



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO
BACHARELADO EM ARQUIVOLOGIA**

ANA CLARA SERRA DAMASCENO

**POR TRÁS DAQUELA FOTO: A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO SOCIAL
GERANDO (RE)ENCONTROS NA FAMÍLIA**

MONOGRAFIA

SALVADOR

2020

ANA CLARA SERRA DAMASCENO

**POR TRÁS DAQUELA FOTO: A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO SOCIAL
GERANDO (RE)ENCONTROS NA FAMÍLIA**

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Arquivologia, Instituto de Ciência da Informação, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau Bacharel em Arquivologia.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Alzira Queiróz Gondim Tude de Sá

SALVADOR

2020

D155p Damasceno, Ana Clara Serra.

Por trás daquela foto: a fotografia como documento social gerando (re)encontros na família. / Ana Clara Serra Damasceno. 2020.

63 f.: il.

Monografia, Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arquivologia) - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020.

Orientação: Prof^a. Dr^a. Alzira Queiróz Gondim Tude de Sá.

1. Fotografia – Documento. 2. Fotografia – Família – Memória. 3. Álbuns Fotográficos. I. Sá, Alzira Queiróz Gondim Tude de, orient. II. Título.

CDU 77.03
CDD 770

TERMO DE APROVAÇÃO

ANA CLARA SERRA DAMASCENO

POR TRÁS DAQUELA FOTO: A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO SOCIAL GERANDO (RE)ENCONTROS NA FAMÍLIA

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao curso de Arquivologia da Universidade Federal da Bahia, Instituto de Ciência da Informação, como requisito parcial para a obtenção do grau Bacharel em Arquivologia.

Salvador, 17 de dezembro de 2020

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Alzira Queiróz Gondim Tude de Sá

Profa. Dra. Carolina de Souza Santana Magalhães

Prof. Dr. Albano Souza Oliveira

Dedico este trabalho à minha família, pelos
momentos de apoio e incentivo.

AGRADECIMENTOS

Estes parágrafos certamente não irão atender a todos que fizeram parte dessa jornada, mas podem estar certos que fazem parte dos meus pensamentos e têm minha gratidão.

A Deus seja a glória e a primazia de minha gratidão pela força e graça que me concedeu para realizar este trabalho.

Ao meu amado esposo Christian por devotar paciência e auxílio em minha trajetória.

Aos meus pais Jurandir e Analice por todo apoio, cuidado e orações.

À minha avó Arcanja pelo carinho e preocupação.

À minha tia Ana Rita, pelo investimento em minha educação e estudos. Obrigada por ser um canal para realização deste sonho.

Agradeço imensamente a minha orientadora Profa. Dra. Alzira Queiróz Gondim Tude de Sá, pela sabedoria com que me guiou nesta trajetória. Gratidão por ter me apresentado a fotografia.

Gostaria de deixar registrado também, o meu reconhecimento aos meus tios, primos e ao meu irmão, pois acredito que sem o apoio deles seria muito difícil vencer esse desafio.

Enfim, agradeço a todos aqueles que, por algum motivo, contribuíram para a realização desta pesquisa.

A pintura pode simular a realidade sem tê-la visto. O discurso combina signos que certamente têm referentes, mas esses referentes podem ser e na maior parte das vezes são “quimeras”. Ao contrário dessas imitações, na Fotografia jamais posso negar que *a coisa esteve lá* (Barthes, 1984, p.115).

RESUMO

DAMASCENO, Ana Clara Serra. **Por trás daquela foto:** a fotografia como documento social gerando (re)encontros na família. 2020. 63 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Arquivologia) - Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2020.

Este estudo propõe demonstrar a fotografia como um documento social e caracterizar sua importância como fonte de informação e de construção da memória familiar. Comporta um quadro teórico conceitual que propõe estudar o papel mediador do álbum fotográfico na esfera familiar e sua corroboração na construção de narrativas históricas da família. Investiga o percurso de criação e aprimoramento da técnica fotográfica, bem como, a ascensão da fotografia como documento, mudança advinda da importante contribuição da *Escola dos Annales*, e do empenho de Paul Otlet. Discute a apropriação da imagem fotográfica pela Ciência da Informação, pela Arquivologia, pela História e os usos atribuídos a essa técnica pela família, tendo por base os estudos empreendidos pelo sociólogo Bourdieu e colaboradores (1989). A pesquisa se caracteriza como descritiva e exploratória, adotando a técnica da pesquisa bibliográfica e documental para fundamentar e alcançar o objetivo proposto. A pesquisa documental teve como resultado a escolha de uma foto de nossa mãe, que propiciou o reencontro pretendido, inspirado na experiência vivida pelo escritor Roland Barthes (1984) na qual descreve o reencontro com a sua mãe através de uma fotografia. Optamos pela observação direta, como instrumento de pesquisa, bem como por entrevistas e *chaves de leitura* fotográfica que permitiram a identificação de elementos relacionados ao vestuário e a materialidade da fotografia escolhida para compor este trabalho. Como resultado, o estudo demonstra que a fotografia, como documento e fonte de informação, possibilita aos membros de uma família, uma releitura do passado, e a criação de novas e ressignificadas narrativas sobre suas próprias histórias.

Palavras-chave: Fotografia como documento. Fotografia de família. Fotografia e memória. Mediação Fotográfica. Álbuns fotográficos.

ABSTRACT

DAMASCENO, Ana Clara Serra. Behind that photo: photography as a social document generating (re)meetings in the family. 2020. 63 p. Course Completion Work (Bachelor's degree in Archiveology) - Federal University of Bahia. Salvador, 2020.

This study proposes to demonstrate photography as a social document and to characterize its importance as a source of information and construction of family memory. It comprises a conceptual theoretical framework that proposes to study the mediating role of the photographic album in the family sphere and its corroboration in the construction of historical narratives of the family. It investigates the path of creation and improvement of the photographic technique, as well as the rise of photography as a document, a change from the important contribution of the Annales School, and the commitment of Paul Otlet. It discusses the appropriation of photographic image by Information Science, Archiveology, History and the uses attributed to this technique by the family, based on the studies undertaken by sociologist Bourdieu and collaborators (1989). The research is characterized as descriptive and exploratory, adopting the technique of bibliographic and documentary research to support and achieve the proposed objective. The documentary research resulted in the choice of a photo of our mother, which led to the intended reunion, inspired by the experience lived by the writer Roland Barthes (1984) in which he describes the reunion with his mother through a photograph. We opted for direct observation, as a research instrument, as well as interviews and photographic reading keys that allowed the identification of elements related to clothing and the materiality of the photograph chosen to write this work. As a result, the study demonstrates that photography, as a document and source of information, enables family members to re-read the past, and the creation of new and resignified narratives about their own stories.

Keywords: Photography as a document. Family photo. Photography and memory. Photographic Mediation. Photo albums.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - Câmara Escura.....	4
Figura 2 - Cartões de Visita.....	7
Figura 3 - Sarah Bernhardt	17
Figura 4 - Gramática da fisionomia humana.	18
Figura 5 - Analice de Jesus (1964)	32
Figura 6 - Arcanja e Arquimínio	33
Figura 7 - O fotografo: Sr. Antônio José Batista	34
Figura 8 - Recorte 1: os convidados.	35
Figura 9 - Recorte 2: o vestido.	35
Figura 10 - Formatura no curso de corte e costura	35
Figura 11 - Arcanja, Analice e as pérolas	36
Figura 12 - Análise de materialidade fotográfica (anverso).....	37
Figura 13 - Análise de materialidade fotográfica (verso)	38
Figura 14 - Casamento de Analice.....	40

QUADROS

Quadro 1 - Linha evolutiva: técnica fotográfica, em 2020	10
Quadro 2 - Descrição da foto: a materialidade fotográfica, em 2020.....	38
Quadro 3 - Fotos de Analice: Linha evolutiva, em 2020.	40

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	1
2 A IMAGEM FOTOGRÁFICA: UM PERCURSO HISTÓRICO	3
3 DA REPRESENTAÇÃO DO REAL AO DOCUMENTO: UM LONGO TRAJETO..	10
3.1 A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO SOCIAL: USO E APROPRIAÇÃO	16
4 FOTOS DE FAMÍLIA: DESCOBERTAS E REVELAÇÕES	21
4.1 ENCONTROS E DESENCONTROS: OS ÁLBUNS COMO <i>LOCUS</i>	26
5 DA LEITURA À DESCRIÇÃO: PROCEDIMENTOS	29
5.1 A LEITURA E A DESCRIÇÃO.....	32
5.2 NA TRILHA DO REENCONTRO.....	39
6 E COMO CONCLUSÃO...UMA FELIZ DESCOBERTA	42
REFERÊNCIAS	46
APÊNDICE A- ROTEIRO DE ENTREVISTA 1	50
APÊNDICE B - ROTEIRO DE ENTREVISTA 2	51
APÊNDICE C - ROTEIRO DE ENTREVISTA 3	52
APÊNDICE D - ROTEIRO DE ENTREVISTA 4	53

1 INTRODUÇÃO

Percebe-se na contemporaneidade o quanto as imagens têm sido consideradas como uma fonte de memória e história acatadas por pesquisadores de diversas áreas, como a antropologia, a história, sociologia e afins. Percebe-se também, e assim considera Peter Burke (2004) que aquilo que o texto não é capaz de dizer e de testemunhar a imagem é capaz de suscitar, de revelar. Apesar da imagem fotográfica ser oriunda da técnica e ser julgada o mais fiel meio de retratar a realidade, desde seu surgimento e ainda na atualidade, é por meio dela que o oculto se revela como espelho, pois ela é, na visão de Roland Barthes (1984), o reflexo do real.

Partindo destas premissas é que este trabalho se propõe a investigar sobre a fotografia como documento social e a discorrer sobre a sua importância como fonte de informação e como promotora de reencontros no âmbito familiar. Salienta ainda, sua atuação como mediadora, por possibilitar que os costumes, práticas e características inerentes à família sejam reveladas e como um suporte da memória, acaba por suscitar que a própria representação do “eu”, que fora fixado em um dado momento do passado, eternizado, esteja passível de análises e releituras.

Esta questão temporal, ligada às imagens fotográficas, faz-nos perceber claramente que, no reencontro por elas proporcionado, muitas das concepções e achismos sobre o referente fotográfico, entram em confronto desde quando inúmeros fatores interferem e modificam a aparência e a personalidade do sujeito fotografado.

Sob esse viés de que a representação fotográfica além de documentar, permite unir tempos e sujeitos numa visão profícua e renovadora, é que este trabalho se desenvolve. Assim, as motivações para a escolha deste tema emergem de uma identificação com o objeto de estudo que decorreu do contato com literaturas que versam sobre o tema e que foi propiciada por uma disciplina eletiva, “Organização e Preservação de Acervos Fotográficos - A fotografia como documento: imagem, memória, história”, do curso de Arquivologia, do Instituto de Ciência da Informação, da Universidade Federal da Bahia.

Diante destas premissas e questionamentos e a partir destes pressupostos levantamos a seguinte questão: a fotografia como um documento social e fonte de informação pode ser considerada como um meio de construção da memória familiar? Qual o papel dos álbuns nesta construção?

No intento de responder ao questionamento levantado, este estudo tem como objetivo geral caracterizar a fotografia como um documento de cunho social e comprovar sua importância como fonte de informação e de construção da memória familiar.

Como objetivos específicos decidimos por: a) apresentar o panorama histórico e evolutivo da fotografia, seu surgimento; b) apresentar o entendimento e aceitação da fotografia como representação do real, como documento e como documento social; c) contextualizar os usos e apropriações da técnica fotográfica pelas diversas áreas do conhecimento, pela classe burguesa do século XIX e pela família em seus ritos e álbuns fotográficos.

Através de uma exaustiva pesquisa bibliográfica e documental realizada em bases de dados, a exemplo da Brapici, Sielo, em livros, capítulos de livros, artigos científicos, manuais, teses e dissertações, construímos um referencial teórico considerável que fundamentou este trabalho e nos ajudou a responder à questão formulada e a alcançar os objetivos propostos.

Dentro desta perspectiva, e buscando cumprir o proposto nos objetivos aqui delineados, foi aplicado neste trabalho o método bibliográfico, adotando uma abordagem descritiva e explicativa. A identificação do aporte teórico se fez por meio do levantamento de livros, artigos, teses e dissertações que versaram, de forma direta e indireta, sobre a temática proposta. Deste modo, utilizou-se como instrumento de pesquisa a entrevista, as chaves de leitura e a observação direta que, através da pesquisa documental realizada nos álbuns fotográficos de família, nos levou à escolha do objeto empírico da pesquisa, uma fotografia da minha mãe quando criança.

O trabalho encontra-se alinhado da seguinte maneira: após esta **Introdução** que pretende dar conhecimento introdutório sobre o trabalho, segue-se a segunda seção, **A Imagem fotográfica: Um percurso histórico** que discorre sobre a trajetória histórica da fotografia, desde os seus primórdios, formulando uma linha do tempo que narra sua evolução desde a câmara escura até o surgimento da primeira imagem digital; na terceira seção, **Da representação do real ao documento: Um longo caminho** é dado o enfoque na fotografia como documento, dando ênfase ao percurso que a fez passar de simples ilustração para uma fonte de memória e pesquisa, indulto adquirido por conta das mudanças no próprio conceito de documento suscitado pela corrente dos *Annales* e pelos estudos desenvolvidos por Paul Otlet; a subseção 3.1, **A Fotografia como documento social: Uso e apropriação** discute sobre a fotografia como documento de cunho social, seu uso e apropriação por parte das diversas áreas do conhecimento, pela sociedade burguesa do século XIX e pela família em seus ritos e cultos domésticos. A quarta seção, **Fotos de família: Descobertas e revelações**, realça aspectos identificados a partir das fotografias de família e destaca sua importância como mediadora, facultando que releituras e reencontros familiares sejam vividos. Na subseção 4.1, **Encontros e desencontros: Os álbuns como *locus*** é descrita a função e o surgimento do álbum fotográfico, sua apropriação pela sociedade no século XIX, e seu importante papel como

promotor de encontros e desencontros na família, atributo que lhe é devido por nele serem arquivadas e articuladas imagens fotográficas com o intuito de construir uma narrativa de acordo com a escolha daquele que as arquiva, sujeitos pertencentes ao grupo familiar que contam a história de forma desejada.

A quinta seção, **Da leitura à descrição: Procedimentos**, dedica-se à exposição dos procedimentos adotados no percurso da pesquisa, do método empregado, dos instrumentos utilizados. Quanto à **Leitura e descrição**, no subitem 5.1 é traçado o trajeto da escolha do objeto empírico da pesquisa, a leitura e descrição dos aspectos iconográficos e da materialidade da imagem fotográfica, processo no qual foi utilizado, como instrumento de pesquisa, as *chaves de leitura*. Para além da leitura da materialidade da imagem e além da sua superfície, os relatos colhidos em entrevistas realizadas com membros da família, subsidiaram não só a leitura e descrição da fotografia, como possibilitaram que memórias familiares fossem evocadas, presentificando um passado remoto e abrindo espaço para o reencontro desejado.

Na Trilha do reencontro, subitem 5.2, realiza-se uma leitura interpretativa da foto, recheada de subjetividade e do desejo de conhecer/reconhecer a pessoa ali representada – minha mãe. Nesta trilha fica evidenciada a potencialidade da fotografia como recurso memorialístico, facilitadora da construção e reconstrução de narrativas sobre os sujeitos e seus entornos e relações. A sexta seção, **Como conclusão... uma feliz descoberta** busca dar a resposta ao questionamento levantado nesta pesquisa e, ao dar o desfecho ao que foi alvitado, anseia que este trabalho sirva de inspiração e de motivação para que novas abordagens sobre esta temática sejam construídas.

2 A IMAGEM FOTOGRÁFICA: UM PERCURSO HISTÓRICO

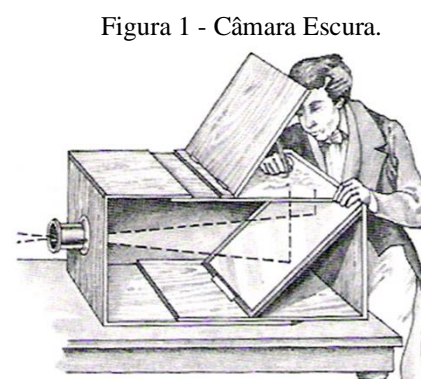
A humanidade, ao longo do tempo, vem buscando formas de representar e comunicar suas descobertas, práticas e modo de vida. O homem primitivo já o fazia ao pintar nas paredes das cavernas suas práticas de caça. Sempre existiu o ideal representativo e comunicativo atrelado a um processo técnico e percebe-se que, conforme a sociedade evolui, evoluem os seus modos operantes de registro e representação do mundo.

No entanto vale ressaltar que historicamente, tem se observado que ao registro da escrita, ao registro textual, foi agregado um valor que se sobrepunha à representação imagética. Peter Burke (2004, p. 17), ao se debruçar sobre estas questões, afirma que tal postura se deve ao fato de que as imagens “trazem-nos o que podemos ter conhecido, mas não havíamos levado tão a sério antes. Em resumo, a imagem nos permite imaginar o passado de forma mais vívida”.

Cabe inferir, ainda segundo Burke (2014) que as imagens servem de evidência independente da qualidade estética, uma vez que revelam características sociais, a exemplo dos costumes, práticas e ritos religiosos. E acrescenta Kossoy (2009, p. 21), que “as imagens são fontes históricas de abrangência multidisciplinar e que [...] não se esgotam em si mesmas, pelo contrário, elas são apenas o ponto de partida, a pista para tentarmos desvendar o passado”.

Na Renascença eclodem transformações nas manifestações culturais, científicas e principalmente artísticas das quais emergem a valorização da expressão humana - o humanismo -, o desejo pelo natural - o naturalismo -, o anseio pela representação do mundo, o quanto mais fiel fosse. Há nesse momento histórico a busca pela técnica que representaria, com maior rigor e perfeição, o homem e seu mundo.

Dentre as técnicas, destaca-se a litografia¹, que da pedra calcária ou também chamada pedra litográfica, gerava-se um molde para impressão de imagens. Os desenhos eram feitos sobre sua superfície, utilizando-se um material graxento e gorduroso e depois do trato químico da pedra o papel poderia ser prensado sobre ela, gerando uma imagem impressa. Aqui, há mais que um ideal representativo, há o ideal pela fixação e reprodução. A câmara obscura², ou câmara escura, também estava no rol das tentativas do homem de captar imagens e reproduzi-las, sendo considerada a técnica precursora da fotografia, que, no entanto, ainda valia-se da ação humana imediata (contorno/desenho da forma refletida) para fixar a imagem invertida no interior da câmara.



Fonte: Google Imagens.

É no século XIX, em um contexto político e social marcado pela Revolução Industrial³, momento de economia favorável e de alto desenvolvimento da indústria e do mercado pela ascensão da classe burguesa, que surge a fotografia, uma nova forma de representação que revolucionou as formas pré-existentes.

O surgimento da fotografia, portanto, vai colocar em cheque outras formas de representação do mundo. A pintura, por exemplo, uma representação artística classista e de acessibilidade da nobreza, foi abalada pelo surgimento da técnica fotográfica, pois o “advento

¹ É a arte de reproduzir pela impressão desenhos feitos com um corpo gorduroso em pedra calcária.

² Aparelho de diversos tamanhos (desde uma pequena caixa até de uma grande sala) com orifício em uma das faces por onde entra a luz, que ao atravessar incide e atinge a superfície interna e forma uma imagem invertida do que foi refletido.

³ Séculos XVIII - XIX.

da fotografia veio para consolidar em imagens a forma mecânica de mostrar o mundo” (ALBUQUERQUE, 2008, p. 364). Não era mais preciso a mão humana para que o mundo fosse representado, como reafirma Sá (2016, p. 67):

Quando surge a fotografia antigas formas de representação do mundo foram ameaçadas. Registrar e produzir imagens do mundo, da natureza e dos homens como se apresentam, desestabilizou antigas formas de representação. A pintura foi uma delas.

Com a técnica, e não mais dependendo da mão e sim da máquina, de um dispositivo e depois de inúmeras tentativas de fixar-se sobre o papel, uma imagem foi capturada por Joseph Nicéphore Niépce, morador de uma vila francesa nas proximidades de Paris. Ele conseguiu, no ano de 1826, fixar em papel, uma imagem que veio a ser considerada como a primeira fotografia (TONELLO; MADIO, 2018). Niépce tinha o intuito de refinar o processo da litografia para fazer cópias de obras de arte. Utilizou, em suas experiências, um equipamento muito requisitado no século XVIII para rabiscar as pinturas: a câmara escura, segundo declaração de Kossoy (1989, p. 21):

Durante séculos o homem serviu-se da câmara obscura, instrumento que o favorecia para desenhar uma vista, uma paisagem que por alguma razão lhe interessou conservar a imagem. A imagem dos objetos do mundo visível, formando-se no interior da câmara - em conformidade com os preceitos da perspectiva renascentista- podia ser delineada e, de fato, viajantes, cientistas e artistas fizeram uso do aparelho, intento, sobre o papel, esboços e desenhos da natureza.

Niépece acabou por conseguir fixar uma imagem obtida da janela de sua casa utilizando, dentro da câmara, uma chapa tratada quimicamente com sais de prata e composto asfáltico. Depois de oito horas de exposição da chapa à luz solar, nascia a primeira fotografia denominada de heliografia, palavra composta de dois significados: *hélío* que deriva do grego *hélíos*, e significa sol, e *grafia*, que vem do grego *gráphein*, significa escrita, portanto, heliografia é uma escrita (gravura) feita com luz solar.

Um artista parisiense, Louis Jacques Mandé Daguerre, se interessou pelos estudos de Niépce. Firmando um contrato entre os dois, prosseguiu com as pesquisas no intuito de tornar a fixação da imagem na chapa, mais duradoura, visto que o processo ainda era frágil e facilmente deteriorado. Daguerre utilizou uma chapa de prata, tratada quimicamente, exposta ao vapor de mercúrio e banhada posteriormente em solução salina (para garantir a fixação da imagem). Desse processo nasceu, com base no seu nome, o daguerreótipo.

O surgimento da fotografia, portanto, é formalmente datado do ano de 1839 do mês de agosto, data em que a Academia de Ciências de Paris, na voz de seu diretor François Arago, divulgou o surgimento do daguerreótipo como resultado dos trabalhos e da sociedade firmada

entre Niépece e Daguerre (KRPATA, 2019). E assim, segundo Hollanda (2013, p. 97) é “consolidada a técnica capaz de reter a imagem, sua propagação se notabilizou através do retrato, uma forma de representação artística rapidamente assimilada pela sociedade da época”.

O daguerreótipo, no entanto, apresentou debilidades tanto na técnica como no processo, além de possuir um custo elevado, fato que inibiu a aquisição por classes economicamente inferiores. O equipamento também era pesado, o que dificultava o seu transporte e alocação. O tempo de exposição à lente também era extenso, gerando desconforto para quem estava sendo fotografado, visto que era preciso estar estático em uma mesma pose por muito tempo. Bastos (2014) afirma que:

Apesar do uso imenso que fizeram do daguerreótipo, este tem alguns inconvenientes, entre eles o peso do equipamento e a quantidade de material necessário, que complicavam muito o processo. Além disso, era necessário fazer a inversão esquerda/direita da imagem – os militares tinham de inverter as suas medalhas e o seu sabre para que na fotografia ficassem na posição correta. O daguerreótipo tinha ainda o problema do tempo de exposição, que era demasiado longo, implicando que o modelo permanecesse muito tempo imóvel à luz do sol (durante, pelo menos, dez minutos), preso numa trave que lhe sustentava a cabeça e os braços (BASTOS, 2014, p. 133).

Declara-nos ainda a autora que para “colmatar as falhas do daguerreótipo surge, alguns anos mais tarde, o calótipo⁴. Inventado por William Henry Fox Talbot [...]” (2014, p. 133), que utilizou, na câmara, o papel umedecido e através deste processo químico, a imagem era revelada. Este fato tornou possível o processo de fixação da imagem de forma mais rápida, permitindo gerar um negativo para servir de base à criação de um positivo. Com o uso desta técnica, ocorre a popularização dos retratos, especialmente dos mortos e das celebridades.

Outras formas de fixação da imagem surgiram e dentre elas o colódio que foi desenvolvido na segunda metade do século XIX, por volta de 1851, pelo inglês e escultor Frederick Scott Archer, que utilizava como suporte de fixação, o vidro regado a uma “mistura em partes iguais de algodão, pólvora, álcool e éter. Esses compostos eram a ponte para unir os sais de prata nas placas de vidro” (SANTOS; MADIO, 2019, p. 110).

As décadas, entre 1850 e 1880, marcam as múltiplas variações do equipamento fotográfico. Surgem novos métodos e processos químicos, novos modelos do aparelho, equipamentos mais leves, com menores custos e variadas formas de registro, dentre elas os cartões de visita, uma ideia desenvolvida e explorada por Adolphe Disdère, em 1854. O cartão era “comumente, trocado com dedicatórias variadas, [ele] popularizou a arte do retrato; sendo

⁴ Do grego “bela imagem”. Calótipo - um sistema que permitia a reprodução em série a partir do original, em 1840 (HOLLANDA, 2013, p. 97).

guardado em álbuns, cuja qualidade de adereços, era símbolo de distinção social” (MAUAD, 1996, p. 4).

Tais cartões, fruto de um processo no qual era possível gerar cerca de oito imagens na mesma chapa fotográfica, viabilizaram a fácil comercialização e incremento do mercado fotográfico. Colecionados em álbuns pomposos, como afirma Bastos (2014, p. 133), “os cartões de visita não eram apenas um museu familiar fácil de transportar, mas também a história de uma família”.

Figura 2 - Cartões de Visita.



Fonte: Google Imagens.

Para a classe burguesa, a fotografia tornou-se um elemento de representação e de reafirmação social. Era o mecanismo perfeito para afirmar a classe e tornar visto seu novo poder material adquirido ao longo do século (ALBUQUERQUE, 2008, p. 367). O uso da imagem para propagar e divulgar o poder de uma classe, sem dúvida, fez da fotografia um instrumento viabilizador de prazer, por permitir o culto narcisista da própria imagem e a possibilidade de ser vista pelo outro.

A fotografia, como um meio comercial, expandiu-se a partir da década de 60 do século XIX com o surgimento dos estúdios fotográficos, nos quais os cenários montados permitiram a encenação de ambientes artificiais. Era possível tirar uma foto na praia sem realmente estar-se na praia. Bastos (2014) afirma que os estúdios cresceram nas cidades e nas províncias e o motivo foi decorrente de vários aspectos, dentre eles a vontade da burguesia de construir uma galeria de antepassados, como a nobreza fazia. Além dos cartões de visita, os postais entraram em voga naquele período, permitindo que, além da classe burguesa e do povo serem fotografados, que se colecionassem “fotografias de cientistas, atrizes de renome, políticos, mulheres mundanas e todo o tipo de pessoas que tivessem algum prestígio ou fama” (BASTOS, 2014, p. 134).

A busca por novas técnicas e sua evolução não parou por aí. Uma nova forma de fixação, baseada em emulsão de gelatina com brometo de prata para as chapas secas, foi considerada mais prática e menos nociva que os produtos químicos usados anteriormente. Esse processo foi desenvolvido por Richard Leach Maddox, no final do século XIX e início do século XX. A partir daí, em 1888, George Eastman utiliza o método da emulsão gelatinosa em vidro e depois substitui o vidro por um papel flexível, que foi conhecido como filme fotográfico, viabilizando a criação da primeira câmera com filme (SANTOS; MADIO, 2018).

A Kodak, empresa criada por Estman, possibilitou de fato a ampliação do mercado fotográfico. Agora, era possível ter uma máquina fotográfica, ter a autonomia de poder fotografar o que lhe interessava e dava prazer. A câmera com o rolo de filme era capaz de gravar 100 fotografias. No entanto, a empresa revelava as fotos e realocava um filme na câmera para então devolver ao cliente, uma estratégia de mercado que alavancou, até os dias atuais, a marca empresarial. Ainda segundo Santos e Madio (2018, p. 111):

O lema da marca era: You press the button, we do the rest (Você aperta o botão, nós fazemos o resto); resumia-se a uma grande ideia comercial, popularizando e colocando a fotografia ao alcance de todos. A única preocupação do fotógrafo seria apertar o botão, não se exigindo conhecimento aprofundado dos processos químicos ou da captação e reprodução das imagens.

Os usos da fotografia foram ampliados na virada do século. Vários fatores contribuíram para que a fotografia deixasse de ser considerada simplesmente como uma representação mimética do real. Cabe destacar o importante papel de Paul Otlet, no entendimento e expansão do conceito de documento, exposto no Tratado de Documentação, publicado em 1934, no qual passa a considerar a fotografia como a representação mais realista e objetiva dentre os meios de representação existente, e a reconhecer seu valor como documento, conceito que será mais discutido no próximo capítulo.

Em meados da década de 1960, uma nova postura é adotada, desencadeada pela *Écolle dès Analles*, na área das Ciências Humanas e em especial pela História, no que diz respeito ao conceito de documento e por conseguinte, da imagem fotográfica, a qual passa a ser atribuído o valor de fonte histórica, de informação e memória.

Condicionada a fatores sociais e culturais, a fotografia, a partir de então, passou a ter um status de maior credibilidade, não só por representar o real como ele se apresenta, mas por permitir que a imagem fosse um elemento passível de interpretação, para além do que estava escrito no texto histórico, servindo de complemento e comprovação de fatos. A partir desta nova postura diante da imagem, percebe-se uma adesão da imagem fotográfica nas pesquisas

das Ciências Sociais, em especial da Biologia e da Antropologia, tema que no capítulo 3, subtópico 3.1, será mais expandido.

No trajeto dos avanços técnicos, ressaltamos que no século XX, Edwin Land, fotógrafo inglês, cria a câmara Polaroid, cuja lente tinha a capacidade de conter o brilho da luz, não havendo ofuscamento na revelação, assim como tinha a capacidade de revelar a fotografia, de forma instantânea, logo que fosse tirada. Sontag (2003) chega a dizer que a Polaroid relembra o princípio da câmara do daguerreótipo, ao gerar uma imagem única.

No bojo das mudanças, no percurso histórico da técnica fotográfica, outra revolução ocorreu na década de 60, do século XX, derivada dos avanços tecnológicos que colocaram todas as outras formas de fixação da imagem em cheque permitindo que uma imagem digital fosse gerada. “Esta nova invenção foi o Charge-Coupled Device (CCD)⁵, descoberto em 1969 por dois cientistas do Laboratório Bell⁶, Willard S. Boyle e George E. Smith.” (SIMIONATO; PINHO NETO, SANTOS, 2015, p. 56).

Das câmeras analógicas para as digitais foi “A Fujifilm⁷ que em 1989 lançou as primeiras câmeras fotográficas digitais para o uso profissional e posteriormente para o uso amador” (GIACOMELLI, 2012 apud SIMIONATO; PINHO NETO, SANTOS, 2015, p. 56). Tal feito tornou possível que registros fossem feitos através de equipamentos eletrônicos, a exemplo de celulares e *tablets* que geram imagens de alta definição pelo padrão HD, cuja resolução é próxima ou maior a 1080 pixels⁸ (SIMIONATO; PINHO NETO, SANTOS, 2015).

As câmeras digitais tiveram uma adesão em massa, fato sensível na contemporaneidade, o que sem dúvida se deve à adesão de câmeras digitais embutidas em aparelhos eletrônicos como já nos referimos. Os novos contornos da imagem fotográfica partem agora de um princípio de fácil produção e geração, pois a representação do momento vivido tornou-se mais que uma forma de registrar para posteridade, tornou-se um meio de mostrar ao mundo um dado instante vivido, no instante de seu acontecimento. É o que Bastos (2014) reafirma, ao considerar que a fotografia ocupa um lugar fundamental na sociedade contemporânea:

Considerando as diferentes mídias que temos a disposição diariamente, a comunicação e o desempenho das mais variadas áreas profissionais e a documentação

⁵ “O CCD é produzido a partir de pastilhas de silício, onde são enterradas em microscópicas hastes metálicas que permitem a captura da luz e a sua transformação de energia eletromagnética em um [...] arquivo binário digital” (GIACOMELLI, 2012 apud SIMIONATO; PINHO NETO, SANTOS, 2015, p. 56).

⁶ Empresa de pesquisa industrial e desenvolvimento científico.

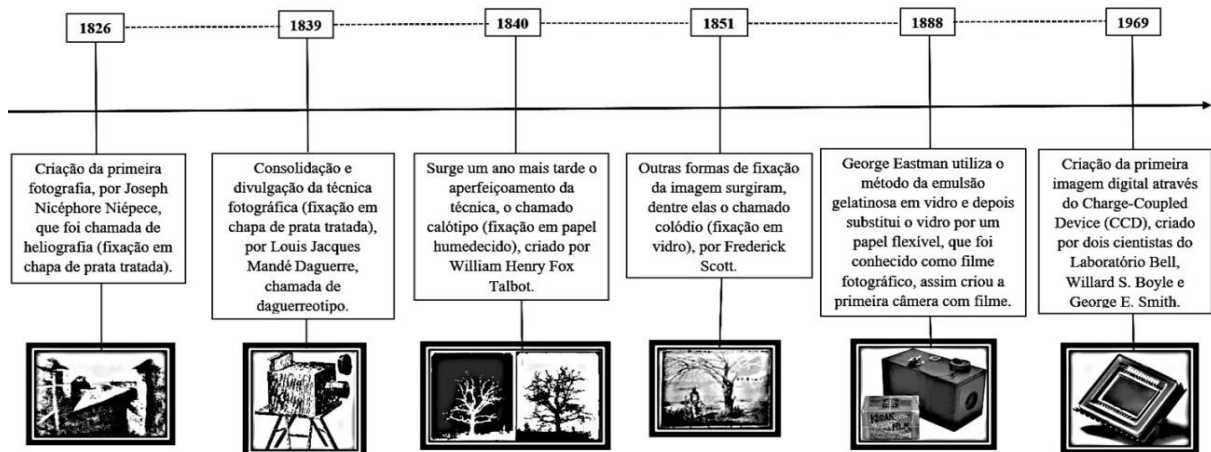
⁷ Empresa multinacional que atua com imagem e informação.

⁸ Pixel é o menor ponto que forma uma imagem digital, sendo que um conjunto de pixels com várias cores formam a imagem inteira.

pessoal de cada indivíduo, percebemos que a fotografia tem um lugar central e fundamental na sociedade (BASTOS, 2014, p. 128).

Para efeito de ilustração e sintetização, apresentamos uma *Linha evolutiva da técnica fotográfica*, que diz respeito a equipamentos e processos de reprodução, entre os séculos XIX e XX:

Quadro 1 – Linha evolutiva: técnica fotográfica, em 2020.



Fonte: construído com base em autores citados.

3 DA REPRESENTAÇÃO DO REAL AO DOCUMENTO: UM LONGO TRAJETO

Desde sua origem a fotografia é vista através de um enfoque realista por ser uma técnica capaz de representar o que se deseja de modo mais próximo ao real, e assim congelar o instante. Como já tratamos no capítulo anterior, o caráter tecnicista da imagem fotográfica implicou em uma mudança estrutural nas antigas formas de representação. A mão do pintor cedia lugar às lentes de uma câmera. É o que explicitou Roland Barthes (1984), em sua obra intitulada *A Câmara Clara*, defendendo a primazia do fenômeno fotográfico em relação às demais artes de representação, sobretudo em relação à pintura:

Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente, na medida em que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social - de qualquer maneira, um retrato pintado por mais semelhante que seja (é o que procuro provar), não é uma fotografia (BARTHES, 1984, p. 25).

A representação do real implica em uma lógica de substituição na qual, uma coisa é colocada e vista no lugar da outra. Maria Celeste Wanner (2010), em seu livro *Paisagens sígnicas: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas*, destaca um capítulo para tratar do que seria a representação e, à luz de vários teóricos, destaca o conceito de Charles Sanders Peirce (2005) sintetizando, em linhas gerais, que para a semiótica peirciana:

[...] representação é apresentação de um objeto a um intérprete de um signo ou a relação entre signo e objeto, assim, representar é estar para, isto é, desempenhar uma função significativa; também podendo ser definida como distinguir entre aquilo que representa e o ato ou relação de representar; é um signo baseado numa relação de semelhança (WANNER 2010, p. 54).

No que tange à imagem fotográfica de uma árvore no período do outono, por exemplo, ela representa, assemelhasse à árvore, mas não é a árvore. Philippe Dubois (2012) quando trata da *mimesis* fotográfica, traz à cena o discurso de Roland Barthes, em *A mensagem fotográfica* (1961), no qual o autor considera a fotografia como “*analogon perfeito*”, uma analogia do real e não o real em si:

[...] decerto a imagem não é o real; mas ela é pelo menos seu analogon perfeito, e é precisamente essa perfeição analógica que, diante do senso comum, define a fotografia. Assim aparece a condição particular da imagem fotográfica: é uma mensagem sem código (BARTHES, 1961 *apud* DUBOIS, 2012, p. 36).

Como vimos no percurso histórico da fotografia, a imagem fotográfica não era vista, de início, como um documento confiável, isso porque na historiografia clássica o registro textual tinha supremacia e as imagens eram consideradas como elementos puramente ilustrativos, usadas, apenas, para elucidar o que dizia o texto. Kossoy (1989) apresenta um dos principais motivos para que, em um primeiro momento, a História não tenha utilizado a fotografia como documento pleno. Dentre eles, o fato de a fotografia não se apresentar como um sistema codificado, que fugia ao padrão tradicional:

O problema reside justamente na resistência em aceitar, analisar e interpretar a informação quando esta não é transmitida segundo um **sistema codificado de signos** em conformidade com os cânones tradicionais da comunicação escrita (KOSSOY, 1989, p. 19, grifo nosso).

Outros problemas para que a imagem fotográfica não fosse considerada como documento, residia no seu caráter subjetivo (ALBUQUERQUE, 2008), centrado nas suas encenações que fugiam das características cotidianas, utilizadas muitas vezes, como recursos, nos estúdios, pelos primeiros fotógrafos. Tais fatores colocavam em cheque o seu uso como fonte documental. No entanto, mudanças históricas ocorridas no conceito de documento interferiram no que tange a considerar-se a fotografia como fonte documental confiável.

Para caracterizar a fotografia como documento, buscou-se o embasamento em alguns trabalhos desenvolvidos por teóricos que se dedicaram a essa temática: Paul Otlet e o seu “*Traité de documentation*” (2018); Suzanne Briet e o manifesto sobre Documentação, intitulado “*Qu’est-ce que La documentation?*”, que é referenciada no trabalho de Ortega e Lara (2012); Meyriat e o artigo “*Document, documentation, documentologie*” (2016); Buckland, que apresenta em seu discurso uma análise do pensamento de Briet, e é trazido por Sá (2018); Le

Goff, citado por Loreiro e colaboradores (2009); Burke (2004) por discutir a apropriação das imagens pela História e Manini (2002) sob a ótica do documento arquivístico.

Partiremos então do princípio que a fotografia vem adquirindo, com o tempo, o status de documento e a credibilidade como fonte para a pesquisa histórica, antropológica e para várias áreas das Ciências Sociais, dentre elas a Arquivologia. Pode-se dizer que a mudança no conceito de documento foi o marco principal para a valorização e aceitação da fotografia como documento e fonte de informação, fato que adveio de uma série de transformações culturais, sociais e políticas deflagradas no início do século XX. Dentre elas destacamos o papel exercido por Paul Otlet em busca de uma ampliação do conceito, e as ações que partiram da *École des Annales* que ampliaram o leque do que seria entendido como documento. Sá (2018, p. 96) reafirma tal proposição ao dizer que:

O debate em relação ao uso da fotografia como elemento para análise da pesquisa histórica foi estabelecido em consonância com alterações ocorridas no âmbito da própria História, da corrente historiográfica da Escola dos Annales. Esta propunha validar a fotografia não só como documento, mas como um documento-subsídio para os estudos historiográficos, utilizado nas pesquisas sobre a sociedade e suas práticas.

Quanto à participação de Otlet neste cenário, nos anos de 1934 ele publica o “*Traité de documentation*”, no qual integra a fotografia no rol dos documentos, ao afirmar que o documento é “constituído por um conjunto de fatos ou ideias apresentados em formato de texto ou imagem e ordenados segundo uma classificação ou um plano determinado pelo objeto ou o propósito a que se propõem seus redatores” (OTLET, 2018, p. 5). Para ele o documento é um construto probatório que, independentemente de seu suporte sirva como prova, abrangendo “não apenas o livro propriamente dito, manuscrito ou impresso, mas também revistas, jornais, textos escritos e reproduções gráficas de qualquer espécie, desenhos, gravuras, mapas, esquemas, diagramas, fotografias etc.” (OTLET 2018, p. 11).

Seguindo os ideais de Otlet e integrando a corrente clássica dessa nova conceituação do documento, Suzanne Briet em sua obra *Qu'est-ce que La documentation?*, publicada em 1951, vai definir documento como: “todo signo indicial (ou índice) concreto ou simbólico, preservado ou registrado para fins de representação, de reconstituição ou de prova de um fenômeno físico ou intelectual” (BRIET, 1951, *apud* ORTEGA; LARA, 2010, p. 4).

Nessa perspectiva Briet (1951) aprofunda sua análise trabalhando com a ideia de documento secundário ao citar o exemplo do antílope africano:

[...] um antílope africano de uma espécie nova que foi encontrado e levado à Europa, tendo sido o fato divulgado nos meios de comunicação. O fato também se torna objeto de uma comunicação na Academia de Ciências e tema de atividades de ensino de um professor de Museu. Adicionalmente, o animal vivo é enjaulado e catalogado (*no Jardim Zoológico*), quando morto é dissecado e conservado no Museu, emprestado

para uma exposição, passando, assim, a ser registrado em documentos impressos (*e sob outros suportes*) como livros e enciclopédias, os quais compõem bibliotecas e seus catálogos, entre outros (ORTEGA; LARA, 2010, p. 5).

Assim, para ela, o animal, quando retirado de seu habitat natural e catalogado em um zoológico, é considerado um documento. Os documentos que através dele forem gerados, dele são derivados, e por tratarem sobre ele são documentos secundários. Para a autora, portanto, o que versa no jogo é sua capacidade informacional. É o que Briet explica respondendo a questionamentos por ela mesma suscitados:

Uma estrela é um documento? Um seixo levado pela torrente é um documento? Um animal vivo é um documento? Não. **Mas são documentos as fotografias** e os catálogos das estrelas, as pedras em um Museu de Mineralogia, os animais catalogados em um Zoológico. (BRIET, 1951, *apud* LOUREIRO et al, 2009, p. 2. **grifo nosso**).

Portanto, em ambas as definições, a fotografia é considerada como documento. Como uma forma de registro imagético probatório, segundo o pensamento de Otlet, e como um signo, entendido como a evidência física de algo, na perspectiva de Briet.

Outro teórico que vai corroborar na conceituação e ampliação do conceito de documento, é o francês Jean Meyriat. Para Meyriat (2016, p. 241) “o documento pode ser definido como um objeto que suporta a informação, que serve para comunicar e que é durável”, sendo o mais importante a informação. Na perspectiva do autor, portanto, “a noção de documento é muito mais ampla do que aquela de escrito”. Ele vai além e trabalha com o conceito de documento por intencionalidade e documento por atribuição, no qual fica explícito que, aquele que define o que é documento, é o sujeito que dele deseja informar-se:

A vontade de obter uma informação é, por isso, um elemento necessário para que um objeto seja considerado documento, apesar da vontade de seu criador ter sido outra. É no momento em que busco uma informação em um objeto cuja função inicial foi prática ou estética [...] que eu faço disso um documento. (MEYRIAT, 2016, p. 242)

Da leitura que Ortega e Lara (2010, p. 7) fazem de Meyriat (2016), as autoras sintetizam que: “nem todo objeto tem por função normal ser suporte de informação, mas esta pode ser uma de suas funções, embora sua função principal seja outra. O documento tem uma dupla origem: ele pode ou não ter sido criado como tal”. A fotografia então, segundo o teórico, é documento, pois a ela pode ser atribuído o caráter informativo que pode tanto ser criado com a intencionalidade de ser documento, como pode lhe ser atribuído tal papel, desde que o usuário descubra nela a informação que o sacia.

Buckland, ampliando os conceitos de Briet, segundo Sá (2018, p. 84) “prioriza a materialidade como um fator fundamental para o fazer documentário [...]”. Traz assim, o entendimento da informação como coisa e, no bojo de suas conceituações, sugere um termo que

vá incluir tudo o que for informativo: “sugere ‘discurso’ como um termo melhor para indicar textos no sentido geral ou artefatos com intenção de representar coisas” (BUCKLAND *apud* ORTEGA; LARA, 2010, p. 12). Portanto, a fotografia como um “artefato”, (construto dotado de materialidade) representativo e que exprime e evidencia, a atividade e vida do homem, pode ser considerada como documento.

No âmbito da História e de áreas das Ciências Sociais, a noção de documento foi alvo de discussões e mudanças significativas oriundas na França. Os produtos dessa mudança, na historiografia, emergiram da conhecida *École des Annales*. Essa escola foi, segundo Burke (1992, p. 8), “[...] vista como um grupo monolítico, com uma prática histórica uniforme, quantitativa no que concerne ao método, determinista em suas concepções, hostil ou, pelo menos, indiferente à política e aos eventos” e surgiu a partir de:

“[...] um pequeno grupo associado à revista *Annales*, criada em 1929. Embora esse grupo seja chamado geralmente de a “Escola dos *Annales*”, por se enfatizar o que possuem em comum, seus membros, muitas vezes, negam sua existência ao realçarem as diferentes contribuições individuais no interior do grupo (BURKE, 1992, p. 7).

No bojo de suas contribuições para a História, os *Annales* fomentaram e levantaram correntes de pensamento que trariam um novo conceito de documento. Para Le Goff, também pensador dos *Annales*, o documento advém de um testemunho escrito, mas na inexistência do registro escrito a História pode e deve ser construída através de “tudo o que, pertencendo ao homem, depende do homem, serve o homem, exprime o homem, demonstra a presença, a atividade, os gostos e a maneira de ser do homem” (LE GOFF, 1984, *apud* LOREIROS et al. 2009, p. 1). Podemos ver, nesse bojo, claramente que aí está a fotografia.

Cabe aqui citar novamente Peter Burke, importante historiador inglês, um nome de referência no que tange o uso das imagens como referência de evidência para história. Burke (2004) discute a apropriação das imagens por parte dos historiadores e ressalta a sua importância para a construção da História, considerando a imagem uma “testemunha ocular” de fatos que incluiriam “não só eventos políticos, tendências econômicas e estruturas sociais, mas também a história das mentalidades, a história da vida cotidiana, a história da cultura material, a história do corpo e etc.” (BURKE, 2004, p. 11).

Burke (2004) considera a adesão das imagens, pela História, um progresso que viabilizou a pesquisa nas diversas áreas do conhecimento e principalmente em novas esferas de estudo, como as citadas acima, um fato que não seria possível aos pesquisadores “se eles tivessem se limitado a fontes tradicionais, tais como documentos oficiais produzidos pelas administrações e preservados em seus arquivos” (BURKE, 2004, p. 11). No que tange ao uso da imagem fotográfica ressalta sua relevância ao afirmar que: “da mesma forma que outras

formas de evidência, fotografias podem ser consideradas ambas as coisas, evidência da história e história. Elas são especialmente valiosas, por exemplo, como evidência da cultura material do passado” (BURKE, 2004, p. 29). No entanto, atenta para a importância da crítica às fontes, pois da mesma maneira que um documento oficial pode dizer uma inverdade, uma fotografia manipulada intencionalmente, pode construir uma falsa evidência histórica, pois a imagem fotográfica não está isenta da ação dos sujeitos que manipulam o aparelho, ou seja, entre a lente da câmera e o real, a possibilidade de manipulação se instaura.

Para a História e a Antropologia, enquanto ciências que se dedicam ao estudo da cultura, da vida humana dentro do tempo e do espaço, as fotografias passaram a ter um lugar que ultrapassou a mera condição de ilustração. Percebeu-se nela um registro probabilístico, considerado como fiel e objetivo dos marcos e acontecimentos históricos e culturais da vida humana. Segundo Mauad (1996, p. 5) “a necessidade dos historiadores em problematizar temas pouco trabalhados pela historiografia tradicional levou-os a ampliar seu universo de fontes, bem como a desenvolver abordagens pouco convencionais [...]” o que exigiu, tanto do historiador quanto do antropólogo, uma nova apropriação da técnica fotográfica como um subsídio aos estudos da História.

No âmbito das Ciências Sociais Aplicadas, vale ressaltar o conceito de documento advindo da área da Arquivologia. Segundo o *Dicionário Brasileiro de Terminologia Arquivística* (2005, p. 73) define-se documento como: uma “unidade de registro de informações, qualquer que seja o suporte ou formato”. Sua origem etimológica vem do latim *docu*, que deriva de *docere* e significa “ensinar” e que somado ao sufixo *mentum*, que indica “meio para”, traduz-se como o “meio para ensinar”. Documento, portanto, é um meio para ensinar que registra informações, independente do formato e do suporte. E como um suporte de informação, a fotografia faz parte de seu escopo.

Neste momento faz-se pertinente discorrer sobre trabalhos desenvolvidos pela pesquisadora Miriam Manini, no campo da Arquivologia. Para ela documento é “a concretização de toda informação registrada (e útil, para ser guardada) – independente de qual seja o suporte desta informação – passível de transmitir conhecimento; é o testemunho da realização da atividade humana” (MANINI, 2002, p. 36). Diante dessa definição de documento cabe arguir o caráter testemunhal pertencente à imagem fotográfica, pois ela é evidência e vestígio das atividades humanas, portanto, é documento.

Cabe destacar que a autora, em uma abordagem na qual versa sobre a importância da fotografia como imagem, fonte de informação e memória, embasada em outros teóricos a

exemplo de Dubois (1986), aborda a fotografia como: ícone (recorte do real), como índice (marca do real e prova) e como símbolo (em que o real é forjado por uma concepção cultural).

Manini (2011, p.83. grifo nosso), nos esclarece em linhas gerais que a fotografia:

[...] pode pretender **imitar a realidade (ícone)** e pode até **ambicionar transformá-la (símbolo)**; entretanto, ela é muito mais **testemunha da realidade (índice)**, registro de seu referente, com o qual mantém uma contiguidade física.

Para a autora, apesar de seu caráter documental, a fotografia, assim como qualquer documento arquivístico, precisa passar pelo crivo da crítica. Pelo caráter polissêmico da imagem fotográfica, esta pode levar o pesquisador/leitor a dúvidas interpretações visto que, tanto a produção quanto as suas leituras, são carregadas de experiências individuais e culturais. Por essa razão antes de considerá-la como uma verdadeira evidência é preciso questioná-la.

3.1 A FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO SOCIAL: USO E APROPRIAÇÃO

Como foi demonstrada no capítulo anterior, uma longa trajetória foi definindo o valor documental da imagem fotográfica, além da sua potencialidade mimética e referencial. A fotografia como uma das formas de documentar a sociedade, inserida no ritual do tempo, preserva em si informações imprescindíveis à pesquisa e à memória. Seria difícil estudar uma sociedade, ou um determinado contingente, sem um registro imagético, e é por essa razão que a prática fotográfica ao documentar eterniza momentos vividos, como vimos e veremos com mais detalhes neste capítulo, foi e tem sido apropriada pela sociedade e pelas ciências.

Os variados momentos históricos são os catalizadores das mudanças de práticas sociais. Tal afirmação referenda-se no que diz Freund (2006, p. 9, tradução nossa) ao se reportar ao tema: “Assim, cada sociedade produz formas definidas de expressão artística que, em grande parte, nascem de suas demandas e tradições e, ao mesmo tempo, são reflexões”⁹, ou seja, todas as variações na estrutura social, seus modos de ver e viver, influenciam e interferem nas expressões artísticas e nas técnicas, na representação dos sujeitos e do mundo.

Com advento da Revolução Industrial, no século XIX, um conjunto de transformações ocorreram no contexto Europeu, e a principal mudança residia na substituição do trabalho manufatureiro, ou artesanal pelo trabalho assalariado com o uso de máquinas. Nessa revolução há a ascensão da camada social burguesa e o aumento do consumo e da produção de bens por esse contingente social. “Com isso, o retrato, que desde havia muitos séculos correspondia a

⁹“*Así, cada sociedad produce unas formas definidas de expresión artística que, engran medida, nacen de sus exigencias y de sus tradiciones y al mismo tiem poson su reflejo.*”

um ato simbólico que permitia aos indivíduos das classes sociais mais elevadas tornarem-se visíveis, sofre uma democratização” (BASTOS, 2014, p. 129), pois, anteriormente, o retrato não era popularizado entre as classes economicamente inferiores, devido ao custo elevado, sendo apenas privilégio da exigente nobreza.

Os cartões de visitas, uma inovação criada por Adolphe Disdéri (1853), se tornaram um grande chamariz para a burguesia da época. Eram “cartões retratos” produzidos através de um processo mecânico que permitia gerar simultaneamente um maior número de fotografias em única chapa. Deste modo, se obtinha pequenas imagens que, segundo Amar (2010, p. 49), poderiam ser “coladas sob um cartão brasonado no verso”. Os cartões eram colecionados em álbuns exuberantes e formavam um relicário da família que poderia ser transportado. Amar (2010, p. 50), também afirma que o baixo custo dos cartões de visita foi o fator que contribuiu para “produzi-los em grande número, iniciando-se um verdadeiro comércio de venda de retratos de celebridades do espetáculo e de membros das famílias reinantes”.

Os burgueses aderiram à fotografia e de maneira deslumbrada viam nela o poder comunicativo de tornar visível sua nova posição e a possibilidade de serem representados tão qual a nobreza. Os estúdios fotográficos foram grandes aliados nesse contexto, e muitos fotógrafos enxergavam, nesse interesse burguês, uma possibilidade lucrativa, Amar (2010) vai detalhar como era o trabalho dos fotógrafos que se dedicavam ao retrato em estúdios:

[...] trabalhavam em salões luxuosos de tapeçarias pesadas, tapetes macios e mármore valiosos. Palácios da ilusão e da evasão, decorados quase sempre com animais exóticos e pinturas que representam regiões longínquas. No fundo, estes estúdios são lugares onde é de bom-tom mostra-se (AMAR, 2010, p. 51).

O fotógrafo, como um mediador, era posto em lugar de intermediário entre o burguês e sua ilusão. Aqui cabe destacar o fotógrafo Nadar, que fotografou muitas celebridades e em sua época, foi considerado um dos melhores retratistas, como afirma Bastos (2014, p. 134): “Nadar destaca-se dos outros fotógrafos porque deixa seus modelos livres e nunca retoca uma imagem”, e por ter retratado o poeta e escritor Charles Baudelaire. Com a ascensão econômica burguesa, popularizou-se também o retrato feminino e os fotógrafos passaram a fotografar atrizes famosas, mulheres de renome e também as chamadas “mulheres mundanas” (AMAR, 2010, p. 51). De qualquer forma, tal procedimento pode ser considerado, também, como um avanço na história feminina, na

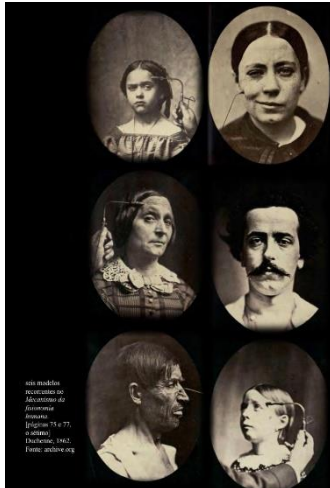
Figura 3 – Sarah Bernhardt.



Fonte: Google Imagens.

sua ascensão social e participativa representado pelo seu aparecimento nas fotografias, pousando junto às suas crianças, exibindo seus traços, vestuários e seus contornos. Nadar foi um dos fotógrafos que se notabilizou por retratar mulheres, e em especial por ter sido o fotógrafo de Sarah Bernhardt, (1859) considerada uma das mais famosas atrizes francesas da época.

Figura 4 - Gramática da fisionomia humana.



Fonte: Google Imagens.

Os usos da fotografia foram ampliados quando se percebeu a sua potencialidade de registrar, com fidedignidade, fenômenos os mais diversos em áreas das Ciências, sobretudo na Medicina, que podia se valer do registro fotográfico não só como meio ilustrativo para os livros, fato que favoreceu a pesquisa de doenças e suas mutações, mas também para a elaboração de diagnósticos mais precisos. O médico fisiologista Guillaume Duchenne de Boulogne é um exemplo da utilização da fotografia pela Medicina. Como fotógrafo, utilizou-se da imagem fotográfica para realizar estudos sobre a fisionomia humana. Segundo Amar (2010), o fisiologista submetia o rosto dos pacientes a descargas elétricas e ao serem registradas as contrações dos músculos, conseguia reproduzir, de forma artificial, as expressões faciais dos pacientes. Na visão de Duchenne de Boulogne, as imagens revelavam o estado da alma do sujeito o que, para ele, viabilizaria a elaboração de uma espécie de “gramática da fisionomia humana”.

A fotografia passou a ser utilizada também pela polícia para detectar criminosos, a exemplo da polícia francesa, que se serviu das chapas fotográficas para deter participantes fugidos da Comuna de Paris (AMAR, 2010, p. 68), uma revolução que tinha a intenção de estabelecer uma república proletária, com intentos socialistas, influenciada pelo marxismo e por ideais de esquerda.

Como vimos, as práticas sociais evoluem conforme evoluem o tempo e para estudá-las o registro fotográfico representa um meio eficaz, ao possibilitar uma leitura de mundo, ao registrar suas mudanças permitindo a percepção e leitura para além do texto. A imagem fotográfica, ao captar a realidade como ela se apresenta, amplia para o leitor o plano cênico, que não seria notado apenas pelo registro escrito.

Sendo um recorte do real, a precisão e conotação de imparcialidade da fotografia, não eram discutidas, e por essa razão é escolhida e utilizada, dentre as formas de expressão social,

como a representação mais realista do sujeito e do mundo. Freund (2017) salienta a capacidade desta prática de intervir nas diferentes conjunturas sociais ao dizer que a fotografia:

Penetra igualmente na casa do trabalhador e do artesão, como na do lojista, do funcionário e do industrial; aí reside a sua grande importância política. A fotografia é o meio característico de expressão de uma sociedade baseada na civilização tecnológica, consciente dos objetivos que lhe são atribuídos, da mentalidade racionalista e com uma estrutura hierárquica de profissões (FREUND, 2017, p. 10, tradução nossa)¹⁰.

Sobre esse poder da fotografia, e também sobre o uso das práticas fotográficas por contingentes sociais, pesquisadores, mais recentes, passaram a questionar o seu uso e apropriação. Buscamos o embasamento no trabalho de Miranda (2005) que se debruça sobre uma pesquisa realizada pelo sociólogo Bourdieu e colaboradores (1989), na qual propôs esclarecer a relação dos indivíduos com os meios técnicos (prática social + técnica). Com base nos resultados da pesquisa Miranda (2005, p. 46) conclui que: “Cada classe, grupo ou profissão, possui um sistema de valores próprios que constitui o fundamento de elaboração das normas que regem a seleção fotográfica que opõe o não fotografável ao fotografável”. Nessa perspectiva, a posição na estrutura social e a estrutura grupal atribuem diferentes funções à prática fotográfica. Sendo assim, é permissível dizer que diferentes contingentes sociais fotografam de forma diferente como esclarece Miranda (2005) ao afirmar que:

A sociedade estratificada é constituída por diferentes grupos que podem submeter a fotografia a normas distintas. Emerge na prática a **lógica da distinção**, a procura individual da “diferença para diferença”, que pode levar, por exemplo, ao esnobismo; ou então, à recusa da prática devota pelas classes superiores por suspeitarem sê-la vulgar (MIRANDA, 2005, p. 54, grifo nosso).

Mas quem estabelece a escolha do que deve ser fotografado ou não? Além das condutas e tradições do grupo, Bourdieu e colaboradores (1989 *apud* MIRANDA, 2005, p. 42) chamam a atenção para o “*ethos* de classe”, para as práticas sociais que permeiam determinadas regularidades, ou seja, momentos que fogem à rotina e são pré-determinados à solenização.

Para eles, “o poder fotografar algo pressupõe algo que deva ser fotografado” (MIRANDA, 2005, p. 50). Portanto, o registro deve caracterizar o grupo, registrar e perpetuar uma identidade pretendida, a sua marca identitária, excluindo-se da fotografia aquilo que pode descaracterizar o grupo ou mesmo algo que pode depreciá-lo.

O momento solene, aquele que foge à prática comum e cotidiana, ocorre sempre em torno de uma mudança no trivial. As cerimônias, os batizados, reuniões atípicas, o dia do

¹⁰“Penetra por igual en casa del obrero y del artesano como en la del tendero, del funcionario y del industrial; ahí reside su gran importancia política. La fotografía es el medio de expresión característico de una sociedad basada en la civilización tecnológica, consciente de los objetivos que se le asignan, de mentalidad racionalista y con una estructura jerárquica de profesiones.”

nascimento, as fotografias das férias, da formatura e do casamento são exemplos de momentos considerados próprios para o registro fotográfico, pois referendam os comportamentos sociais pelos quais os sujeitos anseiam por serem vistos e avaliados. Por essa razão é que Bourdieu e colaboradores (1989 *apud* MIRANDA, 2005, p. 49) caracterizam a fotografia como a “técnica de solenização da festa”, pelo fato de tornar-se parte integrante e indissociável de determinados ritos, chegando, por exemplo, a “beatificar” ou até mesmo “imacular” a união de dois grupos como no rito do casamento.

Com o passar do tempo, questões epistemológicas passaram a ser levantadas e à figura do fotógrafo foram sendo agregados valores que implicavam na subjetividade implícita nas imagens. O fotógrafo também é um agente determinante da prática fotográfica, pois ele, assim como um maestro, delega a sua orquestra o toque, o ritmo em que se tocará a música. Ele, como condutor do aparelho, dita as regras, posições, as poses e, como afirma Miranda (2005, p. 49-50): “O fotógrafo de uma festa de casamento ordena e os convidados acatam suas instruções, pois não faltariam ao decoro, cuja não-observância afrontaria a todo o grupo do qual o fotógrafo recebera investidura”. Por essa razão, o registro fotográfico, não documenta apenas um acontecimento, mas também documenta a própria “[...] atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens [...]” (KOSSOY, 1989, p. 37).

Todas estas premissas nos levaram a concordar com Freund (2017, p. 10. tradução nossa) quando afirma que, “mais do que qualquer outro meio, a fotografia é capaz de expressar os desejos e necessidades das classes sociais dominantes e interpretar os eventos da vida social à sua maneira”¹¹. Ela é portadora de histórias e sua importância reside na capacidade de eternizar momentos e acontecimentos, e como uma fonte histórica, e uma fonte informacional, favorece o resgate da memória, a presentificação do passado, além do mais, ao documentar algo, ela exerce o papel de mediadora da informação.

Por essa razão, se apropriam dela as Ciências Sociais, que a utilizam como forma de estudo e investigação da sociedade; a Ciência da Informação, que entende a fotografia com um documento informacional e compreende a necessidade de sistematizar e organizar a informação nela contida e a Arquivologia que tem na fotografia um documento informativo de resgate da memória, como evidência e prova de algo que aconteceu. Como testemunha.

¹¹ “Por ello, más que cualquier otro medio, la fotografía es capaz de expresar los deseos y las necesidades de las clases sociales dominantes y de interpretar a su manera los acontecimientos de la vida social.”

Sobre o importante papel exercido pela fotografia e o seu uso pela Ciência da Informação é importante perceber-se o crescimento e o valor que tem sido agregado aos acervos fotográficos. Sobre o tema Tonello e Madio (2018) destacam que:

Em decorrência da atual concepção de fotografia como importante fonte de informações, bem como o aumento desse tipo de acervo, surge a necessidade de possibilitar seu acesso e consulta. Para que isso aconteça, são necessários procedimentos sistematizados que assegurem – em tempo hábil e com qualidade – a apropriação das informações contidas nas imagens. Dentre esses procedimentos, evidencia-se o ato de organizar de forma clara e concisa a informação inserida nas imagens fotográficas, atividade nuclear da Ciência da Informação [...] (TONELLO; MADIO, 2018, p. 81)

Diante de tantas premissas ficou claro que a fotografia é um documento carregado de informações e, dentre tantas tipologias documentais, destaca-se por possibilitar a ressignificação e reatualização da realidade motivada pelo olhar do sujeito receptor cuja escolha e enquadramento é fruto do contexto social, político e estético no qual está inserido. E ademais, e desde quando, cada ser ou grupo social é diferente em suas concepções de mundo, em sensibilidade e principalmente em experiências de vida. Por estas razões, a fotografia sempre será submetida à polissemia dos mais diversos usos e olhares.

Ficou claro também, como as imagens técnicas foram utilizadas, convenientemente, por sociedades e áreas do conhecimento cuja visibilidade dos dados e informações, nelas contidas, apropriadas e usadas, não só foram, mas podem ser consideradas como elementos, potencialmente mediadores da informação.

4 FOTOS DE FAMÍLIA: DESCOBERTAS E REVELAÇÕES

Como demonstramos anteriormente, a fotografia tem sido considerada como um documento e à luz de teóricos dedicados ao seu estudo, um importante documento social, pois evidencia as relações sociais, os marcos e transformações da história e como fonte de informação e memória, favorece a pesquisa em diversas esferas científicas. Dentre os segmentos sociais que dela se apropriaram, destacam-se as famílias que a utilizaram e a utilizam como registro memorialístico dos seus ritos domésticos, festivos e religiosos com o objetivo preciso de preservá-los e eternizá-los.

Este capítulo se propõe a discorrer sobre as possíveis revelações e descobertas ocasionadas pelo uso e apropriação familiar de imagens fotográficas em um determinado tempo e espaço, cuja releitura tanto nos leva, como nos permite a construção de novas realidades, aquela que se expõe na superfície da imagem e aquela que, no documento se encontra oculta. Neste sentido tem-se de levar em conta não só o papel do leitor/observador, como o papel

exercido pelo fotógrafo, um mediador, aquele que captura a imagem baseado no olhar carregado de ideologias e valores.

O testemunho da imagem fotográfica é articulado em torno de propósitos e sistemas ideológicos de seus realizadores, por essa razão, o fotógrafo é o arquiteto que desenha a construção, a posição e o enquadramento de uma fotografia. Kossoy (2001, p. 37) nos afirma que para realizar uma fotografia é preciso três elementos essenciais: “o assunto, o fotógrafo e a tecnologia”. No meio desse tripé está o fotógrafo, que é o mediador da representação, ele é o elo entre o referente e a sua captura pela câmera.

Por eleger e configurar todo o processo de captura da foto, o fotógrafo assume a posição de “filtro cultural”, o que segundo Kossoy (2001, p. 42), acaba por tornar a imagem fotográfica, como o registro visual de sua própria atitude frente à realidade. É através do olhar e percepção do fotógrafo que veremos a representação da realidade concebida arbitrariamente (SÁ, 2018). Esse realismo, por sua vez, será condicionado às regras formuladas pela sociedade e estará sujeita a diferentes leituras do real.

Daí poder-se dizer que a representação fotográfica caracteriza-se pela capacidade de ultrapassar o tempo e gerações e está à mercê de uma multiplicidade de interpretações e olhares. Graças ao seu poder revelador, é que se pode entender a fotografia como um espelho do passado e uma projeção de futuro, o que permite aos sujeitos e aos grupos, o resgate de suas características e momentos vividos, suas tradições e cultura, uma reconstrução identitária que se renova com o passar do tempo e a cada nova imagem capturada. Sontag (2004, *apud* SÁ, 2016, p. 108) esclarece tal proposição ao considerar a fotografia como um “sistema especial de revelação do mundo, que nos mostra a realidade como não a víamos antes”.

O congelamento eternizado de um sujeito fotografado reverbera das mais diversas formas. Um novo sujeito ao aflorar da superfície da imagem, causa uma mudança da própria percepção do eu quando o espelho da alma (os olhos) fita o espelho do passado (a fotografia). O olhar para si mesmo, o rever-se, desencadeia um processo de autorreconhecimento, um reencontro consigo e com história, o que é justificado por Sá (2016) quando afirma que:

Por meio de filtros do presente, as imagens são lidas e a *posteriori* a elas são agregados novos valores e significados que vão construindo e reconstruindo versões em temporalidades distintas, acabando por alterar, muitas vezes, o curso da história (SÁ, 2016, p. 64).

Para além do reencontro e reconhecimento individual, ou mesmo de grupos, a imagem fotográfica também permite e abre espaço para que outros agentes nela se reencontrem. A sua característica polissêmica acaba por viabilizar que inúmeras interpretações sobre o referente fotográfico sejam possíveis e por ser entendida como mediadora, é vista como uma “ponte”

entre tempos, sujeitos e gerações. Enquanto ponte, a fotografia integra objeto e sujeito, e como mediadora possibilita que outras realidades sejam criadas. Na perspectiva de Fontecuberta (2007) interpretado por Sá (2016),

A fotografia, como linguagem, estabelece uma ponte entre o **objeto e o sujeito**, constituindo-se em uma reinvenção do real, ao extrair o invisível do espelho e revelar formas familiares do mundo que encobrem outra realidade, como uma modalidade de transmissão da informação e, conseqüentemente, como uma nova forma de mediação (FONTECUBERTA 2007, *apud* SÁ, 2016, p. 111, grifo nosso).

Deste modo, baseado no que afirma Miranda (2005, p. 49, grifo nosso), a família em seu culto doméstico “[...] faz-se ao mesmo tempo **sujeito e objeto**, na qual a inexistência da pratica fotográfica pode significar a omissão ou ato de dissolução” desse construto social. Todo registro fotográfico antigo, de entes familiares, por exemplo, pode provocar, nos componentes de uma mesma família, uma nova percepção do outro, ou de si mesmo, nuances não muitas vezes percebidas em registros visuais do presente. Portanto, a descoberta de como era o outro e de quem fomos um dia, são elementos intrínsecos à interpretação fotográfica familiar, que, na perspectiva de Miranda (2005, p. 49), tem uma “função de integração, através do reforço ao sentimento de unidade familiar que se dá mediante a solenização e eternização de seus grandes momentos registrados na fotografia”, o que acaba por aguçar uma percepção antes não vista, mas que agora o reencontro propicia.

A história não é simplesmente esse tempo em que não éramos nascidos? Eu lia minha inexistência nas roupas que minha mãe tinha usado antes que eu pudesse me lembrar dela. Há uma espécie de **estupefação** em ver um ser familiar vestido de outro modo. (BARTHES, 1984, p. 97, grifo nosso).

Ao observamos uma foto de um ente familiar em um período remoto à nossa própria existência, algo de diferente acontece, é o que Barthes descreve como “estupefação” pelo que ainda não se tinha visto e pelas diferenças que foram geradas no espaço e no tempo. A roupa, o sapato, quão diferentes! E os traços, o rosto está diferente, a presilha na cabeça era costume? Será ela mesma? E o cenário? O lugar, a geografia?

Os questionamentos que surgem, ao vermos a pessoa que conhecemos se tornando desconhecida, são reveladores de outras realidades possíveis viabilizadas pela imagem fotográfica e, ao mesmo tempo, vai delineando aspectos das histórias individuais e coletivas do seio familiar, ao espelhar sujeitos, hábitos, acontecimentos, relações de outras gerações que nos precederam. E nestas imagens buscamos nos encontrar em traços de quem nos precedeu, ao conjecturarmos: nessa foto tenho o nariz de minha mãe e naquela os olhos de meu pai, e ainda projetarmos com quem podemos futuramente parecer.

Graças a este “túnel do tempo” proposto pela fotografia familiar é que se pode, através do arquivo das imagens produzidas, atrelar a noção de patrimônio legado às gerações, como uma espécie de herança, cujo valor cultural e imaterial é indiscutível. É o que nos esclarece Funari e Pelegrine (2009, p. 8, grifo nosso) ao dizerem que:

Hoje, quando falamos em patrimônio, duas ideias diferentes, mas relacionadas, vêm a nossa mente. Em primeiro lugar, pensamos nos bens que transmitimos aos nossos herdeiros - e que podem ser materiais, como uma casa ou uma joia, com valor monetário determinado pelo mercado. Legamos, também, bens materiais de pouco valor comercial, mas de grande significado emocional, como **uma foto**, um livro autografado ou uma imagem religiosa do nosso altar doméstico. Tudo isso pode ser mencionado em um testamento e constitui o patrimônio de um indivíduo.

Sem dúvidas, a fotografia familiar é uma ponte mediadora entre os sujeitos. Ela permite, como já nos referimos, o reencontro, a revelação e a presentificação do passado familiar, através da sua contemplação e observação, dúvidas podem ser sanadas e, por um simples detalhe, esclarecidas tal qual a experiência vivida por Barthes (1984, p. 102) ao se deparar com uma fotografia de sua mãe quando criança. Ele confessa: “Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe”. Bucci (2008, p. 74), ao versar sobre fotografia de família, também atribui-lhe o poder de dar vida ao passado e expandi-lo até o presente, e o presente no futuro. O autor exemplifica ao afirmar que: “O retrato da mãe que já morreu sobre uma mesinha de canto faz com que ela, a partir da moldura, esteja presente como sujeito naquele espaço doméstico”.

Contudo, é preciso indagar: quais os aspectos que podem ser revelados a partir de uma foto de família? O que pode ser descoberto sobre a coesão do grupo? Nem sempre a fotografia familiar representa a real relação estabelecida entre seus membros, podendo existir apenas por convenção e com intuito de construir uma narrativa personificada que alimenta os padrões sociais impostos, com vistas a formar a imagem da “família perfeita”. É o uso das imagens a partir de percepções e interesses do grupo.

Partimos do entendimento de que as fotografias de família favorecem a construção de uma biografia familiar. São instrumentos capazes de favorecer a memória e a identidade do grupo, permitindo às futuras gerações o sentimento de pertencimento e conhecimento histórico das mudanças e conquistas familiares. O que não se pode deixar de estar atento, conforme Bourdieu (1989) alerta, é para o fato de as fotografias de família serem, quase sempre, credenciadas como registros intencionais, imagens geradas para documentar um acontecimento e um momento que mereça ser perpetuado. Vale a pena trazer de volta Bourdieu e colaboradores (1989 *apud* MIRANDA, 2005), para quem o uso da técnica fotográfica está subordinada a regras coletivas, girando em torno de práticas sociais regulares, ou seja: a solenização de

momentos importantes, reafirmação da unidade familiar e marca de mudanças na família. A fotografia, para eles, enquadra o que deve ser solenizado, as condutas aprovadas na sociedade.

A cerimônia pode ser fotografada porque ela escapa à rotina cotidiana e deve ser fotografada porque ela realiza a imagem que o grupo entende dar a si mesmo enquanto grupo. O que é fotografado e o que apreende o leitor da fotografia, não são, falando propriamente, os indivíduos em sua particularidade singular, mas os papéis sociais, o casamento, a primeira comunhão, o militar, ou as relações sociais, [...] o objeto verdadeiro da fotografia não são os indivíduos, mas as relações entre os indivíduos, os pais de uma família seguram em seus braços os filhos da outra (BOURDIEU *et al.*, 1989 *apud* MIRANDA, 2005, p. 50)

Os registros fotográficos familiares buscam, portanto, demonstrar a coesão do grupo, a apreciação e o prazer do convívio familiar, mas também revelam as preferências e as sutis distinções dos laços de uma família, deixando à mostra, muitas vezes, além da sua superfície, as diferenciações de afetos existentes, podendo ser detectada a pouca aparição de um determinado membro do grupo, decorrente muitas vezes de uma relação pouco harmoniosa ou até mesmo distante, estabelecendo-se assim uma hierarquia familiar. “A fotografia popular procura eliminar o acidente, isto é, o acontecimento, o inesperado que temporiza o real a ser congelado” (MIRANDA, 2005, p. 52), acabando por não permitir que em sua configuração estejam aparentes os momentos entendidos como “difíceis” ou “infelizes” da família. Extingue-se tudo que pode macular a imagem do grupo assim como se encenam laços parentais que na prática não tem existência ou coexistência. As imagens fotográficas de família estabelecem imposições de afeto, pois mesmo que as relações vividas sejam conflituosas há o ideal familiar de aparentar a união pretendida. Assim sendo, “as fotografias são ao mesmo tempo testemunhas (verdades) e representações (mentiras) de uma realidade que se deseja” (LUZ, 2013, p. 70).

Outro aspecto que a fotografia de família revela são as ausências, ela deixa margem à percepção de ausências que deveriam compor o momento registrado. Seja alguém não presente por quebra de vínculos, por afastamento das relações familiares ou mesmo por não fazer parte do corpo familiar. Deste modo, ela também eterniza a lembrança da ausência e coloca em cena as mazelas que as famílias não gostariam de expor. Luz (2013), ao estudar a distância afetiva e o silêncio imagético nas fotografias de família afirma que:

Algumas imagens são difíceis de ser revisitadas. Evitá-las é uma estratégia para abafar as lembranças e as ausências, já que rever uma imagem pode gerar mais tristezas que boas memórias. A saudade, que se origina da distância física ou geográfica de um ente querido ou da lembrança dos bons momentos vividos no âmbito familiar, é posta em suspenso quando a imagem não obriga a reviver situações e momentos indesejáveis. Assim, as fotografias ficam guardadas, embora estejam prontas para ser resgatadas diante do desejo de superar os efeitos negativos que elas possam causar (LUZ, 2013, p. 74).

Como vimos, as fotografias de família permitem que revelações sejam feitas, que histórias possam ser contadas e recontadas, no entanto, seu principal objetivo é a construção de

um arquivo histórico e afetivo do cotidiano que possa ser revisitado com uma única finalidade: o resgate da memória familiar. É nos álbuns de família que os sujeitos encontraram e encontram uma forma de ordenar e arquivar as memórias contidas nas imagens fotográficas por eles construídas.

4. 1 ENCONTROS E DESENCONTROS: OS ÁLBUNS COMO *LOCUS*

Diante do exposto e considerando que a fotografia possui como atributo fundamental a presentificação do passado e a reconstituição da memória, faz-se necessário identificar o *locus* no qual as imagens fotográficas encontraram o espaço de acolhimento, sistematização e organização, o seu “arquivo”: os álbuns fotográficos, aqui analisados como *locus* que resultam da necessidade e do anseio dos sujeitos de unir, categorizar e organizar as informações contidas nos documentos fotográficos referentes aos fatos e acontecimentos considerados relevantes para o grupo familiar.

Partiremos da seguinte questão: o que é ou o que qualifica um álbum? Segundo Abdala (2010, p. 5) “originalmente, álbum é um termo latino: denominava as tábuas nas quais eram impressas as decisões dos pretores, a lista dos senadores, etc. [...]”. As “tábuas” serviam como forma de registro e tinham a intenção de salvaguardar aquilo que precisaria ser revisitado, uma forma de recuperar a informação e favorecer a memória. No contexto fotográfico, e de acordo com o glossário do *Manual de Catalogação de Documentos Fotográficos* (1997, p. 99) o álbum fotográfico é entendido como um “conjunto de folhas reunidas antes ou depois de nelas serem fixadas imagens fotográficas”. Assim, compõe sua estrutura “folhas em que são agrupadas as fotografias, legendas, e demais recursos visuais e informacionais, ordenados de forma a produzir uma narrativa” (SANTOS; ALBUQUERQUE 2014, p. 64).

De acordo com Silva (2018) sua estrutura física é variada, eles podem ter diferentes estilos, tamanhos e formatos. No externo podem ser feitos de diferentes materiais a exemplo de tecidos, papel, acrílico, vidro e outros, já internamente suas variações também são múltiplas, suas folhas podem ser fabricadas de papel, plástico e ter diferentes molduras, o que vai diferenciá-los é a investidura de seus produtores e comparadores e a função que lhe será atribuída.

O álbum, portanto, é um recurso que, através da reunião de imagens fotográficas, evidencia a história e propicia encontros, seja do contexto familiar, político ou institucional. Ele tem a função de arquivar, através de diferentes sistematizações sejam elas cronológicas, por

assunto e tantas outras, e assim favorecer a relação intrínseca entre as imagens e às vezes entre elementos simbólicos que fizeram parte daquele contexto ou daquele grupo.

Para Abdala (2010, p. 2) os álbuns podem ser vistos tanto como uma espécie de arquivo de fotografias como uma série documental e o autor complementa: “O álbum é um tipo de documento que se caracteriza primordialmente pela sua completude, pela sua lógica organizacional e pela unicidade da temática apresentada”.

A gênese do álbum é referendada por alguns autores ao período em que ocorre a socialização da fotografia, como já tratamos em capítulos anteriores. A ascensão da burguesia e o barateamento da fotografia, advindo dos cartões de visita (1854), popularizaram a sua prática nos anos 50, gerando um aumento na sua produção e acúmulo que suscitou a necessidade de organizá-las, de forma lógica, e fomentou o desejo e a prática do colecionismo impulsionando a confecção e venda comercial de álbuns fotográficos (FABRIS, 1991). Segundo Silva (2008), em seu livro: *Álbum de família - A imagem de nós mesmos*, aliado ao surgimento da fotografia já apareceram os protótipos do que viriam se tornar álbuns fotográficos:

No início, o álbum era constituído apenas de páginas soltas, embora criadas para tal fim, guardadas em armários e escrivaninhas, mas pouco depois de meados do século XIX, já há notícias de álbuns editados como cadernetas ilustradas com luxuosas capas em países como França, Alemanha, Inglaterra e Itália. Para seu início oficial, costuma-se evocar a Inglaterra, com a publicação do álbum dos Mayall, com cartões de visita (cartão com fotos de pessoas) da família real (SILVA, 2008, p. 116).

Os álbuns serviram, portanto, não somente de aporte para rememorar os acontecimentos e fases da vida, como também para cultivar a própria imagem e de seus parentes próximos, especialmente para as famílias do século XIX, que se apropriaram deles como um recurso memorialístico de prestígio social. Fabris, (1991, p. 42) em seu livro *Fotografia: usos e funções no século XIX*, relata que os álbuns eram:

Definidos como “magníficos” por Jean A. Keim [...] os álbuns fotográficos tornam-se logo uma necessidade para a mentalidade classificadora do século passado. “Elegantes, de qualidade superior”, segundo um reclame da Livraria Detken, tornam-se cada vez mais sofisticados (modelos com vidro para 20, 40, 50 e 100 imagens), até chegarem ao “requinte” dos “álbuns sonoros” (dotados de caixas de música), anunciados por Christofle e Cia., em 1875.

E ainda, como acrescenta a autora, muitos álbuns eram organizados por temas, e além de conterem fotos das famílias, registravam e armazenavam reproduções de obras de arte, desde quando as obras originais, muitas vezes, lhes eram inacessíveis.

Aos álbuns formados em casa segundo os mais variados critérios, acrescentam-se os “temáticos”, que reúnem vistas ou reproduções de obras de arte, como comprovam diversos anúncios [...] (FABRIS, 1991, p. 42)

Nessa direção, os álbuns surgiram essencialmente pelo ideal do colecionismo, como já dissemos, por uma “[...] vontade de um grupo particular ou público, em arranjar suas memórias de forma a ter uma leitura direcionada e homogênea do passado” (SANTOS; FREITAS; ALBUQUERQUE, 2016, p. 51). Nos seus primórdios foram muito utilizados por viajantes, que registravam terras distantes e exóticas, mostrando o que viam através das imagens fotográficas capturadas. É o que afirma Lima (1993, p. 100):

O álbum surge, assim, atrelado à ideia de coleção, à prática de acumular objetos revestidos de alto valor afetivo e simbólico. Produzidos inicialmente vazios, à espera do arranjo específico que cada história de vida iria dar aos retratos acumulados, os álbuns não tardaram a se transformar em coleções' montadas por um editor, reunindo fotografias de grandes eventos como as exposições universais, 'souvenirs' de viagens e vistas urbanas de lugares exóticos.

Os álbuns fotográficos passaram a ser utilizados também para o conhecimento arquitetônico das cidades, museus, dos lugares nunca antes vistos ou visitados que através deles puderam ser conhecidos, como afirma Lima (1993, p. 100) “as cidades de várias partes do mundo já podiam, graças à fotografia, serem conhecidas e imaginariamente visitadas”. O autor cita como exemplo os álbuns dos “trabalhos de Charles Marville relativos a áreas que em Paris seriam destruídas, propostas pelas intervenções urbanísticas do Barão Haussmann”, responsável pela reforma urbana da cidade, no período de Napoleão III.

Assim, por conceber uma estrutura classificatória e de organização e sistematização das imagens fotográficas, os álbuns guardam e representam um arsenal imagético informacional e por essa razão são entendidos como um importante recurso informacional, principalmente no estudo das fotografias de família. Sua existência ainda está em voga na contemporaneidade, ao passo que coexiste, tanto no ambiente tecnológico (álbuns virtuais), quanto no analógico (álbuns impressos e confeccionados). Neles, é permitido perceber, juntamente com suas narrativas, as relações e as práticas da família. Para Santos e Albuquerque (2014, p. 67) os álbuns de família têm no bojo de suas atribuições a função principal de promover a imagem da família e conduzir uma leitura pré-determinada. As autoras afirmam que:

O álbum fotográfico no contexto familiar veicula imagens com intenção de promover a família, seus momentos eleitos importantes, seu vínculo com a cidade, a produtividade, entre outros vínculos. Ou seja, há um discurso que acompanha as fotografias e o álbum as coloca de forma ordenada para garantir uma leitura direcionada.

Assim, os álbuns fotográficos constituem-se como verdadeiros *locus* de encontro e desencontros que, trazem uma carga afetiva e figuram relações impostas, criadas e carregadas de intencionalidades pelas famílias. E como já abordamos, eles registram as peculiaridades, costumes e o cotidiano, às vezes forjado, excluindo de sua composição tudo que compromete a

união imaculada da família. Não há espaço na organização fotográfica dos álbuns para as imagens de integrantes que “sujam” a identidade familiar, aqueles considerados como “ovelhas negaras”. Nos álbuns, estes integrantes, caso figurem em alguma fotografia, são relegados ao limbo para não gerar maiores desconfortos. Logo, o lugar que uma fotografia ocupa em um álbum de família, evidenciará uma narrativa de afabilidade ou de rejeição, propiciando o encontro ou desencontro dos seus membros

Assim sendo, “os álbuns são encomendados ou compostos com o objetivo de permanecer como suportes de memória com a função de arquivo e de salvaguarda dos fragmentos de histórias” (ABDALA, 2010, p. 3). Eles são documentos de valor elevado, para memória familiar, por propiciarem a rememoração e o reencontro dos seus membros ali representados, em tempos anteriores às suas próprias existências. “Um álbum de família carrega retratos de momentos especiais do universo familiar, envolve relações profundas com a posse, com o privado” (SANTOS; ALBUQUERQUE 2014, p. 61), e por essa razão são lugares onde o encontro é favorecido e o desencontro é lícito e concebido pelos que deles são artesãos.

Foi de um álbum de família, de um acontecimento único, que escolhi como objeto deste meu trabalho, uma imagem fotográfica de minha mãe com o desejo e a intenção de reencontrá-la.

5 DA LEITURA À DESCRIÇÃO: PROCEDIMENTOS

Precedendo a este capítulo traçamos uma trajetória discursiva no intuito de criar as bases referenciais necessárias para atingirmos o **objetivo desta pesquisa que é demonstrar e caracterizar a fotografia como um documento social e sua importância como fonte de informação e de construção da memória familiar**. Para tanto, foi preciso que delineássemos alguns objetivos específicos. Propomo-nos a apresentar aspectos do panorama histórico e evolutivo da fotografia, sua gênese, o entendimento da imagem fotográfica como representação do real, como documento e documento social memorialístico cujo uso e apropriação se estenderam por diversas áreas do saber, bem como pela sociedade burguesa do século XIX.

Neste trabalho pretendemos dar um realce a esta apropriação, centrado na documentação fotográfica familiar, em seus ritos registrados e constantes dos álbuns fotográficos, no intuito de caracterizá-la como agente de mediação promotora de (re)encontros entre o sujeito leitor e o referente fotográfico de âmbito familiar. Foi preciso, portanto, que levantássemos **a seguinte questão: a fotografia como um documento social e importante**

fonte de informação pode ser considerada como um meio de construção da memória familiar? Qual o papel dos álbuns nesta construção?

Foi preciso que elegêssemos um **objeto empírico** para que pudéssemos responder à questão formulada e que dele fizéssemos uma leitura e análise. Através de uma **pesquisa documental** se deu a escolha desse objeto que **recaiu sobre uma imagem fotográfica de um álbum de minha família, uma fotografia de minha mãe**, quando criança, sobre a qual me debrucei em busca e na tentativa de reencontrá-la, inspirada na experiência barthesiana,¹² do reencontro do autor com a sua mãe, mediado pela imagem fotográfica. Neste momento ele declara que foi possível promover um elo entre o passado e o presente, desvelar e recobrar sentidos antes silenciados pelo desconhecimento de aspectos do passado, agora despertados pelos indícios e pistas assinaladas na superfície da fotografia. Confessa que foram despertadas emoções e aspectos do presente que ainda não haviam sido confrontados até o momento da leitura daquela fotografia. “Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe” (BARTHES, 1984, p. 102).

Uma considerável busca em bases de dados, a exemplo da Brapici, Sielo, e uma exaustiva pesquisa em livros capítulos de livros, artigos científicos, manuais, teses e dissertações, nos possibilitou a construção de um referencial teórico considerável que fundamentou este trabalho e nos ajudou a responder a questão formulada e a alcançar os objetivos propostos. Nesta busca bibliográfica foi adotado o recorte temporal de vinte anos (1998 - 2018), que nos permitiu identificar e perceber as mudanças conceituais e novos estudos dedicados ao tema, desenvolvidos por uma diversidade de autores.

E para alcançar os objetivos propostos e dar uma resposta à questão formulada, foi preciso que nos apropriássemos de **procedimentos metodológicos** que viabilizassem a sua realização. Foi preciso a **adoção de um método**. Segundo Marconi e Lakatos (2003), o método é um conjunto de ações interligadas que permitem ao investigador traçar a melhor direção no alcance do seu objetivo final e para tanto o método da **pesquisa bibliográfica** foi considerado como o mais apropriado desde quando e por sua vez:

Busca a resolução de um problema (hipótese) por meio de referenciais teóricos publicados, analisando e discutindo as várias contribuições científicas. Esse tipo de pesquisa trará subsídios para o conhecimento sobre o que foi pesquisado, como e sob que enfoque e/ou perspectivas foi tratado o assunto apresentado na literatura científica. Para tanto, é de suma importância que o pesquisador realize um planejamento sistemático do processo de pesquisa, compreendendo desde a definição temática, passando pela construção lógica do trabalho até a decisão da sua forma de comunicação e divulgação (BOCCATO, 2006 *apud* PIZZANI *et al*, 2012, p. 54).

¹²BARTHES (1984).

Esta **pesquisa se caracteriza como descritiva e exploratória** e configura-se, **quanto à abordagem, como uma pesquisa qualitativa** por não se voltar para a quantificação dos dados, mas sim, para exame indutivo do seu objeto privilegiando o seu significado (BOAVENTURA, 2004). Como **instrumentos de pesquisa** foram empregados técnicas e ferramentas como **entrevistas e a observação direta, além das *chaves de leitura***, utilizadas na descrição dos elementos contidos na imagem fotográfica.

Quatro entrevistas foram realizadas. A primeira com a proprietária do álbum, a Sr.^a Arcanja de Jesus, no dia 11 de novembro de 2018, que esclareceu aspectos relacionados à foto escolhida. Sobre a vida, o contexto fotográfico e o momento específico da captura da fotografia que escolhemos (vide roteiro de entrevista em Apêndice A); a segunda entrevista foi realizada com a Sr.^a Analice Serra Damasceno, minha mãe, no dia 12 de novembro de 2018, durante a qual foram esclarecidos aspectos importantes de sua infância, que lhe foram narrados ao longo do tempo, tanto do cenário em que se encontra, quanto do momento vivido e registrado na imagem fotográfica (vide roteiro de entrevista em Apêndice B); a terceira entrevista, também realizada no dia 12 de novembro de 2018, com o Prof. Albano Oliveira, um conhecedor do processo de revelação fotográfica, que nos auxiliou no entendimento de aspectos relativos à revelação e materialidade da fotografia (vide roteiro de entrevista em Apêndice C); a quarta e última entrevista foi realizada no dia 10 de julho de 2020, com a Sr.^a Ana Rita de Jesus Ramos Lopes, sobrinha do executor da foto escolhida. Ela narrou sobre aspectos da vida do fotógrafo que na ocasião, foi convidado para registrar a festa de aniversário, de um ano de idade de Analice, minha mãe (vide roteiro de entrevista em Apêndice D).

Da observação direta, sob a forma de uma pesquisa documental, como já nos referimos, foi escolhido e definido o nosso objeto de pesquisa: uma fotografia de minha mãe quando criança, encontrada em um álbum da família o qual, vale ressaltar não apresenta nenhum ordenamento temático ou cronológico. Nele se encontram registrados fatos e acontecimentos vividos pelos membros da família: filhos, tios, irmãos, sobrinhos, netos, dispostos de forma aleatória, na nossa visão. Muitas vezes, pareceu-nos que, intencionalmente, algumas imagens de um mesmo sujeito registradas em tempos diferentes, infância e juventude, maturidade e velhice, encontram-se dispostas uma ao lado da outra para dar mostras da passagem do tempo.

Além destes, foram utilizadas as *chaves de leitura*, um instrumento construído na disciplina Organização e Preservação de Acervos Fotográficos, ministrada pela professora Alzira Tude de Sá e pelo professor Albano Souza Oliveira com vistas a favorecer a leitura, contextualização e descrição da imagem fotográfica e seus referentes. Dos temas pesquisados e trabalhados “Vestuário e adereços”, “Arquitetura”, “Meios de Transporte”, “Mobiliário”,

“Materialidade” e “Lazer e brinquedos”, resultaram catálogos imagéticos identificadores de usos socioculturais de formas, formatos e tendências vigentes nos séculos XX e XXI que, como uma proposta metodológica, visam subsidiar a identificação e a descrição de elementos referentes constantes das imagens, sua dimensão histórica e contextual. Estas *chaves* foram desenvolvidas e produzidas por equipes de alunos da disciplina ICIA32, no módulo ministrado pela Profa. Alzira Tude de Sá.

Neste trabalho vamos utilizar as *chaves de leitura* “Vestuário e adereços” e “Materialidade”. Justificamos a utilização da primeira por ser fruto de um trabalho de pesquisa sobre usos e estilos de vestuários e adereços desde a primeira década do século XX até os dias atuais, que busca elencar, através de imagens, as transformações e inovações da moda surgidas neste contexto cronológico e histórico. Funciona como um repertório visual, que viabiliza a descrição do contexto de produção e uso pela sociedade destes elementos e possibilita a análise e descrição das características dos referentes representados em uma imagem fotográfica e neste caso, na imagem objeto desta pesquisa.

A *chave de leitura* “Materialidade” elenca, através de categorias, a fisicalidade da fotografia: papel, cor, tamanho, rasuras, dedicatórias, rasgos, fotógrafo, suporte. Elementos constitutivos da imagem que se reportam aos materiais e às formas como eram produzidas as fotografias dentro de um recorte cronológico e histórico. Também, fornece subsídios para a identificação de desgastes e corrosões das fotografias, destacando as diversas possibilidades de deterioração da imagem. Destacamos desta *chave de leitura*, na análise da fotografia escolhida, as seguintes categorias: formato, cor, marcas e suporte. E assim, a partir deste percurso, da definição dos devidos procedimentos e da escolha do nosso objeto de pesquisa, partimos para desvelar o que se encontrava por detrás daquela foto.

5.1 A LEITURA E A DESCRIÇÃO

Figura 5 - Analice de Jesus (1964).



Fonte: Acervo Familiar.

Se gosto de uma foto, se ela me perturba, demoro-me com ela. Que estou fazendo, durante todo o tempo que permaneço diante dela? Olho-a, escruto-a, como se quisesse saber mais sobre a coisa ou a pessoa que ela representa. [...] Em um primeiro movimento, exclamei: ‘É ela! É exatamente ela! É enfim ela!’ (BARTHES, 1984, p. 147).

Foi pesquisando nos álbuns antigos de minha avó materna que encontrei a fotografia de uma menina que, até então, me era desconhecida e que teria passado despercebida

em minhas buscas se não fosse a escrita no seu anverso: “*Analice de Jesus Serra esta na mouda*”. Analice é a minha mãe. No momento da descoberta questionei: será que é ela?

Não me contive e de imediato, para me certificar, perguntei a minha avó quem era aquela menina. *É sua mãe!* Tal qual Barthes (1984), surpresa, exclamei: *É ela!* Era a primeira vez que via uma foto de minha mãe quando criança. Diante do encontro inesperado, entendi que seria a fotografia ideal para ser o objeto da minha pesquisa, desde quando buscava analisar sobre fotografias arquivadas em álbuns e o seu papel na preservação da memória familiar. Como Barthes, vi a possibilidade (1984, p. 148) de reencontrá-la e, “ao ampliar o detalhe ‘em cascata’ [pensei], vou enfim chegar ao ser de minha mãe”.

Figura 6 – Arcanja e Arquimínio.



Fonte: Acervo Familiar.

Encontrada a foto, e considerando-se que a imagem fotográfica é portadora de história e memória, e que, como característica, ela incita os sujeitos a resgatá-las e, como toda informação que se quer recuperar, a busca às fontes se faz necessária, recorreremos, através de uma entrevista, a Dona Arcanja, minha avó materna, que assim passou a narrar.

O ano é 1964. A data não é tida como precisa, mas é provável que seja o dia 18 do mês novembro, data em que Analice está completando um ano de idade. Segundo a declaração de Arcanja de Jesus, o momento registrado era o da comemoração do aniversário de sua filha. O local é por ela reconhecido como sendo a Rua Pirangi, situada no Alto do Saldanha, nas proximidades do Bairro de Brotas, sua segunda residência em Salvador, vinda do interior. Ali conheceu e se casou com o Sr. Arquimínio (*In memoriam*), pai de Analice e meu avô materno.

Sobre a casa, nenhum registro fotográfico. Uma enchente se ocupou de apagá-los. Todas as fotografias foram perdidas. Sobre a família, fotos de Arquimínio Francisco Serra (*In memoriam*), meu avô, não foram encontradas. O único registro existente é uma fotografia de sua velhice que pertence ao álbum de seu filho, o Sr. Arquimedes Serra, irmão, por parte de pai, de Analice (ver figura 2). Como acontece muitas vezes, o tempo se incumbe da perda, do desgaste dos acontecidos registrados nas imagens fotográficas. Cabe-nos, em busca do passado, remexer nos restos e sinais que podem ser encontrados em representações imagéticas sobreviventes nos álbuns de família. Segundo Halbwachs (2003, p. 29):

Recorremos a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já temos alguma informação, embora muitas circunstâncias a ele relativas permaneçam obscuras para nós.

Os álbuns, as coleções de retratos da família, interrogam e instigam o pesquisador a desvendar o desconhecido sobre sua própria existência, ou existência do outro, de uma instituição, de uma sociedade. Essa busca, por conseguinte, “[...] alimenta a curiosidade do pesquisador, que deve refazer os laços com o objeto para que possa decifrar o que pode ter sido, para fazer ressurgir a vida resguardada na latência da foto” (ARRIGUCCI JR., 1993 *apud* LEITE, 1993, p. 13). A procura do que está oculto, “[...] basta limpar a superfície da imagem para ter acesso ao que há por trás: escrutar quer dizer virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir sua face inversa (o que está oculto é, para nós, ocidentais, mais verdadeiro do que o que está visível)”, como nos aconselha Barthes (1984, p. 148).

Na fotografia, objeto da pesquisa, percebe-se um sujeito em destaque. Uma criança, aparece no centro da imagem e uma mão misteriosa a segura, provavelmente em busca de um melhor enquadramento. Ao fundo, algumas pessoas, fora de foco, deixam a mostra uma das características do ato de fotografar delegada ao sujeito fotógrafo que é capturar imagens do que interessa que seja fotografado. O fotógrafo, enquanto mediador, é carregado de intencionalidades e por estar entre a câmera e realidade a ser registrada, ele tem o arbítrio sobre o enquadramento a ser dado, sobre o que realmente deve ser capturado, ele opõe o fotografável ao não fotografável.

O fotógrafo, identificado como sendo o Sr. Antônio José Batista de Souza (ver figura 3), vizinho e amigo da família, depois de anos veio a se tornar cunhado da Sra. Arcanja e tio posticho da aniversariante, conforme declaração colhida na entrevista¹³ realizada com a Sra. Ana Rita de Jesus Souza, segunda filha de Arcanja e sobrinha do fotógrafo. Aposentado da marinha e músico, ele era o único, dentre os mais próximos do círculo familiar, que, por deter um maior poder aquisitivo, possuía uma câmera fotográfica. Provavelmente, por isto ele tenha sido convidado para registrar um momento significativo da vida da família: a comemoração do aniversário de um ano de Analice.

Não podemos esquecer que desde o início do século XX, já se contava com as indústrias Kodak e a massificação da fotografia amadora (MAUAD, 1996), no entanto, neste período a acessibilidade de aparelhos fotográficos ainda não estava ao alcance das classes sociais de menor poder aquisitivo, por essa razão quando se desejava ter um registro fotográfico de algum acontecimento importante para o grupo, contratava-se alguém ou um profissional com

Figura 7 - O fotógrafo: Sr. Antônio José Batista.



Fonte: Acervo Familiar.

¹³O roteiro da entrevista na qual foram colhidas informações sobre o fotógrafo, encontra-se no Apêndice D.

o principal intuito de registrar o momento e que este passasse a compor os álbuns de família. Neste caso a família apelou para aquele cujo poder aquisitivo aferiu-lhe a posse de uma máquina fotográfica, como já dissemos anteriormente.

Na fotografia não aparecem os convidados. Eram muitos, segundo declaração de Sra. Arcanja. Ela afirma serem crianças aquelas pessoas que aparecem no fundo da fotografia, a exemplo de uma menina de pés descalços, cujo vestido ou saia aparenta ser volante, cercado por plissadas (ver figura 4). Esta era uma característica marcante da moda nos anos 50 cujo uso podia ser encontrado também, nas classes menos abastadas nos anos 60.

A roupa usada por Analice foi costurada em casa (ver figura 5), feita de um tecido fino, o brim, na cor branca. Tal tecido foi escolhido por garantir suavidade e mobilidade à criança, diz Dona Arcanja ao olhar a foto:

Eu mesma fiz essa roupa. O tecido era um Brim branco e os detalhes do vestido foram de um aplique com desenhos de patinhos que eu havia comprado. Fiz um shortinho do mesmo material do vestido, porque ele era curtinho. Os sapatos foram dados de presente, não me lembro de quem, mas eram de pano e com o solado de couro e eu sempre vestia nela meias brancas finas para acompanhar.

Figura 8 - Recorte 1: os convidados.



Fonte: Acervo familiar.

Figura 9 - Recorte 2: o vestido.



Fonte: Acervo familiar.

Para ela a prática da costura era comum. Segundo seu relato, desde os 12 anos, aprendeu a costurar e a fazer as próprias roupas e de seus irmãos. Ela conta:

Figura 10 – Formatura no curso de costura.



Fonte: Acervo familiar.

No interior onde eu morava (em Santo Antônio de Jesus) era comum que se comprasse os cortes de tecidos para confeccionar as roupas, os modelos prontos só se vendiam nas cidades grandes e meu pai não podia comprar. Me apaixonei pela costura quando fiz 12 anos e ganhei um corte de tecido de presente de aniversário, desobedeci a minha mãe e fiz escondido o meu primeiro vestido, ficou lindo e fiz com duas saias e babados. Assim que cheguei em Salvador fiz e me formei em um curso de corte e costura oferecido no centro espírita que eu frequentava em Brotas. Desde então comecei a trabalhar costurando para as quadrilhas de Salvador, era muito procurada e elogiada.

Uma das características que me chamou a atenção, refere-se aos cabelos da criança. Principalmente à tonalidade dos seus fios. Aparentam ser encaracolados de uma tonalidade puxada para o castanho claro, herança da avó materna, segundo afirmou Dona Arcanja. Usa pequenos brincos de pérolas, um adereço compatível com a idade da criança. Tal afirmação encontra respaldo na *Chave de leitura Vestimenta e Adereço*, na qual, as pérolas figuram como o ideal de pureza e beleza, além de garantir um status social a aquelas que a ostentam. E ademais, na visão de Oliveira (2012, p. 16) a pérola, “[...] desde a sua descoberta foi relacionada simbolicamente ao divino, à pureza e à castidade [...]”. Dona Arcanja nos explica a origem e o motivo da menina estar usando brincos de pérolas:

Sempre gostei de coisas elegantes como as pérolas, e usava muito em minha juventude. Comprei os brincos para Analice em uma loja de bijuterias. Escolhi as pérolas por que era o mais conveniente para ela, já que era uma menininha.

Figura 11 - Arcanja, Analice e as pérolas.



Fonte: Acervo familiar.

Para analisar os elementos que compunham a materialidade da fotografia foi preciso recorrer a *chave de leitura Materialidade*, como instrumento norteador e balizador, por versar sobre aspectos materiais e estado de conservação das imagens fotográficas. Aplicamos, na análise, quatro itens nela constantes: formato, cor, marcas e suporte.

No verso da foto há uma descrição, escrita a próprio punho, em caneta de cor azul, que diz: “*Analice de Jesus Serra esta na mouda*”. A letra, praticamente desenhada, é de Dona Arcanja (mãe de Analice), que descreveu o momento em pequenas palavras e como pôde, pois, só estudou até a quarta série, característica que se percebe, possivelmente, na escrita da palavra **moda** que aparece grafada com acréscimo da letra “u”.

O formato da foto é retangular vertical, medindo 9,2 x 6,2 cm. O estado de conservação é marcado pelo desgaste e deterioração do material. A especificidade da película utilizada na foto é frágil e por essa razão algumas dobraduras sinalizam o desgaste. O contato manual com a foto também foi o agente de degradação, o que pode ser comprovado por um rasgo no canto inferior à esquerda.

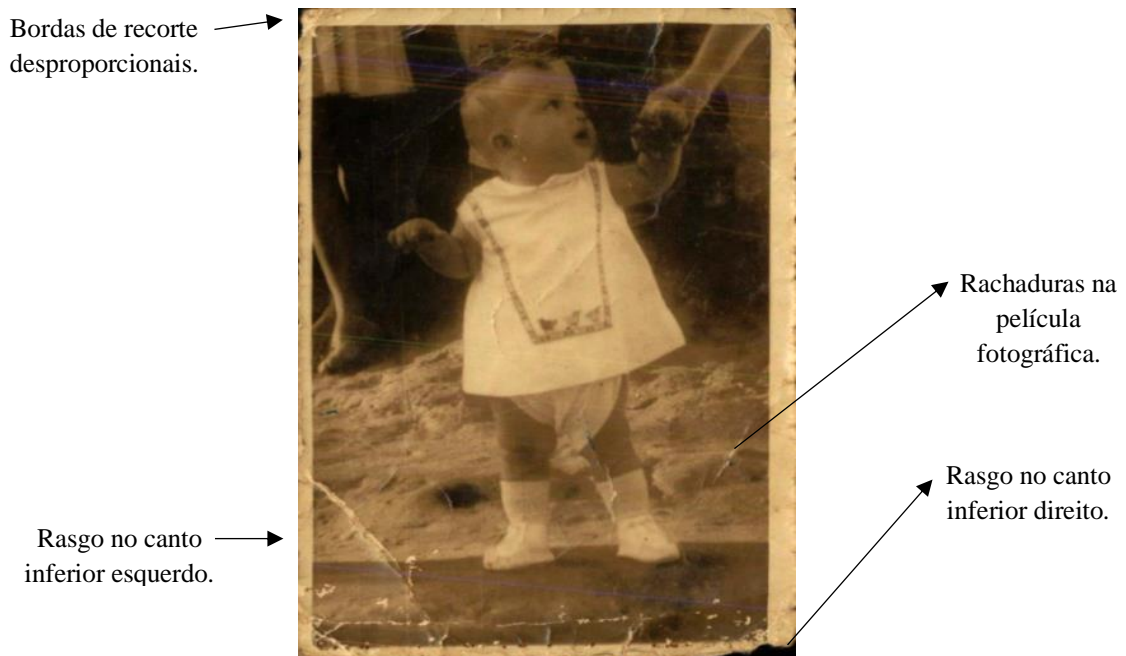
A imagem fotográfica é na cor preta e branca, p&b, no entanto, apresenta um aspecto envelhecido, em tom amarelado conhecido como **sépia**, uma tonalidade cuja ocorrência pode advir da inapropriada armazenagem da fotografia e do processo errôneo, às vezes intencional, na revelação, no qual há permanência de sais de prata. O professor Albano Oliveira esclarece que:

Os reagentes químicos dos sais de prata interagem com a gelatina fotográfica e fazem a foto amarelecer. Durante todo tempo de vida útil, o processo de reação da prata com o material fotográfico mantém-se ativo, mas uma forma de inibir o processo de amarelidão na fotografia, que ainda contém os sais de prata, é a sua manutenção em um ambiente escuro.

O professor ainda afirma que a revelação fotográfica que utiliza os sais de prata exige esmero na etapa de lavagem. Quando essa lavagem não é feita de forma efetiva, os resíduos continuam aderidos à fotografia e reagem quimicamente. O processo de má lavagem da fotografia, no momento da revelação, também era utilizado para mudar a tonalidade das fotos, gerando intencionalmente um tom em sépia.

Esse processo de revelação em que se mantinham os sais de prata na fotografia foi muito utilizado no passado no intuito de criar uma imagem com aspecto envelhecido, entende-se esse processo como algo proposital e de decisão de quem revela a foto.

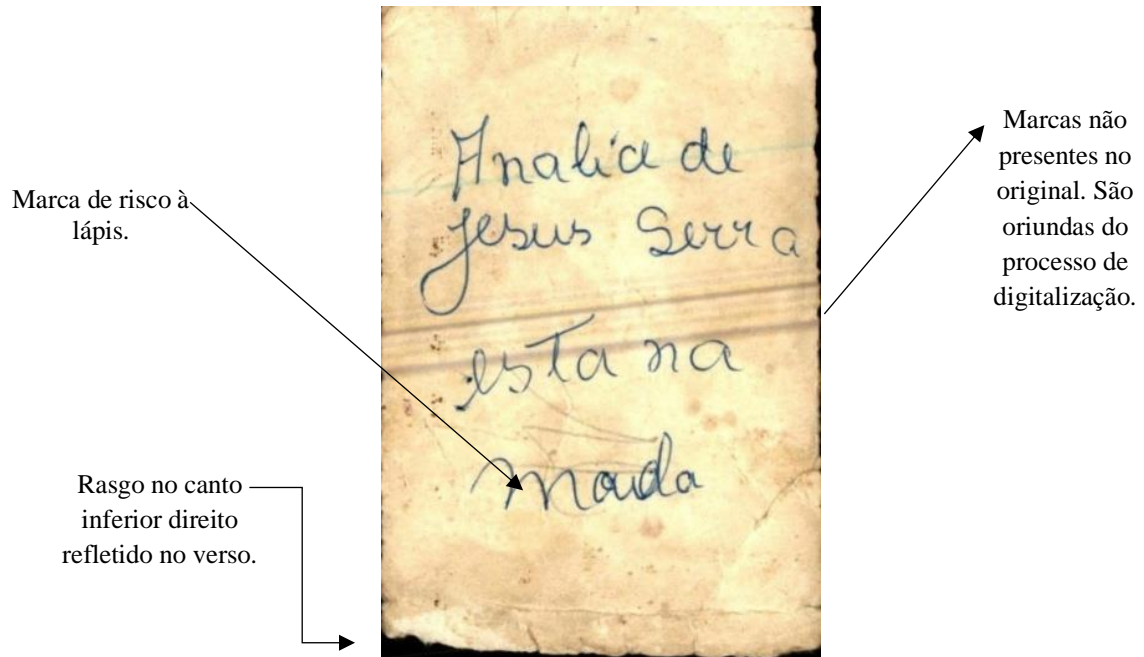
Figura 12 - Análise de materialidade fotográfica (anverso).



Fonte: Acervo familiar.

No verso da fotografia uma descrição, feita à mão e com auxílio de uma caneta, pode ser vista. Outro fato detectado é um risco feito a lápis no centro inferior da foto, uma marca da qual a origem não se tem conhecimento.

Figura 13 - Análise de materialidade fotográfica (verso).



Fonte: Acervo familiar.

A *chave de leitura* que nos orienta sobre a materialidade do nosso objeto, nos permitiu traçar algumas linhas de análise quanto ao estado material em que se encontra a imagem fotográfica. Para uma melhor visualização, apresentamos uma tabela descritiva com os aspectos concernentes à materialidade da foto aqui identificada, no intuito de sintetizar a sua identidade material:

Quadro 2 - Descrição da foto: a materialidade fotográfica, em 2020.

FORMATO	<ul style="list-style-type: none"> • Retangular vertical
COR	<ul style="list-style-type: none"> • Preto e branco.
SUPORTE	<ul style="list-style-type: none"> • Papel fotográfico
MARCAS	<ol style="list-style-type: none"> 1. Descrição no verso da foto (não é uma dedicatória). 2. Tonalidade amarelada. 3. Rasgo no canto inferior esquerdo. 4. Dobras (rachaduras na película da imagem). 5. Mancha enferrujada na parte superior da imagem. 6. Corrosões mínimas na parte inferior da imagem.

Fonte: construção baseada na *chave de leitura* **Materialidade**.

Feita a leitura e análise da imagem fotográfica e descritas as suas características materiais, partimos com mais segurança, para a sua interpretação, referendadas por aportes teóricos que, após este percurso, nos abriram a possibilidade da criação de novas narrativas.

5.2 NA TRILHA DO REENCONTRO

Olhar fixo e assustado, a doçura de quem teme o desconhecido e deseja retornar ao colo materno, a menininha pouco lembra a mulher do agora. Quem a conhece, no presente, teria dificuldade de reconhecer, nessa fotografia, Analice de Jesus Serra. A dificuldade do reconhecimento não se dá apenas por mudanças nos aspectos físicos, mas pelo contraponto da doçura que hoje é velada por seriedade e personalidade forte.

Questionei-me: Teria a infância difícil, a criação e a ausência do pai influenciado e apagado os traços doces da menina? Os momentos e condições de vida difíceis podem ter sido a causa para que se tornasse uma pessoa fechada e introspectiva? Por saber que uma estruturação do tempo se faz necessária a qualquer identificação que se queira chegar, fixei em mim a aspiração de descobrir, naquela fotografia, minha mãe. Na tentativa de reencontrá-la, reportei-me às histórias contadas por minha avó sobre um tempo remoto da minha existência que pudessem comprovar, aos meus olhos, que realmente aquela menininha era mesmo minha mãe.

Dona Arcanja de Jesus, minha avó, veio juntamente com sua família para cidade de Salvador, como já abordamos. Sair do interior, próximo de Santo Antônio de Jesus, no distrito de Santa Ana do Rio da Dona e morado em Quatro Ladeiras, havia sido difícil, mas o tempo da vida na roça havia acabado. Todos vieram para Salvador e se dispersaram pelos bairros da cidade, mas perto de Arcanja estavam sua mãe e três de seus irmãos com filhos e cunhadas. Recém-chegada a cidade de Salvador, se afeioou a Arquimínio Francisco Serra (*In Memoriam*), um amor que não teve futuro, mas teve um fruto, uma filha. Dona Arcanja relata:

Fiquei pouco tempo ao lado de Arquimínio. Descobri mais tarde que ele nutria outras afeições, mas graças a Deus já havia me separado! Criar minha filha sozinha teria sido mais difícil se não tivesse o apoio da família e de meu trabalho como costureira.

Diante de um dia especial e comemorativo, Dona Arcanja, logo quis que sua filhinha que completava um ano tivesse uma fotografia que registrasse o momento. A foto serviu como um recurso para registrar a marca de uma mudança, um objeto de memória para toda família que ao reviver o momento celebraria o passado. Em seu relato, ela também comenta sobre a dificuldade de criar suas filhas como mãe solteira, tendo apoio somente de parte da família:

Sempre cuidei de minha filha com zelo, embora tivesse muito que trabalhar para trazer o pão para casa. Meu segundo “marido” também deixei e depois dele veio Ana Rita, assim os trabalhos de costura para fora aumentavam e as meninas passavam mais tempo com minha mãe.

Analice, que antes iria se chamar Ana Alice, (um erro no cartório ocorreu), sempre ajudou sua mãe desde cedo. Seu amadurecimento precoce validou uma maturidade e seriedade para lidar com a vida antes mesmo que tivesse idade para isso. Ela relata que passava a maior parte do tempo auxiliando sua avó e traz em seu discurso a falta que lhe fez o pai:

Como minha mãe tinha muita costura ficava com minha avó e a via fritar sonhos para vender e aumentar a renda em nossa casa. Meu pai mudou-se para o interior e tive pouco contato com ele e com meus irmãos. Vivi bem, mas enfrentei muitas dificuldades antes de me casar. Cresci sem referência paterna, mas minha mãe sempre deu conta.

Casou-se aos 18 anos de idade com o Sr. Jurandir Moura Damasceno e passou a se chamar Analice Serra Damasceno. O casamento precoce ocorreu porque um filho já haveria de chegar, a quem chamaram de Jones Serra Damasceno (meu irmão). Passados 15 anos outra menina veio a nascer, sem que nem se esperasse mais um fruto do casamento.

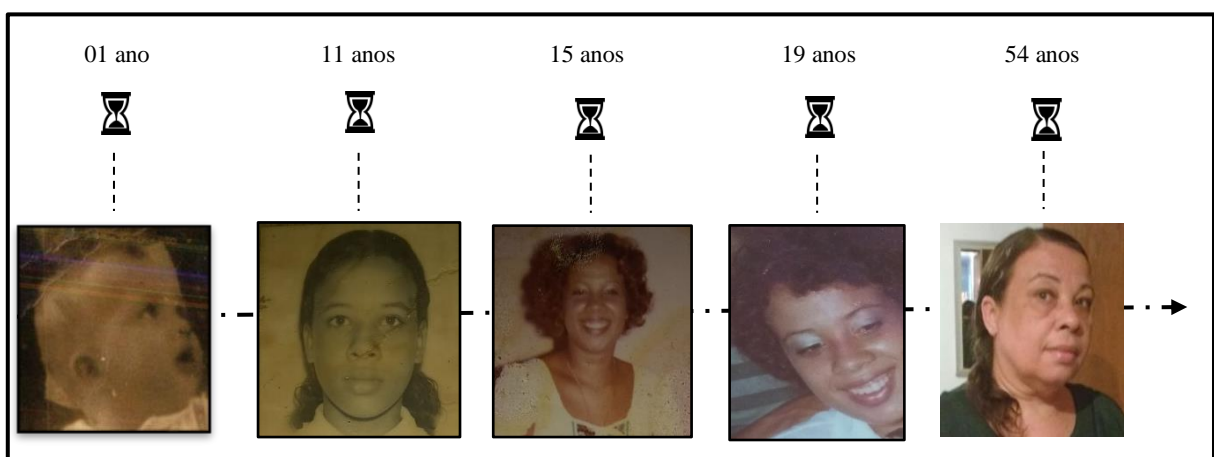
Figura 14 - Casamento de Analice.



Fonte: Acervo familiar.

A menininha da foto virou mãe de família e hoje muito do seu presente se explica pelo seu passado. Como a fotografia tem a capacidade de dar a ver a passagem do tempo através de imagens, achamos por bem apresentar, abaixo, uma linha evolutiva que relaciona a sua idade e as mudanças faciais:

Quadro 3 – Fotos de Analice: Linha evolutiva, em 2020.



Fonte: Construído a partir de fotografias de acervo familiar.

A primeira fotografia da linha evolutiva, (respectivamente da esquerda para direita) registro do seu primeiro aniversário. Na segunda foto, aos onze anos, a seriedade de uma foto 3 X 4 para o primeiro documento de identidade. Na terceira fotografia um sorriso largo marca

a comemoração de seu aniversário de quinze anos. Na pose ela cortava o bolo. A quarta fotografia nos seus prováveis 19 anos, comemorava o aniversário de um ano de seu primeiro filho e para ele sorri no momento dos parabéns. A última foto, aos 54 anos, tirada para o perfil de uma rede social, não marca um dia importante, mas registra, como um espelho, sua aparência e traços atuais.

O reencontro com minha mãe, em sua fotografia, exigiu de mim um tempo. Eu buscava partes, detalhes e movimentos que pudessem me fazer reconhecê-la, pois o que tinha dela era uma visão de seu presente, e no seu passado buscava o que eu já conhecia. Olhando para seu rosto e com grande esforço, buscava encontrar alguma característica que me fosse familiar. Busquei, por vezes, achar sua essência assim como fez Barthes (1984) que, para reencontrar sua mãe, enfrentou uma árdua tarefa. Confessa que teve tamanha dificuldade em reconhecê-la nas fotos, que precisou percorrer um longo caminho, um caminho que o conjurava a uma espécie de angústia e que, por mais que olhasse a foto, não reconhecia sua mãe. Ele afirma:

Eu sempre a reconhecia apenas por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. Não era ela e, todavia, não era nenhuma outra pessoa. Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e, no entanto, não a reencontrava. Eu a reconhecia diferentemente, não essencialmente. A fotografia me obrigava assim a um trabalho doloroso; voltado para essência de sua identidade, eu me debatia em meio a imagens parcialmente verdadeiras e, portanto, totalmente falsas (Barthes, 1984, p. 99).

Em um percurso solitário observei a foto, encontrei em minha mãe uma serenidade e bondade que não lhe havia sido tirada pela ausência de seu pai. Vi em seu rosto meigo de menina muito do que ela preserva ao sorrir, e para minha surpresa, comprovei que a fotografia havia presentificado o passado, e como uma metamorfose, minha mãe foi se transformando diante dos meus olhos. Na trilha do reencontro sonhado, o passado e o presente amalgamados, me fizeram entender e justificar aspectos do presente e, na fusão destes tempos, ia redescobrimo.

Como Barthes (1984, p. 101), ao descrever o momento em que finalmente pôde redescobrir sua mãe, encontro semelhanças com a minha busca e descoberta. Ele nos conta que: “Sozinho no apartamento em que ela há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que eu tinha amado. E a descobri”.

O autor continua e detalha o seu encontro, afirmando que o aspecto que finalmente o permitiu reencontrar sua mãe foi sua doçura e bondade que estavam transparentes à lente da objetiva, aspectos que segundo ele, a má criação familiar não lhe pôde ofuscar:

Observei a menina e enfim reencontrei minha mãe. A claridade de sua face, a pose ingênua de suas mãos, o lugar que docilmente ela havia ocupado, sem se mostrar nem

se esconder, sua expressão enfim, que a distinguia, como o Bem do Mal, da menina histérica, da boneca careteira que imita os adultos, tudo isso formava a figura de uma inocência soberana (se quisermos tomar essa palavra segundo sua etimologia, que é “não sei prejudicar”), tudo isso tinha transformado a pose fotográfica nesse paradoxo insustentável e que por toda sua vida ela sustentara: a afirmação de uma doçura. Nessa imagem de menina eu via a bondade que de imediato e para sempre havia formado seu ser, sem que ela a recebesse de ninguém; [...] Essa circunstância extrema e particular, tão abstrata em relação a uma imagem, estava, no entanto, presente na face que ela tinha na fotografia que eu acabava de encontrar (BARTHES, 1984, p. 102-103).

Depois de avaliar a história e escutar a fotografia de minha mãe confirmei o que já haviam me dito e que não tinha acreditado, sim, realmente é ela! Então, descobri sob o peso dos anos e através da superfície da fotografia o que não havia antes conhecido sobre ela. Após o reencontro eu a vejo sob uma nova perspectiva, avalio sua história e a reconheço nela. Assim, ficou evidente para nós a potencialidade da fotografia como fonte de memória, sua ação mediadora, sua capacidade de propiciar o reencontro entre sujeitos e tempos distintos, facultando a reconstrução de histórias e nos permitindo construir novas narrativas.

Ao proporcionar reencontros, a fotografia nos abre caminho para um pós-memória, ela nos abre um leque de interrogações que através de indícios deixados na sua superfície, podemos obter informações e confirmações. E é nos álbuns de família, como repositórios e arquivos, como relicários, que a memória familiar encontra seu lugar de encontros e reencontros. O álbum de família em que encontrei a fotografia de minha mãe me fez viver o que não havia imaginado, considero esta experiência como uma das mais marcantes de minha vida e da minha história com a fotografia.

6 E COMO CONCLUSÃO...UMA FELIZ DESCOBERTA

Ao final da trajetória que empreendemos, nesta pesquisa, partilhamos aqui, não só os resultados alcançados como expomos o esforço para responder à questão levantada, para atingir os objetivos propostos, para fazer o bom uso e apropriação do método adotado, bem como para o melhor aproveitamento dos aportes teóricos que a sustentaram. No entanto, não podemos deixar de confessar que muitas foram as pedras que encontramos no caminho. Fazê-las rolar foi nosso propósito.

Partimos de premissas sobre a construção histórica de surgimento e da relação da técnica fotográfica com a sociedade, as transformações no cenário socioeconômico e os impactos da fotografia sob outras formas de representação, a exemplo da pintura que se viu ameaçada por uma nova forma de retratação de maior realismo. Seguimos com as implicações

decorrentes dessa representação realista vista como documento, como fonte, indício e evidência de fatos e suas implicações até ser reconhecida pelas Ciências e pela História. Demos destaque ao fundamental papel da *Escola dos Annales*, ao empenho de Paul Otlet que, ao fomentarem um novo conceito de documento, viabilizaram que à fotografia fosse agregado o valor de documento.

Encontramos, nos usos da técnica fotográfica, diferentes apropriações e, em sua relação com as práticas sociais a compreendemos como uma “técnica social” (SÁ, 2018, p. 219). Percebemos através dos estudos de Bourdieu e colaboradores (1989 *apud* MIRANDA, 2005) as regularidades da prática fotográfica e a forma como a técnica é empregada pela família em seus ritos domésticos, destacando que cada contingente social emprega a técnica conforme seus *ethos* de classe, ou seja, cada contingente emprega a técnica fotográfica baseada em seus princípios, inculcações, hábitos e condições socioeconômicas.

Atingimos os objetivos propostos por meio dos subsídios advindos de diversas áreas do conhecimento, em especial a Ciência da Informação, a Arquivologia, a História e a Antropologia que nos fizeram entender sobre a função do documento fotográfico como agente social mediador e, sobretudo sua importância como fonte de informação para a construção da memória familiar. Quanto ao método bibliográfico adotado, este nos permitiu abordar as várias contribuições científicas e favorecer a análise sobre as diferentes perspectivas, enfoques teóricos e abordagens sobre o objeto de estudo. Ele nos possibilitou traçar um roteiro articulado, a retomar a história, a evolução e o uso da técnica fotográfica tanto pelo sujeito como pela sociedade e em especial pela estrutura familiar, deixando à mostra a sua função mediadora e memorialística.

Da pesquisa documental nos álbuns da família, o objeto da nossa pesquisa aflorou. Escolhemos uma foto de minha mãe. Para que pudéssemos demonstrar o potencial mediador da imagem fotográfica, propiciadora de encontros e reencontros familiares, foi preciso que uma leitura, descrição e interpretação da imagem fotográfica fosse realizada além dos referentes nela visíveis.

A promessa contida nas primeiras páginas deste trabalho, a de demonstrar, teórica e empiricamente, como a imagem fotográfica propicia e media encontros e reencontros entre os sujeitos do construto familiar, ficou evidenciada, através da pesquisa documental realizada nos álbuns da família, da escolha da imagem a ser analisada, das entrevistas realizadas com membros da família, da leitura e descrição da fotografia escolhida, do seu contexto, dos elementos que, constitutivos da memória familiar, propiciaram que o encontro pretendido se

efetivasse. O álbum de família ficou assim configurado como o *locus* destes encontros e reencontros.

Tais evidências não se distanciam do que vinha nos dizendo Bourdieu e colaboradores (1989 *apud* MIRANDA, 2005) quando se referiam às regularidades da prática fotográfica e a forma como a técnica é empregada pela família em seus ritos domésticos, em suas solenizações e festas. Com os autores chegamos ao entendimento de que a fotografia é a arte da festa familiar e que assume um importante desempenho na construção de memórias através de seus álbuns fotográficos, carregados de intenções que buscam construir uma narrativa e agregar fatos as suas histórias.

Foi por meio da leitura e decifração dos registros fotográficos dos álbuns de minha família que pude viver um reencontro ontológico com minha mãe através de uma fotografia de sua infância. Pude comprovar que a fotografia une sujeitos e tempos, e que, articulada, possibilita a construção de narrativas históricas da família e essas, por conseguinte, são perpetuadas para futuras gerações

Na odisseia em busca do reencontro pretendido, obtive resultados que não imaginei alcançar. Redescobri minha mãe, sua história e histórias da minha família. “Assim, remontei uma vida, não a minha, mas de quem eu amava” tal qual Barthes (1984, p. 107) ao vivenciar o reencontro com sua mãe através de uma fotografia, tão bem narrado no livro *Câmara Clara*. Remontei o tempo caminhando para trás, em busca do passado e comprovei, em uma feliz descoberta, que havia reencontrado minha mãe.

Ao longo da trajetória tivemos que optar por rotas que nos guiassem aos resultados de forma segura. Foi preciso a intervenção do olhar dos envolvidos da família, não poderíamos fazer meras especulações e por essa razão valemo-nos de entrevistas, da análise direta da fotografia e também do recurso instrumental das *Chaves de Leitura Fotográfica*, que serviram como guia nas buscas pela caracterização de elementos aparentes na fotografia. Com elas podemos identificar aspectos da vestimenta e acessórios da época e também descrever o estado material de nosso objeto. Por essa razão, chegamos à conclusão que a leitura fotográfica não parte apenas de “achismos”, mas da concretização de informações baseadas em dados empíricos e ampliação dos campos de busca, rompendo a parede do papel fotográfico e descobrindo o que nem mesmo a foto diz no plano iconográfico.

Com base na proposta interdisciplinar e transversal, característica de nossa pesquisa e pela sua forma e realização, esperamos corroborar para ampliação dos estudos sobre a fotografia, almejando que os estudos aqui desenvolvidos sirvam de inspiração para o

desenvolvimento de pesquisas mais amplas e diversas sobre a imagem fotográfica, seu papel e sua importância na construção e ou reconstrução de memórias familiares.

REFERÊNCIAS

- ABDALA, Raquel Duarte. A prática de composição de álbuns fotográficos escolares a partir da análise do álbum do jornal “Nosso Esforço”, da escola Caetano de Campos-SP. In: **VIII Congresso Luso-brasileiro de História da Educação**, São Luís-MA, 2010. Disponível em: <<http://sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe7/pdf/01>> Acesso em: 21 de junho de 2019.
- ALBUQUERQUE, Ana Cristina de. **Os caminhos do documento fotográfico e suas representações**. Baleia na Rede Revista online do Grupo Pesquisa e Estudos em Cinema e Literatura. v, 1, n. 5, Ano V, p.364-383, 2008. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/1436>> Acesso em: 29 out. 2019.
- ALBUQUERQUE, MARCELO. **A Paris de Haussmann**. Publicado em: 1 de novembro de 2018. Disponível em: < <https://historiaartearquitetura.com/2018/11/01/a-paris-de-haussmann/>> Acesso em: 06 de julho de 2020.
- AMAR, Pierre-Jean. **História da Fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2010.
- ARRIGUCCI JR., Davi, Prefácio. In: LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. Edusp, 1993.
- Arquivo Nacional (Brasil). **Dicionário brasileiro de terminologia arquivística**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005. 232p.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. 185 p. Disponível em: <https://monoskop.org/images/d/d3/Barthes_Roland_A_camara_clara_Nota_sobre_a_fotografia.pdf> Acesso em: 09 dez. de 2018.
- BASTOS, Ana Rita. **A fotografia como retrato da sociedade**. **Sociologia**, Porto, v. 28, p. 127-143, dez. 2014. Disponível em <http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S087234192014000200007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 12 nov. 2019.
- BOAVENTURA, Edvaldo M. **Metodologia da Pesquisa: monografia, dissertação e tese**. São Paulo. Atlas, 2004, 160p.
- BRIET, Suzanne. **Quest-ce que ladocumentation?** Paris: Editions Documentaires, Industrielles et Techniques, 1951. 48 p.
- BURKE, Peter. **A revolução francesa da historiografia: a Escola dos annales: 1929-1989**. Unesp, 1992.
- BURKE, Peter. **O testemunho das imagens: História e imagem**. Tradução de Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Tradução Marina Appenzeller. 14.ed. Campinas, SP: Papirus, 2012. (Ofício de Arte e Forma).

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.

FREUND, Gisèle. **La fotografia como documento social**. Versión castellana Josep Elias. Barcelona: FotoGGrafía, segunda edición 2017. Disponível em: <https://ggili.com/media/catalog/product/9/7/9788425229947_inside.pdf> Acesso em: 28 set. 2019.

FUNARI, Pedro Paulo; PELEGRINI, Sandra C A. **Patrimônio Histórico e Cultural**. 2.ed. Rio de Janeiro, 2009, 71 p.

FUNARTE-IBAC; et al. **Manual de catalogação de documentos fotográficos: versão preliminar**. Rio de Janeiro: Funarte-IBAC; Fundação Biblioteca Nacional; Museu Histórico Nacional; Museu Imperial de Petrópolis; CPDOC-FGV, 1997. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_iconografia/icon1357759/icon1357759.pdf> Acesso em: 21 de junho de 2020.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2003.

HOLLANDA, R. S. **Imagem, educação e cultura: a formação em fotografia pelas instituições formais e informais de ensino no país**. Ciência da Informação, v. 43, n. 3, 2013. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/100062>> Acesso em: 28 set. 2019.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1989. 110 p.

KRPATA, M. Z. **O início da fotografia em chipre: uma aproximação cronológica**. Acervo - Revista do Arquivo Nacional, v. 32 No 2, n. 2, p. 68-86, 2019. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/114694>>. Acesso em: 28 set. 2019.

LIMA, S. F. de. Espaços projetados: as representações da cidade de São Paulo nos álbuns fotográficos do início do século. **Acervo Revista do Arquivo Nacional**, Rio de Janeiro, v.6, n.1-2, p. 99-110, jan./dez. 1993. Disponível em: <http://www.arquivonacional.gov.br/media/v6_n1_2_jan_dez_1993.pdf> Acesso em: 06 jul. 2020.

MANINI, Miriam Paula. **Imagem, Memória e Informação: um tripé para o documento fotográfico**. Domínios da Imagem, Londrina, ano IV, n. 8, p. 77-88, maio 2011 em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/12864/1/ARTIGO_ImagemMemoriaInformaca.o.pdf> Acesso em 29 de outubro 2019.

MANINI, Mirian Paula. **Análise documentária de fotografias: um referencial de leitura de imagens fotográficas para fins documentários**. 2002. Universidade de São Paulo, São Paulo,

2002. Disponível em: < <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-23032007-111516/pt-br.php> > Acesso em: 06 maio 2020.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Fundamentos de Metodologia Científica**. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003. 311 p.19.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem**: fotografia e história: interfaces. Revista Tempo, Niterói, UFF, Relume-Dumará, v. 1, p. 73-98, 1996. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf>. Acesso em: 28 set. 2019.

MEYRIAT, Jean et al. Documento, documentação, documentologia. **Perspectivas em Ciência da Informação**, [S.l.], v. 21, n. 3, p. 240-253, set. 2016. ISSN 19815344. Disponível em: <<http://portaldeperiodicos.eci.ufmg.br/index.php/pci/article/view/2891>>. Acesso em: 06 maio 2020.

MIRANDA, Luciano. Os usos sociais da técnica fotográfica. In: **Pierre Bourdieu e o campo da comunicação praxiológica**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. p.41-67.

OLIVEIRA, Luciano Carmo de. **Pérola**: um imaginário poético. 2012. Dissertação (Mestrado em Poéticas Visuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.27.2012.tde-07032013-084054. Disponível em: <<https://teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde-07032013-084054/pt-br.php>> Acesso em: 07 de jul. de 2020.

ORTEGA, C. D.; LARA, M. L. L. G. A noção de documento: de Otlet aos dias de hoje. **Data Grama Zero**, v. 11, n. 2, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/7087>>. Acesso em: 06 maio 2020.

OTLET, Paul (1868–1944). **Tratado de documentação**: o livro sobre o livro teoria e prática. Tradução de Taiguara Villela Aldabalde et al. Brasília: Briquet de Lemos / Livros, 2018. xlv, 698 p. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/32627/1/LIVRO_TratadoDeDocumentação.pdf > Acesso em: 11 nov. 2019.

PEIXOTO, Clarice Ehlers; COPQUE, Bárbara; LUZ, Gleice Mattos. **Famílias em imagens**. Editora FGV, 2013.

PIZZANI, Luciana et al. **A arte da pesquisa bibliográfica na busca do conhecimento**. ev. Dig. Bibl. Ci. Inf., Campinas, v.10, n.1, p.53-66, jul./dez. 2012.

SÁ, Alzira Queiroz Gondim Tude de. **Rua Alagoinhas 33, Rio Vermelho**: a casa de Jorge Amado: mediação fotográfica revela o lugar da intimidade. 2016. 259 f. Tese (Doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Ciência da Informação, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/21747>> Acesso em: 28 set. 2019.

SÁ, Alzira Queiróz Gondim Tude. **A imagem fotográfica como representação e documento**: um estudo a partir das fotografias de objetos da sala de visitas do escritor jorge amado. *Informação & Sociedade: Estudos*, v. 28, n. 1, p. 91-108, jan./abr. 2018. Disponível em: <<http://www.brapci.inf.br/index.php/res/download/96031>> Acesso em: 29 out. 2019.

SANTOS, C. R. D.; ALBUQUERQUE, A. C. álbuns fotográficos familiares: reflexões sobre a transição do âmbito privado para o público. **Informação Arquivística**, v. 3, n. 1, 2014. DOI: 10.18377/2316-7300/informacaoarquivistica.v3n1p% Acesso em: 21 jun. 2020.

SANTOS, Cristina Ribeiro; FREITAS, Lidiane Marques; ALBUQUERQUE, Ana Cristina de. **Um Estudo da Gênese Documental de Álbuns Fotográficos**. *Blucher Social Sciences Proceedings*, v. 2, n. 4, p. 53-60, 2016. Disponível em: <https://www.researchgate.net/profile/Ana_Albuquerque4/publication/308189232_UM_ESTUDO_DA_GENESE_DOCUMENTAL_DE_ALBUNS_FOTOGRAFICOS/links/5ce553fa92851c4eabb5bad1/UM-ESTUDO-DA-GENESE-DOCUMENTAL-DE-ALBUNS-FOTOGRAFICOS.pdf> Acesso em: 06 jul. 2020.

SANTOS, J. M. P.; MADIO, T. C. C. **Da câmera escura aos pixels: a importância do tratamento informacional imagético**. *Acervo - Revista do Arquivo Nacional*, v. 32 No 2, n. 2, p. 101-116, 2019. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/114677>>. Acesso em: 28 set. 2019.

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

SIMIONATO, A. C.; PINHO NETO, J. A. S.; SANTOS, P. L. V. A. C. **Ciência da informação, imagem e tecnologia**. *Informação & Tecnologia*, v. 2, n. 1, p. 53-65, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/20.500.11959/brapci/41086>>. Acesso em: 28 set. 2019.

SONTAG, S. **Ensaio sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Disponível em: <<http://www.mobilizadores.org.br/wp-content/uploads/2016/09/Sobre-fotografia-SusanSontag.pdf>> Acesso em: 28 set. 2019.

TONELLO, Izângela Maria Sansoni; MADIO, Telma Campanha de Carvalho. **A fotografia como documento: com a palavra Otlet e Briet**. *Inf. Inf.*, Londrina, v. 23, n. 01, p. 77 – 93, jan./abr. 2018. Disponível em: <<Http://www.uel.br/revistas/informacao/>> Acesso em: 29 out. 2019.

WANNER, MCA. **Paisagens sígnicas**: uma reflexão sobre as artes visuais contemporâneas [online]. Salvador: EDUFBA, 2010. 302 p. ISBN 978-85-232-0672-7. Available from SciELO Books.

APÊNDICIE A- Roteiro de entrevista 1

Entrevistada: Arcanja de Jesus
Salvador, 11 de novembro de 2018.

- 1) Acontecimentos do momento em que foi tirada a fotografia
- 2) Aspectos gerais sobre o local do registro fotográfico
- 3) Ambiente familiar e seus contextos
- 4) Onde nasceu? Porque veio para Salvador?
- 5) Aspectos relacionados a vida amorosa
- 6) Área de atuação profissional e religião: como puderam servir a vida
- 7) Vestuário que usava a filha: tecido e aplicações
- 8) Origem e motivos dos brincos de pérola que a menina usa na fotografia
- 9) Quem foi o fotógrafo?

APÊNDICIE B- Roteiro de entrevista 2

Entrevistada: Analice Damasceno (nome de casada)
Salvador, 12 de novembro de 2018.

- 1) Sobre as Lembranças da infância
- 2) Como foi a criação sem uma referência paterna
- 3) A vida em casa
- 4) Marido, filhos e a vida adulta

APÊNDICIE C- Roteiro de entrevista 3

Entrevistado: Albano Oliveira
Salvador, 12 de dezembro de 2018.

- 1) Como diferenciar uma foto em preto e branco de uma foto em sépia
- 2) Ocorrência errônea na revelação com sais de prata
- 3) Como inibir a mudança de tonalidade de uma foto revelada com sais de prata

APÊNDICIE D-Roteiro de Entrevista 4

Entrevistada: Ana Rita de Jesus Souza da Cunha

Salvador, 14 de julho de 2020.

- 1) Quem foi o Fotógrafo e qual sua relação com ele?
- 2) O que fazia, qual profissão?
- 3) Quais suas características de vida?
- 4) Qual seu estado atual?
- 5) Quantos anos tem?