"SUBSTITUTOS DA PRESENÇA": IMIGRANTES ITALIANOS(AS), RETRATOS E FOTOGRAFIAS[1]

Syrléa Marques Pereira
syrleamarques@gmail.com

Resumo: O artigo observa a "grande migração" italiana para o Brasil, a partir de fotografias conservadas por imigrantes ao longo de suas vidas. Esses "fragmentos da realidade" revelam marcas culturais de um outro tempo, experiências e trajetórias de vida. Às(aos) historiadoras(es) cabe a tarefa de fazer perguntas a esses "documentos/monumentos". Assim, são apresentadas premissas teóricas para compreensão dessas fontes enquanto artefatos e suportes de memória; e a História Oral como abordagem para a análise das narrativas tecidas pelos(as) proprietários(as) das imagens. Percebeu-se que as fotos se constituíram em imagens-mensagens para os imigrantes "atestarem" aos parentes distantes que viviam em boas condições de vida, mas que nem sempre eram reais. Hoje, as imagens permitem a construção da identidade do grupo italiano em terras brasileiras.

Palavras-chave: Imigração italiana. Memória familiar. Histórias de vida. Fotografias de família.

Abstract: The article looks closely to the Italian "great migration" to Brazil, from photographs kept by immigrants throughout their lives. They are "fragments of reality" that reveal cultural marks of another time, experiences and trajectories of life. The historians are responsible for asking these "documents/monuments". Thus, theoretical premises are presented for understanding these sources as artifacts and memory supports; and Oral History as an approach to the analysis of narratives woven by the owners of the images. It was noticed that the photos constituted images-messages for immigrants to "attest" to distant relatives who had good living conditions, whicho were not always real. Today, such images allow the construction of the identity of the Italian group in Brazilian lands.

Keywords: Italian immigration. Family memory. Life stories. Family fotos.

Que enorme poder possuem esses retângulos ilustrados para desencadear nas pessoas que os observam antigas lembranças, momentos vividos, narrativas de trajetórias de vida, permitindo que relembrem memórias quase esquecidas na noite dos tempos. Sejamos ou não amantes de fotografias é inegável como um pedaço de papel onde, predominantemente, a figura humana pode ser encontrada gravada nas cores preto e branco ou em diversas matizes, nos induz a olhar, escrutar, querer saber mais sobre os indivíduos e os momentos que se encontram eternizados.

[1] Este artigo é parte de minha tese de doutorado. PEREIRA, Syrléa Marques. *Entre histórias, fotografias e objetos*: imigração italiana e memórias de mulheres. 2008.

Ao historiador que faz da fotografia sua fonte de pesquisa, esta, ao lhe mostrar "fragmentos da realidade", atribui-lhe a tarefa de buscar informações sobre aquelas imagens que trazem consigo marcas culturais de um outro tempo, conforme observou Susan Sontag (1981). Dessa forma, a fotografia pode ser compreendida como uma mensagem endereçada ao futuro, mas que está codificada, cabendo ao historiador decifrá-la, desvendando a trama de signos que a compõe, na busca de alcançar não o visível, mas o que está por trás da imagem.

Nesse mesmo sentido, Peppino Ortoleva (1991, p. 124) observou que, se desejamos interpretar o "significado" das imagens, é necessário considerarmos que elas são partes constitutivas de uma mensagem mais complexa, que é feita "também" de palavras.

Para a análise dessas imagens-mensagens que se concretizam nas histórias tecidas pelas(os) imigrantes proprietários das fotografias, é fundamental a adoção da abordagem da História Oral. Isto porque, as narrativas orais são igualmente fontes essenciais para a apreciação das fotografias, principalmente de arquivos familiares, pois é a partir da memória pessoal, que lugares, pessoas e eventos presentes nas imagens são identificados e narrados e o conhecimento é passível de ser construído pelo(a) historiador(a). Além disso, a História Oral permite observar as mulheres, os grupos nacionais, as minorias, as experiências migratórias e as pessoas comuns, categorias e indivíduos pouco considerados como sujeitos históricos, quase invisíveis em uma historiografia clássica, baseada em documentos escritos.

É importante ressaltar que a grande utilidade das fontes orais reside na possibilidade de se conhecer menos os "eventos" e mais seus significados para os atores; menos os "fatos" e mais o rearranjo interpretativo e a percepção das mudanças, seguindo os narradores (PORTELLI, 1997, p. 31-33). É através da observação desse trabalho de memória, de selecionar situações, comportamentos, valores e normas, realizado pelos indivíduos, que o historiador pode atuar na busca da compreensão do processo de construção de identidades de grupos.

Durante o período da "grande imigração" transoceânica, as fotografias tiradas em ocasiões cerimoniais, que registram os ritos de passagem da vida coletiva, entre os quais os rituais familiares, adquiriram uma função de preservação das recordações e de comunicação (ORTOLEVA, 1991, p. 123). Além disso, considerando-as como mensagens, devemos desconfiar da "naturalidade" aparente preservadas nessas imagens.

A mágica das lembranças

No entanto, todo fascínio e poder desse invento imagético viram-se relacionados, nos primórdios de seu surgimento em 1839, à magia. Tanto, que os primeiros estúdios fotográficos

eram anunciados para o público como *Casas de Mágicas*. Nessa época fotografar exigia um trabalho caro e incômodo – o brinquedo dos inteligentes, dos ricos e dos obcecados – e no início da década de 1840, somente inventores e entusiastas operavam as primeiras câmaras fabricadas na França e na Inglaterra. Os fotógrafos eram profissionais e o ato de fotografar não tinha qualquer utilidade social definida; era uma atividade gratuita, ou seja, artística, embora com poucas pretensões de tornar-se arte. Somente depois da industrialização é que a fotografia surgiu como arte (SONTAG, 1981, p. 8).

Foi em decorrência da industrialização e do aperfeiçoamento técnico que, em 1888, surgiu a primeira câmara portátil – a Kodak de George Eastman. Essa verdadeira revolução no campo da fotografia foi colocada no mercado utilizando o seguinte slogan: "Você aperta o botão e nós fazemos o resto" (SONTAG, 1981, p. 53). Por trás da mensagem de segurança anunciando uma imagem perfeita, vendia-se também a possibilidade de autonomia para que qualquer indivíduo, possuidor de recursos financeiros, se tornasse um fotógrafo. Assim, não somente um rico ou um inventor das classes abastadas, mas também o fotógrafo amador das classes médias poderia acionar o botão.

Esses novos fotógrafos acabaram por eleger o indivíduo como tema central da fotografia, tanto que Pedro Vasquez chegou a definir a fotografia amadora como a arte de sobrepor a imagem de uma pessoa querida a uma paisagem, um momento, ou ponto turístico. Foi dessa maneira que "o retrato se tornou o mais popular dos temas fotográficos, de tal forma que, no Brasil, ele passou a ser sinônimo de fotografia e a câmara é conhecida como 'máquina de tirar retrato', como se não tivesse função outra do que perpetuar a figura humana" (VASQUEZ, 1983, p. 27).

Para Walter Benjamin (1987), era no rosto humano que residia a última trincheira do *valor de culto*, contrariamente ao crescimento do "valor de exposição" perpetrado após o advento da fotografia. O autor argumenta que "não é por acaso que o retrato era o principal tema das primeiras fotografias. O refúgio derradeiro do "valor de culto" foi o culto da saudade, consagrada aos amores ausentes ou defuntos" (p. 174).

A fotografia é um artefato imagético que para sua produção confluem a ação humana e a técnica, a ótica e a química, a luz e o evento, o desejo de lembranças e o objeto que se deixa registrar pela câmara. Nela se pode enquadrar uma porção pequena do espaço e do tempo e que prioritariamente é constituída de retratos de pessoas queridas. Ao longo de seus mais de cento e oitenta anos de existência gerou fervorosos debates teóricos em torno da compreensão de seu conteúdo e de questões quanto ao seu "realismo" e seu valor documental.

Ainda nos idos de 1931, Walter Benjamin (1987, p. 93) distinguiu a fotografia da pintura e do desenho:

> na fotografia surge algo de estranho e de novo: na vendedora de peixes de New Haven, olhando o chão com um recato tão displicente e tão sedutor, preserva-se algo que não se reduz ao gênio artístico do fotógrafo Hill, algo que não pode ser silenciado, que reclama com insistência o nome daquela que viveu ali, que também na foto é real, e que não quer extinguir-se na 'arte'. [...] A técnica mais exata pode dar às suas criações um valor mágico que um quadro nunca mais terá para nós. Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás.

Naquele momento, Benjamin (1987) estava discorrendo sobre o retorno do referente, aquela realidade que esteve diante da objetiva da câmara e a possibilidade de se perceber o exato instante em que o futuro é anunciado no passado. Roland Barthes (1984), por sua vez, viu a fotografia como contingência, como o particular absoluto que "se encontra na ponta do gesto; ela diz: 'isso é isso, é tal!' Mas não diz nada além do que disse [...]". A fotografia não passa nunca de um campo alternado de "'Olhem', 'Olhe'; ela aponta". Para Barthes (1984) a fotografia é sempre alguma coisa que é representada e que traz consigo seu referente, que adere; e o referente não é a coisa facultativamente real, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia. Jamais podemos negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição: de realidade, o "Isso foi"; e de verdade, o "É isso".

Mas foi Philippe Dubois (1994, p. 53) que contribuiu significativamente para o confronto de ideias, quando ponderou que uma das maneiras

> de abordar a questão do realismo em foto marca um certo retorno ao referente, mas livre da obsessão do ilusionismo mimético. Essa referencialização da fotografia inscreve o meio no campo de uma pragmática irredutível: a imagem foto torna-se inseparável de sua experiência referencial, do ato que a funda. Sua realidade primordial nada diz além de uma afirmação de sua existência. A foto é "em primeiro lugar índice". Só "depois" ela "pode" tornar-se parecida [ícone] e adquirir sentido [símbolo].

Sendo assim, a percepção da fotografia tornou-se muito interessante: ela não se constitui em um *analogon* do mundo, como argumentaram os realistas; nem somente uma relatividade semântica, uma mensagem codificada, como queriam os semiólogos, pois, para Dubois (1994), a imagem é algo como um certificado do real, há uma correspondência de fato com o objeto, por isso ela é índice; em seguida pode tornar-se semelhante, é a imagem mental, é ícone; e finalmente, há que se reconhecer seu caráter de símbolo e, enquanto tal, formado por signos

com sentidos determinados culturalmente que não podem ser lidos por qualquer receptor, é necessário aprender e dominar os códigos de leitura (PEREIRA, 2003, p. 65).

Ao considerar a fotografia como indício do real é imprescindível para a sua compreensão a percepção de toda a dimensão social que a envolve, desde o seu processo de produção, o instante da "tomada", passando pelo circuito de circulação e a sua contemplação, o consumo da imagem fotográfica (DUBOIS, 1994; MAUAD, 1995). Enquanto fragmento do tempo e do espaço, congelado e reproduzido, a fotografia ao ser observada revela aspectos culturais e ideológicos do indivíduo retratado e de um outro tempo, bem como do fotógrafo. Este, ainda que esteja empenhado em retratar a realidade, no ato de escolher um tipo de enquadramento e não outro, ou seja, de decidir como a fotografia será realizada, está registrando suas preferências estéticas e seus gostos que culminam por impor padrões aos seus temas (SONTAG, 1983, p. 6). Nesse sentido, a imagem fotográfica consiste em uma escolha realizada entre outras que também seriam possíveis, estando sujeita a uma determinada influência ideológica. Portanto, é necessário levarmos em conta que há mais mistérios entre o fotógrafo e o objeto fotografado do que pode imaginar o nosso vão olhar.

Além disso, como lembra Néstor García Canclini (1987, p. 17-18), a prática fotográfica [do fotógrafo e do espectador] está imbuída de uma ideologia, que não está contida na imagem, estando tal prática condicionada a quatro fatores: à origem de classe, que determinará o acesso econômico e a particularidade cultural de ambos; à concepção perceptiva que gerou o equipamento fotográfico; aos códigos sociais de percepção e legibilidade do fotógrafo e do observador; e à estrutura do campo cultural ou socioeconômico em que o fotógrafo trabalha.

Não se deve esquecer também de pensar a imagem fotográfica sempre como uma opção realizada entre outras que também seriam possíveis. Tanto que para a realização de um instantâneo, símbolo da mais ingênua das "tomadas", é comum ouvirmos algo como uma ordem: "Dá para vocês se agruparem mais?" diz o fotógrafo; ou: "Espere um segundo, vou tirar meus óculos", grita uma das fotografadas. É mais que um enquadramento perfeito, é o desejo de organizar a maneira como a pessoa deseja ser lembrada no futuro.

"Substitutos da presença"

Em fins do oitocentos, com a industrialização do processo fotográfico, adveio uma crescente diminuição do custo que, aliada às próprias características físicas das fotografias – retângulos de papel – permitiam a possibilidade de acesso mais fácil pelas pessoas e uma melhor conservação e acondicionamento. Nesse mesmo momento, as pessoas passaram a se considerar

o centro das fotografias e, rapidamente, entes queridos foram fotografados e ganharam o abrigo dos álbuns fotográficos familiares, que se multiplicaram, como também de porta-retratos e de medalhões[2] presos nas paredes de muitas residências.

Esses "substitutos da presença", conforme foi definido por Antonio Gibelli (1989), constituíram-se em um tipo de suporte privilegiado da memória. Neles podemos ver pessoas em ocasiões cerimoniais familiares e de trabalho; famílias reunidas em momentos especiais, como casamentos, batizados e Primeira Comunhão; conhecer os bisavós em poses rígidas e trajes elegantes, e também os tios e tias que deixaram as aldeias italianas e foram para a "América". As fotografias serviam, assim, como um chamado para a lembrança, testemunho da trajetória de vida de indivíduos, auxiliando a manutenção de fortes elos com o passado.

Nesse instante, essa faculdade faz da fotografia um *memento mori*, pois diante de uma imagem compartilhamos a mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa ou mesmo de um objeto, como nos falou Susan Sontag (1983, p. 15). Ao fixar um dado momento inscrito no passado, a fotografia registra a implacabilidade de um tempo que flui, mas que pode ser "retido", imobilizado pela técnica, para não ser esquecido.

Se levarmos em conta que as fotografias estão entre as fontes que mais causam desconfiança aos historiadores, devido ao caráter ambíguo de seu estatuto comunicativo, é possível afirmar que: a fotografia é muito "objetiva", porque técnica, e muito "subjetiva", por fixar e revelar detalhes ligados à individualidade e como um fragmento de realidade de um tempo pretérito que conservamos (ORTOLEVA, 1991, p. 121).

Nas fotografias encontradas nas coleções familiares, o meio fotográfico se define, em primeiro lugar, como transmissão de uma mensagem familiar. Quando tais imagens documentam a migração, tal estatuto da comunicação fotográfica assume um valor exponencial. Isto porque essas imagens foram produzidas em grande número e com uma repetitividade dos modelos expressivos. Nesse sentido, as desconfianças dos historiadores da imigração em relação ao uso das fontes fotográficas devem ser ainda maiores. Sendo assim, é imprescindível desconfiar do que os olhos veem nessas imagens. (ORTOLEVA, 1991, p. 121).

[2] Medalhão é o retrato posto em moldura redonda ou oval e que pode ser pendurado na parede.

Foto 1. "Visita" à Itália. Da esquerda para a direita:
a amiga, Laís e Stella Consani. Barra Mansa, Rio de Janeiro (Brasil), 1924.
Arquivo pessoal da autora.

Foto 2. "Para estar com vocês na distância. Aos queridos pais oferece Alberto".
Paris (França), 1907. *Fondazione Paolo Cresci per La storia dell'em.igrazione italiana*.[3]

[3] "*Per essere loro presente nella lontananza. Ai cari genitori offre Alberto*. 25 abr. 1907". Este e o próximo cartão-postal foram produzidos por ocasião das comemorações do Natal de 2007, quando a *Fondazione Paolo Cresci* selecionou 12 retratos impressos em formato de cartões-postais, expedidos por imigrantes italianos residentes em diversos países do mundo para as suas localidades natais. A coleção foi organizada em uma pequena caixa intitulada *Le parole che volano* e os visitantes puderam adquiri-la na sede da *Fondazione*, na cidade de Lucca, na Toscana.

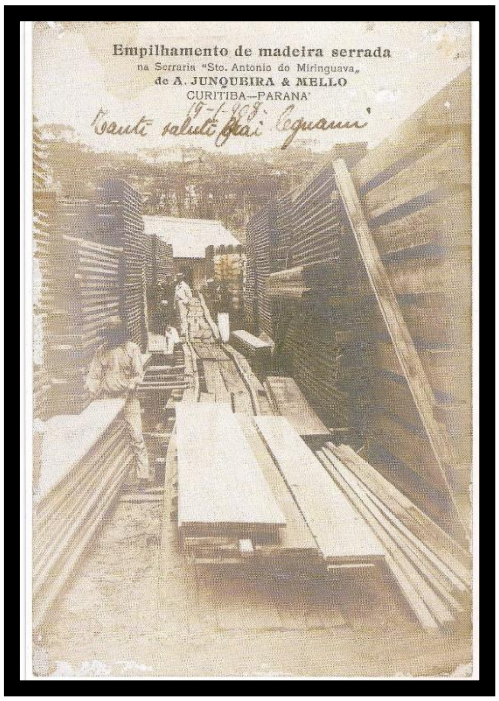

Foto 3: "Muitas felicitações entre as madeiras". De um remetente desconhecido a Luigi Matteucci. Curitiba, Paraná (Brasil), 1908. *Fondazione Paolo Cresci per La storia dell'em.igrazione italiana*.[4]

Na realidade, os estúdios fotográficos, que também eram conhecidos ateliês, ou seja, locais originalmente preparados para a criação e execução de trabalhos de arte; eram lugares que pertenciam a fotógrafos profissionais e eram equipados com uma gama de recursos cenográficos, acessórios e objetos com a finalidade de ambientar a fotografia de acordo com o desejo do cliente, mas sob a tutela e influência do fotógrafo. Era possível neles encontrar cortinas, balaustradas, colunas, degraus e elementos arquitetônicos os mais variados; havia também cadeiras, mesas, tapetes, vasos de plantas, além de diversas paisagens pintadas sobre grandes telas que serviam de ambientação para a fotografia.

As pessoas podiam ser retratadas pelas lentes das câmeras vestindo sofisticadas roupas e serem adornadas com ricos acessórios: os homens podiam usar relógios de bolso em ouro, chapéus, bengalas e grossos anéis; as mulheres apareciam em longos vestidos, com cordões, pulseiras e anéis, chapéus ou cabelos penteados especialmente para o registro. Havia também um código de poses e gestos que dominavam os corpos das pessoas retratadas objetivando compor a mensagem desejada (BIAGIONI, 2001, p. 17-18; OSTUNI, 2001, p. 13; CORTI, 1999, p. 22). Não demorou para que fotografas instantâneas compusessem fotomontagens e fossem transformadas em cartões-postais para serem enviadas aos que estavam longe.

[4] "*Tanti saluti frai legnami*". 19 jan. 1908.

Nesse sentido, os retratos produzidos em estúdios de indivíduos que se inseriram nos fluxos migratórios, ocorridos durante o período que passou a ser reconhecido pela historiografia como o da "grande migração" italiana, entre os anos 1870 e 1920, se constituíram no principal vetor de comunicação e informação tanto quanto as cartas. Os retratos "atestavam" aos parentes distantes os melhoramentos econômicos e sociais conseguidos; era possível apresentar as futuras esposas e filhos que nasciam aos pais e avós que ficaram na terra natal, bem como davam "provas" de sucesso material. A fotografia ganhava o significado quase de documento indiscutível do estado de saúde, do nível social alcançado pelo retratado, mas que, frequentemente, eram imagens improváveis e francamente irreais devido às ambientações dos referidos estúdios fotográficos (BIAGIONI, 2001). Tal representação prevaleceu porque para os indivíduos que decidiram pela emigração, era muito importante evidenciar que a própria escolha foi uma decisão acertada.

Com o propósito de informar o quanto a vida havia se modificado, as(os) imigrantes revelam gestos e modos adquiridos no novo país. Assim, é possível ver retratos de antigos camponeses e artesãos em suas aldeias, que se tornaram vendedores ambulantes e cozinheiros e podiam ganhar ares e vestimentas de ricos comerciantes no país de acolhimento; bem como mulheres aldeãs que em terras brasileiras viviam confinadas em suas casas, nas fotos são vistas dentro de belos vestidos e em locais que jamais haviam pisado um dia. Este é o caso do retrato, em formato cartão-postal, das irmãs Stella e Laís Consani em companhia de uma amiga, onde se vê um fundo de ciprestes, típicos da vegetação da Toscana, mas que elas não puderam conhecer a terra de seu pai e avós (Foto 1). Contudo, é importante salientar que era durante esse processo de produção e seleção de imagens que o grupo se construía e simultaneamente projetava sua auto-imagem.

Paola Corti (1999, p. 22) sublinhou que essa auto-representação apologética e, sobretudo, caracteristicamente positiva elaborada pelos imigrantes, divergia completamente das imagens de degradação e miséria produzidas por observadores externos, como fotojornalistas, sociólogos e representantes de instituições governamentais. Peppino Ortoleva (1991, p. 123) assinala que, nestas imagens, os imigrantes tornavam-se objeto de pesquisa e de classificação, deixando de ser sujeitos da auto-representação. Tais fotografias, fruto de um olhar externo, não foram preservadas ou passaram a circular nas famílias dos imigrados, pois são opostas às imagens que se esforçavam para construírem de si próprios.

Segundo Biagioni (2001, p. 16), o primeiro contato dos emigrantes italianos com a fotografia advinha da necessidade de, ao decidirem partir, deveriam requerer os documentos para repatriação; assim, a foto do passaporte se constituía, muitas vezes, no primeiro contato

daquelas pessoas com a máquina fotográfica. O autor comenta que são escassas as cenas registradas do cotidiano dos milhares de emigrantes a bordo de navios durante o período da grande emigração e que os poucos instantâneos que existem provavelmente foram feitos por algum abastado mais sensível que mirou sua objetiva para a terceira classe, do alto de sua primeira classe.

Sendo assim, é fácil compreender a ausência, ou mesmo a raridade, de imagens relativas a esse período tiradas diretamente pelos imigrantes, os protagonistas, visto que quem se preparava para partir não possuía uma máquina fotográfica e dificilmente queria fixar aquele momento pleno de dor e apreensão: átimos que envolviam muita emoção ligada à intimidade e que deveriam ser guardados em páginas secretas da memória.

Na realidade, poucas pessoas podiam colocar na bagagem, junto ao passaporte, ao bilhete de embarque e coisas mais importantes, uma fotografia dos pais, da mulher ou dos filhos tirada no estúdio de sua cidade e, quando o faziam, significava que um pedaço da família seria com eles transportado para aplacar a nostalgia da distância, na esperança de no futuro voltarem a se reunir (BIAGIONI, 2001, p. 17). Dessa forma, os indivíduos e as famílias perpetuavam rituais da vida familiar e amenizavam as separações ocorridas. Quando as famílias possuíam um de seus membros ausentes, em decorrência de falecimentos, movimentos imigratórios ou de conflitos bélicos, era a fotomontagem que promovia a reunião do grupo familiar. Por meio dessa técnica os fotógrafos reuniam duas ou mais imagens distintas, para criar uma nova composição. Nos referidos casos, os fotógrafos recortavam imagens do parente ausente e incluíam na foto recém produzida. (ORTOLEVA, 1991 p. 130)

Como observou Sontag (1981, p. 9), a fotografia torna-se um ritual na vida familiar precisamente quando, nos países industrializados da Europa e da América, a própria instituição da família começa a sofrer uma transformação radical. [...] Rastro fantasmagórico, a fotografia nos traz à lembrança a presença simbólica da família dispersa. Assim, as fotos funcionariam tanto como bálsamo para aliviar a saudade como representavam tudo que da família havia restado, pseudo presença e símbolo de ausência.

“Aos queridos pais...” ou à guisa de uma conclusão

Na busca de conhecer um pouco mais sobre a história dos fluxos migratórios da Itália para o Brasil, utilizando como fontes históricas fotografias e retratos familiares selecionados e conservados por descendentes de imigrantes ao longo de suas existências, tornou-se essencial a compreensão de que são artefatos produzidos em um dado tempo e, portanto, encontravam-

se inseridos em determinadas realidades sociais e condicionados a fatores culturais, econômicos e ideológicos. Importante, também, é considerar as imagens como instantes congelados em um suporte material que, ao serem observados por seus/suas proprietários(as) suscitam lembranças, recordações e narrativas orais.

Nós, historiadoras e historiadores, escrutinamos as mensagens e as notícias expressas nas fotografias, nos encantamos com as memórias construídas pelas(os) descendentes dos imigrantes, transformamos esses vestígios do passado em matéria-prima de nossas pesquisas e somos compelidos a fazer perguntas a esses "documentos/monumentos", conforme nos falou Jacques Le Goff (1994, p. 535-547).

Para os imigrantes, mulheres e homens que vieram "tentar a sorte" em terras brasileiras, os retratos e as fotografias se constituíram no meio de se enviar notícias aos membros de suas famílias e amigos que em suas aldeias e cidades natais permaneceram. Era através das fotografias que diziam "Aos queridos pais..." o quanto o mundo havia se transformado, que haviam encontrado um trabalho, que davam notícias das condições de vida e apresentavam os membros das novas gerações.

Considerando a existência de estúdios fotográficos que permitiam retratar e documentar a migração utilizando uma gama de objetos e equipamentos cenográficos; que construíam representações dos indivíduos segundo modelos de um determinado padrão de vestimentas, acessórios e um conjunto de poses e gestos repetitivos e compartilhados socialmente; as suspeitas dos(as) historiadores(as) em relação à utilização de tais imagens-mensagens familiares como fontes, necessitam ser muito maiores.

Finalmente, ainda que devamos desconfiar do que os nossos olhos veem nesses "substitutos da presença", uma coisa é certa: nesse jogo de realidade e ficção, eventos e significados dos eventos, fatos e simulacros, os retratos e as fotografias viabilizam na atualidade um trabalho de construção da memória familiar que é realizado pelos descendentes dos imigrantes, garantindo a construção da identidade italiana e a manutenção dos laços com o país de origem.

Referências bibliográficas

BARTHES, R. *A Câmara Clara.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, W. (1987). Pequena história da fotografia. In: ---- *Magia e técnica, arte e política:* ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987. Vol.1.

BIAGIONI, P. L. Immagini immaginate - Storie d'emigrazione (1870-1940) attraverso le immagini dell'Archivio Paolo Cresci. In: OSTUNI, M. R. et al. *Il perche andiedi in America...:* Immagini dell'emigrazione lucchese: La Valle del Serchio. Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2001, p. 15-26.

CANCLINI, N. G. (1987). Fotografia e ideologia: seus pontos comuns. In: II COLÓQUIO LATINO-AMERICANO DE FOTOGRAFIA. *FEITO na América Latina.* Rio de Janeiro: FUNARTE: Instituto Nacional de Fotografia, 1987. p. 13-18.

CORTI, P. *L'emigrazione:* storia fotografica della società italiana. Roma: Ed. Riuniti, 1999.

DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios.* Campinas: Papirus, 1994.

GIBELLI, A. Andar per funghi, trovare l'America. Il senso di una ricerca. In: *La vie delle Americhe. L'emigrazione tra evento e racconto*: catalogo della mostra. Genova: Sagep Editrice, 1989. p. 9-12

LE GOFF, J. Documento/Monumento. In: ----. *História e memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. p. 535-549.

MAUAD, A. M. Através da imagem: possibilidades teórico-metodológicas para a análise de fotografias como fonte histórica. In: SEMINÁRIO PEDAGOGIA DA IMAGEM, IMAGEM DA PEDAGOGIA, 1995. *Anais*... Niterói: [s.ed.], p. 21-31.

ORTOLEVA, P. Una fonte difficile. La fotografia e la storia dell'emigrazione. *Altreitalie*, n. 5, ano III, p. 121-157, aprile 1991.

OSTUNI, M. R. Dalla Valle del Serchio all'America: 'perche andiedi. In: OSTUNI, M. R. et. al. (a cura di) *Il perche andiedi in America... Immagini dell'emigrazione lucchese. La Valle del Serchio. Archivio Paolo Cresci per la storia dell'emigrazione italiana.* Lucca: Maria Pacini Fazzi Editore, 2001.

PEREIRA, S. M. Mulheres imigrantes italianas e suas "caixinhas de lembranças": memória e identidade delimitando a fronteira étnica e construindo identidades (1889-1948). 2003. Dissertação (Mestrado) - ICHS, UFRRJ, Niterói. 110 p.

PEREIRA, S. M. *Entre histórias, fotografias e objetos:* imigração italiana e memórias de mulheres. 2008. Tese (Doutorado em História Social) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói.

PORTELLI, A. O que faz a história oral diferente. *Proj. História*, São Paulo, n. 14, p. 25-39, fev. 1997.

SONTAG, S. *Ensaios sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Editora Arbor, 1981.

VASQUEZ, P. Olha o ‘passarinho’!: uma pequena história do retrato. In: FREYRE, G. et al. *O retrato brasileiro:* fotografias da Coleção Francisco Rodrigues, 1840-1920. Rio de Janeiro: FUNARTE/Núcleo de Fotografia, Fundação Joaquim Nabuco, 1983. p. 27-34.