

# AS DIMENSÕES MATERIAIS DA FOTOGRAFIA: CULTURA MATERIAL E RETRATOS DE FAMÍLIA

## THE MATERIAL DIMENSIONS OF PHOTOGRAPHY: MATERIAL CULTURE AND FAMILY PORTRAITS

Richard Gonçalves ANDRÉ\*

**Resumo:** Este artigo reflete teoricamente sobre a fotografia para além do discurso visual, chamando a atenção para sua materialidade. Enfoca-se os retratos de família, imagens que representam diferentes dimensões da memória familiar, tais como a infância, os ritos religiosos, as formaturas, os casamentos e mesmo a morte. Compreende-se a cultura material, de acordo com as proposições do historiador Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes, como processos cognitivos encarnados, inclusive em sua visualidade. Como discussão, sugere-se que, considerando que as fotos são coisas, é importante compreendê-las em seu processo de produção, circulação, recepção e ação, na medida em que, ultrapassando o tempo de vida de seus produtores, as fotografias ganham apropriações e usos específicos, inserindo-se em redes sociais híbridas, como sugere Bruno Latour.

**Palavras-chave:** Retratos. Família. Cultura material.

**Abstract:** This paper reflects theoretically about photography beyond the visual discourse, calling attention to its materiality. It delimits the so-called family portraits, images that represent different dimensions of family memory, such as childhood, religious rites, graduations, weddings and even death. Material culture is understood, according to the propositions of historian Ulpiano Toledo Bezerra de Menezes, as embodied cognitive process, including its visuality. As discussion, it is suggested that, considering photos are things, it is important to understand them in their process of production, circulation, reception and action, since they surpass the time life of their producers and get specific appropriations and uses, being inserted in hybrid social networks, as suggests Bruno Latour.

**Keywords:** Portraits. Family. Material culture.

A utilização de imagens como fontes e objetos de pesquisa, compreendidas para além da ilustração dos textos, é relativamente recente no campo da História (BURKE, 2004). Isso é sintomático na medida em que os historiadores, vivendo em sociedades em que é atribuído valor significativo à palavra, sobretudo escrita, são mais habituados a lidar com registros verbais, embora o mundo social esteja cada vez mais perpassado da visualidade em diferentes sentidos, das placas de trânsito às pinturas nos museus. Paralelamente, a cultura material parece compartilhar de situação semelhante, tendo sido considerada, numa abordagem tradicional, como questionam Marcelo Rede (2003) e Pedro Paulo Funari (2011), substituta dos documentos escritos quando eles escasseiam. Não é casual que Richard Buccielle e Jean-Maria Pesez (1989, p. 24), num texto sobre

---

\* Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista, professor do Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina (UEL) e membro do Programa de Pós-Graduação em História Social da UEL. Email: [richard\\_historia@hotmail.com](mailto:richard_historia@hotmail.com).

cultura material escrito para a prestigiada Enciclopédia Einaudi, tenham afirmado que “[...] a história, através da arqueologia, recorre a eles [os objetos] para esclarecer [...] as partes pouco conhecidas ou mal documentadas pelos textos [...]”. Na contramão desse reducionismo, pode-se ressaltar que os artefatos devem possuir legitimidade em qualquer período histórico, sendo problematizados como fontes e objetos de pesquisa, trazendo implicações importantes mesmo em contextos históricos nos quais há abundância de registros verbais (REDE, 2003; FUNARI, 2011).

No interior do que o historiador brasileiro Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses (2003) denominou “íconosfera”, isto é, o conjunto da visualidade que perpassa o mundo contemporâneo, uma categoria imagética parece particularmente marginalizada pelos historiadores, mais preocupados com a dimensão pública do universo visual: os retratos de família, ou seja, a pluralidade de produções imagéticas que “conta” as memórias familiares, tais como fotografias relacionadas a momentos como a infância, as formaturas, os casamentos e mesmo a morte, como resalta Déborah Borges (2014). São constituídos, sobretudo, por acervos particulares mais ou menos comuns às pessoas, mas que não são percebidos como fontes históricas, ironicamente, devido à sua própria familiaridade. Tratando-se de conjuntos documentais que nem sempre chegam aos órgãos de preservação como os museus e os centros de documentação, é possível que muitas dessas imagens estejam se perdendo na atualidade<sup>1</sup>. É, entretanto, o olhar do historiador (e de outros sujeitos preocupados com a preservação da memória familiar e social) que transforma esses objetos “comuns” em documentos em potencial, ressaltando que os álbuns de família são ricos em vários sentidos, possibilitando, por exemplo, a percepção de representações, práticas e narrativas visuais, entre outras possibilidades, no interior de determinados contextos históricos.

Tendo em vista a importância dos retratos de família para a pesquisa histórica, o presente artigo tem por objetivo compreender teoricamente as fotografias familiares não apenas como discursos visuais, concebendo-as também como artefatos marcados pela materialidade física no interior da história. Para isso, será realizada uma reflexão sobre como a fotografia possibilitou uma maior democratização da auto-representação visual, permitindo que fosse apropriada pelos grupos familiares de diferentes condições sociais e econômicas. Como coisas, esses retratos de família devem ser compreendidos, como sugere Ulpiano Toledo Bezerra de Meneses ([s.d.]), num circuito que envolve a produção, a circulação, o consumo e a ação. Transcendendo o tempo de vida de seus produtores, a

imagem-artefato pode ganhar diferentes apropriações e usos, compondo relações sociais híbridas entrelaçando seres humanos e segmentos do universo físico (LATOURE, 2013).

Embora permaneçam uma lacuna historiográfica, os retratos de família têm constituído fontes e, ao mesmo tempo, objetos de reflexão de alguns pesquisadores que realizaram investigações acadêmicas a seu respeito. Miriam Moreira Leite (2000) analisou fotografias de famílias de imigrantes e descendentes de múltiplas etnias na cidade de São Paulo entre 1890 e 1930, ressaltando, entre outros usos, o caráter de memória desempenhado por essas imagens, criando representações laudatórias da comunidade familiar. Ana Maria Mauad (1990), partindo de uma abordagem histórica articulada à Semiótica, mapeou os principais elementos de composição dos retratos de família no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX, demonstrando como os códigos de representação burguesa foram difundidos no contexto histórico em questão. De forma mais pontual, Nelson Schapochnik (1998) abordou, tendo em vista as primeiras décadas do noventa, os retratos de família como indícios do cotidiano da vida privada, em detrimento do caráter público dos cartões postais. Mais recentemente, o pesquisador colombiano Armando Silva (2008), dialogando com conceitos da Psicanálise, pesquisou álbuns de famílias (e não imagens isoladas) colombianas e norte-americanas sugerindo como constituem um mecanismo de identidade para os indivíduos da família, o que justifica o subtítulo de seu livro, “Álbum de família: a imagem de nós mesmos”<sup>ii</sup>.

Essas pesquisas lançaram questões importantes ainda hoje para pensar os retratos de família, como os códigos de representação iconográfica, a função memorialística desempenhada pela fotografia e seus mecanismos de identidade para o grupo familiar. No entanto, a riqueza dessas imagens não esgota o universo de possibilidades de interpretação, lembrando, como ressalta Silva (2008, p. 17), que “[...] a fotografia, como acontecimento visual e comunicativo, coloca-se acima de qualquer leitura sistemática. [...]”. O que justifica a proposta do presente artigo é compreender as fontes em questão a partir de um eixo teórico diferenciado, dialogando com as discussões sobre a cultura material e pensando as fotos como artefatos perpassados de materialidade no universo físico, o que parece ainda não ter sido realizado no interior da historiografia sobre os retratos de família, como será desenvolvido adiante. Além disso, em certos pontos, para além da imagem isolada, busca-se aqui perceber os entrelaçamentos narrativos dessas fotografias, o que somente é possível a partir da apropriação que os usuários realizam no tocante aos objetos tangíveis, selecionando-os e organizando-os de determinadas maneiras.

## 1. Fotografia, iconografia e materialidade

A fotografia é compreendida, neste texto, como artefato de cultura material, tendo em vista que sua complexidade transcende a questão do discurso iconográfico. Segundo Meneses (1998), a cultura material pode ser concebida como processo cognitivo encarnado, isto é, uma dimensão cultural que, ao ganhar tangibilidade, perpetua-se ao longo do tempo devido à sua própria condição de artefato, que pode transcender, inclusive, o tempo de vida de seus criadores, sendo constantemente apropriado e, portanto, ressignificado diacronicamente (MENESES, 1998; ver também REDE, 1996). Nesse sentido, praticamente todas as linguagens, excetuando-se talvez aquelas de caráter digital, possuiriam uma materialidade que lhes permitiria serem consideradas manifestações da cultura material. Ou seja, seria a abordagem do pesquisador que permitiria percebê-la como artefato. Não é coincidência que o próprio Roger Chartier (2001) tenha compreendido o livro em sua materialidade, não redutível ao discurso escrito independente do suporte. Isso geraria práticas de leitura que podem ser historicizadas, o que possui implicações, também, para o espectador fotográfico que, em sentido lato, também é um leitor: basta pensar na diferença entre folhear cuidadosamente um álbum de família, entre quatro paredes, e vislumbrá-lo num *tablet* ou *smartphone* na atualidade.

No tocante à fotografia, autores como Philippe Dubois (1993) e Boris Kossoy (2002), isso para não falar apenas daqueles que trabalham com a imagem tecnicamente (ver, nesse sentido, Roberto Araújo [2008] e John Hedgecoe [1996], entre outros), têm demonstrado como a linguagem fotográfica depende de procedimentos de composição como o enquadramento e o “congelamento” do instante num tempo fluido, bem como de questões como perspectiva, ângulo, disposição de elementos, cores, tons, linhas, efeitos de iluminação, cenários e legendas. Isso pode variar em menor ou maior grau não apenas em razão das tecnologias empregadas, como câmeras e lentes, como também da leitura de um fotógrafo inserido num lugar social de produção e, portanto, situado historicamente: afinal, como recorda o fotógrafo norte-americano Ansel Adams (2003), a máquina não é um robô que cria a cena sozinha (apesar do *slogan* da Kodak em 1888: “você aperta o botão e nós fazemos o resto”, KODAK, [s.d.]), mas um dispositivo plástico que permite ao artista construir representações em torno da situação fotografada.

Não se ignora tais elementos inerentes à construção da representação visual, mas ressalta-se aqui a materialidade da fotografia. Como afirma Meneses (2003, p. 14 e 15),

[...] de muito mais amplas consequências [...] são as propostas [...] de incluir a materialidade das representações visuais no horizonte dessas preocupações e entender as imagens como coisas que participam das relações sociais e, mais que isso, como práticas materiais. [...]

Em outro artigo, refletindo sobre uma única imagem produzida pelo fotógrafo húngaro Robert Capa, Meneses ([s.d.], p. 144) ressalta que “O melhor caminho para tanto [compreender a fotografia historicamente], praticamente, é materializar o documento, considerá-lo *também* como um objeto material e não só como um abstrato emissor semiótico. [...]” Ou seja, concomitantemente ao discurso iconográfico, é a imagem como artefato que circula socialmente, embora isso deva ser repensado em termos de tecnologias digitais de produção imagética, que podem circular prescindindo de materialidade e mesmo, como sugerem os semioticistas Lucia Santaella e Winfried Nöth (2008), do referente concreto que caracterizava a fotografia analógica. Todavia, para as finalidades do presente texto, o objeto de reflexão circunscreve-se apenas à fotografia analógica, sejam as chapas de metal dos daguerreótipos, os negativos fotográficos ou o papel propriamente dito.

É válido lembrar que as fotos são artefatos recorrentemente apropriados socialmente, ultrapassando, inclusive, o tempo de produção dos fotógrafos e desprendendo-se dos fios, portanto, do espaço e tempo de concepção. Mas é possível pensar em práticas mais cotidianas nas quais os usuários podem gostar ou não dessas fotografias-artefatos: a imagem do cônjuge pode ser preservada carinhosamente... ou rasgada, riscada e incendiada no caso de um divórcio litigioso; a foto pode encontrar-se em porta-retratos sobre os cômodos mais visíveis da casa ou ser enterrada na encruzilhada como instrumento de práticas religiosas. O pôster do ídolo pode ser colado nas paredes do quarto do adolescente ou, contrariamente, a imagem do amor secreto escondida debaixo do travesseiro (SONTAG, 1981). Isso remete a artefatos produzidos no interior de determinados espaços e tempos, constituindo-se, todavia, em obras abertas apropriadas, material e simbolicamente, pelos usuários que lhes imprimem diferentes sentidos de acordo com os usos, que não são estanques historicamente. Por isso, a dimensão do discurso visual é insuficiente para compreender a fotografia, uma vez que ela não é apenas

representação de certos fenômenos, mas também apropriação que a insere num contínuo e virtualmente infinito processo interpretativo.

Contudo, é válido ressaltar que a separação aqui proposta entre discurso visual e materialidade possui função classificativa, uma vez que, a rigor, a fotografia seria uma totalidade indissolúvel, não havendo cisão entre conteúdo, estética e suporte. Como afirma Meneses ([s.d.], p. 146), “[...] a distinção entre imagem-signo-documento e imagem-coisa-componente da vida social deveria ser desfeita, no plano epistemológico, por falta de consistência. [...]”, como, aliás, já havia apontado Mauad (1990) a partir da perspectiva semiótica. Além disso, é importante refletir sobre as considerações de Rede (1996) sobre a cultura material: o pesquisador deve correlacionar a materialidade à dimensão imaterial da cultura, ou seja, ao universo de representações que envolve o objeto, sob o risco de redundar numa concepção ortodoxa de cultura que a concebe como universo de relações intangíveis, em contraposição à cultura material, tangibilizada e desempenhando papel especular de apêndice daquela. A partir dessas proposições, pode-se afirmar que a materialidade fotográfica é parte fundamental do próprio discurso visual, tal como o livro para Chartier, permitindo a construção de significações pelo espectador, bem como as práticas de leitura sugeridas.

Compreender a fotografia, particularmente os retratos de família, como artefatos leva a pensar as relações sociais como um fenômeno não apenas calcado nos encadeamentos entre seres humanos, mas também entre estes e os objetos do mundo físico. Latour (2013) propôs a teoria das redes híbridas, sugerindo justamente as interfaces entre as dimensões humanas e não humanas da sociedade. As coisas, nesse sentido, seriam quase-objetos (a partir da apropriação feita por Latour do conceito proposto por Michel Serres), pois não seriam artefatos “inertes”, mas produtos híbridos que, integrados à complexidade das relações sociais, constituiriam também quase-sujeitos, condicionando as atitudes das pessoas (LATOURE, 2013)<sup>iii</sup>. A categoria de imagens abordada no presente artigo é apropriada pelos consumidores, levando ao desenvolvimento de diferentes usos, como os álbuns, os porta-retratos e os túmulos, isso para não falar das práticas de invocação relacionadas à utilização de fios de cabelo, sangue e umbigos de recém-nascidos, como sublinha Silva (2008). A apropriação torna-se relativamente selvagem, sendo imprevista pelos produtores. Ao mesmo tempo, essas imagens-objeto são utilizadas como mediadoras nas relações entre seres humanos, seja em sua apresentação para os

próprios membros das famílias (os *insiders*), seja para os *outsiders*, como será discutido adiante.

A ênfase conferida neste artigo ao espectro tangível da fotografia justifica-se pela pouca atenção conferida pela historiografia que toma a imagem concomitantemente como objeto e fonte de pesquisa à dimensão material do ícone, que não pode ser dissociado de seus suportes concretos. Exceções a essa lacuna são os trabalhos de Annateresa Fabris (2004) e Meneses ([s.d.]; 2003; 2012), que atentam para a tangibilidade da foto e sua apropriação social. Fora do Brasil, é possível referenciar os trabalhos de Ivan Gaskell sobre uma pintura de Johannes Vermeer; de Gell acerca do poder de agência da imagem e, em relação especificamente à fotografia, de Elizabeth Edwards (MENESES, [s.d.]). Entretanto, diferentemente da abordagem iconográfica de Erwin Panofsky (aplicada à fotografia, no Brasil, por Kossoy [2002]), a tendência de considerar a materialidade imagética, que implica em olhar a visualidade sob outra perspectiva analítica, parece ainda não se encontrar consolidada, constituindo proposições ainda fragmentárias e, portanto, não sistematizadas epistemologicamente.

## **2. Fotografia e família**

Delineado o eixo teórico do artigo, serão desenvolvidas, neste item, as relações entre fotografia e família. Na década de 1830, surgiram os primeiros dispositivos de natureza fotográfica, principalmente o daguerreótipo. Inventado por Louis Daguerre, ele permitia fixar imagens em chapas de metal quimicamente sensibilizadas, fruto dos avanços da revolução industrial (MACHADO, 1984). Posteriormente, a fotografia propriamente dita passou a ser impressa em papel, barateando significativamente o processo de produção e reprodução imagética. No período, os fotógrafos promoveram uma revolução comunicacional comparável à invenção de imprensa no século XV por Johannes Gutenberg, porquanto os aparatos fotográficos como um todo (pensando não apenas nas fotos, mas também em câmeras, superfícies sensíveis, materiais químicos, estúdios e outros acessórios) tenham possibilitado a emergência de dois aspectos até então inexistentes ou limitados na iconosfera oitocentista, como será desenvolvido adiante.

Em primeiro lugar, o tempo para a produção fotográfica era consideravelmente menor quando comparado àquele exigido pela pintura, mesmo que a sensibilidade dos materiais utilizados no século XIX demandasse por vários minutos para a criação da cena.

Isso possui implicações importantes para a pintura, uma vez que, desafiados pelas novas tecnologias, o campo pictórico passou por transformações que levaram, por exemplo, à emergência do Impressionismo, fundamentado, entre outros aspectos, nas pinceladas rápidas do artista que seriam capazes de registrar, de forma mais rápida que a pintura acadêmica, os elementos fugidios do momento (ARGAN, 1992). No bojo dessas transformações, os impressionistas passaram a registrar paisagens urbanas e rurais para além do claustro dos ateliês. Nesse sentido, deve-se ressaltar que as relações entre fotógrafos e pintores nem sempre foram de conflito, embora intelectuais como o poeta francês Charles Baudelaire ([s.d.] apud BENJAMIN, 1992; MANGUEL, 2001) afirmasse que a fotografia acabaria com a arte. Como ressalta o historiador da arte Giulio Carlo Argan (1992), o fotógrafo Félix Nadar realizava exposições conjuntamente com pintores impressionistas, tratando-se, antes, de uma relação de cooperação e desafio mútuo, não apenas de contradição.

O segundo aspecto dessa revolução comunicacional diz respeito à possibilidade virtualmente infinita de reprodução da fotografia a partir do negativo, isto é, à reprodutibilidade técnica sugerida pelo cientista político alemão Walter Benjamin (2000). Na iconosfera oitocentista, a obra de arte visual constituía peça única que, no máximo, poderia ser reproduzida de forma limitada e imperfeita por copistas. A imagem fotográfica, por sua vez, poderia multiplicar-se infinitamente a partir de uma matriz de forma relativamente rápida, o que constituiu um dos principais traços das mídias nos dois séculos seguintes, levando a um repensar sobre a natureza da obra de arte que, transcendendo a noção de peça única, deveria ser concebida em sua multiplicidade. O próprio acesso à imagem era limitado em relação à pintura, uma vez que ela seria propriedade de alguém com poder aquisitivo suficiente e, conseqüentemente, objeto de contemplação particular, adornando as paredes domésticas e longe, ainda, do espaço público dos museus, sugerindo que a arte não era para todos, apenas para alguns privilegiados. Assim como o fotógrafo sai para as ruas, em contraposição à clausura do pintor acadêmico, a fotografia transcende as quatro paredes para ser vendida e trocada, circulando nos espaços públicos e privados, especialmente após a criação dos chamados *cartes-de-visite*, isto é, os cartões de visita concebidos pelo fotógrafo francês Eugène Disdéri (FABRIS, 2004).

Os cartões de visita eram fotografias impressas em papel no formato padrão de 6x10cm. Os clientes solicitavam a produção de um retrato, geralmente concebido em

estúdios com diferentes adornos (fundos, cadeiras, apoios para cabeça, entre outros acessórios), com o intuito de distribuí-los para os conhecidos. Nos versos, de forma geral, eram escritas certas informações sobre os retratados, compondo uma espécie de cartão de apresentação que possuía certa circulação social (FABRIS, 2004), como mapeia Mauad (2014) no Rio de Janeiro oitocentista. Os cartões de visita baratearam o processo de produção fotográfica, tendo em vista o custo das imagens daguerreotípicas, produzidas em chapas de metal sensibilizadas com sais de prata. Isso permitiu relativa democratização da representação visual, pois pessoas de diferentes condições sociais puderam, pouco a pouco, ser representadas fotograficamente, ainda que, como sugere Fabris (2004), os padrões de representação fotográfica fossem de caráter burguês: independentemente do grupo social, os indivíduos eram fotografados com as melhores vestimentas e posando em meio aos cenários de elite, remetendo, desta forma, às malhas da representação fotográfica que não pode ser reduzida a uma reprodução ou reflexo da realidade sem mediações, como critica Arlindo Machado (1984).

De qualquer modo, mesmo utilizando padrões burgueses, a fotografia permitiu no século XIX que a representação visual transcendesse as elites sociais, possibilitando que as pessoas “comuns” adentrassem também na iconosfera. Como sugere Benjamin (1992), não apenas possuir imagens, mas ver-se representado iconograficamente, seja em pinturas ou esculturas, era privilégio de apenas alguns indivíduos. Ironicamente, os espaços reservados à morte são emblemáticos nesse sentido, como o Cemitério da Consolação em São Paulo, o Cemitério do Campo Santo em Salvador e o Cemitério de Recoleta em Buenos Aires. Até o século XIX, as necrópoles eram marcadas por túmulos cujos artífices buscavam reproduzir sobre o féretro a escultura do defunto como se estivesse dormindo, à espera do despertar no Juízo Final, o que o historiador francês Phillipe Ariès (1989) denominou “jacentes”. Uma variação seriam os “orantes”, que remetem a diferentes concepções de *post mortem* (ARIÉS, 1989), caracterizados pela representação do morto como espírito, elevando-se aos céus em pose de oração. Entretanto, a constituição de ambas as categorias de sepulturas demandavam por elevado poder aquisitivo por parte das famílias, sendo os mortos “comuns” relegados a jazigos mais modestos, às vezes reduzidos a cruzes de madeira fincadas à terra e mais sujeitos à degradação ao longo do tempo. O barateamento e, conseqüentemente, a popularização da fotografia possibilitou mudança significativa no ambiente cemiterial, diminuindo a importância dos jacentes e orantes em detrimento da representação fotográfica do trespassado, que se tornou lugar

comum nos cemitérios ocidentais dos séculos XX e XXI (GAWRYSZEWSKI, 2011; ver, também, a obra pioneira de Clarival do Prado Valladares [1972]). Ainda que a necrópole tenha permanecido lugar marcado pela estratificação socioeconômica, a utilização das fotos permitiu que mesmo as famílias com menor poder econômico pudessem ter acesso à representação visual em seu interior.

O espaço reservado à morte refletia, de certo modo, as práticas familiares no século XIX, não sendo coincidência que Ariès (1981), pioneiro ao conceber a morte como objeto de pesquisa histórico, tenha também escrito um livro sobre a história da família no Ocidente. A preocupação em lembrar-se de alguém no *post mortem* demandava por uma sensibilidade constituída em torno da família, unidade organizacional construída historicamente e sujeita às transformações ao longo do tempo. A fotografia tornou-se, a partir do processo de barateamento e popularização, instrumento importante para registrar os diferentes momentos da memória familiar: nascimentos, batismos, cerimônias eclesíásticas (como crismas e primeiras comunhões), formaturas, casamentos, festas em geral e, também, como salienta Borges (2014), a própria morte por intermédio dos retratos mortuários, nos quais os defuntos eram fotografados de diferentes maneiras, seja “posando” como se estivessem vivos, seja repousando como aqueles que dormem, lembrando das relações existentes na cultura grega e cristã entre o sono e a morte<sup>iv</sup>. Os retratos dos “anjinhos”, isto é, dos bebês falecidos perdura até hoje em certas regiões do Brasil, como o Nordeste (FREYRE, 2000), como aquele produzido pelo fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado (1997).

A importância atribuída ao registro fotográfico das dimensões da vida familiar permaneceu na atualidade, mesmo com o advento da fotografia digital: os *books* de gestantes, ostentados nas paredes das residências e apartamentos, continuam marcando a lembrança dos momentos memoráveis, no caso a própria gestação. A tal ponto que a ensaísta norte-americana Susan Sontag (1981) afirma que o ato fotográfico converteu-se em rito sacralizado em sociedades profanas: não fotografar os filhos durante a infância representaria falta de sensibilidade dos pais, que não se importariam com as crianças. O mesmo pode ser pensado em relação àqueles que se negam a ser fotografados, concebidos como rebeldes antissociais, na medida em que o rito, de forma geral, é caracteristicamente social, ainda que o espaço de sociabilidade seja apenas a família. Negar-se a participar da representação fotográfica constitui atitude profana que violaria os preceitos da sacralidade, ironicamente possibilitada pela modernidade atribuída à fotografia no século XIX

(CARVALHO, 1998). Por outro lado, como sugere Leite (2000), os casamentos não fotografados seriam aqueles não aprovados pelas famílias por razões variadas. Nesse sentido, a fotografia desempenharia o papel de mecanismo que sanciona, do ponto de vista público, determinados comportamentos e situações sociais.

Por ironia, a fotografia passou a ser apropriada pelas famílias justamente numa conjuntura em que as estruturas familiares lineares, fundamentadas em extensas relações de parentesco em torno do pai, encontravam-se em processo de desagregação (SONTAG, 1981). O final do século XIX, em diferentes regiões do mundo, foi marcado pelo processo de industrialização, crescimento das cidades e êxodo rural, de forma que certos membros das famílias não poderiam mais permanecer nas propriedades familiares, migrando para os centros urbanos (quando não para outros países, como é o caso dos diferentes grupos que imigraram para o Brasil na segunda metade do oitocentos) com o intuito de trabalhar ou estudar. Progressivamente, formaram-se as chamadas famílias nucleares, constituídas por pai, mãe e porventura filhos, às vezes distantes espacial e mesmo emocionalmente dos demais familiares. Nesse contexto histórico, os fotógrafos passaram a registrar os diversos momentos das famílias seguindo procedimentos de composição que se tornaram convenções, como as imagens em que os patriarcas, ao centro do enquadramento, sentam-se rodeados pelos filhos, netos e demais parentes, tendo, às vezes, bebês no colo<sup>v</sup>. Ou seja, essa tipologia de composição fotográfica sugere a ideia de extensas e coesas famílias, justamente num período em que elas começavam a se desestruturar. A situação da tomada poderia constituir momento raro em que os integrantes estariam presentes, mas qual seria a rotina dessas famílias? Haveria dissensões em meio ao discurso harmônico entrelaçado pelos fios luminosos da fotografia? Pode-se pensar, portanto, não apenas nas famílias em si, mas nas representações constituídas por aqueles que solicitam a produção da foto com o intuito de criar tessituras da memória familiar (LEITE, 2000)<sup>vi</sup>.

### **3. Retratos de família como artefatos**

Como visto, as fotografias foram apropriadas pelas famílias, inclusive de condições sociais mais modestas em razão do barateamento do processo fotográfico quando comparado à pintura ou mesmo à escultura. Para compreender a historicidade dos retratos familiares, é preciso, como sublinha Meneses ([s.d.], p. 148), atentar para “[...] o ciclo completo de sua produção, circulação, consumo e ação [...]”. Entretanto, esses

momentos são marcados pela particularidades do contexto histórico em foco. Desde o seu surgimento até a década de 1930, a criação de imagens de família foi monopolizada por fotógrafos “profissionais” que, na falta de expressão melhor, são compreendidos aqui como aqueles que dispunham dos equipamentos e conhecimentos necessários para manuseá-los, bem como dos códigos de composição dos retratos. As câmeras eram de grande formato, caras e de difícil locomoção (isso para não falar dos outros instrumentos necessários, como negativos e flashes), motivos pelos quais o investimento de “amadores” que fotografavam por hobby era dificultado: a fotografia ainda era uma opção de alto risco e que implicava uma atividade profissional. As características tecnológicas também influenciavam nos espaços de produção, voltados, sobretudo, para as quatro paredes dos ateliês, que possuíam todos os recursos e acessórios necessários para a captação da foto: cadeiras com apoio de braço e cabeça, fundos variados (possuindo desde colunas “gregas” a paisagens selvagens) e, entre outros, lâmpadas para iluminação. A necessidade de longas exposições, derivadas da baixa sensibilidade dos suportes sensíveis à luz, tornava as poses mais estáticas e heráldicas, com poucos e modestos sorrisos, principalmente entre as mulheres mais velhas (LEITE, 2000).

A partir da década de 1930, surgiram as chamadas câmeras de pequeno formato, que constituem as máquinas que utilizam filmes de 35 milímetros (ADAMS, 2003)<sup>vii</sup>. Isso implica em duas questões importantes: em primeiro lugar, mesmo ainda sendo caras quando comparadas às “compactas” que surgiriam posteriormente, a atuação de fotógrafos amadores se intensificou, gerando uma estética diferenciada em relação aos profissionais. Nos retratos de família a partir do período, ao lado das fotos compostas a partir de linguagens mais ou menos convencionadas, surgiram aquelas amadorísticas (às vezes produzidas pelos próprios membros das famílias) com cabeças, pés ou mesmo pessoas inteiras cortadas (LEITE, 2000). As estatísticas levantadas por Mauad (1990) sugerem a presença desses amadores, mesmo que, a princípio, de forma minoritária. Em segundo lugar, em razão das facilidades de deslocamento das câmeras de pequeno formato, o espaço claustrofóbico dos estúdios cedeu lugar, paulatinamente, a outros locais, como a própria casa e os lugares abertos, como no caso dos piqueniques, que se tornam mais comuns a partir dos anos 1930 (LEITE, 2000)<sup>viii</sup>.

Na década de 1980, ocorreu uma clivagem no tocante aos retratos de família: o papel dos fotógrafos amadores sobrepujou, de forma geral, a atividade dos profissionais, que passaram a ser requisitados quase somente para ocasiões especiais como os

casamentos. Aspectos de caráter doméstico como a infância e as pequenas festas tornaram-se terreno dos próprios membros das famílias. Isso foi resultado, em parte, da popularização das chamadas câmeras compactas (também chamadas *point-and-shoot*) que, mesmo utilizando filmes de 35mm (situando-se, portanto, na categoria dos equipamentos de pequeno formato), eram menores, mais leves e menos complexas para o manuseio do ponto de vista técnico. Além disso, eram mais baratas quando comparadas às câmeras profissionais. Em síntese, os fotógrafos casuais, sem qualquer formação específica, tornaram-se os principais produtores das fotografias de família, fazendo com que os profissionais passassem a cobrir um nicho muito especializado, como nos casamentos<sup>ix</sup>.

Não se pretende, aqui, reduzir as transformações do campo fotográfico às mudanças tecnológicas das câmeras, recursos e outros acessórios necessários à produção imagética, uma vez que há outras variáveis em jogo no interior de contextos históricos mais ou menos circunscritos. Porém, ao mesmo tempo, no caso da fotografia, as discussões relacionadas à tecnologia, inclusive em sua materialidade, desempenham papel importante que não pode ser negligenciado em leituras enviesadamente sociologizantes ou historicizantes que obliteram o papel das coisas no desenvolvimento das relações sociais, como é o caso em questão. Numa perspectiva reducionista, caberia apenas à história da arte ou das técnicas, segmentadas num eixo epistemológico circunscrito, refletir sobre o papel desempenhado pelos aparatos tecnológicos na estruturação do meio fotográfico, como se as coisas fossem apenas produtos de sociedades situadas historicamente e não híbridos que influenciam as relações entre as dimensões humanas e não humanas, como sugere Latour (2013).

Em relação à circulação, embora pareça óbvio, é preciso lembrar que os fotógrafos profissionais ou amadores produzem não apenas um discurso visual, mas artefatos passíveis de circularem socialmente de diferentes formas, como sugerido. Isto é, as fotos entendidas como coisas também possuiriam uma espécie de biografia (MENESES, [s.d.]), prestando-se a trocas e usos que transcendem as intenções do produtor propriamente dito. No caso dos retratos de família, a circulação é relativamente restrita à comunidade familiar, com exceção dos cartões de visita em fins do século XIX e início do XX que poderiam, como afirmado, ser distribuídos a amigos e parentes (FABRIS, 2004). De qualquer forma, o espaço de movimentação das imagens de família é voltado, sobretudo, para o círculo privado da casa, como ressalta Schapochnik (1998), em detrimento dos

cartões postais, sendo inseridas em caixas, álbuns, quadros e porta-retratos, entre outras possibilidades, o que remete à dimensão do consumo. Esse caráter doméstico tem sido modificado apenas recentemente pela reestruturação dos retratos de família em redes sociais como o Facebook, circulando num espectro mais amplo e tornando-se visíveis a parentes e amigos que, segundo Silva (2008), redefiniriam os limites da família na atualidade.

No tocante ao consumo, os retratos de família são apropriados como coisas, sendo guardados em diferentes locais, adornados, anotados e, é válido ressaltar, jogados fora, rasgados ou queimados quando o que está em jogo é um desafeto, como no caso das “ovelhas negras” que devem ser obliteradas da memória familiar (LEITE, 2000). O próprio ato de selecionar certo número de imagens entre diferentes possibilidades constitui um ato, remetendo à inclusão/exclusão do repertório do visível. Portanto, o consumo, dentro ou fora da esfera familiar, não deve ser entendido como um processo passivo, mas como uma atitude de significação em múltiplos níveis que implica em seleção e organização, aproximando-se do conceito de apropriação sugerido por Chartier (2001; 2002). Não é coincidência que psicólogos como Mihaly Csikszentmihalyi afirmem que os objetos seriam fundamentais para ancorar fisicamente a personalidade, que possuiria caráter subjetivo e intangível, agindo como uma forma de balanceá-la (REDE, 1996). Essas reflexões colocam em xeque a perspectiva segundo a qual o consumo seria passivo, arquitetando-se sobre um impulso fetichista voltado apenas para a alienação do sujeito (ver, na contramão dessa abordagem, as proposições da Antropologia do Consumo [REDE, 2012]).

Ainda no que se relaciona ao consumo, as associações dos retratos de família (em álbuns, porta-retratos e mesmo túmulos) são importantes em razão da possibilidade de construir narrativas que contam a memória familiar. Nesse sentido, os historiadores não são os únicos indivíduos no jogo social que produzem narrativas sobre o tempo, principalmente o passado. Os álbuns de família não são representações inocentes, mas narrativas organizadas consciente ou inconscientemente no sentido de criar uma memória familiar ressaltando a coesão, transformando, portanto, eventuais rupturas e descontinuidades num discurso harmônico e entrelaçado, como sugere Leite (2000), embora a autora rejeite a dimensão narrativa da fotografia. Segundo Sontag (1981, p. 22), as fotos seriam “[...] uma série de partículas desconexas, suspensas [...]”. Contudo, ao selecioná-las e organizá-las, o indivíduo preocupado com a trajetória familiar criaria

determinados sentidos, constituindo, conseqüentemente, acontecimentos dotados de uma temporalidade própria, geralmente cronológica: as sequências visuais são marcadas pelos nascimentos, formaturas (civis e eclesiásticas), casamentos e mortes, como afirmado.

A materialidade da imagem-artefato é condição fundamental para a narrativa em questão, já que o memorialista familiar lança mão de objetos da cultura material em torno dos quais são realizadas práticas variadas. Ao analisar *corpus* documentais referentes a famílias colombianas e norte-americanas, Silva (2008, p. 18) percebeu que diversos álbuns possuíam elementos não iconográficos como “[...] umbigos de recém-nascidos, gotas de sangue, mechas de cabelo, unhas de mãos e marcas de pés [...]”, acrescentando ainda: “[...] o álbum é um pedaço de nossos corpos.” Essas práticas são significativas na medida em que parecem buscar, do ponto de vista da história da crença, a invocação de qualidades (isso para não dizer da própria vitalidade) dos referentes representados nas fotografias. Os álbuns de família assemelham-se, nesse quesito, a relíquias de caráter sagrado, assim como os altares religiosos que conjuram a proteção de santos padroeiros, nos quais, não casualmente, também são inseridos objetos como cachos de crianças (FREYRE, 2000). Como tais, os álbuns ocupam um lugar especial na casa, como anota Michael Lesy (1973 apud LEITE, 2000, p. 94): “Todos tinham uma mesa de centro com prateleiras. Punham o álbum na de cima e a Bíblia na de baixo. Quando chegavam visitas mandavam sentar e abriam o álbum. [...]”

Retornando à questão da narrativa, os álbuns de família, confeccionados com determinados materiais, são dotados de sequências visuais e legendas que, tais como a própria disposição das fotografias, atuam como orientadores de leitura da imagem ou, como afirma Chartier (2001), protocolos de leitura que marcariam a maneira “apropriada” (pelo menos segundo o autor ou o organizador) de interpretar o discurso em foco. Geralmente bem guardados, eles podem ser vistos pelos membros da família ou mostrados para os visitantes, acompanhados de explicações orais que, assim como a sequencialidade e as legendas, também atuam como protocolos de leitura. O ato de contar ou mostrar o álbum ao outro, aquele que vem “de fora” e não pertence à estrutura familiar, é necessário para enfatizar a identidade do grupo, a especificidade da “minha história” como tradição, inventada ou não (LEITE, 2000). Isso por si remete a outra dimensão do rito fotográfico sugerido por Sontag (1981): o ato de contar e, de certa forma, atualizar as histórias fundadoras, que reelaboram em escala reduzida os mitos de origem que criariam, de acordo com o fenomenólogo romeno Mircea Eliade (1992), o próprio universo (sempre

particular de acordo com a cultura da sociedade que o pensa). O caráter cerimonioso sugerido por Lesy atua nesse sentido.

Outros artefatos que podem desempenhar funções narrativas são os porta-retratos. Embora individualizados, também implicam processos de seleção em meio ao repertório de possíveis imagens familiares, bem como podem ser expostos em certos cômodos da residência (isso para não falar dos móveis), mais visíveis ou não, como nas salas de estar ou em algum quarto específico, remetendo à memória carinhosa, mas relativamente privada, de alguém. No caso de vários porta-retratos, também podem ser organizados narrativamente, contando a história familiar. Porém, sua individualidade permite maior flexibilidade narrativa, podendo ser reorganizados com maior facilidade que os álbuns: a foto de um recém-nascido pode ser inserida rapidamente em meio ao conjunto, ao passo que aquela de um familiar que se torna não tão querido excluída, guardada ou mesmo destruída, rearranjando continuamente a narrativa da família.

Seria possível, ainda, citar os jazigos cujas fotografias remetem, também, a narrativas familiares em espaço cemiterial. Uma vez que, como citado, as necrópoles a partir do século XX foram perpassadas por fotos, substituindo em parte a estatuária do oitocentos, os túmulos tornaram-se lócus privilegiado para a constituição de memórias familiares e mesmo genealogias. Borges (2014), em sua análise sobre o Cemitério de Bela Vista de Goiás (GO), demonstra como as sepulturas constituem também uma espécie de álbuns de família monumentalizados em esfera pública. Ainda que, plasticamente, sejam menos flexíveis que os álbuns e os porta-retratos, é válido lembrar que, geralmente, os túmulos são remodelados pelas famílias ao longo do tempo, como lamenta Valadares (1972) devido às dificuldades que isso implica ao trabalho do historiador. Por outro lado, pode-se converter o problema em desafio, percebendo a maleabilidade como ressignificações do artefato de cultura material no interior de contextos históricos e familiares diferenciados. Assim, essas transformações tumulares podem remeter a um rearranjo da memória familiar em esfera pública, indicando certa concepção de ancestralidade, que pode variar historicamente.

Portanto, no interior da memória familiar, artefatos como os álbuns, os porta-retratos e os jazigos desempenham não apenas o papel de documento, mas de monumentos que, mesmo não alcançando necessariamente a dimensão da esfera pública no caso dos dois primeiros, ostentam para os membros da família e, também, para alguns visitantes, os momentos eleitos como memoráveis e visíveis por aqueles que organizam

a memória familiar. Aliás, é interessante refletir sobre a função desempenhada por esses memorialistas familiares e a autoridade que lhes seria atribuída (ou não) para reorganizar a história da família. Silva (2008) afirma que esses memorialistas são, geralmente, mães, avós ou tias que desempenham o papel não apenas de conservar os retratos, mas também de zelar pela memória do grupo, os homens aparecendo com menos frequência. Apenas como hipótese, é possível pensar que as construções de família (linear e nuclear) em questão nos retratos são gestadas no interior de sociedades patriarcais, nas quais a figura masculina desempenha o papel central. Os homens seriam indivíduos públicos, voltados para o espaço externo relacionado ao trabalho, ao estudo e à provisão de riquezas. As mulheres, por sua vez, seriam concebidas no espaço interno que remete ao cuidado dos filhos, da casa e da gestão doméstica. Nesse sentido, seriam as responsáveis por excelência por zelar pelos fios da memória familiar, porquanto os retratos de família sejam, como afirmado, artefatos domésticos que circulam, sobretudo, no espectro da casa.

Como visto, no caso dos retratos de família, inverter a perspectiva de análise da iconografia para a materialidade implica em perceber essas fotografias como coisas que se desdobram desde o ato de produção, ganhando certa autonomia nos processos ativos de apropriação que, geralmente, fogem às intenções do fotógrafo. O espectro da ação encontra-se transversalmente inserido em todas as dimensões. Como afirmado, a própria criação e o desenvolvimento da fotografia modificou, em diferentes momentos, a forma como os indivíduos concebem as fotos familiares. A circulação e o consumo, por sua vez, implicam, de forma ativa, processos de seleção, significação, articulação e constituição de narrativas. Essas imagens, como ressaltado, não são apêndices num universo de relações sociais desencarnadas, mas mediadoras que integram redes híbridas envolvendo de modo complexo seres humanos e os segmentos físicos da cultura.

Por fim, a proposta de inversão teórica realizada no presente artigo vai ao encontro das reflexões em torno de uma história visual, como delinea Meneses (2003; [s.d.]). Os retratos de família (como, de resto, qualquer categoria imagética) são fontes para a investigação acadêmica, mas reduzi-las ao caráter documental seria um equívoco. Elas constituem, também, objetos de pesquisa histórica, em sua dupla natureza heurística e temática (BURKE, 2004; MENESES, [s.d.]). Isso significa, ao mesmo tempo, que as possíveis fontes para desenvolver uma história visual não se reduzem apenas àquelas de caráter imagético (embora elas tenham alcançado, nos últimos anos, legitimidade epistemológica), como devem abarcar, também, registros de outras naturezas que

permitam compreender, para além da iconografia, a circulação, as apropriações e os usos das fotografias, que possuem uma trajetória histórica própria e relativamente imprevisível pelos produtores.

#### **4. Considerações provisórias**

Buscou-se, neste texto, compreender a fotografia para além da dimensão de discurso visual, fundamentada apenas em conceitos e composições que criam determinadas representações fotográficas, apesar dos cuidados necessários no sentido de não opor esferas tangíveis e intangíveis da cultura, bem como a iconografia à tangibilidade das fotos. A materialidade da imagem, como sugere Meneses (2003; [s.d.]), é uma faceta importante do documento, porquanto a fotografia, como artefato de cultura material, seja apropriada de diferentes formas, guardada, rasgada, queimada ou riscada, compondo monumento da memória familiar ou sendo obliterada no limbo do esquecimento. Isso remete às relações intelectuais e afetivas que se constituem em torno da imagem-objeto, remetendo às redes híbridas envolvendo as pessoas e as coisas.

A fotografia, principalmente a partir do cartão de visita de Disdéri, permitiu uma maior democratização da visualidade em dois sentidos: a imagem passou a ser acessível ao espectador, uma vez que a fotografia transcendeu a questão do artefato único que caracterizava a obra de arte visual até o século XIX; em segundo lugar, os grupos sociais excluídos da iconosfera passam a ser representados, ainda que utilizando das convenções de representação burguesa, como recorda Mauad (1990; 2014) e Fabris (2004). A foto tornou-se, a partir de então, instrumento da memória familiar, seja nos cemitérios, seja nas próprias residências. Ela passou a desempenhar a função de rito, registrando todos os momentos considerados memoráveis da trajetória familiar.

Sugeriu-se que pensar a fotografia em sua materialidade implica compreendê-la a partir de sua produção, circulação, consumo e ação, como ressalta Meneses ([s.d.]). Os retratos de família, desprendendo-se de seus produtores (profissionais ou amadores), têm seu raio de ação voltado sobretudo para a esfera familiar, sendo apropriados de formas específicas pelos consumidores (nos álbuns, nos porta-retratos e nos cemitérios). Ao mesmo tempo, influenciam os comportamentos das pessoas, considerando as redes híbridas envolvendo os seres humanos e as coisas, tornando-se mediadoras importantes

na estruturação das relações familiares. Afinal, além da visualidade, fotos são coisas... mas não coisas inertes e invisíveis.

## Referências

ADAMS, Ansel. *A câmera*. 3. ed. São Paulo: SENAC, 2003.

ARAÚJO, Roberto. *A técnica fotográfica*. São Paulo: Editora Europa, 2008.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARIÈS, Philippe. *História social da infância e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 1981.

\_\_\_\_\_. *O homem diante da morte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: ADORNO, Theodor et. al. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 221-254.

\_\_\_\_\_. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BORGES, Déborah. Retratos de família no contexto da morte: usos da fotografia em ritos fúnebres. In: ANDRÉ, Richard Gonçalves (Org.). *Álbuns de família: a história e a memória entre os fios luminosos da fotografia*. Londrina: LEDI, 2014, p. 49-66.

BUCAILLE, Richard; PESEZ, Jean-Marie. Cultura material. In: *Enciclopédia Einaudi*. [s.l.]: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1989. v. 16, p. 11-47.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. A representação da natureza na pintura e na fotografia brasileiras do século XIX. In: FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1998, p. 199-231.

CHARTIER, Roger. *À beira da falésia: a História entre certezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade, UFRGS, 2002.

\_\_\_\_\_. Do livro à leitura. In: CHARTIER, R. (Org.). *Práticas da leitura*. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2001, p. 77-105.

DROOGAN, Julian. *Religion, material culture and Archaeology*. New York: Bloomsbury, 2013.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. 7. ed. Campinas: Papirus, 1993.

- ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FREYRE, Gilberto. *Casa-grande & senzala*. 41. ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FUNARI, Pedro Paulo. Os historiadores e a cultura material. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2011, p. 81-110.
- GAWRYSZEWSKI, Alberto. Cemitério São Pedro: espaço de vida, espaço de memória. In: GAWRYSZEWSKI, A. (Org.). *Patrimônio histórico e cultural: cidade de Londrina-PR*. Londrina: LEDI, 2011, p. 59-90.
- GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, Oxford, 1998.
- HEDGECOE, John. *Guia completo de fotografia*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KODAK. *História da Eastman Kodak Company*. [s.d.]. Disponível em: [http://wwwbr.kodak.com/BR/pt/corp/sobre\\_kodak/historico/mundial/mundial.shtml?primeiro=7](http://wwwbr.kodak.com/BR/pt/corp/sobre_kodak/historico/mundial/mundial.shtml?primeiro=7). Acesso em: 14 dez. 2013.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 2013.
- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.
- LOPES, André Camargo. O olhar sobre a criança e os códigos simbólicos do batismo em fotografias de álbuns de família de moradores da região norte do município de Londrina-PR. *Domínios da imagem*, v. 7, n. 13, p. 81-99, jul./dez. 2013.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MAUAD, Ana Maria. Fotografia e família no Brasil oitocentista. In: ANDRÉ, Richard Gonçalves (Org.). *Álbuns de família: a história e a memória entre fios luminosos da fotografia*. Londrina: LEDI, 2014, p. 9-48.
- \_\_\_\_\_. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do*

século XX. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro. 1990.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

\_\_\_\_\_. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo*, n. 14, p. 131-151, [s.d.].

\_\_\_\_\_. História e imagem: iconografia/iconologia e além. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 243-262.

\_\_\_\_\_. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. *Estudos Históricos*, n. 21, p. 89-103, 1998.

MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. Os guardados da viscondessa: fotografia e memória na coleção Ribeiro de Avellar. *Anais do Museu Paulista*, v. 14, n. 2, p. 73-105, jul./dez. 2006.

REDE, Marcelo. Estudos de cultura material: uma vertente francesa. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, n. 8 e 9, p. 281-291, 2003.

\_\_\_\_\_. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, n. 4, p. 265-282, jan./dez, 1996.

\_\_\_\_\_. História e cultura material. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. *Novos domínios da História*. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012, p. 133-150.

SALGADO, Sebastião. *Terra: luta dos sem-terra*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3, p. 422-512.

SILVA, Armando. *Álbum de família: a imagem de nós mesmos*. São Paulo: SENAC, SESC, 2008.

SILVA, Michel de Oliveira. *Saudades eternas: a fotografia no limiar entre a morte e a eternidade*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina. 2016.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

VALLADARES, Clarival do Prado. *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.

---

<sup>i</sup> Somente para citar um exemplo, recentemente o Museu Histórico de Londrina e o Centro de Documentação e Pesquisa e Histórica da Universidade Estadual de Londrina (UEL), ambos situados em Londrina (Paraná), adquiriram para tratamento alguns álbuns de famílias nipo-brasileiras da cidade norte-paranaense de Assaí, marcada pela presença nipônica a partir de 1929 (ASARI, 1992). A despeito da importância da fonte para a pesquisa dos movimentos migratórios e imigratórios no século XX, entre outras possibilidades, o material foi encontrado no lixo e somente por acaso chegou às mãos dos funcionários dos órgãos citados.

De qualquer forma, certas instituições desempenham papel importante na preservação de documentos iconográficos, de forma ampla e, mais especificamente, dos chamados álbuns de família. Basta citar, entre outros casos, os acervos da Fundação Joaquim Nabuco e do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

<sup>ii</sup> Ver também o artigo de Mariana de Aguiar Ferreira Muaze (2006), que analisa imagens oitocentistas da família fluminense Ribeiro de Avellar. A autora articula as fotografias a outras naturezas documentais, como fontes epistolares. Outra pesquisa recente é aquela realizada por Michel de Oliveira Silva (2016), que correlaciona os álbuns de família às narrativas orais construídas por idosos em Londrina. Do ponto de vista metodológico, partindo das proposições de Paulo César Boni, professor do Departamento de Comunicação da UEL, Silva (2016) utiliza a fotografia como “gatilho da memória”, que remete às potencialidades das imagens no sentido de facilitar a produção de discursos orais.

<sup>iii</sup> A ponto de certos autores, como Alfred Gell (1998), afirmarem que os objetos possuiriam poder de agência sobre os indivíduos. Segundo Julian Droogan (2013, p. 152, tradução livre), “Agência significa ter o poder para fazer ou agir de alguma forma. [...] objetos materiais podem ser vistos como tendo se fundido com a sociedade humana com o objetivo de estender, e de alguma forma modificar, a agência das pessoas, seu poder para agir no mundo. [...]” (no original, “Agency means having the power to do or to act in some way. [...] material objects can be seen to have merged with human society in order to extend, and somewhat modify, the agency of people, their power to act in the world. [...]”). No entanto, é possível problematizar a ideia, uma vez que a agência continua sendo atributo das pessoas (caso contrário, seria possível recair num neanimismo, como questiona Droogan [2013]), embora a própria presença dos objetos em situações históricas variadas, transcendendo o tempo de vida de criadores e usuários, possa influenciar as concepções, as sensibilidades e as práticas dos seres humanos (ver também Meneses [s.d.] e Rede [1996; 2012]).

<sup>iv</sup> Na mitologia grega, as divindades Thanos, que simbolizava a morte, e Hypnos, o deus do sono, seriam irmãs (ELIADE, 1989). No repertório cristão, pelo menos até a invenção do Purgatório no século XII, os mortos eram concebidos como aqueles que dormem ou jazem à espera do Juízo Final, não havendo concepção clara acerca da alma como entidade imaterial que desprender-se-ia do corpo físico. Daí a importância no Cristianismo da preservação do cadáver e das epígrafias sugerindo o “aqui jaz...”, o “aqui dorme...” e “aqui descansa...”, que constituem indícios na atualidade do imaginário da morte como sono (ARIÈS, 1981). Basta lembrar, também, das sugeridas estatuárias jacentes que perduraram nos cemitérios brasileiros até o século XIX (VALLADARES, 1972).

<sup>v</sup> Os elementos dessa linguagem foram mapeados, no Brasil, por Mauad (1990). No tocante às fotografias de crianças em álbuns de família em Londrina, ver André Camargo Lopes (2013).

<sup>vi</sup> É possível pensar as relações entre família e fotografia mesmo na atualidade, uma vez que as estruturas familiares continuam passando por um processo de transformação. As famílias nucleares não desapareceram, mas coexistem ao lado de outras formas, como, por exemplo, a relação entre filhos e pais divorciados (que podem se casar novamente) e os casais homoafetivos (SILVA, 2008). Na atualidade, não é casual, nesse sentido, que esteja emergindo certo discurso familista e preconceituoso baseado numa noção calcada na família nuclear e heterossexual, concebida de modo essencialista e não como fenômeno histórico passível, portanto, de mudança. Os discursos encontram-se imersos em relações de poder que devem ser desconstruídas.

<sup>vii</sup> As câmeras de pequeno formato utilizam filmes de 35mm; as de médio formato, entre 35mm e 4x5 polegadas e, por fim, as máquinas de grande formato, entre 4x5 polegadas a 11x14 aproximadamente. O tamanho do filme influencia a possível dimensão da reprodução. Além disso, quanto maior o negativo, mais robusto o equipamento (ADAMS, 2003).

<sup>viii</sup> Aliás, pode-se afirmar que as câmeras de 35mm geraram uma espécie de revolução fotográfica, na medida em que permitiram ao fotógrafo movimentar-se num universo fluido de momentos (ADAMS, 2003). A atividade de Henri Cartier-Bresson, marcada pela ideia de instante decisivo, desenvolve-se com esse tipo de equipamento, o que pode ser contrastado, por exemplo, com a estaticidade das imagens de fotógrafos

---

anteriores como Eugène Atget e Ansel Adams, cujas produções são marcadas por paisagens sobretudo vazias.

<sup>ix</sup> Seria possível refletir sobre as clivagens pensando, também, na revolução digital que passou a ocorrer após a década de 1990, principalmente com o advento dos telefones celulares com câmeras fotográficas, mais tarde, que tornaram todos os usuários fotógrafos em potencial. Além disso, a popularização das redes sociais teria permitido uma maior circulação das imagens, virtualizando os retratos de família. Para um maior aprofundamento no assunto, ver Silva (2008).