude contar com o apoio de várias pessoas, a maior parte delas sempre estiveram ao meu lado e outras tive a proeza de conhecer aqui no Rio de Janeiro durante esta fase de aprendizagem. Agradeço a todos, nunca me senti desamparada.

Teodora, minha mãe; Júnior, meu irmão e Ana Marta, minha caçula – minha eterna gratidão. Obrigada por serem minha família, meu esteio, o amor que existe em mim, por simplesmente acreditarem, por me trazerem para a realidade quando necessário e ainda assim não me deixar duvidar que é possível sonhar e realizar. Agradeço a minha avó, matriarca e guardiã da nossa história, fonte significativa deste trabalho. E a toda família Teodoro da Costa, provedores dessas memórias.

Desde o princípio, e em todos os instantes, realizei este trabalho com muito gosto e satisfação. Sempre obtive retorno entusiasmado de amigos que só fortaleceram a significância deste projeto. Agradeço aos amigos de longa data e aos novos, que já carregam no peito, por vibrarem com esta pesquisa. E àqueles que se envolveram pela magia dos monóculos e que contribuíram da forma mais singela, especialmente, Viviane Castello Branco e Flávia Lobo.

Agradeço a inestimável e atenciosa contribuição dos entrevistados e colaboradores: os fotógrafos – Gercy Barros, Flávio Barros e Victor Hugo; o professor José Henrique Moreira; o fotojornalista Alberto Jacob Filho; o psicanalista e fotógrafo José Inácio Parente; o escritor e fotógrafo Elinaldo Meira.

Sou imensamente grata pela preciosa parceria estabelecida com a minha orientadora, Teresa Bastos, e o meu co-orientador, Jean Costa, que paciente e carinhosamente me conduziram e estimularam na construção deste trabalho, e não apenas como profissionais, mas também, me atrevo a dizer, como amigos. Agradeço a presença da minha banca examinadora, Maurício Lissovsky e Dante Gastaldoni, que gentilmente aceitaram participar.

Meus agradecimentos à Escola de Comunicação, ECO-UFRJ, e todo o seu valioso corpo docente e técnico – especialmente, a professora Anita Leandro que ocasionou o meu primeiro trabalho com monóculo fotográfico e o Alexandre Fifo com toda sua solicitude e atenção – que contribuíram de forma expressiva no meu florescimento intelectual, social e humano.

Minha gratidão a Deus e toda a forma enérgica da natureza pelo sopro de vida, o aqui e agora, as oportunidades e as inspirações – que elas não cessem!

“(...) a fotografia nos permite, por um lado, admirar em sua reprodução o original que os nossos olhos não teriam sabido amar (...)”.

(André Bazin)

MENEZES, Ana Angélica da Costa. **Imagem, história e memória: um olhar sobre os monóculos fotográficos**. Orientação: Teresa Bastos. Co-orientação: Jean Costa. Rio de Janeiro, 2016. Monografia (Graduação em Rádio e TV) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 59 f.

RESUMO

Este trabalho tem como objeto de investigação imagens de monóculos fotográficos. Populares entre os anos de 1970 e 1990, estes dispositivos que guardam em seu interior um *slide* em filme reversível, são comumente comparados a uma luneta e eram produzidos por fotógrafos de rua ou itinerantes. Por meio de entrevistas com profissionais que trabalharam com os monóculos fotográficos são retomadas as impressões e vivências afetivas e de memória tanto daqueles que foram fotografados quanto de quem os fotografou. Através de seus relatos, há o resgate das experiências que compõem estas memórias a partir deste tipo fotográfico, o qual tem sido esquecido ao longo do tempo. O estudo traz um aporte teórico no tocante à questão da fotografia de família e à constituição de sua “crônica visual”. Por meio destas, é observada a construção das memórias de um determinado grupo que, aliado à análise de algumas fotografias de monóculo, permite a verificação do despertar da consciência visual que as imagens impulsionam.

Palavras – chave: Monóculo fotográfico, fotografia itinerante, fotografia popular, álbum de família.

MENEZES, Ana Angélica da Costa. **Imagem, história e memória: um olhar sobre os monóculos fotográficos**. Orientação: Teresa Bastos. Co-orientação: Jean Costa. Rio de Janeiro, 2016. Monografia (Graduação em Rádio e TV) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. 59 f.

ABSTRACT

This study aims to investigate the images of photographic monocles, which are similar to a telescope that has a slide inside as a picture in reversible film. Monocles were popular between 1970 and 1990 years and these photographs on display devices were produced by street or itinerant photographers. Impressions and affective experiences and memories were taken through interviews with those who were photographed and who photographed them. The interviewer's comments redeem their experiences from their memories of this type photo that has been forgotten over the time. This study provides a theoretical contribution on the issue of family photograph and the establishment of a "visual chronicle". Thereby, I explain the memories construction of a group which along with the analysis of some photographs monocle allows the identification of the consciousness awakening that visual images drive.

Keywords: photographic monocles; itinerant photographers; popular photograph; family photograph.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1. HISTÓRIA E FOTOGRAFIA – O QUE SABEM OS FOTÓGRAFOS SOBRE OS MONÓCULOS FOTOGRÁFICOS?	14
1.1 OLYMPUS PEN – A CÂMERA ITINERANTE	14
1.2 REVERSÍVEL – UM FILME NOBRE.....	19
1.3 MONÓCULO – O OBJETO DE VISUALIZAÇÃO E A SUA LUDICIDADE	23
2. MEMÓRIA	30
2.1 FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA: A CRÔNICA VISUAL EVOCADA PELA ORALIDADE ..	30
2.2 PROJEÇÃO: O OLHAR NA FOTOGRAFIA E AS RELAÇÕES AFETIVAS	33
2.3 REVELAÇÕES: UM LUGAR, O COTIDIANO E A REPRESENTAÇÃO	35
3. REMEMBRANÇAS	38
3.1 ROÇA DE ARROZ.....	39
3.2 FESTA DE SÃO FRANCISCO	43
3.3 MARIA.....	45
CONSIDERAÇÕES FINAIS	47
APÊNDICE	50
ANEXOS.....	51
REFERÊNCIAS	58

INTRODUÇÃO

Os monóculos fotográficos fazem parte da minha infância, eles são uma das minhas primeiras referências de fotografia e foram também, em muitas ocasiões, o meu passatempo quando visitava a casa da minha avó, a guardiã de boa parte das fotografias da família. Porém, o fato do monóculo ser um entretenimento não significava que ele tinha o mesmo valor que um brinquedo, era assunto sério, um objeto que demandava zelo no manuseio e não era à toa que ficava guardado em uma caixa de sapatos, esta no fundo do guarda-roupa, afinal como dizia a minha avó “Toma cuidado! Que não têm outros desses”.

Em 2015, na disciplina de “Edição de Imagem e Som” ministrada pela professora Anita Leandro, no curso de Comunicação Social – Rádio e TV, da ECO-UFRJ, os alunos deveriam realizar um curta-metragem utilizando imagens de arquivo. Muitos alunos apresentaram suas propostas para o trabalho no qual fariam uso de filmes de família, cartas, áudios e claro fotografias. E, como já mencionei, os monóculos foram as minhas primeiras referências fotográficas e as primeiras fotos da minha família que tive contato.

Apresentei a proposta de produzir um filme a partir das imagens de monóculos pertencentes à minha família, não exclusivamente por gosto, mas pela disponibilidade de registros. Minha família já morou em várias cidades, estados e regiões do país e, nas idas e vindas, muita coisa foi perdida, extraviada e também se estragou por descuido e falta de sorte, como fotografias, cartas e até certidões, documentos. No entanto, os monóculos permaneceram, não sei ao certo se pelo fato das fotografias estarem acondicionadas e protegidas em uma caixinha, o dispositivo de visualização, ou se pelo seu tamanho e facilidade de transporte e desta forma sempre estar junto da minha avó, em sua mala a tiracolo.

Com o consentimento da minha avó, me apropriei dos vinte e oito monóculos fotográficos, e comecei a trabalhar no meu curta-metragem “*Rememбранças*”. Foi a partir deste momento que iniciei as primeiras pesquisas sobre monóculo, pois vieram

os questionamentos e a necessidade de entender a origem deste dispositivo, que tão pouco é falado e lembrado como fotografia.

Logo no início, observei a escassez de conteúdo disponível sobre o assunto. E no decorrer da fase de produção do filme “Rememranças” o que captei a respeito me foi dito por pessoas que conheciam o artefato, mais precisamente sobre a fotografia ser produzida em filme positivo e não em negativo como muitos confundem. A insuficiência de material publicado e acessível foi um indicativo de que esse assunto deveria ser buscado por outras vias, junto aos fotógrafos, e também uma motivação para o desenvolvimento deste trabalho acadêmico.

O presente estudo visa levantar a história dos monóculos fotográficos, populares entre os anos de 1970 e 1990, e informações referentes à sua origem, a partir da perspectiva de quem os produziram, os fotógrafos de rua. A pesquisa objetiva também compreender a estrutura da produção que permeiam tanto o objeto em si, o dispositivo, quanto as relações inerentes ao ofício do fotógrafo e o elo existente com o público fotografado.

Metodologicamente, no desenvolvimento da pesquisa foi realizado, de forma significativa, o trabalho de campo com profissionais do meio fotográfico, especialmente foram triados os profissionais que desempenharam funções particularmente relacionadas com os monóculos fotográficos e com o filme reversível. Foram feitas entrevistas, cujo intuito era captar as impressões e experiências dos fotógrafos relacionadas ao assunto em questão nesta monografia.

O primeiro capítulo contempla os três pontos fundamentais na produção do monóculo fotográfico – a tríade: câmera Olympus Pen, filme reversível e os dispositivos de visualização – que são estabelecidos a partir dos relatos dos fotógrafos entrevistados. O segundo capítulo apresenta a memória vinculada ao objeto, que em sua natureza carrega a magia da projeção, o que suscita estas rememorações, suas relações afetivas e a construção da “crônica visual” de uma família que floresce diante da tradição oral.

O terceiro capítulo finaliza esta pesquisa com três fotografias de monóculos, que também foram utilizadas no filme “*Rememorações*” e trechos da narração referentes às imagens. As fotografias foram selecionadas com base na sua carga histórica relativa tanto a uma época quanto às memórias de determinada pessoa e família que as imagens desencadeiam. Vale destacar que embora este trabalho mencione o filme “*Rememorações*” ele não o tem como objeto de análise, mas de referência em determinadas circunstâncias.

Seguindo esta dinâmica, o trabalho pretende desvelar as questões referentes à história dos monóculos fotográficos no Brasil e insuflar a discussão da sua significância na produção fotográfica analógica, sobretudo as trabalhadas com o filme reversível. E trazer à tona a importância deste artefato para a memória popular, que eventualmente recebe o destaque merecido e que com o passar do tempo tem cada vez mais caído no esquecimento daqueles que viveram o auge dos monóculos e se tornado objeto de desconhecimento das gerações mais novas.

1. HISTÓRIA E FOTOGRAFIA – O QUE SABEM OS FOTÓGRAFOS SOBRE OS MONÓCULOS FOTOGRÁFICOS?

1.1 OLYMPUS PEN – A CÂMERA ITINERANTE

O fato de ter percebido que há certa raridade na contemplação de abordagens quanto os monóculos fotográficos me motivou a realizar esta pesquisa. A escassez de fontes disponíveis sobre o dispositivo me direcionou a desenvolver uma abordagem por meio de entrevistas. E por considerar importante ouvir histórias e impressões, não apenas daqueles que foram fotografados e detêm algum monóculo, é que iniciei um trabalho investigativo de buscar também os profissionais que trabalharam com este tipo de fotografia.

Em razão desta pesquisa, realizei uma visita à Feira de Antiguidades da Praça XV, no centro do Rio de Janeiro. Ao conversar com alguns feirantes em suas barracas, onde eram expostas uma infinidade de câmeras, um determinado vendedor indicou procurar a banca de Samuel Sechter que estava ali próxima, há alguns metros. Samuel Sechter que trabalhou por muitos anos em laboratórios fotográficos e acompanhou o período auge da produção de monóculos, após relatar toda sua história com fotografia e até mesmo seus ressentimentos em relação à era digital, mencionou que Gercy Barros foi um dos mais conhecidos fotógrafos de monóculo entre os anos de 1970 e 1990 da cidade e que sua loja ficava no Méier, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro.

A partir dos dados coletados durante a conversa com o senhor Sechter, sobre Gercy Barros, pesquisei na *internet* o endereço e o telefone de sua loja. Meu primeiro contato foi com o filho de Gercy Barros, Flávio Barros, que administra os negócios do pai, a loja Foto Barros. Após apresentar minha pesquisa e intenção de entrevista, Flávio levou minha proposta até seu pai que gentilmente aceitou o encontro. A conversa aconteceu no escritório da loja Foto Barros que hoje predominantemente trabalha com a distribuição de produtos para fotografia nas lojas de informática.

Hoje aposentado, aos oitenta e dois anos, Gercy Barros e seu filho Flávio Barros, durante entrevista revelaram algumas questões pertinentes ao meio do profissional da fotografia de monóculo. De início, os fotógrafos fizeram questão de frisar a importância de entender que o monóculo era apenas o objeto no qual a película positiva – o *slide* – era posta no dispositivo em questão, ou seja, como disse Flávio, “o monóculo é uma das derivações de apresentação do *slide*”.

Os profissionais que trabalhavam com este tipo de fotografia em monóculo eram chamados de fotógrafos de rua ou fotógrafos *street* e eram conhecidos como “profissionais de produção”, isto quer dizer que obtinham renda de acordo com a produção do dia trabalhado. Com o *boom* da fotografia em monóculo, que ocorreu entre 1970 e final de 1980, segundo os fotógrafos, a produção se alargou e muitos fotógrafos passaram a se dedicar exclusivamente a esta linha da fotografia.

Por indicação de José Henrique Moreira, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, entrevistei o fotógrafo Victor Hugo, que há quarenta e três anos trabalha com fotografia e atualmente tem sua loja e laboratório fotográfico no Centro Comercial de Copacabana, localizado na avenida Nossa Senhora de Copacabana. O fotógrafo contou que sua relação com este ofício é herança de família, pois aprendeu a fotografar com o seu pai, que também era fotógrafo. Durante a entrevista, ele comentou que um dos artifícios mais utilizados em sua época atuante como fotógrafo de rua era simplesmente “disparar o *flash*” na direção de uma pessoa sem na verdade tirar uma foto de fato, era apenas para chamar a atenção e atrair clientela até o estúdio. De modo que muitas vezes, na rua, não eram produzidas imagens, mas neste espaço público eram captadas pessoas que poderiam vir a ser fotografadas.

Na cidade do Rio de Janeiro, estas fotografias eram produzidas comumente em lugares de grande movimento, como pontos turísticos, circos e desfiles de carnaval. Vale lembrar que, por outro lado, no nordeste do país, as fotografias em monóculo revelam majoritariamente um contexto religioso, como é exposto no meu

curta-metragem “*Rememбранças*”¹, no filme “*Câmera Viajante*” (anexos 1 e 2) de Joe Pimentel e até mesmo no longa-metragem “*Central do Brasil*” (anexos 3 e 4) de Walter Salles. Em todos eles, a cena fotografada para o monóculo é apresentada em um cenário vinculado aos festejos religiosos, tais como procissões e as festas dos padroeiros das cidades. No aspecto comercial, um dos maiores benefícios para a produção do monóculo foi o lançamento da série de câmeras Olympus Pen, em 1959 no Japão. Criadas pelo designer Yoshihisa Maitani, estas câmeras foram consideradas as compactas mais famosas da época. Embora não tenham sido a primeira do tipo *half-frame*, meio quadro, no entanto, dentre elas a Pen esteve entre as mais vendidas naquele momento. E, quanto aos monóculos, é quase que unanime a predileção dos fotógrafos pelo modelo Pen.



Figura 1: Linha do tempo das câmeras Olympus Pen (*Site Olympus*).

¹ Cuta-metragem que produzi em 2015 para a disciplina de “Edição de Imagem e Som” ministrado pela professora Anita Leandro. O trabalho consistia no desenvolvimento de um filme utilizando imagens de arquivo.

Especula-se que o seu quadro tenha sido reduzido em virtude da sua dimensão comprimida. Logo a Pen se tornou popular e sendo conhecida por uma de suas características principais, além do formato compacto, difundiu-se como a câmera *half-frame*, meio quadro. As câmeras convencionais tinham seu quadro nas dimensões de 36mm por 24mm de acordo com as películas fotográficas. Já a Olympus Pen tem seu quadro reduzido à metade como é possível observar nas imagens abaixo extraídas do livro “*Monóculo? Só se for aqui! Na minha terra é binoclo*”.



Figura 2: interior da câmera Olympus Pen (a seta indica o quadro *half-frame*)



Figura 3: câmera Olympus Pen

Na relação equipamento e profissional, a Olympus Pen, na produção de monóculo, se apresenta de forma emblemática, pois como já sugere o próprio nome do modelo da câmera em questão – Pen – cuja tradução é “caneta”, faz alusão à mobilidade, a facilidade de transportar o equipamento assim como uma caneta que se pode carregar no bolso para qualquer lugar. E, em relação ao profissional que produz o monóculo, um fotógrafo de rua, itinerante e popular, ter uma câmera que possibilitasse a sua locomoção desta maneira expandia suas fronteiras de atuação e revolucionava o seu trabalho. Era libertador, fator que também agregou de forma substancial adeptos a este ofício.

Torna-se importante pontuar a câmera do tipo *half-frame* como responsável por uma característica significativa na estética destas fotografias em monóculo, pois a partir desta dimensão de meio quadro as fotografias passaram a ser sutilmente apresentadas no formato vertical, embora os fotógrafos utilizassem de uma artimanha óbvia, inclinar a câmera para o lado em 180 graus e desta maneira conseguir uma foto no formato de horizontal. De toda forma, o enquadramento se mostra ainda mais preciso e atento a quem é fotografado e assim se perde um pouco do cenário e margens, caracterizando uma das estéticas deste tipo de fotografia.

Com o tempo surgiram outras marcas de câmeras *half-frame* além da Olympus Pen, igualmente com dimensão de 18mm por 24mm. Esta peculiaridade quanto sua proporção não impossibilitou que os filmes convencionais de 36mm fossem utilizados nestas câmeras, pelo contrário, era possível e até mesmo permitiu maior rentabilidade aos fotógrafos, pois com esta câmera era possível “dobrar” as fotografias, ou seja, nestas câmeras com um filme de trinta e seis exposições era possível produzir setenta e duas fotografias, setenta e dois monóculos.

É impossível dissociar a participação das câmeras Olympus Pen na produção de monóculos fotográficos. É indiscutível a íntima relação existente entre ambos. O que paira é a dúvida no tocante ao engendramento deste tipo fotográfico em dispositivo de visualização. O momento em que esta relação foi estabelecida, em quais circunstâncias, onde tudo isso teve início. Teria sido a fotografia em monóculo de meio quadro uma consequência destas câmeras? O que mais sabem os fotógrafos a respeito da história deste tipo fotográfico em monóculo?

1.2 REVERSÍVEL – UM FILME NOBRE

Além das câmeras Olympus Pen, outro fator que colaborou para a ascensão do monóculo foi a fotografia em *slide*. Segundo Flávio Barros, o *slide* era de fácil comercialização, pois o processo de revelação conhecido como E-6 era totalmente químico, isto quer dizer que não dependia de maquinário, e sua revelação era finalizada em cerca de vinte minutos, pronto para a comercialização. Como declarou Gercy Barros “eu tirava a foto da pessoa subindo o Pão de Açúcar e quando ela descia o monóculo já estava pronto”. Eles pontuaram também que a praticidade em visualizar a imagem no ato da apresentação do produto, a fotografia, favorecia a venda, além de se tratar de uma novidade – o objeto monóculo – o que conferia a possibilidade de agregação de valor a fotografia, uma lembrança.

Gercy e Flávio sustentam que “o positivo era a cópia fiel da imagem” e ressaltam os atributos do filme reversível e a preferência de muitos clientes por este material que era comumente solicitado nos trabalhos fotográficos, como por exemplo, os do ramo da moda. O *slide* favorecia a fotografia em qualidade, sobretudo em relação à fidelidade da cor, que era essencial para apresentação de uma imagem fidedigna.

Ainda sobre a questão do processo de revelação do *slide*, este também conhecido como filme diapositivo, os fotógrafos Gercy e Flávio atribuem ao fato da técnica E-6 consistir em um método inteiramente químico que a fotografia em monóculo tenha sido tão difundida e viabilizada em cidades interioranas e no nordeste do país. Uma vez que a sua produção não exigia grande investimento em equipamentos e nem mesmo a necessidade de energia elétrica. A manufatura desta fotografia se apresentava de modo exequível em vários ambientes e até mesmo diante de uma rotina itinerante como muitos profissionais praticavam este ofício. Bastavam a câmera, o filme positivo e as soluções para revelação das fotografias na própria película, sendo que no papel era necessário o ampliador, equipamento específico e indispensável para a ampliação no papel.

Para o fotógrafo Victor Hugo, também é indiscutível a qualidade das imagens em *slide*, ele defende a ideia de que as fotografias em película ainda detêm o

atributo de superioridade em relação às outras, inclusive as digitais. Victor Hugo confere à projeção o caráter definidor quanto à qualidade do *slide* tanto na fotografia quanto no cinema, comenta que nenhum outro material alcança a perfeição em projeção assim como a película é capaz. Victor Hugo acrescenta ainda, de forma crítica, que, se não há revelação e ampliação, não há fotografia, pois não se “grafou” nada, logo o que a tecnologia digital permite é a captação de uma imagem e não a produção de uma fotografia. Ele acredita ser importante discernir imagem e fotografia, sendo esta física e palpável de modo a ser revista, em um ritual inerente à natureza das fotografias em película e mais ainda daquelas apresentadas em monóculo.

Ainda se atribui a natureza de material nobre ao filme reversível, embora muitas pessoas se queixem da vulnerabilidade do material em razão da sua propensão a deterioração. Geralmente por consequência da ação do tempo, como a exposição à luz do sol, ao calor, o contato com o mofo e até mesmo pelo manuseio incorreto, além da necessidade de uma preservação apropriada. Independente disto o filme reversível ainda cativa os fotógrafos e grande parcela deste enaltecimento se deve a qualidade cromática de suas imagens.

José Henrique Moreira, professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro, trabalhou por muito tempo no ramo fotográfico no Museu de Arte Moderna – MAM – do Rio de Janeiro, e lá teve o primeiro contato profissional com a película reversível. Em virtude das exigências quanto à qualidade das imagens a serem expressas em uma fotografia houve naquele tempo – e ainda existe hoje – a necessidade de trabalhar, no âmbito artístico, com o diapositivo. José Henrique é categórico e afirma que “não havia dúvidas sobre a qualidade cromática”, uma vez que o diapositivo era a própria imagem e, diferentemente do negativo que ao ser copiado para o papel passava por ajustes de cor, o reversível era calibrado para a exposição precisa, logo as cores eram tal qual da imagem fotografada.

A valorização do filme reversível se deve também aos efeitos que a película proporcionava aos espectadores em suas projeções. No circuito comercial, o diapositivo era utilizado, sobretudo nos meios artísticos, como na produção de

editoriais de moda em que há a necessidade de um rigor quanto às características e qualidade precisas da imagem. Já fora deste meio, o positivo também é lembrado em um contexto familiar, de produção caseira. O filme reversível era comumente utilizado nas produções fotográficas de família, na forma de *slide*.

O *slide*, convencional, é a fotografia produzida na própria película que é emoldurada em uma espécie de cartão para ser projetada em um equipamento específico, o projetor de *slide*. Este funciona como uma caixa de luz contendo uma lente objetiva que, ao emitir a luz, projeta de forma ampliada, em determinada superfície, a imagem contida na transparência, a película. O que nos reporta certa semelhança com os monóculos, pois é possível considerar aqui a similaridade quanto à utilização da película, *slide*, e sua visualização, embora um dependa da forma mecânica e de equipamento e a outra se realize a partir de um dispositivo puramente óptico.

Segundo o professor José Henrique Moreira, entre os anos de 1960 e 1970, houve uma significativa produção de fotografias em *slide*. Naquela época, o acesso não era popular a este tipo de fotografia, mas era comum entre alguns. As famílias que tinham o equipamento apropriado produziam de forma expressiva os *slides*. Para o professor, parte considerável desta produção ocorria principalmente durante as viagens realizadas em família, o que nos remete às fotografias turísticas, questão destacada por André Gunthert.

Em seu texto “A fotografia, monumento da experiência privada”, André Gunthert assinala a partir dos usos privados da fotografia os encargos conferidos às fotografias turísticas que expressam o valor de *souvenir*. Em essência elas dispõem de artifícios capazes de resgatar a presença em determinada localidade e momento. “Pode-se atribuir este efeito à capacidade dos grãos de prata de registrar a informação luminosa, mas qualquer imã comprado no local dispõe de um poder rigorosamente parecido” (GUNTHERT, 2012, p. 32). Desta forma a ida a um lugar suscita que a produção de provas sejam simples objetos como um chaveiro ou uma

foto que ateste sua estada. E a imagem tem sido cada vez mais o dispositivo utilizado para a retomada destas experiências e para a evidenciação da mesma.

Enquanto a produção fotográfica analógica esteve em destaque, em um momento não muito distante da atualidade, as fotografias eram produzidas de forma racionalizada. Fotografar implicava em uma demanda pré-determinada de número de fotos a serem feitas em razão do filme, e logo requeria o clique exato e certo para que não se perdesse uma “pose” no filme. As fotografias tinham tendência a se apresentar de forma ensaiada, teatralizada em favor de uma disciplina que trazia a segurança de uma fotografia válida. Esta limitação quanto à película fotográfica sugere além da encenação a roteirização do que seria mais importante fotografar em determinadas ocasiões, como uma espécie de “momento-chave”, como em uma festa de aniversário o soprar das velas, e em uma viagem a visita ao monumento que identifique o local.

Como já foi destacado “a película era a própria fotografia”. O filme reversível utilizado durante a captura das imagens na câmera passava por um processo de revelação, rápido em relação aos outros, conhecido como E-6. Este processo é puramente químico e não inclui a ampliação, ou seja, a imagem não era passada para o papel fotográfico, ela permanecia apenas no diapositivo, logo não havia negativo para replicação da mesma. Este é um momento em que a técnica cessa no sentido de produzir cópias e retorna às origens de uma produção manufaturada, a fotografia aqui é única, como as obras de artes eram em um momento que não havia a possibilidade de reprodução da técnica.

Em seu texto “A pequena história da fotografia”, Walter Benjamin traz suas primeiras reflexões quanto à reprodutibilidade da técnica em um momento no qual a industrialização se faz presente nas mais distintas áreas da sociedade. A industrialização da fotografia ocorreu de forma crescente, sobretudo ao favorecer o aumento da sua participação nos jornais. No entanto, o ponto forte desta obra levantado por Benjamin é como a técnica passa a impactar as obras de arte.

As fotografias em filme reversível, os *slides*, tem esta característica identitária: os *slides* são únicos, diferente das outras fotografias provenientes do filme negativo que permitem a reprodução de cópias. A intransponibilidade da imagem de um filme reversível gera certa feição ao *slide*. Além da gama de cores que o material proporciona de forma a aproximar a imagem registrada do real, os registros que foram produzidos apenas no reversível não apresentam outra forma de duplicação do *slide*. Esta peculiaridade confere à imagem fixada no diapositivo exclusividade e autenticidade de determinada experiência assim como no momento vivido.

1.3 MONÓCULO – O OBJETO DE VISUALIZAÇÃO E A SUA LUDICIDADE

Desde as primeiras pesquisas a respeito deste artefato, o monóculo fotográfico, considerei buscar por respostas ou vestígios que indicassem a genealogia deste dispositivo, a natureza do objeto – afinal esta caixinha, o que é? Para mim, embora familiar, atualmente se apresenta envolto por um mistério que paira nos principais âmbitos, no sentido do desconhecimento de sua origem e no jogo de expectativas que ele suscita no momento em que é utilizado como visualizador de fotografia. A necessidade não é puramente de dar um gentílico ao artefato, mas também compreender o que motivou o acondicionamento de uma imagem em uma caixinha e a conseqüente miniaturização da imagem, além de desvendar a completude do objeto de visualização que resguarda a fotografia em seu corpo para depois revelar.

Flávio Barros, fotógrafo e filho do também fotógrafo Gercy Barros, afirma que a loja de seu pai – Foto Barros –, entre os anos de 1970 e 1990 produziu em média cinquenta mil monóculos por mês e estima que neste período o monóculo tenha movimentado cerca de vinte por cento do mercado fotográfico. Foi durante esta época que a fotografia em monóculo teve seu auge, por um período de quinze anos,

e acrescentam que neste intervalo de tempo inclusive existiu uma fábrica no Brasil de produção do objeto, monóculo, a J.L de Sá, situada no Rio Grande do Sul ².

Entre as especulações levantadas durante as entrevistas sobre a origem do monóculo no Rio de Janeiro, a de Victor Hugo se apresenta como a mais curiosa, pois atrela a certo grupo de imigrantes gregos o domínio do ofício fotográfico de rua na cidade. Ele comenta que eram muitos os gregos que atuavam nas ruas produzindo fotografias principalmente no centro da cidade do Rio de Janeiro e nas praias. Victor Hugo acredita que os gregos tenham ligação direta com a chegada e a disseminação dos monóculos no país, entre os anos de 1960 e 1970, e que parte considerável das pessoas que tiveram fotografias em monóculo, em algum momento, foram fotografadas por este grupo. No entanto, nada, além disso, ele sabe informar sobre este grupo de gregos³.

Em seu livro *“Monóculo? Só se for aqui! Na minha terra é binoclo”*, lançado em dezembro de 2015, Elinaldo Meira faz um levantamento a partir dos primórdios da história fotográfica no que concerne à visualização e à projeção de imagens que proporcionam em sua essência a experiência lúdica. Em sua busca, o escritor e fotógrafo teve como ponto de partida os princípios dos objetos binoculares e a fotografia estereoscópica, pois acredita que o monóculo descenda destes. Os estudos de Charles Wheatstone foram utilizados como suporte no desenvolvimento do que viria a ser o visor estereoscópico em 1838 e os estudos de David Brewster para a criação da câmera fotográfica estereoscópica em 1849.

A fotografia estereoscópica é o processo de produção e visualização de imagens que teve sua formulação apoiada nos fundamentos binoculares aprofundados por Leonardo da Vinci e Giovanni Battista della Porta, no século XVI. Esta técnica consiste na produção de pares de fotografias de uma mesma cena para serem visualizadas simultaneamente em um visor binocular específico e desta forma produzir a ilusão de profundidade, a tridimensionalidade. Para conseguir tal efeito

² Mais informações sobre a fábrica, Gercy e Flávio não souberam passar e nem mesmo tive sucesso em minhas buscas a respeito da mesma.

³ Durante minhas pesquisas não obtive informações sobre a existência de grupo de fotógrafos gregos que tenha atuado no Rio de Janeiro entre os anos de 1970 e 1990.

era preciso que as fotografias fossem tiradas da seguinte maneira “(...) ao mesmo tempo com uma câmara de objetivas gêmeas, tendo os centros das objetivas separados entre si por cerca de 6,3 cm - a distância média que separa os olhos humanos” (ITAÚ CULTURAL).

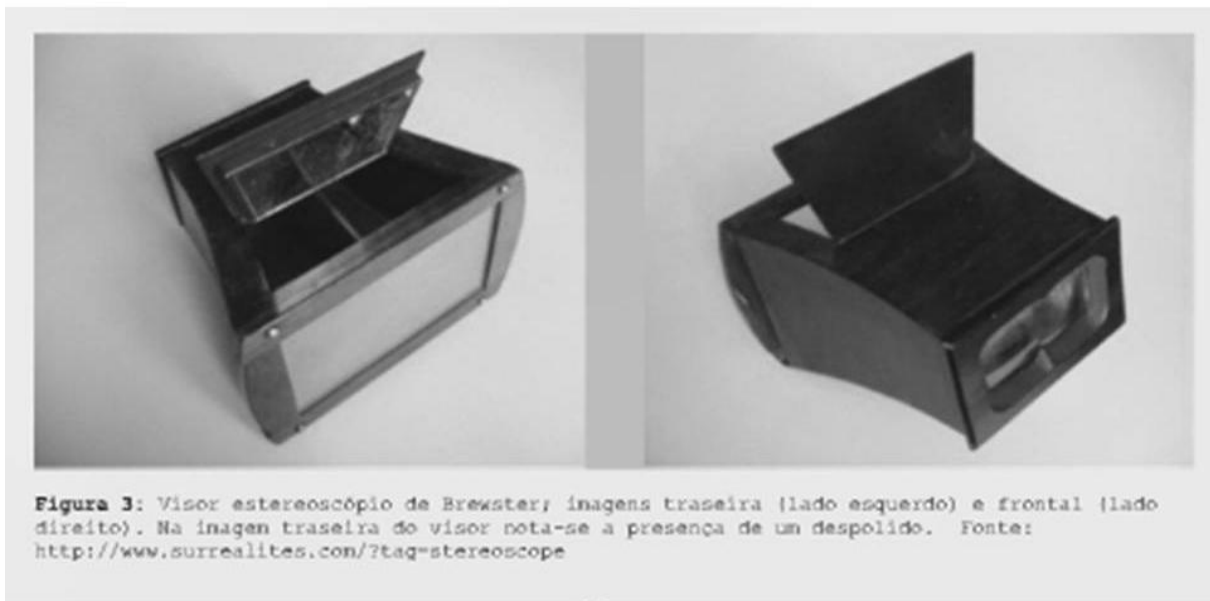


Figura 4: visor estereoscópico de Brewster (livro “*Monóculo? Só se for aqui! Na minha terra é binoclo*”).

O dispositivo de Wheatstone não era mecânico ou fotográfico, mas puramente ótico, e o que pode parecer um instrumento lúdico, era fruto de estudos físicos cuja provocação era como ver superfícies de imagens com a sensação de profundidade. A estereoscopia, portanto, objetiva a produção de efeitos de realidade a partir de instrumentos óticos. Apesar do uso de imagens fotográficas (ou mesmo pintadas, desenhos), o conhecimento sobre os fundamentos que dão origem aos estereoscópicos são anteriores à própria fotografia (...) (MEIRA, 2015, p. 13).

Tão importante quanto levantar, neste tipo fotográfico, a técnica de produção das fotografias é assinalar também a sua visualização por meio de determinados dispositivos. Estas são questões que também permeiam o universo da fotografia em monóculo, como já foram abordadas anteriormente numa perspectiva mais contemporânea, sobre a importância da Olympus Pen na produção dos monóculos fotográficos. Ambas as fotografias, de estereoscopia e de monóculos, nos permitem o acesso às experiências lúdicas.

O monóculo, especialmente, nos remete há um hábito pertencente à vivência de qualquer ser humano, o brincar. Para muitas pessoas, como pontua Elinaldo, este dispositivo se aproxima e estabelece relação de familiaridade com as pessoas porque sua materialidade, o plástico e as cores vibrantes assim como o seu manuseio despertam o carisma semelhante à experimentação por meio da brincadeira. O ato de visualizar a fotografia é a experiência de vivenciar a emoção da descoberta que para alguns pode ser uma simples imagem, mas para outros a lembrança de um pedaço de vida, e independente da forma que esta experiência toque o indivíduo ela sempre irá correr de forma interessada, atenta e prazerosa.

No curta-metragem “*Rememorações*”, inicio o filme revelando a minha relação com os monóculos fotográficos que comecei ainda durante a minha infância, quando eu costumava brincar com eles. Elinaldo define o monóculo como um “brinquedo de ver imagem”, o que parece ser a descrição mais prática e afetiva a respeito do mesmo. Certamente o aparato tem grande importância na cultura brasileira, embora tenha tido um curto tempo de produção e quase esteja caindo no esquecimento. No entanto, ainda paira o questionamento sobre a origem do mesmo. Qual a origem dos monóculos fotográficos?

Realizei uma pesquisa informal com alguns contatos estrangeiros. Se trata de levantamento com pessoas oriundas de outros países. Procurei considerar o fator etário, pois em território brasileiro poucas pessoas na faixa dos 20 e 30 anos de idade tem referência sobre o que seja monóculo fotográfico, assegurei direcionar a busca aos informantes com idade acima desta média. A abordagem foi realizada de forma ilustrativa e objetiva, com apresentação de três imagens, sendo uma do

dispositivo monóculo; uma pessoa visualizando o monóculo; e ilustração da visão do interior do monóculo (anexos 5; 6; 7). Os informantes foram interpelados pela seguinte pergunta “Você conhece este objeto?”. Em alguns casos os meus contatos intermediaram a pesquisa junto a familiares, isto quando não foi possível uma abordagem direta.

Quanto aos retornos, friso se tratar de um levantamento informal e limitado no quantitativo de pessoas. Na Argentina, foi identificado como “visor de fotografias”. Na Itália a resposta do informante foi de desconhecimento quanto ao objeto. Na Espanha, de forma imprecisa – “Eu sei que existe, mas se existir algum nome específico não sei. Mas em espanhol poderia ser perfeitamente chamado Monóculo Fotográfico também ou Monóculo de negativos”. Nos Estados Unidos da América – “*slide viewer*”. Na Colômbia – “Monóculo. Fizeram parte da minha infância”. Na fase de verificação na rede quanto às possíveis formas de identificação do objeto, os resultados que apresentaram relação com o monóculo foram “monóculo de negativo” e “*slide viewer*”, embora nenhum apontasse informações precisas além de anúncios de venda do próprio dispositivo e a recuperação e digitalização de imagens do mesmo.

No entanto, no livro “*Monóculo? Só se for aqui! Na minha terra é binodo*”, é revelada uma possível origem para a introdução dos monóculos no Brasil. Em entrevista para as notas de seu livro, Elinaldo Meira conversou com Sérgio Gelli, proprietário da “Audiophoto Indústria e Comércio Ltda.”, empresa sediada em São Paulo que fabrica os dispositivos desde 1985 quando adquiriu todo o sistema produtivo, sendo moldes, maquinário e patentes da empresa carioca “Orlando”, que segundo Gelli existia desde meados de 1965. Elinaldo ao questionar Gelli sobre deter algum conhecimento quanto à história do monóculo obtém a seguinte resposta:

Os monóculos foram introduzidos no Brasil por volta de 1960, por um empresário chamado Kaplan, que tinha uma loja com o seu nome, na Avenida Liberdade, em São Paulo. No início arregimentou fotógrafos ambulantes, convencendo-os a trabalhar com monóculos. Para isso, o senhor Kaplan financiava tudo: câmeras, filmes, material para revelação e ainda ensinava quem desejava aprender esse trabalho (MEIRA, 2015, p. 40).

Ainda em entrevista, Gelli revela que o motivo do declínio do objeto que encantava a todos havia sido a mudança no processo de revelação dos filmes que até então era feita de forma mais simples. A partir dos anos de 1970, um novo método havia reduzido tanto a margem de tolerância quanto a temperatura no processo de revelação, exigindo um maquinário de alto valor o que comprometeu o exercício dos fotógrafos ambulantes. Este novo cenário inviabilizador da produção das fotografias em monóculo logo suscitou na falência de Kaplan e sua atuação neste segmento da fotografia.

Para outros fotógrafos, especificamente Gercy e Flávio Barros, a queda dos monóculos está relacionada ao desinteresse das pessoas pelo dispositivo associado à popularização de outras tecnologias, tais como a Polaroid, câmera que imprime de forma quase que instantânea a fotografia. Flávio Barros frisa que os monóculos fotográficos bem como sua técnica ainda existem nos dias atuais, e simplesmente o que ocorre é a falta de procura pelos mesmos, o que também contribuiu para o encarecimento tanto do material quanto do processo de revelação.

Entre as causas da baixa procura pela fotografia em monóculo, segundo Flávio, também está a relação entre o fotógrafo e o fotografado. Como apontou, durante a época auge do monóculo ainda existia certa dependência tanto pelo profissional quanto pelo equipamento, a câmera, e a técnica. No início dos anos de 1990, a oferta por câmeras portáteis aumentou significativamente e ter uma câmera própria se tornou mais comum entre as famílias. O acesso aos laboratórios fotográficos também se tornou ainda mais recorrente o que viabilizou tanto a compra do filme quanto o serviço de revelação do mesmo.

Logo, com o tempo, a procura pelo profissional fotográfico bem como pelas fotografias que exigiam certo rigor quanto a técnica se tornaram menos frequentes, configurando a construção dos álbuns de família “caseiro”. Tanto no que diz respeito ao conteúdo quanto a realização, uma vez que passaram a ser produzidos entre os próprios membros da família. Neste sentido, uma característica emerge dentro da fotografia, a ausência de um membro familiar, sendo esta ausência remetida automaticamente ao autor da fotografia. Agora o olhar sobre a fotografia já não é do

profissional, é do indivíduo comum, desprovido de “técnica” e que certamente irá compor a próxima fotografia deslocando outra pessoa para a posição de fotógrafo.

O fotógrafo Victor Hugo, em entrevista, levantou de forma crítica e reflexiva uma questão interessante e condizente com a nossa atualidade sobre a possível repercussão da produção de monóculo hoje, que seria tida como invasiva. O fotógrafo apontou que durante a época em que os monóculos fizeram sucesso e foram largamente produzidos era possível fotografar qualquer pessoa na rua que não havia incômodo ou reclamação. Diferentemente de hoje, em que esta abordagem de fotografar sem compromisso ou o rigor da negociação prévia se perdeu. O fotógrafo acredita que a forma como as pessoas eram interpeladas para a produção do monóculo, em nossa atualidade teria um retorno negativo, de modo que este tipo fotográfico poderia até vir a ser reprovado pelo público.

2. MEMÓRIA

2.1 FOTOGRAFIA DE FAMÍLIA: A CRÔNICA VISUAL EVOCADA PELA ORALIDADE

Quando o ato de fotografar chega ao alcance dos indivíduos desprovidos do conhecimento da técnica e ainda do título profissional de fotógrafo, em decorrência da popularização das câmeras fotográficas, ocorre a re colocação da importância da fotografia para o indivíduo. Agora não mais apenas como arte ou ainda um documento ilustrativo e de autenticação, impresso no jornal como fora tempo atrás, a fotografia, neste momento, desempenha um importante papel que vai além de um objeto no cotidiano da sociedade, ela se torna um rito social.

Em época recente, a fotografia tornou-se um passa tempo quase tão difundido quanto o sexo e a dança - o que significa que, como toda forma de arte de massa, a fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte. É sobretudo um rito social (...) (SONTAG. 2004, p18).

Por meio das fotografias de família podemos acompanhar parte da trajetória da mesma, geralmente a partir do paradigma do que é considerado válido fotografar e posteriormente lembrar, as celebrações, por exemplo. Sejam os momentos de alegria, de conquista ou a realização de um sonho, fotografamos por obrigação, para fins de registro, ocasiões às quais são atribuídas a ideia de excepcionalidade, que não ocorrerão outra vez. Assim, os álbuns de família constituem uma compilação temporal e imagética da vida de determinada família e todos os seus feitos ou pelo menos parte significativa deles. Susan Sontag considera que “Por meio de fotos, cada família constrói uma crônica visual de si mesma (...)” (2004, p. 19).

É exatamente o que apresentam as fotografias de monóculo que, apesar de não estarem dispostas em um típico álbum fotográfico de família, também carregam

a essência de uma crônica visual. A fotografia em monóculo é acondicionada de forma isolada em pequenas cápsulas que não se abrem, seu conteúdo só é acessado pelo espiar através da lente. É a extensão do movimento de captura da imagem em que se espia pela câmera o que se deseja aprisionar com a lente. E quando a imagem é finalmente apreendida na caixinha de monóculo o desejo pela revisitação também é propiciado pelo espiar por meio de uma lente, agora embutida no monóculo e não mais na câmera.

Para conhecer as histórias das imagens arrebatadas pela fotografia, uma observação minuciosa e atenta é capaz de revelar ao indivíduo alheio àquela história a totalidade da mesma, no entanto, os vestígios se revelam limitados diante da profundidade das memórias articuladas pelo indivíduo fotografado. A narração se faz fundamental na exposição da história destes pedaços de vida que, recortadas, isoladas e enquadradas, delimitam a magnitude de uma vida a uma fatia que é transportada ao longo do tempo. As histórias incutidas nestas crônicas visuais se amplificam diante da história oral, desta maneira o trabalho do narrador, daquele que fornece os depoimentos e testemunhos, é essencial.

Walter Benjamin, em seu texto “O narrador – considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, trata a importância desse momento – a narração – responsável por intercambiar as experiências em uma das primeiras fases da comunicabilidade na qual não havia o emprego de uma técnica capaz de reter o registro de forma física, durante uma época em que a única fonte era os próprios narradores. “O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes” (BENJAMIN, 1994, p. 201).

A tradição oral consistia na aplicação de um senso prático e de uma dimensão utilitária, de modo que esta utilidade se apresentava de várias formas como preceitos da vida, sem se preocupar com as explicações, ficando a cargo da informação. Benjamin ainda ressalta sobre esse viés prático e utilitarista a importância de determinada naturalidade e a conseqüente abdicação quanto às

questões psicológicas para que a narração impactasse de forma mais profunda na memória do ouvinte. Neste momento em que a oralidade ainda é responsável pela transmissão de saberes, o ouvinte é livre para tirar suas próprias reflexões sobre a história. Ambos, narrador e ouvinte, tem a mesma motivação – promover a reminiscência de uma experiência e história.

As fotografias de um modo geral permitem a prática da oralidade, pois o hábito de rever fotografias também é uma atividade coletiva e, quando um grupo familiar se reúne e revisita um álbum de fotografia, é comum que conversem a respeito daquelas histórias ali contidas nos registros. Com os monóculos fotográficos, não é diferente, principalmente se considerarmos que a visualização é particular, só uma pessoa por vez consegue contemplar o conteúdo imagético presente na caixinha. É importante considerar também que esta visualização ocorre a partir da projeção da imagem através do monóculo o que suscita alguns efeitos no observador que tende a narrar a história da imagem ao passo que a observa, enquanto os outros ouvem atentamente.

Estas práticas de transmissão de experiências calcadas na tradição oral permitiram o repasse de histórias de uma vida, de geração para geração. E mais do que a importância do ato de comunicar, o que prevalecia era o cuidado em conservar a memória que, embora também seja resultante de uma consciência humana, certamente exerceu a responsabilidade não apenas pela preservação da história de determinado indivíduo ou até mesmo alheio a ele como, sobretudo pela constituição da memória de uma família, o que viria a ser memória coletiva, um bem comum entre os integrantes deste grupo.

Toda fonte histórica derivada da percepção humana é subjetiva, mas apenas a fonte oral permite-nos desafiar essa subjetividade: descolar as camadas de memória, cavar fundo em suas sombras, na expectativa de atingir a verdade oculta (THOMPSON, 1992, p. 197).

Aqui entra uma questão importante quanto à liberdade dada ao ouvinte a partir da narração – a apropriação. Uma vez que a narração em sua natureza tende a ser mais prática e branda no sentido de que não entrega as minúcias contidas nas imagens que apenas sua visualidade pode oferecer, o ouvinte alheio a estas experiências, apropria-se da história e naturalmente tem licença para transmiti-las tendo como base a história do narrador a partir das suas próprias perspectiva e apreensões. Como na fotografia “O homem e a bicicleta” (apêndice 1) extraída do filme “*Rememбранças*”, no qual Teodora, não experienciou o momento fotografado, mas ouviu a história referente à imagem e a retransmitiu a partir do seu olhar, certamente nostálgico em função da rememoração do dia em que viu aquele monóculo, pois foi assim que conheceu aquela história, não a vivenciando, mas ouvindo de alguém que também visualizava o monóculo.

A prática do compartilhamento das histórias de fotografias se apresenta fundamental para o estabelecimento identitário de um grupo, inclusive no que tange às fotografias de família, sendo que este hábito sempre fora comum, como durante as reuniões de família nas quais se sustentavam este costume de rememoração e discussão das histórias após as mesmas serem primeiramente acionadas pelas fotos contidas em um álbum. As práticas – ver, lembrar, orar e ouvir – são atos que operam em complementaridade, é o exercício mais pleno da experiência, em que as trocas atingem uma gama sensorial mais ampla e desta maneira é apreendida e cristalizada pelo indivíduo de forma palpável e sensível, cujo efeito é visível na própria constituição da memória familiar.

2.2 PROJEÇÃO: O OLHAR NA FOTOGRAFIA E AS RELAÇÕES AFETIVAS

Com a fotografia de *slide*, era possível não apenas observar as imagens, mas assisti-las mediante a projeção. O professor José Henrique relatou que durante os anos de 1960 e 1970, as pessoas que produziam fotografia em *slide* costumavam

reunir familiares e amigos para assistir a projeção, se tratava de um evento em que as pessoas não se limitavam a visualizar as imagens, mas buscavam interagir entre si. Tanto os fotografados quanto os não fotografados discutiam sobre o momento em que determinada fotografia havia sido realizada, sobre o lugar, as pessoas e o momento em si. José Henrique afirma que a projeção das fotos se tratava de um espetáculo, era um momento planejado e esperado, afinal as fotografias em *slide* eram feitas para serem exibidas de forma projetada, ampliada, com todo o rigor de qualidade que o reversível proporcionava na imagem, a qual era tida como a mais próxima do real.

Segundo Sontag, “Fotos podem ser mais memoráveis do que imagens em movimento porque são uma nítida fatia do tempo, e não um fluxo” (2004, p.28). A fotografia é capaz de fazer com que percebamos melhor o mundo através dela, por ser um “instantâneo de vida” e uma “fina fatia de espaço bem como de tempo” como coloca Sontag, e pode atingir um alto nível percepção e sensibilidade por meio da fotografia projetada.

Para ter acesso de forma mais satisfatória à visualização da imagem contida no monóculo é natural que procuremos por luz. E assim o fazemos, já com a cabeça elevada e um olho posicionado na lente da cápsula, percorremos o espaço em busca de luz que adentre o objeto e nos revele a imagem ali guardada. Visualizar o monóculo é um ato performático que implica no desempenho coreográfico da ação de lançar o artefato ao céu, ou como diz a psicóloga e artista visual Roberta Stubs, na sua tese de doutorado, sobre sua exposição “Das coisas que esquecemos de lembrar”, este tipo de imagem “é a memória lançada ao céu” (2015, p. 101).

2.3 REVELAÇÕES: UM LUGAR, O COTIDIANO E A REPRESENTAÇÃO

A fotografia pode comumente ser pensada como um documento ou mero objeto de pesquisa. No entanto, a fotografia, uma das expressões visuais mais famosas desde sua origem, ainda procura um lugar na sociedade e possivelmente lugares, pois ela não se contenta com o caráter estritamente de prova, busca ser atuante, independente e modificadora. Desta forma além da forte relação da imagem com a memória há também os seus entrelaçamentos com os processos sociais.

O registro imagético, embora ainda seja um recorte, uma composição construída a partir do olhar do indivíduo e com isso tenha em essência uma percepção humana e subjetiva, é capaz de oferecer-se ao observador como um objeto de investigação e de análise. Concede a leitura da realidade ali apreendida, enseja a compreensão dos processos sociais. A sociedade está cada vez mais visual, sendo esta necessidade inerente ao homem, que se arrasta há tempos e se potencializa com o avanço das tecnologias. A reflexão sobre a fotografia a partir de um viés sociológico viabiliza o entendimento acerca das restrições do documento visual que se torna cada vez mais requisitado. Sobre a reflexão sociológica:

Mais significativamente ainda, pode contribuir para desvendar aspectos do imaginário social e das mediações nas relações sociais que de outro modo seriam encarados sociologicamente com maior déficit de informação. Se a fotografia nada acrescenta à precisão da observação sociológica, muito acrescenta à indagação sociológica na medida em que a câmera e a lente permitem ver o que por outros meios não pode ser visto (MARTINS, 2011, p. 36).

E sendo a fotografia também uma expressão popular, rito social como pontua Sontag, seria ela da mesma forma responsável por afetar estas reflexões sociais. A fotografia é concomitantemente influenciadora da prática social ao passo que é a própria. O escritor e sociólogo brasileiro José de Souza Martins em seu livro "*Sociologia da fotografia e da imagem*" levanta estes contrapontos no qual a imagem

também é responsável por inserir alterações nas relações. Ele estabelece a fotografia como um dos componentes do funcionamento da nossa sociedade intensamente dependente do visual, pois ela é incumbida de vincular em sincronismo a “ocultação” e a “revelação”, ambas, tensões características do cotidiano.

As imagens trazem em seu conteúdo elementos reveladores de um cotidiano que as situam, sejam os trajes que as pessoas fotografadas estejam usando ou o corte de cabelo, o estilo dos cenários, tais como a arquitetura das casas e seus interiores. Em suma o cotidiano conota certa estética capaz de identificar não apenas um espaço e tempo como também a “cotidianidade” daqueles que foram fotografados e desta maneira é capaz de compilar uma gama de informações que compreenderá a biografia de um indivíduo.

A fotografia junta fragmentos visuais. Sem a imagem a cotidianidade seria impossível. Mesmo quando não temos uma fotografia para cada situação, o imaginário cria a imagem em nós e para nós. De certo modo, em boa parte, hoje pensamos fotograficamente (MARTINS, 2011, p. 43).

A necessidade de representação reforçada pelas fotografias é corroborada pela força e necessidade de uma construção biográfica e social. A representação oferta um “suporte” sobre a imagem ficando a cargo do indivíduo assimilar o que para ele é tangível e a partir disto preencher o que lhe é oculto. A representação visa à manutenção de determinado cotidiano ao passo que este enceta o esquecimento. A cotidianidade, carente, provoca, assim como a fotografia faz tão perfeitamente, a relação dual, oposta, entre a proximidade e o distanciamento, entre lembrança e esquecimento, assim como o costume de “(...) colocar fotografias em caixas de sapatos ou gavetas é uma necessidade não só de guardar, mas de esquecer temporariamente. Esquecer sabendo que está lá, que pode ser ressuscitada” (MARTINS, p. 45).

As fotografias em monóculos são preenchidas de “cotidianidades”. Apesar de terem sido comumente produzidas em contextos de passeios, como a visita ao Pão de Açúcar ou mesmo a peregrinação a uma festa religiosa no nordeste, e desta forma conotarem as típicas fotos turísticas, em essência são fotos populares. Carregam em si a pluralidade do cotidiano brasileiro, a devoção aos monumentos locais que situam e reforçam a cultura e os costumes de determinado povo.

3. REMEMBRANÇAS

O termo “relembrações” designa “relembração” e neste capítulo serão apresentadas as reminiscências a partir de três fotografias de monóculos, provenientes do acervo da minha família. São três momentos distintos da história de vida da Teodora, quem relatou as memórias destas imagens. Estas fotografias também foram utilizadas no meu curta-metragem “*Relembrações*” e trechos da narração também serão expostos nesse momento da pesquisa.

Vale ressaltar que este capítulo não tem o intuito de analisar o filme “*Relembrações*”, mas de utilizá-lo como referência uma vez que ele também partilha do mesmo objeto de observação – os monóculos fotográficos. Antes de comporem o filme, eram imagens e assim serão trabalhadas neste estudo, em sua particularidade. Utilizo trechos da narração em *off* como estratégia de abordagem e acesso às rememorações pertencentes as imagens. Histórias de uma época e espaço que são evocadas juntamente pela retomada dos monóculos e aprofundadas diante da contação de histórias, costume de uma tradição oral.

O critério de seleção das três imagens foi a carga histórica contida nas fotografias que destacam as minúcias de um tempo e espaço e evidenciam a significância dos monóculos fotográficos para aquelas pessoas, a sua importância para a preservação das memórias, os aspectos sociais, culturais e as influências religiosas. Todas as fotografias foram produzidas no nordeste do país, no interior do estado do Maranhão.

3.1 ROÇA DE ARROZ



Maranhão, 1972. Fotografia de monóculo. Acervo do autor.

Ao visualizar algumas fotografias em monóculos, Teodora, minha mãe, manteve o ritual de pegar um monóculo aleatoriamente, observá-lo e comentar o que a fotografia lhe oferecia quanto imagem e memória. Logo, pedaços de vida foram revelados, eram as experiências de um indivíduo transposta para uma nova realidade e apropriada por mim e por outras pessoas que ali estavam acompanhando a rememoração. Abaixo segue o trecho da narração em *off* referente à imagem “Roça de arroz” do curta-metragem “*Rememorações*”.

“Meu avô, minha mãe e meus tios na roça de arroz, no interior do Maranhão. Para comprovar que investia o dinheiro do financiamento na roça, meu avô tinha que entregar fotografias da plantação para o Banco do Brasil. Minha mãe tinha 12 anos nesta época, mas diz que lembra bem do meu avô chegando em casa, dizendo que o fotógrafo estava lá e chamando os filhos para aproveitar e tirar fotos também. Minha mãe perguntou para ele se poderia levar o casal de coelhos de estimação para tirar fotos e o vovô disse que sim. Esta é a fotografia favorita da minha mãe. Ela tomou um susto enorme quando a viu, pois pensava que esta fotografia não existisse mais. Em segundos, um resgate de um momento passado da vida. Vinte anos que não via esta foto. A única fotografia de sua infância, a única fotografia de seu pai e a única fotografia com o seu pai”.

A partir das fotografias em monóculos, aqui tratando especificamente a foto “Roça de arroz”, é possível desenredar o percurso histórico de uma família, seus deslocamentos no tempo e no espaço, suas tradições e até mesmo o seu julgamento sobre o que era importante ser conservado em registro para posteriormente ser lembrado, os eventos de uma vida dignos de rememoração.

Esta fotografia em monóculo foi produzida no interior do Maranhão, nordeste do país, e ela traz em seu contexto a identidade local de um povo simples, da vida sertaneja. Muitas vezes neste tipo fotográfico é presente a questão religiosa. Neste caso, a fotografia foi produzida por uma necessidade primeira de comproboriedade em função das exigências do banco e em segundo plano pelo desejo do meu avô de ter uma fotografia com os filhos.

A técnica tem papel fundamental na identificação dos pormenores de uma imagem que, talvez, se dependessem apenas da memória espontânea não seriam retomados em uma rememoração. A técnica trouxe a possibilidade de análise mais profunda com a ampliação da fotografia, por exemplo. O congelamento do momento em uma imagem, por meio do registro no papel ou na película, permitiu que os detalhes que até então passavam despercebidos ganhassem o *status* de maior importância. Sob um novo enquadramento, o qual possibilitava o olhar atento ao detalhe e que muitas vezes enveredava a percepção para um novo ângulo, como na fotografia “Roça de Arroz” acima, na qual Teodora, ao visualizar a imagem e identificar os seus coelhos de estimação, os quais já não lembrava a existência remonta um diálogo que teve com o seu pai a respeito dos animais minutos antes de tirar a fotografia. Certamente ela lembraria deste dia, mas a fotografia, esta fatia de tempo congelada, permite a retomada minuciosa do momento, o ponto minúsculo e às vezes oculto que se torna visível.

A sensação de transposição do passado para o presente por meio das reminiscências, ao se observar uma fotografia, e de súbito ser bombardeado por lembranças a ponto de retomar os diálogos que antecederam ou sucederam uma fotografia, indica esta dualidade entre distância e proximidade que permite o resgate de um momento e que tende a ser “performatizado” no imaginário do indivíduo. O exemplo da retomada que Teodora portou do breve diálogo que teve com o seu pai nos instantes que precederam a realização da fotografia na roça de arroz, a respeito de seus coelhos de estimação, também ilustra a profundidade destas reminiscências.

Teodora, ao visualizar a fotografia no monóculo “Roça de arroz”, revelou a história da imagem em questão, o local, o tempo, as circunstâncias que levaram a realização da fotografia, os afetos e os fatores que a tornam emblemática e alguns detalhes que, segundo ela, até então não mais recordava.

Mesmo diante de uma quantidade expressiva de fotografias, o que elas oferecem às gerações mais jovens é um material, ainda que de vida e repleto de matéria, limitado diante da imensidão de possibilidades despertadas pelas

rememorações daqueles que já conhecem a história, que viveram a experiência do momento e que compõem as imagens de um acervo compilado ao longo de uma vida. A “contação” de histórias, a tradição oral, desempenha um papel fundamental, pois ela é a fonte que melhor aproxima do oculto.

3.2 FESTA DE SÃO FRANCISCO



Maranhão, 1975. Fotografia de monóculo. Acervo do autor.

Majoritariamente, as fotografias em monóculos que detenho foram produzidas no interior do nordeste do país e elas trazem em seu contexto a identidade local de um povo simples, da vida sertaneja, da fé incontestável, da peregrinação pelo espaço em busca do que acreditavam e almejavam, seja no plano terreno - melhores condições de vida – ou no plano espiritual – em nome da devoção a uma santidade. Os indícios religiosos são constantes nestas fotografias que comumente eram realizadas nos festejos religiosos, nas festas dos padroeiros das cidades e em romarias. Abaixo segue o trecho da narração em *off* referente a imagem “Festa de São Francisco” extraída do curta-metragem “*Rememбранças*”.

“A mamãe conta que geralmente, onde tinha um festejo religioso tinha um fotógrafo. A cidadezinha em que minha família morava era muito distante da capital e não era sempre que estas festas aconteciam. Era chamado de “desobriga” quando o padre saia pelas cidades pequenas fazendo batismos, casamentos e missas, geralmente ele visitava as cidades no mês do padroeiro. E era nesta época que a cidade ganhava movimento, os moradores das cidades próximas também participavam. Havia feirinhas, quermesses, brinquedos e os fotógrafos com seus painéis. Sempre que havia festejos da igreja tinha um fotógrafo e por isso a maior parte das fotos que minha família tem são em festas religiosas. A mamãe disse outro dia – Lembra do filme Central do Brasil? A cena que o garoto tira uma fotografia de monóculo em frente a uma imagem religiosa? Era daquele jeito, com as feirinhas, brinquedos, painéis com imagens de santos e o fotógrafo! A mamãe acredita que todo mundo, pelo menos daquela época e da sua terra, tem alguma foto assim. A minha avó e a minha bisavó sempre foram muito religiosas. A vovó é devota de São Francisco, desde aquela época ela já usava uma túnica marrom e um cordão, que na verdade ela usa até hoje, todo mês de outubro, o mês de São Francisco. Tudo isso porque a vovó fez uma promessa quando a minha mãe ainda era criança que todo mês e por todo o mês de outubro ela se vestiria com uma túnica marrom”.

3.3 MARIA



Maranhão, 1981. Fotografia de monóculo. Acervo do autor.

Era muito comum dar e ganhar monóculos de presentes. Este foi um dos últimos que Teodora, minha mãe, ganhou. Tem uma carga afetiva muito grande, esta fotografia marca a despedida entre duas amigas. Visualmente a imagem não tem muito a nos oferecer. Toda a carga histórica é revelada através do relato a partir da lembrança de quem viveu o momento. O momento fotografado, presente neste monóculo, não carrega significância maior do que o ato de recebê-lo e tê-lo como um referencial das memórias.

“A melhor amiga da mamãe. Elas se conhecem há quase 40 anos e já faz tempo que não se veem. Esta foto foi uma lembrança que ela deu para minha mãe. É uma amizade que nasceu durante a infância. Minha mãe chegou a morar um tempo na casa dela para estudar e até foi madrinha de seus filhos, já quando adultas. Depois de um tempo, a mamãe mudou de cidade com a família e manter contato ficou difícil. E mesmo com a distância a amizade delas permaneceu forte. Tanto que a minha mãe teve um dos seus maiores sonhos realizados graças a esta grande amiga. A mamãe diz que provavelmente sua amiga não sabe o bem que fez e que precisa dizer isso a ela, que sente saudades e que quer saber como ela está. Achei isso tão bonito, eu sei bem a diferença que esta amizade fez na vida da minha mãe e na minha também”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentando indícios de terem surgido no Brasil e na memória das pessoas por volta dos anos de 1960, os monóculos fotográficos só se tornaram populares anos depois, em torno de 1970, quando caíram no gosto do público e ganharam a atenção e dedicação dos fotógrafos. Neste período, a produção da fotografia de rua ganhou um quantitativo substancial de adeptos, o que favoreceu a expansão deste segmento no mercado e assim constituindo parcela significativa do comércio.

Para os fotógrafos entrevistados, a introdução da câmera Olympus Pen, conhecida por “dobrar as fotos” em função do seu meio quadro, no mercado foi um dos elementos fundamentais para a consolidação da produção dos monóculos. Embora não saibam afirmar se o modelo japonês seja responsável pela difusão destas fotografias, a consideram crucial no estabelecimento do ofício do fotógrafo itinerante, pois a câmera compacta trazia consigo a ideia de mobilidade e possibilitava a prática do trabalho na rua, livre para apenas fotografar.

O filme reversível, e sua praticidade quanto à revelação, também colaborou de forma significativa para a mobilidade do fotógrafo de rua. Seu processo de revelação – E6 – era inteiramente químico, rápido e independente de maquinário, o que propiciou que todo o procedimento de fabricação do monóculo fosse realizado sem a subordinação aos laboratórios tradicionais. Neste contexto, para a produção de monóculos, o fotógrafo precisava de uma câmera Olympus Pen, do filme diapositivo e as soluções para revelação e do curioso dispositivo de visualização, o próprio monóculo.

Geralmente a produção da fotografia em monóculo não era solicitada pelo indivíduo fotografado, partia da iniciativa do fotógrafo que observava e avistava um possível cliente, para então abordá-lo, fotografa-lo e minutos depois voltar até a pessoa com a imagem já devidamente revelada e encapsulada no dispositivo. Era impossível não se encantar com os pequenos objetos detentores das fotografias,

que certamente eram produzidas em um contexto especial, comumente em viagens e passeios.

Ocorre a transformação da matéria imagética que ganha invólucro, formato, cor e se corporifica em um objeto tátil que além de toda a ludicidade que proporciona em seu manuseio também tem a função de resguardar a fotografia, como o porta-joias. O observar do monóculo alude o espiar pelo buraco da fechadura não de um momento do presente, mas de uma cena do passado que ao lançarmos ao céu em busca de luz que clareie a cápsula bombardeia nossa retina de informações que se mesclam às vivências passadas e às novas experiências estabelecidas diante das lembranças.

Há o deslocamento da imagem, deste recorte de tempo e espaço, a reprodução de um determinado momento que passa a transitar dentro de outro tempo e espaço. A coexistência daquilo que foi e do que ainda é na mente e memória daquele que lembra. Trata-se da composição dual entre distância e proximidade, entre vivências e reminiscências. A revisitação das fotografias é uma sobreposição de camadas da realidade, uma vez que insere uma fração do tempo decorrido em um instante atual.

Um dos pontos mais altos da fotografia em monóculo é a potência de projeção que o dispositivo carrega consigo, as possibilidades de leitura e a questão afetiva provocada naqueles que a observavam, pois projetar a imagem de um tempo passado era como o abrir de uma porta e passar pelo túnel do tempo. A imagem cristalizada no filme reversível, quando projetada, se propaga no mesmo espaço que o observador, é o momento em que o passado e o presente coexistem agora de maneira mais sinestésica. Envolve a imersão da percepção do indivíduo que visualiza o artefato com um olho e fecha o outro e, desta forma, se desliga do ambiente no qual está inserido. “Não é o como se registra e o que fica do registro fotográfico, é o que desperta a leitura fotográfica” (MEIRA, 2015, p.9).

Embora o trabalho se dedique à busca pela origem do artefato, foi uma grande conquista tomar conhecimento sobre os elementos constituidores do

processo de produção dos monóculos fotográficos – a câmera Olympus Pen, o filme reversível e o aparato de visualização – os quais são de extrema significância na composição do dispositivo. Dado que compreender esta tríade como base fundamental, infere ao monóculo não apenas a ideia de fabricação, mas de construção pautada tanto nas evoluções tecnológicas quanto nas relações sociais.

Entender a fotografia em monóculo como uma relíquia da memória popular de determinada época e que se apresenta de forma escassa me leva a crer na potencialidade deste tema, um bem comum ao povo que viveu a curta “vida útil comercial” dos monóculos, a transição das imagens ensaiadas e analógicas para a efemeridade e superproduções digitais. Os monóculos fotográficos assim como os seus profissionais ainda têm muito a nos dizer, é um campo fértil e inexplorado que precisa ser incorporado à história da fotografia, enquanto ainda há o recurso mais fecundo para o aprofundamento deste estudo, o humano, mais precisamente o fotógrafo, suas memórias e relatos.

APÊNDICE

Fotografia de monóculo “O homem e a bicicleta”. Piauí, 1970. (Acervo do autor).

ANEXOS

Anexo 1 – Filme “*Câmera Viajante*”.



Anexo 2 – Filme “*Câmera Viajante*”.



Anexo 3 - Filme "Central do Brasil".



Anexo 4 - Filme "*Central do Brasil*".



Anexo 5 – Monóculos fotográficos (*Site “Arte Reciclada”*).



Anexo 6: Mulher visualizando monóculos fotográficos (Site "Arte Reciclada").



Anexo 7 – Visualização do interior do monóculo. (Imagem cedida por Roberta Stubs).

REFERÊNCIAS

ARTE REICLADA. Disponível em <<http://www.arterecyclada.com.br/passo-a-passo/monoculo-fotografico-reciclado-de-pet/>> Acesso em 08 de agosto de 2016.

BENJAMIN, Walter. Pequena História da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7 ed. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. Vols. 1 - Obras escolhidas. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. O narrador – Considerações sobre a obra de Nokolai Leskov. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** 7 ed. Trad.: Sergio Paulo Rouanet. Vols. 1 - Obras escolhidas. São Paulo, SP: Brasiliense, 1994.

CÂMERA VIAJANTE (filme). Direção: Joe Pimentel, 2007. 20min. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=TtsRkHITbgo>> Acesso em 08 de agosto de 2016.

CENTRAL DO BRASIL (filme). Direção: Walter Salles, 1998. 1h45min.

DAS COISAS QUE ESQUECEMOS DE LEMBRAR. Disponível em <<http://robertastubs.blogspot.com.br/2012/11/das-coisas-que-esquecemos-de-esquecer.html>> Acesso em 08 de agosto de 2016.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3865/fotografia-estereoscopica>>. Acesso em 08 de agosto de 2016.

GUNTHER, André. A fotografia, monumento da experiência privada. In: Teresa Bastos e Victa de Carvalho (Orgs). **Fotografia e experiência: os desafios da imagem na contemporaneidade**. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Walprint gráfica e editora, 2012. 117 p.

MARTINS, José de Souza. **Sociologia da fotografia e da imagem**. São Paulo: Contexto, 2011.

MEIRA, Elinaldo. **Monóculo? Só se for aqui! Na minha terra é binoclo**. São Paulo: Perse, 2015.

OLYMPUS. Disponível em [<https://www.olympus.pt/site/pt/c/cameras/pen_cameras/pen_f_cameras/pen_f/index.html?icid=stage-5248388%20|%20PEN%20-%20Learn%20more%20|%20\(stage-item%20stage-bright%20pos-right-top%20current\)>](https://www.olympus.pt/site/pt/c/cameras/pen_cameras/pen_f_cameras/pen_f/index.html?icid=stage-5248388%20|%20PEN%20-%20Learn%20more%20|%20(stage-item%20stage-bright%20pos-right-top%20current)) Acesso em 08 de agosto de 2016.

REMEMBRANÇAS (filme). Direção: Angélica Menezes, 2015. 10min.

Disponível em

[<https://www.youtube.com/watch?v=4YO8rgro6Zw&feature=youtu.be>](https://www.youtube.com/watch?v=4YO8rgro6Zw&feature=youtu.be)

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Trad.: Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.

STUBS, Roberta. **A/r/tografia de um corpo-experiência: arte contemporânea, feminismos e produção de subjetividade**. 2015. 276 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2015. Disponível em: [<http://hdl.handle.net/11449/136107>](http://hdl.handle.net/11449/136107).

THOMPSON, Paul. **A voz do passado: história oral**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.