

CIES e-WORKING PAPER Nº 25/2007

A fotografia privada nos processos de (re)construção identitária

ANA CAETANO

CIES e-Working Papers (ISSN 1647-0893)

Av. das Forças Armadas, Edifício ISCTE, 1649-026 LISBOA, PORTUGAL, cies@iscte.pt

Ana Caetano é licenciada em Sociologia pelo Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (ISCTE), onde frequenta actualmente o Programa de Doutoramento em Sociologia. É investigadora no CIES-ISCTE, tendo vindo a trabalhar nas áreas de sociologia da cultura e sociologia da família.

Resumo

A presente reflexão enquadra-se numa investigação levada a cabo com o objectivo de compreender a importância e a transversalidade da prática fotográfica mais comum de registo de pessoas e acontecimentos importantes para posterior recordação. A fotografia é essencialmente percebida pelos agentes como um instrumento de elevado valor emocional e é praticada com o intuito de criação de recordações de momentos felizes e particularmente importantes dos seus percursos de vida, geralmente associados aos tempos/espacos do lazer e incluindo nos mesmos os seus familiares e as suas redes de sociabilidade. No fundo, a grande potencialidade da fotografia reside no facto da mesma poder criar representações daquilo que se afigura como mais significativo nas suas vidas e é precisamente nesse ponto que se manifesta a sua instrumentalidade identitária. Operando processos de selectividade da memória, as fotografias mapeiam imagneticamente coordenadas importantes dos agentes que lhes atribuem, a si e aos grupos em que se inserem, autenticidade, confirmando e reforçando a sua presença no mundo e, assim, a sua segurança ontológica. Apesar dos contextos de plurisocialização a que estão continuamente sujeitos, a fotografia possibilita que os indivíduos se apresentem e representem como entidades unas e coerentes, ocultando e, simultaneamente, contribuindo para a resolução de rupturas e consequentes (re)ajustes identitários que ocorrem inevitavelmente nos seus percursos de vida.

Palavras-chave: práticas fotográficas, identidade, representação, memória

Abstract

This paper is part of a research developed with the goal of understanding the importance and transversality of common photographic practices that record people and events for later remembrance. Photography is mainly perceived as an instrument of high emotional value and it is practiced with the purpose of creating memories of important and happy moments of people's lives, usually connected with leisure, family and friends. The major potentiality of photography is to create representations of what people consider to be most significant in their lives; and it is precisely in this respect that we can call it an identity instrument. Through memory selectivity processes, photography identifies the essential co-ordinates of agents' biographies, attributing authenticity to individuals and groups and thus confirming and reinforcing their presence in the world and their ontological security. Despite people's pluri-socialization contexts, photography allows them to present and represent themselves as coherent entities, hiding and simultaneously contributing to the resolution of disruptions and consequent identity readjustments that inevitably occur in people's lives.

Key Words: photographic practices, identity, representation, memory

1. Introdução

Actualmente, mais do que em qualquer outra época histórica precedente, a imagem, e particularmente a fotografia, assumem no quotidiano das sociedades ocidentais uma importância e centralidade que assentam não apenas na quantidade e diversidade de imagens a que cada indivíduo acede no seu dia a dia, como também nos diferentes e diversos fins para que as mesmas são utilizadas. Dos diferentes média a que é possível aceder diariamente (televisão, imprensa escrita, Internet, etc.), aos cartazes publicitários que permeiam o espaço de circulação, principalmente o urbano (ruas, transportes, edifícios, etc.), ao desempenho das mais diversas áreas profissionais (medicina, astronomia, ensino, pintura, história, fotografia, decoração) e à documentação pessoal de cada pessoa, a imagem fotográfica encontra-se hoje presente e plenamente integrada em praticamente todas as esferas da vida em sociedade.

Não deixa, portanto, de ser surpreendente que ao grau de importância e centralidade da fotografia em termos sociais não corresponda uma atenção equivalente por parte do campo científico, particularmente das ciências sociais, encontrando-se a temática da imagem fotográfica subexplorada, nomeadamente no campo da sociologia. São, de facto, escassos os estudos e reflexões sociológicos que têm por objecto de análise a fotografia em qualquer uma das suas possíveis vertentes analíticas, ainda que nos últimos anos tenham sofrido importantes desenvolvimentos. Destaca-se neste âmbito a investigação levada a cabo por Pierre Bourdieu e outros (1965). Um dos objectivos do trabalho que está na origem da presente reflexão passa, precisamente, por procurar demonstrar a pertinência e relevância sociológicas do estudo da fotografia para a compreensão da realidade social, ou de fragmentos da mesma¹. Como afirma Bernard Lahire (2003:253), “a sociologia deve mostrar que não há nenhum limite empírico àquilo que ela é susceptível de estudar (que não há objectos mais sociológicos do que outros), mas que o essencial reside no modo sociológico de tratamento do «assunto»”.

Interessa particularmente neste contexto convocar o papel da fotografia enquanto instrumento de representação das pessoas e dos seus percursos biográficos, na criação e acumulação de conhecimento sobre si mesmas, sobre os outros e sobre as realidades em que se inserem. Apesar da transversalidade da fotografia, que se estende pelas mais diversas áreas e esferas sociais, destacam-se aqui as imagens de foro mais íntimo,

¹ Ver também Caetano (2005).

resultantes das práticas fotográficas desenvolvidas por grande parte da população que cria imagens suas e dos que lhes são mais próximos, tendo como principal móbil a posterior recordação dos momentos, ocasiões e pessoas retratadas. No fundo, os objectivos do presente trabalho passam por delinear uma abordagem da fotografia no âmbito da denominada fotografia familiar, pessoal ou de ocasião. Fotografias de um casamento, de infância, de uma viagem realizada nas férias, de uma paisagem, de festejos natalícios, de um passeio com os amigos, da família num almoço de aniversário: *Qual é a importância dessas fotografias na vida das pessoas? Que usos são dados às imagens? Porque são tiradas e guardadas? Que significados estarão associados às representações e práticas fotográficas dos indivíduos?*

Desenvolver uma reflexão em torno destas questões implica antes de mais atender ao facto da invenção da fotografia ter surgido como o culminar de décadas de experimentação com meios visuais num esforço de encontrar meios de representação mais rápidos e exactos do que aqueles fornecidos pelas artes visuais tradicionais, nomeadamente pela pintura. Já desde a sua origem – através da necessidade de representação da burguesia em ascensão – que a fotografia tem vindo a desenvolver-se como um poderoso meio de representação que possibilita a construção e transmissão de uma determinada imagem de si, para si e para os outros. “Aliás, a fotografia começou, historicamente, como uma arte da Pessoa: da sua identidade, do seu estado civil, daquilo a que se poderia chamar, em todas as acepções da expressão, o *quanto-a-si* do corpo” (Barthes, 2006:89). O seu surgimento criou uma nova e mais complexa relação das pessoas com a realidade e consigo mesmas, possibilitando transformar o mundo material em representação. Este é, aliás, o primeiro (e central) ponto de contacto entre fotografia e identidade – a *representação*. As identidades são produzidas e reguladas na cultura, criando significados através dos *sistemas simbólicos de representação*, que permitem uma aproximação ao *self* dos indivíduos. “We should think (...) of identity as a ‘production’, which is never complete, always in process, and always constituted within, not outside, representation” (Hall, 1997:51). A fotografia apresenta-se, assim, como um desses sistemas simbólicos de representação que participa na atribuição de significado a pessoas, acontecimentos e objectos, contribuindo dessa forma para o estabelecimento da imagem que os indivíduos criam de si mesmos e da realidade em que estão inseridos. No entanto, “things – objects, people, events in the world – do not have in themselves any fixed, final or true meaning. It is us – in society, within human cultures – who make things mean, who signify” (Hall, 1997a:61). Neste sentido, mais

do que representar fielmente a realidade circundante, a fotografia é um instrumento, fundamentalmente, de interpretação do mundo.

Durante muito tempo, à noção de visão esteve associada a de verdade, fornecendo a fotografia evidência de um determinado momento e confirmando a experiência e a presença. Já desde a sua origem que é entendida como um instrumento cujo poder – inerente à sua técnica – de representação exacta da realidade lhe concede um carácter documental e fá-la parecer um processo de reprodução fiel e imparcial da vida social. Contudo, embora estreitamente ligada ao registo de evidências, tem apenas uma objectividade fictícia, na medida em que a objectiva permite todas as deformações possíveis da realidade, já que “o carácter da imagem é determinado, a cada vez, pelo modo de ver do operador e pelas exigências dos seus mandantes” (Freund, 1995:20). A imagem fotográfica não é apenas produzida pela máquina; a parte mais significativa da imagem é determinada pelas escolhas do fotógrafo, que têm que ser feitas, não obstante o automatismo das máquinas fotográficas actuais que permite a resolução dos mais diversos aspectos técnicos. Neste sentido, de acordo com Allan Sekula (1999:184), “despite the powerful impression of reality (imparted by the mechanical registration of a moment of reflected light according to the rules of normal perspective), photographs, in themselves, are fragmentary and incomplete utterances”. Mediante as opções que têm de efectuar, os fotógrafos impõem sempre normas e valores àquilo que fotografam. Embora num certo sentido – e apesar dessa interpretação por parte de quem fotografa – este processo capte de facto a realidade, as fotografias são tanto uma interpretação do mundo como pinturas ou desenhos. Escolha de assuntos, enquadramentos e momentos são intervenções humanas sobre um processo aparentemente mecânico e objectivo.

Neste sentido, embora as noções de realidade e de imagem fotográfica estejam fortemente associadas, sendo mesmo, como afirma Sontag (2002), noções complementares, não é de facto a realidade como essência que a fotografia torna acessível, mas apenas uma representação e uma interpretação; no fundo, a realidade tal como existe para os agentes. A fotografia pode, assim, tornar acessíveis os esquemas mentais de quem fotografa, precisamente por constituir uma representação da imagem que os indivíduos dão de si mesmos e das realidades em que estão inseridos. Desta forma, permite tornar visível a definição identitária de indivíduos ou grupos. Sendo que, de acordo com Stuart Hall (1992), a identidade se constrói na interacção entre o *self* e a sociedade, a fotografia, enquanto instrumento de representação do mundo, pode actuar como expressão dessa relação.

Foi precisamente com o intuito de reflectir sobre esta relação entre fotografia e identidade que se desenvolveu uma investigação empírica teoricamente orientada assente numa metodologia de cariz qualitativo com recurso à articulação de diferentes técnicas de recolha de informação². Foram realizadas entrevistas semi-directivas a seis casais nas suas habitações, num primeiro momento individualmente e posteriormente com a presença dos dois cônjuges ou companheiros³. Por se tratar de um trabalho direccionado para a temática da fotografia, o recurso a imagens fotográficas permeou todo o processo de recolha de informação. Foram utilizados quatro tipos diferentes de fotografias: as que introduzi na situação de entrevista e que foram alvo da apreciação por parte dos entrevistados; as fotografias dos próprios entrevistados por eles seleccionadas que foram apresentadas nas situações de entrevista; as fotografias que os entrevistados tinham expostas em casa nos momentos em que decorreram as entrevistas; e as fotografias que lhes foi solicitado que tirassem para o presente trabalho e que foram alvo da discussão elaborada nas entrevistas que contaram com a presença dos dois membros do casal.

2. Representações dos trajectos de vida: selectividade e unicidade

A fotografia encontra-se presente, de forma bastante acentuada, nas vivências quotidianas e extra-ordinárias das pessoas, constituindo um instrumento central (e ritual) de experenciação e, sobretudo, de registo de recordações de momentos felizes e marcantes. Esta utilização aponta para uma relação temporal complexa, na medida em que as fotografias são tiradas no presente para no futuro recordarem o passado. O acumular sistemático de registos de experiências pessoais passadas para futura contemplação possibilita a criação de conhecimento sobre os próprios indivíduos, retratando os momentos mais marcantes dos seus percursos de vida. Contudo, trata-se de um conhecimento filtrado, por dizer apenas respeito a bons momentos. Os entrevistados justificam essa predominância e tendência para fotografar apenas acontecimentos felizes pelo facto de a maus momentos não estar geralmente associada, por um lado, a vontade para fotografar e, por outro, a presença de uma máquina fotográfica. Mas este filtro opera sobretudo porque o acto de fotografar implica, como já referido, o registo de momentos que não se quer esquecer e, nesse sentido, os maus

² A investigação foi levada a cabo em 2005.

³ Para a caracterização social dos entrevistados ver quadro 1 (apêndice).

momentos, pelo peso simbólico negativo que detêm, devem ser esquecidos ou, pelo menos, apenas recordados mentalmente:

Porque são imagens que nós queremos, não é esquecer, é que não queremos ter presentes sempre que queiramos, são imagens que nos chocam, que nos fazem sofrer e eu não gosto de...penso que ninguém gosta de sofrer. E se eu guardasse uma imagem, uma fotografia que tirasse de uma pessoa de família que morresse, ou um funeral, ou o caixão obviamente cada vez que eu mexesse nessa fotografia ia sofrer alguma coisa, então eu prefiro não guardar esses momentos maus. Acho que a fotografia só deve recordar os momentos bons.

[Fernando]

No meu caso eu não tenho necessidade nenhuma de fotografar os negativos, acho que...os negativos...é assim, os negativos são mais difíceis às vezes de esquecer que os positivos, e, portanto, não precisam de estar fotografados.

[Maria]

A fotografia é um...para além daquilo que já disse é também um registo, não é? Um registo de uma imagem em si que também existe na nossa mente, não é? Se falares de...em 1989 se calhar lembraste de algumas coisas, mas se vires a fotografia situas-te mais rapidamente, não é? Digamos que a fotografia é um pretexto para ires mais rápido para aquilo que queres recordar e portanto não acho que...não acho que...os momentos negativos devem ficar na mente, percebes?

[Bernardo]

Contudo, o facto de nenhum dos entrevistados deter registos fotográficos de acontecimentos negativos, não implica que determinadas fotografias de bons momentos não façam recordar aspectos menos positivos dos seus percursos de vida, como é o caso da morte de familiares ou amigos, de problemas financeiros ou familiares.

Mas não há fotografias de momentos maus porque eram maus, isso não há, isso não tenho nenhuma, digamos assim. É claro que se hoje olhar para as fotografias podia ser que eu naquele dia tivesse qualquer coisa, mas não foi tirada por isso, não era para registar um acontecimento mau, isso não.

[Nuno]

Quer dizer, embora aquela fotografia possa estar a retratar um bom momento eu percebo, consigo identificar com maus momentos. Posso dar um exemplo, que eu escolhi assim uma fotografia [ver fotografia 1]. Por exemplo, esta fotografia eu gosto muito dela, sou eu e a minha mãe lá na praia num bar e estamos assim muito amiguinhas, não sei quê, podia ser um momento feliz, mas lembro-me que foi numa fase muito triste para a minha mãe, quando lhe aconteceu uns problemas lá na Câmara, que tínhamos muito menos dinheiro, que aconteceram assim uma data de coisas também com o meu irmão e etc. Sei que foi um momento muito, muito triste para nós. E quando eu comecei também a namorar e isso também trouxe muitos problemas. Mas, embora pareça um bom momento, sei que está associado...este carinho e sei que está associado a sofrimento que passámos as duas.

[Beatriz]



Fotografia 1 – Beatriz com a mãe
(fotografia seleccionada por Beatriz)

No fundo, apesar deste processo de selecção ser indissociável da própria prática fotográfica, não opera num nível tão estrito que elimine a diversidade das vivências e memórias individuais e grupais. Por mais que, objectivamente, as fotografias dos entrevistados se restrinjam, de facto, a bons momentos, seria impossível eliminar totalmente a multiplicidade de experiências positivas e negativas que compõem os trajectos de vida dos indivíduos. Nesse sentido, mesmo os momentos felizes retratados podem reenviar para memórias menos agradáveis, ainda que não tivessem por objectivo retratá-las. Para além disso, o processo de selectividade actua também como filtro dos bons momentos, destacando entre eles aqueles que assumem maior destaque a nível simbólico.

A finalidade atribuída à materialidade das fotografias passa precisamente pela possibilidade de posterior recordação, como já referido, desses acontecimentos, objectos e pessoas, mas não numa lógica de simples lembrança ou constatação do que ocorreu. A fotografia permite (re)experienciar continuamente esses momentos, ainda que de forma mediada; não apenas o acto de fotografar, como também tudo aquilo que o envolveu⁴:

O prazer de nos lembrarmos que naquela altura tirámos e foi assim e ele disse «agora espera aí um bocadinho» e eu comecei a gozar com ele ou vice-versa. Portanto, não só o momento *flash*, mas tudo o que envolveu e também para...porque acho que...eu sinto muito isso com ele, somos muito pegados a coisas, a recordações, não é? (...) Ver e sentir assim as coisas que senti quando tirei as fotografias. (...) Sei lá, esta fotografia de andar de bicicleta, ou esta que foi na mesma altura, foi quando fomos passear a um parque, fomos dormir a sesta. Sei lá, e sou capaz de sentir o ventinho que estava, o tipo de frio que estava, a bicicleta era velha...

[Beatriz]

⁴ É, aliás, frequente uma descrição pormenorizada de todo o ambiente, motivações e situações que originaram e circundaram o acto de fotografar determinado momento. Não se limitam, portanto, grande parte das vezes, a referir o que retrata a fotografia em causa, mas também os momentos que a antecederam e sucederam.

A fotografia actua, neste sentido, não tanto como instrumento de regresso ao passado, mas mais como forma de inserir e articular o passado com o presente, mantendo sempre vivas imagens de épocas, acontecimentos ou pessoas importantes na vida dos indivíduos, de modo a que a eles possam regressar sempre que desejado e necessário.

O que se revela aqui fundamental perceber é porque é que o acto de recordar e (re)experienciar esses momentos, ocasiões e pessoas é tão importante nas suas vidas.

Madalena avança uma explicação:

Porque me deixa feliz, deixa-me satisfeita, parece que me leva para aqueles momentos que eu passei que foram bons, com felicidade e isso parece que me transmite um bem-estar, sinto-me bem.

[Madalena]

Subjacente a esse bem-estar e felicidade está a apropriação de fragmentos positivos da sua trajectória de vida e a sua reconversão em recursos identitários fulcrais para a construção da imagem que tem de si, para si e para os outros. Assumindo os entrevistados que a fotografia é um instrumento de registo de evidências, percebem-na, então, como meio capaz de representar com verdade, através dos momentos mais marcantes dos seus percursos de vida, as características que melhor os definem. A importância que os entrevistados conferem à fotografia resulta dessa potencialidade que a mesma assume enquanto instrumento identitário.

Mediante o já referido processo de selectividade da memória, a fotografia possibilita recolher os momentos e acontecimentos cuja instrumentalidade identitária seja mais acentuada. De facto, os indivíduos tendem a retratar coisas importantes (positivas), cuja relevância pré-existia ao acto de fotografar. Contudo, a importância que as pessoas, objectos ou acontecimentos retratados assumem é também construída pelo acto de serem fotografados. Fotografar é atribuir importância, não apenas no sentido em que é uma actividade que implica seleccionar o que tem maior relevância para ser fotografado, como também porque, uma vez registados os referidos momentos, as fotografias permanecem como marcadores simbólicos dessa importância. Neste sentido, a fotografia actua não apenas activamente no processo de selectividade da memória, destacando o que vale ou não a pena recordar, como também, e consequentemente, na sua própria construção, na medida em que os entrevistados tendem a recordar apenas a longo prazo os acontecimentos retratados, não só como os mais importantes, como também, nalguns casos, como os únicos que conseguiram reter na memória. A fotografia cria, inclusive, recordações de pessoas que não se conheceu e ainda acontecimentos e situações não experienciadas pelos próprios. É o caso de Paulina que

afirma que, apesar de não ter conhecido o seu sogro, o recorda, através das fotografias, com muita saudade, como se com ele se tivesse relacionado. Noutra vertente, Beatriz considera ter partilhado com Hélder a experiência de *Erasmus* deste na Alemanha, apesar de não ter efectivamente nela participado. A fotografia actua aqui como instrumento de experienciação mediada de momentos não vividos directamente.

Nas vivências e experiências de vida contemporâneas ocidentais, fotografia e memória tornaram-se indissociáveis, tornando-se a memória humana um arquivo visual (Mirzoeff, 1999). Como afirma Rugg (1997:23), "in the case of photography and memory, photography acquires the power to supplant memory, and our image of the mental process of remembering then comes to resemble photography". Todo o discurso elaborado pelos entrevistados ao longo da situação de entrevista e de todas as conversas que antecederam e sucederam o seu discurso mais formal apontam precisamente nessa direcção. A fotografia não só constrói a memória, como também a suplanta. É, aliás, frequente os entrevistados não conseguirem distinguir o que recordam objectivamente nas suas mentes do que recordam apenas pela presença de fotografias (Lury, 2002; Wells, 2003). Nem fará talvez muito sentido estabelecer essa distinção, já que se tratam de aspectos que integram o mesmo processo mais vasto de construção da memória.

Há momentos, principalmente aqui quando era pequenina que eu não sei se me lembro...por exemplo, este sofá e a minha sala, esta é a minha casa de Santiago do Cacém...eu não sei se me lembro desta casa por ver estas...desta sala, desta sala, deste sofá que já não existe, a mesinha é a mesma, algumas coisas são as mesmas, não sei se me lembro disto por estarem aqui na fotografia ou por me lembrar mesmo. Por exemplo, este momento também, eu digo que me lembro, mas eu lembro-me porque sempre acompanhei...e este também...porque, por exemplo, já não consigo distinguir se me lembro porque me lembro ou se me lembro porque construí a partir das fotografias que tenho. (...) E isso acontece imenso com as fotografias.

[Beatriz]

No fundo, a fotografia, retratando pelas mãos dos próprios entrevistados e dos seus familiares e amigos, momentos, acontecimentos, pessoas e objectos seleccionados, num primeiro momento, pela sua importância pré-existente à fotografia para serem fotografados e, num segundo momento, como objectos privilegiados de contemplação, possibilita a criação de uma história pessoal de cada indivíduo, de acordo com as coordenadas e memórias selectivamente consideradas mais relevantes. Mesmo as fotografias seleccionadas para a situação de entrevista, ainda que constituam apenas fragmentos de todo um vasto conjunto de imagens, permitem a cada entrevistado reconstruir, apontar, interrelacionar e integrar as suas experiências pessoais, acções e motivações passadas num percurso de vida coerente que expressa a singularidade do seu

detentor. A importância do registo do trajecto de vida para os entrevistados prende-se com a constituição de uma biografia de si que constate a sua presença, passagem, permanência e experiência no/do mundo. A posse de uma prova de existência é talvez dos recursos mais primários de constituição da identidade pessoal, na criação pontos de referência ontológicos. Este processo, possibilitando a criação, manutenção e continuidade de uma narrativa biográfica coerente, atribui estabilidade à existência contemporânea, reforçando acentuadamente a segurança ontológica dos entrevistados (Giddens, 2001). Só assim se percebe que ao ser-lhes pedido que seleccionassem fotografias que fossem importantes para si e que, de alguma forma, os representassem bem, praticamente todos eles tenham apresentado uma colecção narrativa da sua história pessoal, inclusive com imagens que remontam ao período de infância (fotografias 2-8).



Fotografia 2 – Turma de Fernando na Escola Primária em Ermidas (*fotografia seleccionada por Fernando*)



Fotografia 3 – Madalena e irmãos (*fotografia seleccionada por Madalena*)



Fotografia 4 – Nuno (*fotografia seleccionada por Nuno*)



Fotografia 5 – Beatriz ao colo da mãe (*fotografia seleccionada por Beatriz*)



Fotografia 6 – Helder com o pai (*fotografia seleccionada por Helder*)



Fotografia 7 – Arlinda e irmão
(fotografia seleccionada pelo casal)

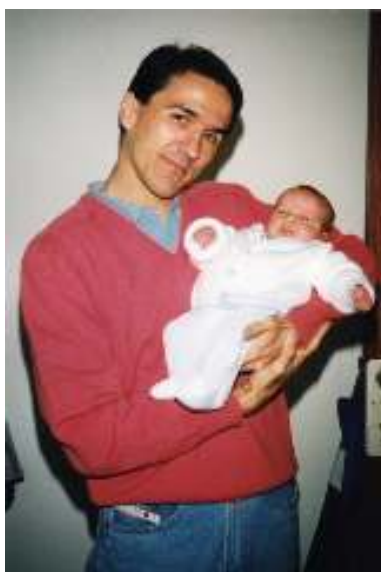


Fotografia 8 – Crisóstomo com a mãe
(fotografia seleccionada pelo casal)

As fotografias seleccionadas pelos entrevistados para a situação de entrevista constituem, com maior ou menor intensidade e objectividade, uma ilustração simbólica dos seus percursos de vida, ainda que estes não se encontrem, na maior parte dos casos, retratados na sua totalidade. O que é aqui fundamental compreender é que a manutenção e constante (re)criação da identidade narrativa dos indivíduos e o estabelecimento de segurança ontológica não se fundam e apoiam numa sequência temporal rigorosa e abrangente que ilustre faseada e objectivamente todos os bons momentos que ocorreram nas suas vidas. Apenas Maria e Beatriz afirmam possuir fotografias da totalidade do seu percurso biográfico, abrangendo, em maior ou menor grau, as diferentes fases das suas trajetórias. Muitos entrevistados (Fernando, Nuno, Hélder, Bernardo e Elisa) consideram não ter os seus percursos de vida bem representados, pelas múltiplas lacunas temporais que identificam em determinadas etapas. Contudo, em termos dos processos de (re)construção identitária, o mais importante não será deter um registo

completo das suas vidas, mas possuir fotografias dos momentos mais marcantes e definidores da imagem que têm e que querem apresentar de si.

Todas as dimensões das suas vidas que afirmaram nas entrevistas considerar, presentemente, mais relevantes e determinantes, parecem encontrar-se expressas nas imagens que apresentaram e tiraram para o presente trabalho. Paulina e Macário, que centraram grande parte do seu discurso no filho, no neto e nas excursões em que ocasionalmente participam, disponibilizaram fotografias que ilustram precisamente essas dimensões (ver fotografias 9 e 10); Fernando e Madalena seleccionaram e tiraram fotografias de acordo com a importância que manifestaram atribuir aos seus filhos, aos animais de estimação e às viagens que realizam nas férias (ver fotografias 11 e 12); Maria e Nuno centram acentuadamente as suas imagens e discursos nas suas filhas (ver fotografias 13 e 14); as imagens de Beatriz e Hélder direccionam-se para a relevância que assumem as viagens nas suas vidas, indissociáveis das redes de sociabilidade (ver fotografias 15 e 16); Bernardo e Elisa, por outro lado, destacam, fundamentalmente, os seus animais de estimação e as provas de canoagem como actividade que praticam com bastante intensidade e frequência (ver fotografias 17 e 18); e, por fim, Arlinda e Crisóstomo reportam-se à sua vida anterior, nomeadamente à família, particularmente ao filho e às netas, e ainda às sociabilidades e viagens que realizaram (ver fotografias 19–21).



Fotografia 9 – Filho e neto de Paulina e Macário (*fotografia seleccionada pelo casal*)



Fotografia 10 – Paulina e Macário numa excursão (*fotografia seleccionada pelo casal*)



Fotografia 11 – Primeiro aniversário do filho de Fernando e Madalena (*fotografia seleccionada por Fernando*)



Fotografia 12 – Cadela de Madalena e Fernando (*fotografia seleccionada por Madalena*)



Fotografia 13 – Maria e filhas (*fotografia seleccionada por Maria*)



Fotografia 14 – Filhas de Nuno na praia (*fotografia seleccionada por Nuno*)



Fotografia 15 – Beatriz, Hélder e amigos num passeio em Vila Nova de Cerveira (*fotografia seleccionada por Beatriz*)



Fotografia 16 – Primeira viagem de avião de Hélder (*fotografia seleccionada por Hélder*)



Fotografia 17 – Bernardo e Elisa na Volta à Madeira em kayak (*fotografia seleccionada por Bernardo*)



Fotografia 18 – Cadelas de Bernardo e Elisa (*fotografia seleccionada por Bernardo*)



Fotografia 19 – Crisóstomo em Espanha
(*fotografia seleccionada pelo casal*)



Fotografia 20 – Arlinda com a neta
(*fotografia seleccionada pelo casal*)



Fotografia 21 – Almoço em família na
antiga casa de Arlinda e Crisóstomo
(*fotografia seleccionada pelo casal*)

Não quer isto dizer que a fotografia represente todas as dimensões, ou mesmo as mais importantes, da vida dos entrevistados. Elementos geralmente considerados fulcrais na constituição identitária, como o trabalho, estão excluídos deste processo de representação pelo facto do campo de possibilidades das práticas fotográficas ser indissociável dos momentos extra-ordinários, não quotidianos das suas vidas. Neste sentido, apontar aqui determinados acontecimentos e situações como constituindo os mais marcantes dos percursos de vida dos agentes implica sempre ter em conta que os mesmos se inserem nesse campo de possibilidades das práticas.

A prática fotográfica não existe por si mesma, mas de acordo com as ocasiões que a justificam, que correspondem precisamente aos momentos e dimensões simbólicas que identificam como as mais importantes em termos da imagem que têm e querem transmitir de si. Através da materialidade das fotografias, os entrevistados (re)apropriam-se continuamente do seu passado, reciclando esses testemunhos como recursos identitários. Mas esse processo ocorre mediante as múltiplas interpretações e olhares susceptíveis de serem direccionados às recordações passadas. O passado é sempre (re)interpretado de acordo com a situação presente dos indivíduos, o que significa que estes se apropriam selectivamente dos elementos passados que melhor servem os contextos actuais que se lhes vão apresentando (Connerton, 1993; Lahire, 2003, 2004). “O passado de um actor abre – e fecha – o seu campo dos possíveis presentes” (Lahire, 2003:67), principalmente se se tiver em conta a multiplicidade de inserções e contextos com que se deparam quotidianamente os indivíduos. Da mesma forma que as práticas resultam da dialéctica entre disposições incorporadas e contextos, também a utilização do passado como recurso identitário é indissociável dessa lógica, na medida em que os agentes tendem a activar e (re)interpretar diferentemente as experiências e vivências das suas trajectórias de vida consoante os contextos presentes em que se encontram inseridos e em que têm, nesse sentido, de agir. (Re)apropriam-se, assim, dos elementos que lhes pareçam mais favoráveis e ajustados na transmissão de uma imagem de si coerente e plenamente integrada na especificidade e singularidade da sua história e percurso de vida.

Apesar da história pessoal de cada indivíduo se pautar por uma multiplicidade de referências, inserções e acções nem sempre coerentes, homogéneas e unificadas, mas muitas vezes heterogéneas e contraditórias, a apresentação (e representação) de si tende a ocorrer como se o *self* não integrasse essa diversidade e constituísse uma entidade una e plenamente coerente. O facto dos entrevistados eliminarem os momentos negativos

dos seus percursos de vida do campo de possibilidades das práticas fotográficas que desenvolvem é precisamente uma expressão da tentativa de unificação e de atribuição de coerência a um trajecto que se caracteriza pela diversidade. A unicidade do si trata-se não apenas de uma estratégia identitária capaz de lidar com a pluralidade que caracteriza e define cada agente, como também, fundamentalmente, de uma *ilusão socialmente bem fundamentada (idem)*. Quotidianamente os indivíduos deparam-se com diversos meios, ocasiões e instituições que proporcionam e incentivam a redução da sua diversidade à unidade de um *self* coerente e unificado. É o caso do nome, idealmente capaz de conter toda a especificidade e singularidade de cada pessoa. A fotografia pode actuar precisamente nesse sentido. Antes de mais, possibilita a construção de uma história pessoal dos agentes que permite unificar numa só narrativa, de forma relativa, a pluralidade que caracteriza o percurso de vida dos agentes. Mas trata-se também de um instrumento capaz de expressar diferentes visões, versões e interpretações do *self*, de acordo com os diferentes contextos em que as fotografias são tiradas e se inserem posteriormente. Contudo, a diversidade que comportam constitui, no fundo, um recurso que lhes possibilita apropriarem-se de elementos que considerem mais ajustados e, assim, representarem-se e apresentarem-se diferentemente, sempre de forma unificada e coerente, consoante a sua situação presente.

Este processo torna-se particularmente relevante quando os indivíduos se defrontam com situações e acontecimentos que, pelos mais diversos motivos, contribuem para a concretização de (re)ajustes identitários que, em muitos casos, apresentam e reforçam a pluralidade e incoerência de determinados aspectos das suas trajectórias de vida (Dubar, 2001). A fotografia pode actuar, neste contexto, como instrumento de atribuição de unicidade e, por conseguinte, estabilidade e segurança ontológica aos agentes, particularmente, no que à imagem que têm de si diz respeito. Atendendo à multiplicidade de situações de ruptura que conduzem potencialmente os indivíduos a repensarem-se em dimensões particulares da sua existência, o meio fotográfico poderá auxiliá-los não apenas na apresentação e representação de si (para si e para os outros), como também na própria interiorização dos ajustes efectuados e dos eventuais novos papéis e/ou performances sociais que passem a desempenhar. Observando os conjuntos de fotografias seleccionadas pelos entrevistados e as que têm expostas em suas casas, torna-se perceptível esta noção.

O casamento constitui um desses momentos em que se concretiza um (re)ajuste identitário. Não será por acaso que se trata de um ritual que não dispensa a presença

intensa da prática fotográfica. Dos seis casais aqui em análise, três (Paulina e Macário, Madalena e Fernando e Arlinda e Crisóstomo) encontram-se presentemente casados e, nesse sentido, apresentaram fotografias dos seus casamentos como momentos fulcrais nos seus percursos de vida. As fotografias actuam, neste caso, como marcadores simbólicos e representação do ritual que conduziu a uma nova fase de vida e, conseqüentemente, enquanto instrumento de interiorização e concretização de uma nova dimensão identitária. Terá sido nesse sentido que os três casais optaram pela exposição de fotografias do seu casamento em suas casas. Inseridas na mesma lógica encontram-se as fotografias dos filhos apresentadas pelos casais Paulina e Macário, Fernando e Madalena, Maria e Nuno e Arlinda e Crisóstomo, que predominam tanto na selecção que realizaram para a situação de entrevista, como no próprio espaço doméstico, constituindo instrumentos de representação e interiorização das suas condições sociais de pais. O mesmo se verifica relativamente às fotografias dos netos de Arlinda e Crisóstomo e Paulina e Macário.

Em situações de ruptura, como é o caso do divórcio, e pensando aqui no casal Maria e Nuno por serem ambos divorciados, a fotografia parece assumir igualmente um papel importante. Ao (re)ajuste das suas vidas terá correspondido um (re)ajuste nas suas fotografias. Mas essa mudança das imagens não foi uma simples consequência da situação de ruptura, como ajudou, simultaneamente a concretizá-la. Para além disso, esta situação particular de ruptura fez com que Nuno, que saiu da casa onde residia com a cónjuge e as suas filhas, ficasse sem fotografias destas, já que permaneceram nesse espaço. Nesse sentido, a seu pedido, as filhas de Nuno terão organizado um álbum com fotografias suas que lhe ofereceram para colmatar a sua necessidade de imagens que (re)assegurassem e (re)afirmassem a presença das mesmas na sua vida, ainda que noutra contexto e com outra configuração. A constituição de um novo agregado doméstico por parte deste casal, composto por ambos e pelas filhas de Maria, implicou igualmente que representações de Nuno fossem adicionadas ao conjunto de fotografias expostas no espaço doméstico. Trata-se de um acto simbólico que expressa o (re)ajuste identitário do agregado no seu todo e de cada um dos seus membros à nova situação.

Um outro caso que expressa bem estas dinâmicas é o do casal Arlinda e Crisóstomo, que sofreu um acentuado processo de mobilidade social descendente. A fotografia parece actuar, neste contexto, precisamente como instrumento não apenas de (re)adaptação à sua nova condição social, como, principalmente, de contínua integração dos elementos passados positivos nas suas identidades actuais, apesar da situação

contrastante. Todas as fotografias seleccionadas para o presente trabalho reportam-se à fase das suas vidas em que detinham mais recursos económicos e todo o discurso da entrevista girou em torno das suas vivências e experiências dessa fase das suas trajectórias de vida. Veja-se, por exemplo, a fotografia 22, que retrata a quinta onde Crisóstomo nasceu, cresceu e viveu durante alguns anos com Arlinda, as fotografias 23 e 24 que retratam as viagens que Crisóstomo e Arlinda fizeram logo desde crianças e a fotografia 25 tirada na sua anterior casa num momento de lazer. Ao observar as imagens eram frequentes afirmações como:

Arlinda: Eu tenho muita saudade do meu quintal...

Crisóstomo: Pá, tens saudades do teu quintal e então que saudades tenho eu da quinta? Ah, pois...



Fotografia 22 – Quinta nos Olivais onde residiam Crisóstomo e Arlinda (*fotografia seleccionada pelo casal*)



Fotografia 23 – Crisóstomo com os pais e o irmão de férias na Nazaré (*fotografia seleccionada pelo casal*)



Fotografia 24 – Arlinda com os pais e o irmão num piquenique (*fotografia seleccionada pelo casal*)



Fotografia 25 – Arlinda com vizinhas e animais de estimação (*fotografia seleccionada pelo casal*)

As imagens tiradas propositadamente para o presente trabalho expressam igualmente estes sentimentos transmitidos pelo casal. As fotografias 26–28 retratam objectos que se mantiveram na sua posse, mesmo após a transformação das suas vivências e posterior mudança de casa. Ao falarem dessas fotografias manifestaram o carácter único e raro do que se encontrava fotografado, relatando a sua história e o seu contexto de existência. No fundo, a fotografia parece actuar como instrumento através do qual se processa o necessário (re)ajuste identitário, não através da eliminação, por um lado, dos factos do passado ou, por outro, do presente, por forma a não criar sentimentos negativos e de saudade, mas mediante a contínua e permanente integração e articulação dos elementos passados com os contextos actuais. As fotografias tiradas expressam precisamente isso, retratando o casal na sua situação actual, mas incorporando nas imagens recordações e memórias do passado.



Fotografia 26 – Arlinda na sala do casal
(fotografia tirada pelo casal)



Fotografia 27 – Candeeiro construído
com material de guerra por um tio de
Crisóstomo
(fotografia tirada pelo casal)



Fotografia 28 – Tapete feito por
Crisóstomo na adolescência
(fotografia tirada pelo casal)

Outras situações menos estruturadas duradouramente, como é o caso da experiência de *Erasmus* de Hélder na Alemanha, comportam igualmente essa componente de (re)ajuste identitário. Inserido num contexto que não lhe é familiar, tendo de conviver com pessoas que não conhecia e inserir-se num sistema de ensino distinto, Hélder fez-se acompanhar de diversas fotografias, tendo mais tarde solicitado o envio de mais imagens por parte de Beatriz, como forma de contrabalançar uma ruptura, independentemente da sua abrangência, nos seus hábitos e rotinas e, assim, na sua segurança ontológica. Constituiu também uma experiência intensamente fotografada como modo de apropriação simbólica de tudo o que o rodeava.

Estas rupturas e a necessidade de efectuar continuamente (re)ajustes identitários encontram-se presentes nas trajectórias de vida de todos os indivíduos, por todos os contextos em que se encontram inseridos e onde têm de agir. Sendo esses momentos objectos privilegiados de representação, não será de estranhar que em situações em que os processos de (re)construção identitária se encontrem numa fase mais estabilizada, a necessidade de fotografar seja menor. Atendendo aos casais Paulina e Macário e particularmente Arlinda e Crisóstomo, por terem já experienciado (re)ajustes considerados tradicionais, como o casamento, o nascimento dos filhos e das netas e outras etapas susceptíveis de causar algum tipo de ruptura na percepção que têm de si, e de tenderem ainda a perceberem-se como estando já no final do seu ciclo de vida, assumem que tudo o que seria necessário registar está já devidamente retratado. A diminuição progressiva da intensidade e frequência da prática fotográfica poderá ainda estar relacionada com o facto de à idade da velhice se encontrarem geralmente associados momentos negativos, ligados à tristeza, solidão, doença e morte (Fernandes, 1999), que os entrevistados não querem ver representados⁵.

Será nesse sentido que são precisamente os casais mais velhos que transmitem uma ideia mais negativa de si, particularmente Paulina e Macário e Arlinda e Crisóstomo. Para ambos a imagem que têm de si mesmos apenas é alvo de uma apreciação positiva quando observam fotografias relativas à sua juventude, por contraste

⁵ Como, aliás, afirma Crisóstomo: “A última vez que me tiraram uma fotografia, quando eu olhei para aquilo, digo assim «eina pá, como este está velho!» (...) Pronto, a partir daí, fotografias para mim só dos outros”. O abandono da prática fotográfica por parte de Arlinda e Crisóstomo pode ainda estar relacionado com o já mencionado reajuste identitário associado a um acentuado processo de mobilidade social descendente, no sentido em que preferem manter as recordações das fases mais positivas das suas vidas, do que do contexto actual que assume um cariz mais negativo.

com as imagens mais recentes, destacando particularmente questões relacionadas com o envelhecimento físico⁶:

Olha o meu cabelo aqui quando era mais novo! (...) O meu cabelo era mais... Eu tinha uma cabeleira, pá! (...) E eu ficava sempre bem nas fotografias quando era novo. (...) Olha a gente aqui tão novos aqui! A gente aqui tão novinhos, pá, já viu? (...) A Paulina ali com uma grande cabeleira, pá!

[Macário]

A minha nora é que presta-se para isto [*ser fotografada*]. Eu nem tanto. Só quando era mais novita, agora já...está claro...agora já estou... (...) está claro, tenho cara de velha já (*risos*)!

[Paulina]

A sua idade interfere, assim, de forma muito acentuada na percepção que têm de si, optando conscientemente por desenvolver uma prática muito rara ou, no caso de Arlinda e Crisóstomo, a eliminá-la das suas vivências. Não será, portanto, de estranhar que este casal, quando confrontado com a sua própria imagem nas fotografias tiradas propositadamente para o presente trabalho, manifestasse espanto e admiração pelo seu estado de envelhecimento:

Arlinda: Olha eu (*risos*), já viste como estou velha!! (...) Ena, que granda velho que aqui está!! (...) Já pareces o teu avô.

Crisóstomo: Ena pá, por acaso... (...) É por isso que eu não gosto nada de tirar fotografias, pá. É que eu olho...eu como raramente olho para o espelho não noto assim nada e quando olho é mesmo sem os óculos de ver ao pé, não vejo coiso. Agora...epá! Ainda está mais velho que o meu avô, pá! Tenho impressão que o meu avô não era tão velho como eu! (...)

Gosta de se ver?

Crisóstomo: Quem é que gosta de ver um velho, pá? (...) Fiquei o que sou, que é aquilo que eu não queria ser.

Arlinda: Temos que aceitar a velhice, é um posto⁷.

Neste sentido, a observação das suas fotografias provoca em ambos um conjunto de sentimentos e emoções, como saudade e inveja das suas próprias imagens de juventude:

Arlinda: Faz, faz, faz-me ter muita saudade...

Crisóstomo: Bem, há umas [*fotografias*] que me fazem assim um bocado de inveja...

Estes sentimentos, apesar de se dirigirem às suas próprias representações, ainda que noutra idade e fase da vida, expressam a observação por parte dos entrevistados de si

⁶ A percepção de cariz negativo que parecem ter de si mesmos não ocorre apenas através da visualização de imagens suas, mas também de familiares e amigos já falecidos, com os quais se comparam, antevendo a sua própria morte.

⁷ De referir que tanto Crisóstomo como Arlinda tendem, muitas vezes, a referir-se a si mesmos como “velhos” utilizando a 3ª pessoa (do singular e do plural), como é possível verificar neste excerto, manifestando uma desidentificação ou identificação negativa com a condição social da velhice.

mesmos como se de outras pessoas se tratassem. Já Barthes (2006) se referia à fotografia como advento de si como Outro. O casal manifesta, assim, por um lado, uma aceitação problemática dos elementos identitários associados à velhice, pelo cariz acentuadamente negativo que comportam, e, por outro, simultaneamente, um não reconhecimento ou não identificação presente com a sua imagem juvenil, apesar de expressarem saudade e inveja dessa fase de vida.

A observação das transformações físicas ligadas ao processo de envelhecimento é referida por praticamente todos os entrevistados como um factor importante da utilização da fotografia, ainda que não assuma para os restantes casais (excluindo Arlinda e Crisóstomo e Paulina e Macário) um cariz tão negativo. Revela-se, neste caso, um importante instrumento de registo desse processo, permitindo efectuar comparações referentes à imagem que cada um tem de si, dos outros e, inclusive, dos animais de estimação:

Quando vou abrir álbuns e vejo, por exemplo, quando eu era mais nova, comparo, digo assim «realmente, esta fotografia...tão diferente que eu era». Quem diz comigo diz com outras pessoas, até com os meus filhos quando eram pequeninos. (...) Faço a comparação. Acho giro a diferença, pronto, o evoluir da pessoa, a pessoa ficar mais velha. Não me entristece, gosto de fazer a comparação.

[Madalena]

Por exemplo, a Maria no álbum que estava a fazer, que estava ali em cima, tem um espaço aberto para uma fotografia que eu hei-de tirar este Verão em Sesimbra para pôr ao lado da outra que lá está, tirada há 3 anos atrás em que eu lhe disse que no ano seguinte tinha menos 10 kg do que naquela fotografia e no ano seguinte e no ano seguinte não cumpri e no outro também não cumpri e agora vou cumprir e não são 10, são 25. Lá está, deixou-me lá um espaço para pôr ao lado, para comparar.

[Nuno]⁸

Geralmente é o Bernardo, «ah, vamos aqui ver as fotografias da Mara [*cadela do casal*] quando era pequenina» (...) Até mesmo para às vezes comparar as duas [*cadelas*] tenho essa curiosidade.

[Elisa]

No fundo, é através da observação do seu aspecto exterior, e consequentes comparações, que os indivíduos se posicionam física e simbolicamente nas suas trajectórias de vida e, por conseguinte, constroem uma imagem de si com a qual se identificam. De facto, todos eles atribuem à fotografia a capacidade de representação de

⁸ Nuno refere, aliás, diversos casos em que, propositadamente, se fotografou previamente e após determinado acontecimento para efeitos de comparação. Por exemplo, tem fotografias que antecedem e sucedem o momento em que cortou a barba que usava há cerca de 20 anos. Uma das fotografias que Nuno tirou (pediu que tirassem) para o presente trabalho retrata-o com Maria pela primeira vez desde que perdeu 25kg e actua, dessa forma, como ponto de comparação com todas as fotografias anteriores do casal (ver fotografia 54).

si, considerando estar, em termos gerais, bem representados fotograficamente. Contudo, isto não significa que se identifiquem com todas as imagens que possuem, como afirma Maria:

Pronto, às vezes há fotografias que a gente vê e diz «ai que horror, eu não sou assim», não é? Às vezes acontece, mas pronto, tirando várias, algumas...mas, quer dizer, quando a gente diz isso não é porque...nós estamos ali, não é? A gente não gosta é de se ver naquela fotografia, não quer dizer que não nos represente a nós, não é? (...) Portanto, as pessoas podem não gostar, podem achar «ai, eu não sou assim tão gorda, ou não sou não sei quê, ou que feia ou qualquer coisa», mas eu acho que a fotografia é uma coisa bastante real e acho que capta bem as pessoas.

[Maria]

Ao observar as suas imagens fotográficas, praticamente todos os entrevistados afirmam nem sempre se identificarem com a própria representação:

Há umas que me identifico mais. Há outras em que eu era muito mais nova, foi logo na minha adolescência, que eu acho que algumas não têm nada a ver comigo, fico diferente.

[Madalena]

Eu ultimamente não tenho fotografias em que goste de me ver. (...) Se calhar não fico tão bem nas fotografias ou então se calhar a minha imagem que eu tenho já não é igual à das fotografias.

[Maria]

Normalmente fico sempre surpreso com as fotografias, não...a imagem que eu formo de mim, que eu formei de mim logicamente, não...nem em todas as fotografias consigo rever-me, percebes? É sempre às vezes uma surpresa quando vejo fotografias minhas.

[Bernardo]

Verifica-se, portanto, nestes casos, uma descoincidência entre a imagem que os entrevistados têm de si e a sua imagem fotográfica. Por se observarem “de fora”, distanciados temporal e materialmente, estranham-se como se de outras pessoas se tratassem. Estas dinâmicas de (des)identificação devem ser compreendidas por referência às dissonâncias intra-individuais que constituem o património de disposições dos indivíduos (Lahire, 2002, 2004, 2005). A imagem que têm de si, tal como, por conseguinte, a sua identidade, não é uma entidade fixa e imutável, mas construída contextualmente e, assim, sujeita às mais diversas mudanças e configurações. Os entrevistados não têm uma percepção de si que mantêm ao longo de todo o seu percurso de vida, alterando-se essa imagem consoante a articulação entre as suas disposições e os contextos em que estão inseridos em determinado momento das suas trajetórias. Nesse sentido, atendendo à diversidade e quantidade de registos fotográficos que detêm de si mesmos, não será estranho que em determinadas situações se identifiquem mais com uns do que com outros.

A importância de uma representação adequada e positiva de si mesmos é tão importante que, para os entrevistados, uma boa fotografia se define, fundamentalmente, pela sua capacidade de representá-los correctamente, de modo a que nela se possam reconhecer (Coenen-Huther, 1994; Haldrup e Larsen, 2003). Quando isso não sucede recorrem a estratégias identitárias de ocultação, eliminação e alteração das fotografias que não os retratem adequadamente, de acordo com a imagem que têm e que gostariam de transmitir de si. Madalena tinha, por exemplo, o hábito de se assinalar através de uma seta nas suas fotografias de infância, para que, em qualquer circunstância se pudesse sempre identificar e reconhecer nas imagens (ver fotografia 29).



Fotografia 29 – Madalena com amigas em Moura (*fotografia seleccionada por Madalena*)

Uma acção relativamente frequente é deitar fora ou rasgar essas fotografias, como descreve Fernando:

Havia fotografias que eu desgostava. Desgostava, quer dizer, não gostava da fotografia. Ou porque fiquei mal, ou porque ficou tremida, como se costuma dizer quando na verdade estava desfocada, ou porque fiquei francamente mal ou qualquer razão, há fotografias assim. Lembro-me até de fotografias que eu me senti mal na fotografia e rasguei-as, deitei fora. (...) Lembro-me de uma vez ter rasgado uma fotografia, mas foi nessa idade da juventude. Já não me lembro quem é que me tirou uma fotografia, tirou-me assim de cima para baixo, pá, fiquei com um nariz com 500m, os óculos grandes. «Que é isto, algum macaco?». Rasguei a fotografia. (...) Porque aquilo não representava nada. (...) Parecia um aborto, destruí aquilo.

[Fernando]

Outra estratégia passa por não eliminar essas imagens, mas separá-las das fotografias que mais apreciam. Nesse âmbito, Maria opta por ocultar as fotografias em que não gosta de se ver, colocando-as, nos álbuns, por detrás das imagens visíveis, encobrindo-as, assim, para que ninguém as veja. Por outro lado, Bernardo separa essas fotografias das que arruma nos álbuns, colocando-as numa caixa, para que ninguém as observe. A fotografia assume-se, portanto, como instrumento de produção de imagens que os agentes encarem como mais desejáveis de si mesmos.

Todas estas considerações permitem perceber que a fotografia é, de facto, utilizada como recurso identitário. Contudo, revela-se da maior importância destacar que isso não significa que todos os entrevistados a utilizem da mesma forma. É a capacidade de jogar com as potencialidades da fotografia, na forma como os indivíduos se percebem e constroem essa percepção, o que realmente os diferencia. Interessa, portanto, compreender de que modo os casais se aproximam e distanciam uns dos outros no que às suas competências reflexivas e imagéticas em termos identitários diz respeito. Mas a referência à imagem que os entrevistados têm e pretendem transmitir de si mesmos é sempre contextual e parcial, referente aos momentos de entrevista e aos que os antecederam e sucederam. Atendendo ao conhecimento que possuíam do presente trabalho e tratando-se de um contexto formal que lhes era estranho e desconhecido, não se poderá ignorar o facto dos indivíduos terem construído uma apresentação de si específica que consideraram mais ajustada nesse âmbito. Tendo-lhes sido pedido que se expusessem através das suas fotografias, a situação de entrevista constituiu, acima de tudo, uma estratégia de auto-apresentação, auto-representação e auto-contemplação. A problematização da imagem de si que cada um deles elaborou e apresentou deve, portanto, ter sempre presente esta contextualização.

É precisamente o casal com menor volume total de recursos aquele que mais se distancia dos restantes entrevistados, no modo como se apresentou nas diversas etapas da recolha de informação do presente trabalho. Apesar de lhes ter sido pedido que seleccionassem, previamente à realização da entrevista, algumas imagens que gostassem particularmente e com as quais se identificassem, essa tarefa só foi cumprida no final, por não saberem exactamente que fotografias escolher. Na situação de entrevista, as imagens que iam seleccionando foram sempre apresentadas de forma desorganizada, na medida em que não obedeciam a nenhuma ordenação cronológica, não sabendo identificar locais, datas e mesmo as pessoas retratadas, inclusive, nalguns casos, quando eram os próprios que nelas figuravam. Não apresentaram imagens de todo o seu percurso biográfico, já que as suas fotografias mais antigas reportam-se ao período de namoro. Contudo, não é por isso que deixam de considerar que se encontram ambos correctamente representados.

A forma como se fizeram representar, tanto nas imagens seleccionadas, como nas fotografias que tiraram propositadamente para o presente trabalho, apresenta o casal praticamente sempre com a mesma postura rígida, hirta e pouco descontraída. Como é possível verificar nas fotografias 30–34, Paulina e Macário olham sempre directamente

para a câmara, não sorriem e têm sempre a mesma pose corporal. O casal reforçou, aliás, verbalmente, a importância de posar para a fotografia, para que não ficassem mal retratados. Como afirmam Haldrup e Larsen (2003:35), “when people sit for portraits they already imagine themselves as an idealized memory before the button has ever been pressed: they present themselves as a future image”. Já Bourdieu (1965) referia que a pose, nestes moldes, característica principalmente das classes populares, resulta, grande parte das vezes, de uma atitude reflectida por parte de quem posa no sentido de transmitir uma determinada ideia de si, ligada, fundamentalmente, à dignidade e ao respeito.

“On se donne à regarder comme on entend être regardé, on donne l’image de soi. Bref, devant un regard qui fixe et immobilise les apparences, adopter le maintien le plus cérémoniel, c’est réduire le risque de la maladresse et de la gaucherie et donner à autrui une image de soi apprêtée, c’est-à-dire définie d’avance. A la façon du respect de l’étiquette, la frontalité est un moyen d’effectuer soi-même sa propre objectivation: donner de soi une image réglée, c’est une manière d’imposer les règles de sa propre perception” (*idem*:120).

No fundo, posar e enfrentar directamente a câmara com uma postura encenada propositadamente para a fotografia é uma estratégia identitária de controlo da própria representação⁹. Torna-se, então, perceptível que o casal prefira as fotografias de estúdio, pela preparação e encenação que implicam, considerando apreciar melhor as suas representações nesse contexto¹⁰. Essa postura corporal de Paulina e Macário é ainda particularmente visível nas imagens referentes às viagens que efectuam em excursões. Personalizam os locais visitados colocando-se frente a um motivo específico (monumento, jardim estátua, etc.), de forma a apropriarem-se do espaço e, simultaneamente, marcarem e confirmarem a sua presença nesse local.

⁹ Roland Barthes (2006:18-19) expressa o automatismo que constitui encenar uma pose assim que a câmara fotográfica se dirige para as pessoas: “a partir do momento em que me sinto olhado pela objectiva, tudo muda: preparo-me para a pose, fabrico instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”.

¹⁰ Têm, contudo, poucas fotografias tiradas em estúdios devido ao seu custo.



Fotografia 30 – Macário numa excursão
(fotografia seleccionada pelo casal)



Fotografia 31 – Paulina numa excursão
(fotografia seleccionada pelo casal)



Fotografia 32 – Casal numa excursão
(fotografia seleccionada pelo casal)



Fotografia 33 – Paulina na Serra da Estrela
(fotografia seleccionada pelo casal)



Fotografia 34 – Paulina e Macário com o neto na praia de Carcavelos (*fotografia tirada pelo casal*)

Num posicionamento intermédio encontram-se os casais Arlinda e Crisóstomo e Fernando e Madalena, que são precisamente os entrevistados que detêm qualificações escolares intermédias. Tal como Paulina e Macário, apresentam-se e representam-se também, nalgumas situações, de forma mais encenada, com uma postura mais controlada, ainda que nunca de forma tão rígida como o referido casal (ver fotografias 35, 36, 39 e 40). Seleccionaram para a situação de entrevista algumas fotografias de estúdio que afirmaram apreciar por se reportarem aos seus tempos de juventude, quando “tirar o retrato” era usual, ainda que considerem que actualmente não fará tanto sentido a permanência desse hábito, até pelo seu carácter menos espontâneo e artificial. Articulam essas imagens com outras de cariz mais descontraído, com uma postura corporal mais solta, sorrindo, não olhando directamente para a máquina fotográfica e, muitas vezes, desempenhando algum tipo de actividade (ver fotografias 37 e 38). Para além disso, ambos os casais apresentaram as suas imagens na situação de entrevista de forma bastante mais organizada que Paulina e Macário, cronologicamente, traçando assim simbolicamente os seus percursos de vida. Fernando e Madalena, mais do que Arlinda e Crisóstomo, seleccionaram também, tal como Paulina e Macário, fotografias de locais visitados que personalizaram pela sua presença frente a motivos e objectos desses locais¹¹.

¹¹ Apesar de não se ter aqui por objectivo analisar as performances de género nas fotografias dos entrevistados não deixa, contudo, de ser relevante referir que nas imagens de ambos os casais é ainda possível identificar posturas corporais tipicamente genderizadas, demonstrando os homens uma atitude protectora e uma postura mais descontraída, e as mulheres assumindo essa protecção e surgindo mais recatadas, com uma postura mais retraída (ver, por exemplo, as fotografias 39 e 40).



Fotografia 35 – Fernando em Nova Chaves, Angola (*fotografia seleccionada por Fernando*)



Fotografia 36 – Arlinda e amigos (*fotografia seleccionada pelo casal*)



Fotografia 37 – Fernando e amigo na Madeira (*fotografia seleccionada por Fernando*)



Fotografia 38 – Arlinda com vizinhas e o seu cão (*fotografia seleccionada pelo casal*)



Fotografia 39 – Madalena e Fernando em Moura (*fotografia seleccionada por Fernando*)



Fotografia 40 – Arlinda e Crisóstomo num jantar de aniversário (*fotografia seleccionada pelo casal*)

Num outro nível encontram-se os casais mais jovens que são também aqueles com maior volume total de recursos, Beatriz e Hélder, Bernardo e Elisa e Maria e Nuno. Todos eles expressam formas de se pensarem a si mesmos através da fotografia vincadamente diferentes das dos restantes casais. A forma como se apresentaram assume contornos bastante mais flexíveis, reflectidos e coordenados. Por oposição aos referidos entrevistados, afirmaram não apreciar as fotografias de estúdio, criticando a sua artificialidade e manifestando uma atitude de distinção face a esse tipo de prática e apreciação:

Não gosto de poses, gosto de fotografias espontâneas. É difícil ser espontâneo, apanhar assim...eu pelo menos tento-as tirar espontaneamente. (...) Porque revela, revela, revela o que as pessoas estão a sentir, percebes? Tu consegues-te ao expor ou fazeres aí uma exposição consegues às vezes não ser tu, percebes? Estás a forçar.

[Bernardo]

Não, acho horrível (*risos*)! (...) Opá, porque é muita piroso (*risos*)! Eu não sei...epá, eu não sei, é muita esquisito. Acho muito mais giro...porque aquilo é uma encenação, eles põem um cenário por trás, umas montanhas...epá, é bué irreal. Gosto muito mais de coisas assim ao natural.

[Hélder]

Esta demarcação face às fotografias de estúdio, ou àquelas que impliquem a construção de uma determinada postura corporal mais rígida e encenada, explica-se, não apenas pela posse diferencial de recursos, como também, em estreita articulação, por se tratarem de diferenças geracionais associadas a estéticas características de diferentes fases de desenvolvimento da técnica e da prática fotográfica. Os retratos de estúdio, eram bastante comuns na primeira metade do século XX, tendo em conta que a fotografia não se encontrava ainda tão generalizada a toda a população. Sem dúvida que não eram apenas as classes mais abastadas que se faziam retratar desta forma. Progressivamente, um elevado número de pessoas recorria, cada vez mais, à fotografia de estúdio, contudo, os estúdios frequentados e o modo como encenavam a sua representação estabelecia acentuadas diferenças entre os utilizadores deste meio. Hoje em dia, principalmente entre as classes mais providas de recursos culturais, a espontaneidade e naturalidade são bastante mais valorizadas que a encenação que caracterizava as fotografias de estúdio¹². O facto de serem, precisamente, os casais mais

¹² Basta, para isso, observar a publicidade actual respeitante ao equipamento fotográfico, independentemente de ser ou não digital.

jovens os que afirmam não apreciar esse tipo de imagens e delas se demarcam acentuadamente, pode ser também disso expressão.

A este respeito basta observar as fotografias seleccionadas e tiradas por Beatriz e Hélder, que assumem um carácter bastante descontraído, fazendo também retratar-se em imagens modificadas, em provas de contacto, e, geralmente, em planos mais aproximados (ver fotografias 41–48) e não encarando sempre directamente a câmara, o que contrasta acentuadamente com as fotografias de Paulina e Macário.



Fotografia 41 – Hélder e amigo na casa onde o casal vivia no Rato (*fotografia seleccionada por Beatriz*)



Fotografia 42 – Beatriz (*fotografia seleccionada por Beatriz*)



Fotografia 43 – Hélder (*fotografia seleccionada por Beatriz*)



Fotografia 44 – Beatriz numa praia na Holanda (*fotografia seleccionada por Beatriz*)



Fotografia 45 – Beatriz e amigos numa viagem de comboio pelo norte e linha do Douro (*fotografia seleccionada por Beatriz e Hélder*)



Fotografia 46 – Provas de contacto de Beatriz e Hélder no *interrail* (*fotografia seleccionada por Beatriz e Hélder*)



Fotografia 47 – Beatriz na subida ao Pico, nos Açores (*fotografia seleccionada por Hélder*)



Fotografia 48 – Hélder e amigos na Alemanha (*fotografia seleccionada por Hélder*)

O casal critica ainda fortemente imagens de viagens, tal como as de Paulina e Macário, em que as pessoas se colocam frente a monumentos ou locais tradicionais para serem fotografados, distinguindo-se, assim, desse tipo de prática:

Este é o tipo de fotografias que eu e o Hélder chamamos «eu estive aqui». Não sei, se calhar...eu não tenho fotografias deste tipo actualmente, das viagens, não são nada deste tipo. Quer dizer, o pretexto não somos nós aparecer, quando estamos assim perante...não é mostrar que nós estivemos junto ao templo de Diana. (...) Sei lá, se calhar é preconceito, mas...Sei lá, aqui mostra que eu estive em Darmstadt, mas não mostra eu em frente ao principal monumento de Darmstadt. A pessoa tem muito essa tendência de mostrar, para mostrar mesmo.

[Beatriz]¹³

¹³ Compare-se a esse respeito a fotografia 33 com a fotografia 47 para uma noção mais clara do contraste entre as imagens turísticas de Paulina e Macário e as de Beatriz e Hélder.

Foi o casal que, no total, seleccionou mais imagens para a situação de entrevista, descrevendo todo o seu percurso biográfico, desde a infância e a adolescência até à sua situação actual. Tendo ambos enviado posteriormente as suas imagens via email, criaram uma organização específica, cronológica, com as respectivas legendas. Beatriz organizou ainda tudo por pastas referentes a diferentes momentos e etapas da sua vida. Por exemplo, segmentou as imagens em duas pastas distintas, uma referente à sua vida em Sines, outra respeitante à vida em Lisboa, sendo que ambas incluem ainda diversas sub-pastas indicadoras de fases distintas¹⁴. A esta organização subjaz a instrumentalidade que atribuem à fotografia na narração e reflexão sobre si mesmos. Observando as fotografias que o casal tirou propositadamente para o presente trabalho, torna-se perceptível a importância atribuída à fotografia, já que se fizeram representar, maioritariamente, com o equipamento fotográfico presente. A fotografia 49 é disso expressão, encontrando-se Beatriz a fotografar Hélder que, por sua vez, fotografa algo.



Fotografia 49 – Beatriz e Hélder a fotografar em Itália
(fotografia tirada pelo casal)

De acordo com os próprios, tratam-se de imagens que os descrevem correctamente, por retratarem não apenas as viagens, como também a importância da fotografia. A imagem fotográfica actual, neste sentido, para Hélder, como instrumento

¹⁴ A pasta “a vida em Sines” encontra-se subdividida em três outras pastas: “infância”, “adolescência” e “fotos casa sines”. A pasta “a vida em Lisboa” subdivide-se em “casa do Rato” (por sua vez, subdividida em “a vida lá de casa” e “viagens”, sendo esta última ainda segmentada em “passeios pelo norte” e “viagem aos Açores”) e “hoje”, que se parte em duas outras pastas, “viagens” (subdividida em “interrail”, “erasmus hélder alemanha” – que se segmenta em “1ª visita”, “2ª visita” e “fotos enviadas pelo messenger” – e “paris”) e “passeios de fim-de-semana”.

de reflexão privilegiado sobre, por um lado, a sua vida e, por outro, indissociavelmente, a imagem que tem de si mesmo:

Por vezes penso que a minha vida é uma seca e desinteressante, mas é quando vejo as fotografias das viagens que fiz e dos locais onde estive que vejo que na minha vida sempre tentei fugir de onde estou e que sempre fiz tudo o que queria, mas enfim quero sempre mais...

(...)

Eu desde os meus 15 anos que todos os dias me olho ao espelho e vejo uma pessoa diferente (*risos*), é verídico. E então tiro...às vezes tiro as fotografias, às vezes quando estou assim sozinho tiro fotografias para ver se me acontece o mesmo nas fotografias e no espelho e acontece-me a mesma coisa (*risos*). Todas as fotografias que eu tenho que tirei a mim próprio pareço uma pessoa diferente. (...) Tiro mais assim por curiosidade «deixa cá ver se...o que é que acontece».

[Hélder]¹⁵

Portanto, a fotografia é utilizada não apenas como forma de atribuir sentido à sua vida, como também enquanto instrumento potencialmente capaz de resolver, no caso de Hélder, a dissonância entre a imagem que tem de si e a que observa diariamente no espelho.

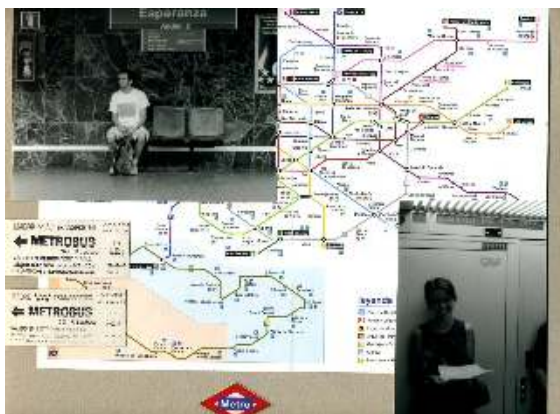
O processo de selecção de imagens constituiu ainda para Beatriz um momento de descoberta no que às relações com os familiares diz respeito, nomeadamente em relação à sua mãe:

E descobri que tenho imensas fotografias assim a dar carinhos à minha mãe e gosto...e pelos vistos gosto delas.

[Beatriz]

O casal joga ainda com a articulação de imagens suas com outro tipo de documentos. Construíram, por exemplo, um diário de *interrail*, onde colocaram, juntamente com as suas fotografias, outros elementos como mapas ou recibos (ver, por exemplo, a fotografia 50).

¹⁵ Hélder e Beatriz, apesar de não serem o único casal que se auto-fotografou, são, contudo, os únicos entrevistados que o fizeram com os referidos propósitos e com maior frequência que os restantes casais. De acordo com os próprios, isso poderá explicar-se, em parte, pelo facto da máquina digital propiciar esse tipo de prática, mas é também indissociável do facto de possuírem as competências e apetências que propiciam esse tipo de prática (Costa, 2004).



Fotografia 50 – Folha do diário de *interrail* do casal (fotografia seleccionada por Beatriz)

Para além disso, é ainda de destacar o facto de ambos terem elaborado projectos baseados em fotografias:

Então, eu lembro-me de duas. Uma a curto-médio prazo e outra mais a longo prazo, que era o tratamento que íamos dar às tuas fotografias de *Erasmus*. E a nossa ideia era fazer... não sei. Ainda não tínhamos pensado bem, mas era ou um quadro gigante em que elas estivessem todas... só se via assim uns quadradinhos e pudéssemos pôr no corredor. Porque, sei lá, o *Erasmus* para ele foi uma coisa muito importante e as fotografias estão muita giras, estão com bué de cor. Ou então presas por um... não sei, arranjar uma maneira de as prender... ou por um fio de nylon, ou uma coisa que elas ficassem tipo, tipo penduradas, não sei bem como (*risos*). E depois tínhamos tido uma ideia... eu tive essa ideia, que era um dia que tivéssemos um filho, acho que era... não te falei sobre isto? Falei. Que achava que era uma ideia muito gira que era num quarto de um filho em que houvesse fotografias dos seus familiares quando eram bebês, familiares e amigos. Sei lá, nossas, não é? Quando bebês, de... dos avós deles, portanto, dos nossos pais, dos tios, não sei quê... acho que era muita... acho que era muita giro haver fotografias de bebês.

[Beatriz]

Relativamente a Maria e Nuno e Bernardo e Elisa, embora tenham seleccionado um número bastante inferior de fotografias comparativamente com Beatriz e Hélder, não deixaram, por isso, de ter presente nas suas imagens esse cariz reflexivo procurado na e pela fotografia.

Apesar de Bernardo e Elisa não apresentarem imagens suas desde a infância – uma vez que essas fotografias se encontram ainda nas casas dos pais – e, portanto, não terem representado todo o seu percurso biográfico, procuraram ambos retratar-se, de acordo com os próprios, de modo descontraído e activo. Tendo seleccionado imagens bastante semelhantes fizeram-se representar de forma quase simétrica, assumindo ambos como vertentes mais importantes das suas identidades a prática de canoagem e os seus animais de estimação (ver fotografias 51 e 52).



Fotografia 51 – Bernardo e Elisa numa prova de canoagem (*fotografia seleccionada por Elisa*)



Fotografia 52 – Bernardo e Elisa com as suas duas cadelas (*fotografia seleccionada por Bernardo*)

Foi já aqui referida a necessidade de Nuno consolidar, comprovar e actualizar a sua imagem fotográfica e, conseqüentemente, a imagem que tem de si mesmo, através das imagens, criando fotografias que permitem estabelecer comparações entre determinados estados e etapas da sua vida. As fotografias tiradas propositadamente para o presente trabalho expressam precisamente essa utilização da fotografia como instrumento de reflexão sobre si. A fotografia 53 foi criada na sequência de uma conversa de Nuno com a sua mãe, na qual esta o chamava a atenção para as rugas que tinha nos olhos. Pretendendo actualizar a sua própria imagem, por um lado, e comprovar/discordar desse elemento de envelhecimento físico, por outro, Nuno solicitou a Maria que fotografasse precisamente o local da sua face que originou essa discussão e reflexão sobre a sua condição física. A outra fotografia, de que Maria também se apropriou (ver fotografia 54), retrata o casal pela primeira vez com Nuno com um peso inferior, como já referido.



Fotografia 53 – Nuno
(*fotografia tirada por Nuno*)



Fotografia 54 – Maria e Nuno
(*fotografia tirada pelo casal*)

Esta utilização da fotografia por parte de Nuno está indissociavelmente associada à percepção de que a imagem que tem de si é contextual:

A percepção que nós temos de nós próprios em cada momento e aquilo que...e a percepção que passamos a ter dos momentos passados são completamente diferentes da realidade, não é? E isso sem fotografias era um bocadinho complicado, ficávamos sempre com, com a noção que tínhamos hoje e a noção que tínhamos hoje não tem nada a ver com aquilo que era de facto, só pelas fotografias é que nós podemos constatar isso.

[Nuno]

3. Notas finais

A descrição do modo como cada casal se fez apresentar no contexto do presente trabalho permite concluir que os entrevistados utilizam e dispõem da imagem fotográfica de modo distinto consoante a sua posse diferencial de recursos. Todos eles percebem a fotografia como instrumento de reflexão, capaz de incitá-los a pensar sobre si mesmos e sobre os seus percursos de vida. É um meio de construção da narrativa pessoal de cada indivíduo, confirmando a sua presença e existência no mundo e possibilitando a apropriação selectiva de momentos do passado em estreita articulação

com a sua situação presente em termos identitários, de modo a edificar uma imagem una de si mesmos, para si e para os outros. No fundo, a fotografia participa activamente no denominado projecto reflexivo do *self* (Giddens, 2001), contribuindo para o estabelecimento e reforço da segurança ontológica dos agentes, principalmente em situações de ruptura ou (re)ajustes identitários. Como se viu, a fotografia afigura-se, potencialmente, como um importante instrumento de constante (re)invenção do *self*, que permite aos indivíduos reciclar os elementos identitários que melhor contribuem para a construção da imagem que consideram mais ajustada e desejável de si (Lury, 2002).

Mas, como foi já referido, o grau de reflexividade de cada entrevistado assume contornos bastante distintos. Enquanto que, por exemplo, Paulina e Macário se apresentaram de forma bastante desordenada em termos cronológicos e se fizeram representar com base em poses que implicam posturas corporais mais rígidas, outros entrevistados, particularmente Hélder e Beatriz, fizeram questão de se distinguir desse tipo de práticas e elaboraram a sua imagem fotográfica de modo mais metódico, afirmando e reforçando conscientemente a utilização da fotografia como instrumento privilegiado de reflexão sobre si mesmos. São estes os casos mais contrastantes e que possibilitam compreender que a utilização da fotografia como instrumento de (re)construção das identidades é consonante com a capacidade reflexiva e (re)inventiva de cada agente ou, como diria Gilberto Velho (1994), com o *potencial de metamorfose* de cada indivíduo. De acordo com o autor (*idem*:29), “a *metamorfose* (...) possibilita, através do accionamento de códigos, associados a contextos e domínios específicos – portanto, a universos simbólicos diferenciados – que os indivíduos estejam sendo permanentemente reconstruídos”. Veja-se o caso de Hélder que, como já referido, reconhece em termos gerais como grandes potencialidades da fotografia a sua capacidade de, por um lado, registar o real tal como ele existe e, por outro, distorcer totalmente a realidade (veja-se, por exemplo, a fotografia 41). O entrevistado parece percepcionar-se entre estes dois pólos, procurando ver-se retratado fielmente, mas também podendo simultaneamente reinventar-se.

Os casais mais velhos, que correspondem aos que detêm menor volume total de recursos, são precisamente aqueles que apresentam uma imagem de si mais rígida e unificada, contrastando com os casais mais jovens cuja imagem transmitida e performance corporal assumem contornos mais flexíveis, diversificados e descontraídos e configuram-se tendo por base um leque mais diversificado de referências. Elementos como os contextos em que os indivíduos se encontram inseridos, a sua postura, o

vestuário e os objectos e locais presentes nas fotografias contribuem conjuntamente para definir a *performance* imagética de cada casal, ela própria reprodução e simultaneamente construção dos seus sistemas de disposições. A posse diferencial de recursos e, noutro plano, a idade parecem constituir os principais eixos explicativos da desigual distribuição desse potencial de (re)invenção e da capacidade de jogar com diferentes elementos na construção da imagem de si. De facto, tal como afirma Kaufmann (2004:291), “s’inventer soi-même ne s’invente pas; les mécanismes de la création identitaire n’ont rien d’aléatoires. Bien que les instruments de l’invention (images et émotions) soient des plus volatils, ils s’inscrivent dans des procédures socialement définies et très précises”.

Referências bibliográficas

Barthes, Roland (2006 [1980]), *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*, Lisboa, Edições 70.

Bourdieu, Pierre (1965), “Culte de l’unité et différences cultivées” e “La définition sociale de la photographie”, em Pierre Bourdieu ; Luc Boltanski; Robert Castel e Jean-Claude Chamboredon, *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit, pp. 31-138.

Bourdieu, Pierre; Luc Boltanski; Robert Castel e Jean-Claude Chamboredon (1965), *Un art moyen. Essai sur les usages sociaux de la photographie*, Paris, Les Éditions de Minuit.

Caetano, Ana (2005), “Contextos e dinâmicas sociais nas fotografias de uma colecção privada”, *Cadernos do Arquivo Municipal*, 8, pp. 130-160.

Coenen-Huther, Josette (1994), *La mémoire familiale*, Paris, L’Harmattan.

Connerton, Paul (1993), *Como as sociedades recordam*, Oeiras, Celta Editora.

Costa, António Firmino da (2004), “Dos públicos da cultura aos modos de relação com a cultura: algumas questões teóricas e metodológicas para uma agenda de investigação”, em AA.VV., *Públicos da cultura*, Lisboa, Observatório das Actividades Culturais, pp. 121-140.

Dubar, Claude (2001 [2000]), *La crise des identités. L’interprétation d’une mutation*, Paris, Presses Universitaires de France.

Fernandes, Ana Alexandre (1999 [1997]), *Velhice e sociedade*, Oeiras, Celta Editora.

Freund, Gisèle (1995 [1974]), *Fotografia e sociedade*, Mafra, Vega.

- Giddens, Anthony (2001 [1991]), *Modernidade e identidade pessoal*, Oeiras, Celta Editora.
- Haldrup, Michael e Jonas Larsen (2003), "The family gaze", *Tourist Studies*, 3(1), pp. 23-45.
- Hall, Stuart (1992), "The question of cultural identity", em Stuart Hall, David Held e Tony McGrew (ed.), *Modernity and its futures*, Cambridge, Polity Press.
- Hall, Stuart (1997 [1990]), "Cultural identity and diaspora", em Kathryn Woodward (ed.), *Identity and difference*, London, Sage Publications, pp. 51-59.
- Hall, Stuart (ed.) (1997a), *Representation. Cultural representations and signifying practices*, London, Sage Publications.
- Kaufmann, Jean-Claude (2004), *L'invention de soi. Une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin.
- Lahire, Bernard (2002), *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*, Paris, Nathan.
- Lahire, Bernard (2003 [1998]), *O homem plural. As molas da acção*, Lisboa, Instituto Piaget.
- Lahire, Bernard (2004), *La culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte.
- Lahire, Bernard (2005), "Patrimónios individuais de disposições. Para uma sociologia à escala individual", *Sociologia, Problemas e Práticas*, 49, pp. 11-42.
- Lury Celia (2002 [1998]), *prosthetic culture. photography, memory and identity*, London, Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas (1999), *An introduction to visual culture*, London, Routledge.
- Rugg, Linda Haverty (1997), *Picturing ourselves. Photography and autobiography*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Sekula, Allan (1999), "Reading an archive: photography between labour and capital", em Jessica Evans e Stuart Hall, *Visual culture: the reader*, London, Sage Publications, pp. 181-192.
- Sontag, Susan (2002 [1977]), *On photography*, London, Penguin Books.
- Wells, Liz (ed.) (2003), *The photography reader*, London, Routledge.
- Velho, Gilberto (1994), *Projecto e metamorfose. Antropologia das sociedades complexas*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar.

Quadro 1– Caracterização social dos entrevistados

		Idade	Situação conjugal	Escolaridade	Condição perante o trabalho	Profissão
1	Paulina	80	Casada	Sabe ler e escrever	Reformada	Empregada doméstica
	Macário	74	Casado	4ª classe	Reformado	Vendedor ambulante (caixeiro-viajante)
2	Fernando	60	Casado	Curso industrial (2º ciclo)	Exerce uma profissão	Técnico de vendas
	Madalena	59	Casada	Curso industrial (2º ciclo)	Exerce uma profissão	Escriturária
3	Maria	42	Divorciada	Doutoramento	Exerce uma profissão	Professora universitária
	Nuno	49	Divorciado	Doutoramento	Exerce uma profissão	Professor universitário
4	Beatriz	22	Vive em união de facto	Frequência licenciatura	Estudante	-
	Hélder	26	Vive em união de facto	Frequência licenciatura	Estudante	-
5	Bernardo	34	Vive em união de facto	Licenciatura	Exerce uma profissão	Engenheiro de electrónica e recursos naturais
	Elisa	33	Vive em união de facto	Pós-graduação	Exerce uma profissão	Engenheira da indústria agro-alimentar
6	Arlinda	70	Casada	Curso comercial incompleto	Reformada	Escriturária
	Crisóstomo	75	Casado	5º ano antigo	Reformado	Gerente de transportes (proprietário de oficina com 12 trabalhadores)

¹⁶ Os entrevistados são designados por nomes fictícios e todos autorizaram a publicação das fotografias no contexto deste *working paper*.