

Imagens públicas da vida privada: estereótipos e ficções na construção das fotografias domésticas (1890-1955)¹

Kerolayne Correia de Oliveira²

Resumo: O presente artigo se debruça sobre as representações fotográficas da família, buscando imprimir, nelas, um olhar crítico. Foram pontuados alguns modelos de representação – alinhados cronologicamente com a história da fotografia – que, equiparados ao conservadorismo, reforçam estereótipos, normatizam, naturalizam e romantizam opressões. Nesse cenário, foi debatida a construção dos álbuns de família, levando em consideração suas heranças técnicas e estéticas, e uma consequente consolidação de uma mensagem imagética global impulsionada a partir da invenção da película sensível com a Kodak, em 1888. Também foi levado em consideração para tal a prática fotográfica humanista, cujo marco foi, em 1955, a *The Family of Man* bem como os avanços tecnológicos no campo da fotografia.

Palavras-chave: Gênero; Fotografia; Álbum de Família.

Public images of private life: stereotypes and fictions in the construction of domestic photographs (1890-1955)

Abstract: This article refers to photographic representations of the family, seeking to print a critical eye on them. Some models of representation were presented – chronologically aligned with a history of photography – equipped with conservatism, reinforced stereotypes, standardized, natural and romanticized. In this scenario, the construction of family albums was discussed, taking into account their technical and aesthetic inheritances, and a consequent consolidation of a global image message driven by the invention of the sensitive film with Kodak, in 1888. Humanistic photographic practice was also taken into account, whose landmark was, in 1955, *The Family of Man* as well as technological advances in the field of photography.

Keywords: Gender; Photography; Family Photo Album.

¹O presente artigo tem como ponto de partida o Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Fotografia pelo curso de Comunicação Social do Centro Universitário Aeso-Barros Melo, orientado pelo Prof. Dr. Eduardo Queiroga e apresentado em junho de 2018.

² Bacharela em Fotografia, bacharelada e mestranda em História pela Universidade Federal de Pernambuco. Contato: Universidade Federal de Pernambuco, CFCH, Dept. de História, 11. andar, Av. da Arquitetura, s/n, CEP: 50740-550, Cidade Universitária, Recife-PE, Brasil. E-mail: correiaakerol@hotmail.com.

1. Introdução

Busca-se, através do presente artigo, discutir sobre as performatividades da família através da fotografia, levando em consideração permanências e transformações dos modelos representativos deste grupo através do tempo. Para tal, foram selecionadas algumas produções entre 1890 e 1955 que, quando somadas, contribuem com a construção de um imaginário contemporâneo sobre a família. Nessas imagens, predominam recorrentemente sentimentos fraternais, bondosos, inclusivos e solidários – herança de décadas de representação burguesa – que podem, em muitos casos, perpetuar discursos³ em reforço, principalmente, aos papéis de gênero, às relações heteronormativas e à sociedade patriarcal. Tais representações funcionam como veiculadores ideológicos, de caráter conservador, que contribuem para uma visão estereotipada e não crítica da realidade familiar.

O processo de perpetuação de uma visão romantizada e compulsória da instituição familiar – cuja estética é marcada pelas permanências simbólicas, como destaca Didi-Huberman (2013), advindas dos retratos renascentistas repletos de indícios significadores das classes dominantes – construiu-se historicamente convergindo diversos suportes técnicos e diferentes estéticas. Nesse cenário, manifesta-se uma das características mais primitivas da imagem: a *mimese*, geradora de simulacros e cristalizadora de imaginários que são, por sua vez, recorrentemente visitados para gerar novas imagens. A imagem, sobretudo a fotográfica, como Susan Sontag (2004) ressaltava, cumpre um importante papel enquanto mediadora entre o homem e o mundo, contribuindo não apenas com a sua formação, de maneira quase pedagógica, mas influenciando decisivamente na forma como o sujeito vê a si mesmo e interpreta o mundo no qual está inserido. Tais articulações histórico-sociais, portanto, manifestam-se nas produções humanas e são por elas também influenciadas. Tanto o conteúdo latente quanto os simbolismos inerentes às imagens, que pedem por um mergulho além das camadas do visível como sugere Erwin Panofsky (1991) para sua melhor compreensão, indiciam nuances das relações familiares e de suas articulações entre o público e o privado. São algumas dessas manifestações – sobretudo oriundas das classes dominantes que podiam arcar com os custos da produção das imagens fotográficas – que a presente pesquisa se propõe a discutir.

Nesse cenário, podemos pensar as fotografias de estúdio, que ganharam força ao longo do século XIX, através da Coleção Francisco Rodrigues, salvaguardada pela Fundação Joaquim

³ Mensagem gerada a partir de orientações construídas previamente que regulam o que pode ou não ser dito. Nesta medida, segundo Foucault, reproduzem estruturas de poder que permeiam a sociedade, inclusive nas microrrelações. Isso também explica em parte sob que determinados moldes as fotografias poderiam e deveriam acontecer. Cf. FOUCAULT, 2012.

Nabuco (Fundaj), onde serão discutidas questões como a construção de identidades por meio das montagens de cenários e interpretações das personagens buscando abordar, além da técnica fotográfica utilizada – que influenciou diretamente no resultado e disseminação das imagens – o estreito vínculo entre os desejos das classes dominantes da época e tais produções. Posteriormente, são postos em discussão os registros de ritos sociais – possibilitado pelo amplo e facilitado acesso à fotografia que permitiram os avanços tecnológicos, sobretudo a película sensível, em especial a criação da Kodak, em 1888, por George Eastman (1854 - 1932). A suposta “democratização” da fotografia tornou a prática de elaboração de álbuns acessível a mais camadas da população, assumindo diversos formatos. Em seguida, foi discutido sobre o movimento fotográfico dito “humanista” que foi impulsionado, sobretudo, pelo desejo de reestruturação do pós-guerra e como reação à fotografia modernista. Um dos seus produtos mais destacáveis, brevemente discutido no presente texto, foi a *The Family of Man*, em 1955, que, em formato de exposição, foi responsável pela disseminação de imagens cujo objetivo era possibilitar uma rápida leitura, e pelo maior número de pessoas, de uma solidariedade global.

2. Naturalização e romantização da instituição familiar: alguns aspectos para a elaboração e recepção das imagens fotográficas

Quando a fotografia encontra a família, em meados do século XIX, a instituição era composta por vários membros. Além do núcleo conjugal e seus descendentes diretos possuía, somados a ele, um grande número de outros parentes, agregados, criados e escravizados. Todos eram submetidos ao homem, chefe do lar, que monopolizava diversos papéis controladores (ALMEIDA, 1987): além de ser o principal responsável pela vida pública, era marido, pai e patriarca. Apesar de ter passado por diversas mutações ao longo do tempo, a família nuclear pode ser entendida aqui, em linhas gerais, como um “grupo de indivíduos unidos através de um elo consanguíneo e/ou afetivo; organizados socialmente, visando à procriação/reprodução e à divisão sexual do trabalho” (QUINTAS, 2015, p. 37). A família patriarcal se firmou sobre a posse de terras e de escravizados, fortalecendo-se a tal ponto que seu poder se sobrepôs ao do governo e da religião (FAORO, 1976), desempenhando, conseqüentemente, um papel de influência decisiva sobre as populações.

O surgimento da propriedade privada, como destaca Engels (1978), coloca-se intrinsecamente atrelado à opressão de classe e a de gênero, corroborado pela escravização de outros homens e, principalmente, a da mulher. No caso da última, com objetivo de garantir a pureza da linhagem paterna como forma de perpetuar os bens, em forma de herança, para os

filhos, constituiu-se a exigência da monogamia feminina. É nesse sentido, segundo o autor, que se constrói o papel reprodutor e mantenedor do lar e das crias reservado à mulher, subordinada ao homem e distanciada do meio social (ENGELS, 1978).

Nesse aspecto, a convergência de indivíduos, legítimos ou ilegítimos, constituintes do fenômeno social que representou a organização do “clã” em questão, continuou tendo como principal aglutinante a propriedade privada. Sendo em favor desta que afirmavam seu poder e a indivisibilidade de suas relações e evitando a incorporação de novos membros que não fizessem parte de suas relações de parentesco (CORRÊA, 1981). Foi à serviço dos detentores dos meios de produção, donos de terras ou de fábricas, que a fotografia se afirmou enquanto fenômeno cultural, capturando seus desejos e fetiches através do *carte de visite* e do *carte cabinet*. Foi por meio da criação e manipulação de realidades⁴ que se forjou a imagem de si na medida em que se criava a imagem do outro.

Por intermédio da Coleção Francisco Rodrigues, observamos as faces e modos de se representar da aristocracia fundiária nordestina que a compõe a citada Coleção quase na íntegra. Negros e negras aparecem em poucas ocasiões: além dos retratos, em ambos os casos, ilustram cenas do próprio labor e posam com filhos dos patrões, no caso das amas de leite.⁵ Essas fotografias compunham tanto os álbuns de família dessas classes dominantes, quanto circulavam com *souvenirs* abastecendo o racismo estrutural nacional na medida em que, concomitantemente, se fomentava uma imagem internacional do país.⁶ Nesse sentido, é majoritariamente sobre a cultura do latifúndio e da *plantation*⁷, praticamente sinônimos para expropriação e violência, que a fotografia se afirmou no Brasil.

A própria naturalização da instituição familiar também teve diversos impactos na sociedade, como aponta Fátima Quintas (2015), bem como influenciou na forma em que se mostraria em meio à popularização e difusão da fotografia ainda no século XIX. É de amplo conhecimento que a família é uma construção ideológica, possuidora de símbolos, ações e condutas próprias, que se estenderam, se ramificaram, influenciaram e foram influenciadas pelos mais diversos setores da sociedade. Percebe-se, dessa maneira, o princípio mais básico da observação do fenômeno cultural: o do agir do homem sobre o meio (LARAIA, 1986). Nesse

⁴ Kossoy (2009) aponta que a partir do momento do clique, denominado por ele de primeira realidade, forma-se impreterivelmente uma segunda realidade, própria da imagem fotográfica, que descolada da sua realidade originária, deformada, assume características de um mundo próprio, onde a imagem se ressignifica a partir das intencionalidades a ela impressa.

⁵ Cf: ARAÚJO; MOTTA, 2015.

⁶ Sobre isso ver: KOUTSOUKOS, 2010; BELTRAMIN, 2013.

⁷ *Plantation* aqui se refere às unidades produtivas monocultoras, sustentadas majoritariamente pela mão de obra escrava, com produções em larga escala, visando, sobretudo, o mercado externo (MINTZ, 2010)

aspecto, como pioneiramente analisa Engels, ela é produto de uma série de fenômenos sócio-históricos. E, como tal, não pode ser tida como natural: “Nela [na família] pouco existe de natural. Se houvesse algum grupo natural na sociedade humana, não seria a família, mas o conjunto formado pela mulher e sua prole” (QUINTAS, 2015, p. 31). Em um processo de influência mútua e interdependência, a família e a fotografia espalharam juntas seus signos visuais, na medida em que também passavam por transformações. Fátima Quintas (2015) aponta as consequências que essa forma de ver acarretou para sua própria compreensão:

O senso comum e a própria reflexão científica insistiram em entender, durante algum tempo, o grupo conjugal como uma realidade com características naturais, o que seguramente confundiu a noção sociológica de suas estruturas. A percepção do parentesco e da divisão sexual do trabalho visto sobre o prisma de fenômenos “naturais” trouxeram dificuldades que só puderam ser revertidas com o advento de novas concepções. (BRUSCHINI, 1990 apud QUINTAS, 2015, p. 31)

A relutância em pensar a família como um fenômeno artificial afetou a forma como foram construídas suas representações que não apenas afirmaram e difundiram diversos modelos estéticos repressivos e violentos, mas também deixaram de contribuir com uma visão crítica, mais igualitária e justa. No decorrer desse processo, portanto, diversas vozes foram silenciadas, das mais variadas maneiras, em prol da voz dominante; quando não foram completamente anuladas das narrativas textuais e visuais – para citar a anônima “multidão de terceiros” como é o caso dos grupos restantes, os “não familiares”, que não se encaixavam nas ramificações postas da família patriarcal latifundiária, como os criados e escravizados (CORRÊA, 1981) –, sofriam um processo de subordinação imagética: ocupavam espaços carregados de signos que auxiliavam no processo de inferiorização e reforçando seu papel social secundário.

Além da naturalização, outro fator contribuinte com a supervalorização da fotografia de família foi sua romantização. Essa foi permitida, dentre outros fatores, pelos contrastes que causaram as relações que os indivíduos teciam no contexto doméstico e fora dele, na rua. (DAMATTA, 1984). A casa simboliza o íntimo; o lugar responsável tanto pelo processo individualizador, longe da pressão do coletivo, quanto pela criação de vínculos identitários – reforçado pela união sanguínea e/ou afetiva. Tais fatores contribuíram com a generosa sensação de pertencimento a um grupo: a “concha agregadora”, para usar um termo simbolicamente empregado por Fátima Quintas (2015) para descrever a metáfora do útero, responsável pela preservação e guarda psicológica dos membros que a formam. Todas essas características se

põem em oposição ao que o indivíduo encontra na rua, caracterizada pela competitividade e a desconfiança, fruto das relações capitalistas urbanas, devido a constante busca pelo destaque em meio à massa e pelo alcance do *status* e da distinção, gerando um permanente sentimento de solidão e incompletude (DAMATTA, 1984).

Por fim, é fundamental ressaltarmos a importância histórica da fotografia enquanto uma rica fonte documental. Para adentrarmos além do que nos é visualmente posto, ou seja, a imagem à primeira vista, faz-se necessária a análise não só dos agentes formadores diretos da imagem, como os agentes indiretos, mas que são fatores definitivos para sua compreensão. Assim como coloca Boris Kossoy (2001), as fotografias não se esgotam em si, mas servem como ponto de partida para desvendar o passado, sobretudo quando se tem em perspectiva a sua multidisciplinaridade inerente. Kossoy (2001), assertivamente, também reforça o caráter ambíguo das imagens, quando afirma que são munidas de significados não explícitos e de omissões calculadas, que aguardam pela decifração de um pesquisador. É neste sentido que pensaremos sobre a construção de estereótipos nos álbuns de família, através da análise de uma imagem da Francisco Rodrigues; nos álbuns de família, por meio dos estudos de Armando Silva; e, por fim, nas fotografias humanistas por meio da análise de uma imagem da exposição internacional *The Family of Man* [1955]. Nesse contexto, destaco que os modelos criados e difundidos não desaparecem. Pelo contrário, se somam aos próximos e seguem manipulando e cristalizando imaginários.

3. A representação e a ficção: performatividade nas fotografias de família na Coleção Francisco Rodrigues

A consolidação da fotografia permitiu também a abertura de um novo e movimentado nicho de mercado, estimulando a troca, o compartilhamento, o desejo de criação da imagem de si e a ostentação das classes dominantes. A circulação da fotografia, sobretudo a partir do aprimoramento da técnica por Disdéri (1819-1889)⁸, transformou espaços dedicados a sua produção em grandes ateliês fantásticos: era o início da era dos estúdios fotográficos. Nesse aspecto, a fotografia encontrava-se inserida em um aspecto prático dual: de um lado, servia para

⁸ Em função disso, a fotografia começou a se popularizar na capital e com, inclusive, incursões ao interior, contribuindo com a consolidação de todo um mercado fotográfico – incluindo a venda de papéis, câmeras e demais objetos relacionados ao fazer fotográfico. Foi permitida, dessa maneira, uma maior liberdade criativa incentivada pela maior facilidade técnica e móvel, visto que as tomadas eram feitas mais rapidamente e os equipamentos necessários para sua realização foram se tornando, paulatinamente, mais leves e portáteis. Além disso, gerou uma capacitação de novos profissionais que atenderiam a demanda do mercado em crescimento. Cf: ARAÚJO; MOTTA, 2015.

artistas que utilizavam fotografias como substitutas de modelos ou como aliadas diretas da pintura (BORGES, 2003); do outro, servia a autorrepresentação das classes dominantes.

A montagem do cenário e a interpretação de papéis pelas personagens que compõem a cena fotográfica constroem um espetáculo que tem como objetivo ser visto: era, essencialmente, cenográfico. Assim como na encenação teatral, funciona também a tomada fotográfica das famílias nos estúdios da segunda metade do século XIX. A plateia visada no teatro seria manifesta, posteriormente, na contemplação das imagens. Para sustentar o discurso cênico-fotográfico, era necessário, além dos elementos não-visuais, um conjunto de componentes visuais alimentados ao longo da História da Arte, todos regidos pelo fotógrafo que atuava como diretor da cena.

Os acessórios escolhidos para composição, em geral, possuíam influências do neoclassicismo e, enquanto movimento revivalista, tinha como principal fonte de inspiração a sobriedade e racionalidade das formas e produções greco-romanas, atingindo construções arquitetônicas e inspirando temática e formalmente pinturas e esculturas (GOMBRICH, 2015). A adesão a essa estética não se limitava apenas a uma escolha vinculada a modelos vigentes ou modismo da época – visto que era cada vez mais comum o acesso das classes mais populares aos estúdios –, mas por simbolizar, além da razão, a superioridade intelectual de uma classe que se diferenciava das outras pelas posses, sobretudo de terras, e pelo conhecimento formal e acadêmico. Sobre a estética ditada segundo moldes europeus, Boris Kossoy (2001, p. 82) aponta para um reflexo da tentativa de uma construção de uma nacionalidade através do emprego, por vezes, de estampas ou cenários com motivos tropicais.

Nos estúdios, os itens eram dos mais diversos e variavam de acordo com o desejo de autorrepresentação dos clientes: réplicas de tapetes persas, cortinas de veludo e brocado, almofadas decoradas, panos de fundo pintados com cenas rurais e/ou urbanas, roupas de gala, instrumentos musicais, bengalas, sombrinhas de seda, etc. (BORGES, 2003). Os estúdios contavam com elementos que remetiam ao universo infantil, tais como animais de pelúcia e outros brinquedos como bambolês, cavalos-de-pau, etc.⁹ Era possível perceber também a presença de parapeitos deslocados de seu lugar de costume, podendo variar entre os clássicos de mármore até os cercados de madeira que, nesse contexto, remetiam à posse de terras (BORGES, 2003). Outros objetos presentes nas imagens eram as mesas e suas variações que serviam de suporte para livros, instrumentos musicais e vasos de flores. No caso dos dois

⁹ O que também pode ser indício de distinção, visto que o ideal de infância enquanto período de formação do sujeito ainda estava em construção, em outras palavras, reforçar através da fotografia que o filho não trabalha e poderia, portanto, desfrutar das primeiras fases da vida poderia significar *status*.

primeiros, indicariam educação formal do representado. Com a popularização da prática, nem sempre os fotografados sabiam ler ou tocar os instrumentos com os quais eram registrados.

A indumentária também possuía um papel fundamental nas representações: a mulher geralmente esbanjava vestidos suntuosos, acompanhada de grandes chapéus, e de cores claras, principalmente se fosse jovem; e ao homem cabia a sobriedade das formas e cores escuras. É possível observar que as roupas se tornavam mais escuras com o avançar da idade, no caso da mulher, bem como as expressões se tornavam mais sérias. É importante destacar o papel frívolo, de adereço, a que elas eram submetidas – tidas também como posse e conquista masculina. Outros acessórios desempenhavam um papel importante na composição da cena: além dos mencionados chapéus e suas variações, tanto femininos quanto masculinos; leques; relógios de bolso; bengalas, maioria das vezes, oferecidos pelos próprios estúdios. Os que seriam fotografados, portanto, vestiam-se com trajes especiais, acentuando a importância e o caráter solene do momento de ida ao estúdio.

No que se refere às poses, havia uma gama de possibilidades, desde que ao homem continuasse reservado o espaço de chefe (era representado sempre sóbrio e imponente), visto que um dos principais motivadores da realização das imagens em família aqui discutidas era o ato de se autopromover; de reforçar as conquistas. Era fundamental, portanto, que nesses registros elas ficassem claras e, em especial, que reforçassem as conquistas masculinas. As imagens eram feitas para serem partilhadas, encaminhadas e difundidas, contendo em si valores importantes à época: a família que o homem construiu, bem como a posse de terras que ele havia conquistado: tudo representado em uma única imagem fotográfica.

Ainda é possível, nas imagens sobre a mesma temática, variações nas poses o que dificulta a compreensão dos seus significados.¹⁰ Nas primeiras imagens, o homem, em posição de destaque, aparecia sentado com as mãos da companheira, de pé, sobre seu ombro. Aproximando-se mais do século XX, é possível encontrar mulheres sentadas. O mesmo é válido para o jogo de olhares na hora da tomada, passível de algumas variações, e a cor das roupas. Em alguns casos as personagens não encaravam diretamente a objetiva, sobretudo nos registros mais antigos. É perceptível que a ampla gama de poses e disposições das personagens no cenário carecem de pesquisadores atentos que se debruçam criteriosamente sobre seus possíveis significados, levando em consideração suas mutações ao longo do tempo.

¹⁰ É importante mencionar que, com a popularização da prática fotográfica, nem sempre as poses e seus significados eram levados à risca. Isto é, em partes perderam seu significado primeiro com a difusão da técnica. Na esteira, as recomendações dos manuais de fotografia nem sempre eram cumpridas. Atrelado a isto, as pessoas participavam cada vez mais da construção dos próprios registros, opinando e escolhendo poses em que julgavam serem mais valorizados. Cf: FABRIS, 1991.

Existem muitas variáveis possíveis quando consideramos as fotografias sobre o tema em questão. A grande quantidade de retratos individuais nesta Coleção também deve ser levada em consideração, o que nos faz perceber, portanto, mais características quando olhamos mais imagens. Dessa maneira, optou-se pela análise de uma fotografia de grupo e que converge diversas questões que foram expostas até o presente momento. É possível perceber na **Figura 1** (abaixo): cenário influenciado pelo neoclassicismo (pilastra à esquerda, ao fundo, além do parapeito à direita); símbolos que remetem à infância (cachorrinho de pelúcia na frente, ao chão); o tecido com temática tropical (referência nacional, ao centro); roupas claras e fartas para as mulheres em contraposição as roupas escuras e sóbrias para os homens.

Figura 1 - Manoel Tavares Fiúza e Maria Adelaide Saboya de Albuquerque com as filhas Maria do Carmo Saboya Fiúza, Maria Carolina Saboya Fiúza e Maria Dulce Saboya Fiúza. Pernambuco, gelatina, *carte cabinet*, 1890. Foto de Louis Piereck.



Fonte: ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa de. Retratos de um tempo perdido: para não esquecer o velho Norte agrário, 1840–1920.

In: ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa; MOTTA, Tereza Alexandrina (Orgs). O retrato e o tempo: Coleção Francisco Rodrigues – 1840–1920. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2014. p. 57.

A criação – própria ao fazer fotográfico – moveu desde o princípio o mecanismo gerador de imagens sobre as famílias que pertenciam às classes dominantes, refletindo seus desejos e dinâmicas. É latente a máxima da fantasia em tais imagens, tornando-as praticamente desvinculadas de uma possível realidade – visto que eram minuciosamente planejadas e construídas em estúdios – e mais próximas de uma realidade que é própria a elas; uma segunda realidade, assim como propôs Kossoy (2001). O assunto, uma vez representado na imagem, separado da realidade pelo momento do clique, apresenta-se como um novo real que foi interpretado, idealizado e, portanto, ideologizado.

Nesse aspecto, é importante ter em perspectiva as intencionalidades por trás do próprio ato de colecionar. Colecionar é selecionar aspectos do presente para o futuro; é uma forma de lutar contra a passagem do tempo e do esquecimento. O que se buscava salvaguardar através de grandes coleções de fotografias de famílias da aristocracia era, antes de qualquer coisa, um modelo familiar; uma forma de viver e se relacionar.

Buscou-se, portanto, através da exposição da fotografia acima, demonstrar que as afetuosas imagens de família têm berço em uma sociedade normativa, repressora e impulsionada pelas dinâmicas do capital. Ao mesmo tempo em que se exercia um diálogo com as tradições burguesas de representação, se forjava uma autoimagem que dialogava com as normas sociais vigentes e os papéis de gênero através da distinção que era atribuída à prática fotográfica na época. O fotógrafo, por sua vez, era movido pela ambição das possibilidades que permitia os novos nichos do mercado que iam das tomadas fotográficas às vendas de equipamentos. E, além disso, e principalmente, a exposição acima teve como objetivo reforçar o distanciamento entre a fotografia, desde seus primórdios, com a realidade. Desta forma, a montagem do cenário era típica de um espetáculo cênico; a interpretação de papéis por personagens, por sua vez, equivalentes a atores em palco, o que não apenas consolida um grande espetáculo encenado para a posteridade como abastece um ego próprio a burguesia narcisista. Assim como coloca André Rouillé, a fotografia não apenas assegura as condições do aparecimento e consolidação da sociedade industrial, como a modelou, na medida em que foi

Criada, forjada, utilizada por essa sociedade, e incessantemente transformada acompanhando suas evoluções, a fotografia, no decorrer do seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, de responder às novas necessidades de imagens da nova sociedade. De ser uma ferramenta. Pois, como qualquer outra, essa cidade tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, ao seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, ao seus valores e, evidentemente, à sua economia. (ROUILLÉ, 2009, p. 31)

4. O poder e os ritos nas transformações dos álbuns de família

“O álbum de fotos de família passa de relíquia de família a delírio de sobrevivência. As fotos insistem em um sentimento de felicidade que se estende por todo lado, tendo em vista que, agora, não apenas rimos, mas estamos habituados a rir como num baile de máscaras comercial.”

Armando Silva,
2008

Dando continuidade ao processo expansivo da fotografia, permitido pelo aprimoramento técnico, George Eastman (1854-1932) desponta como um dos responsáveis por tornar a fotografia mais acessível, consolidando sua entrada na imprensa e, sobretudo, nos lares de mais famílias. Em outras palavras, o custo da produção de fotografias se tornava, paulatinamente, menos dispendioso. A Kodak surgiu em 1888 como resultado direto do aprimoramento da película fotográfica em formato de tira, criada pouco antes, em 1884, por Eastman e W. Walker. O novo modelo facilitará a tomada de todos aqueles que lidam com a imagem fotográfica, pois “trata-se de um material extraordinariamente mais manipulável e de transporte mais fácil do que as chapas de vidro ou metal” (SOUSA, 2004, p. 45). A filosofia da empresa era a automação, facilidade e rapidez com que as imagens eram não apenas realizadas, mas entregues, em mãos, dos que as tomaram. Como consequência, “deixam de ser necessários conhecimentos relativamente aprofundados sobre os processos de revelação, impressão e composição imagética para ser fotógrafo” (SOUSA, 2004, p. 45). Sobre este cenário, Jorge Pedro Sousa destaca a possibilidade de um

[...] amador tornar-se num criador e até mesmo num caçador de imagens, garantindo que os acontecimentos marcantes das histórias individuais e familiares ganhem uma memória. Batismos, casamentos, férias, ganham uma dignidade fotográfica que, para a fotografia tradicional, atua não só como um agulhão espicaçador, mas também como um boião de liberdade (SOUSA, 2004, p. 46)

Nesse cenário, Armando Silva, um destacável pesquisador colombiano sobre álbuns fotográficos de família, reflete sobre o papel dessas imagens ao relacioná-las com aspectos sociais. Em muitos ângulos seus estudos podem abrir caminhos importantes para interpretação das imagens brasileiras, tendo em perspectiva as similitudes na construção e usos sociais dessas imagens. O primeiro período do qual Armando Silva trata é o denominado por ele de *período*

antigo. (SILVA, 2008). Este abrange as primeiras capturas, a partir de 1839, até 1939. Nele, as imagens são produzidas por fotógrafos profissionais e as chapas possuíam menor sensibilidade à luz o que requeria, conseqüentemente, um maior tempo de exposição para que elas pudessem ser fixadas. Era necessário, portanto, uma maior imobilidade dos modelos para um maior ganho de nitidez à cena. As tomadas, com mais obstáculos de execução e custosas, eram feitas majoritariamente em ambiente interno, nos estúdios. As ruas foram uma conquista lenta e paulatina. Outra característica desse período é o forte emprego de signos correspondentes a *status* e pelo destaque dado a figuras importantes na sociedade da época, como os avôs e avós, agrupando-se costumeiramente ao redor deles. No início, eram editados como luxuosas cadernetas em países como França, Alemanha, Inglaterra e Itália (SILVA, 2008).

Seguindo uma cronologia, Armando Silva (2008) destaca o *período intermediário*, posterior ao *período antigo*, que abrange a década de 1940 até o fim de 1970. Foi, conseqüentemente, um momento de produção fotográfica motivada pela diminuição dos custos de fabricação, permitindo o acesso da prática às classes médias e, em certa medida, até às mais populares. O uso de câmeras portáteis se tornava cada vez mais comum. Foi no mesmo período que surgiram as fotografias coloridas, sendo responsáveis por trazer mais alegria e otimismo aos que posavam (SILVA, 2008). E, por fim, consolida-se a presença da mulher na construção dos álbuns de família (SILVA, 2008). Se traçássemos uma linha cronológica de produção de álbuns ao longo da história da fotografia, observaríamos que a presença da mulher foi, de longe, muito mais marcante que a do homem na construção dos mesmos. O homem era responsável pelos trâmites econômicos que permeavam a tomada fotográfica, porém os álbuns eram majoritariamente construídos pelas mulheres. A ela foi reservado o papel de manter o lar mais aconchegante, enquanto ao homem – ponto mais alto na hierarquia social – controlava o lar e a vida pública. E, portanto, era destinada a ela, na maioria dos casos, a incumbência de zelar pela memória visual da família, isto é, administrá-las. Em muitos casos, apesar da salvaguarda das recordações serem reservadas à mulher, o homem também fotografava, pois a fotografia se trata, dentre outras coisas, de poder, como ficará mais claro adiante.

O álbum assume, portanto, neste período, a forma de livro, onde há uma disposição lógica entre as imagens: são feitas, conseqüentemente, para serem vistas uma após as outras e planejados para ser um ato compartilhado, assumindo formato de narrativa geralmente cronológica: iam do nascimento, passando pela infância, adolescência e a fase adulta expondo, no decorrer, vários ritos considerados socialmente importantes. As imagens não apenas possuem signos que permitem uma leitura, mas também, na maioria dos casos, pedem pela

presença de um narrador físico, que através oralidade, complementa o sentido das imagens. Ou seja, as imagens que compunham o livro de recordações passaram a ser majoritariamente compartilhadas apenas com os que se faziam presentes, o que caracterizava o álbum de família como um livro íntimo, construído para ser visto e ouvido não apenas sobre a intimidade do lar, da vida privada, mas dentro dele. Acompanhando a construção da privacidade enquanto um modelo de vida recente na história humana, a consolidação das salas de estar, enquanto espaço de encontros e reuniões, de modelo burguês, foi muito importante para a leitura e recepção dos álbuns de família (PUTTINI, 2009). Os objetos que aparecem com frequência nessas imagens são os que se relacionam com os avanços tecnológicos que marcavam a sociedade capitalista em ascensão, tais como: automóveis, trens e bicicletas, no exterior; mas também televisões, eletrodomésticos, aparelhos telefônicos, etc.

Os ritos sempre foram um tema recorrente para a fotografia. Entretanto, cada vez mais, o ato de fotografar passa a assumir o caráter próprio de rito: possuindo um modo; um modelo no qual pode ser produzido, armazenado, visto, contado e recontado (SILVA, 2008). O fotógrafo, cada vez mais, passa a fazer parte das próprias cerimônias, se tornando muitas vezes essencial: casamentos não estariam completos sem alguém que os registrassem. O mesmo é válido (a presença da câmera) para festas de aniversários até as viagens em família. São alguns desses ritos, destacados por Armando Silva, comuns nos álbuns: formatura, batizado, casamento, gravidez, crisma, primeira comunhão e quinze anos (SILVA, 2008). A maioria são orientados pelo patriarcalismo: apresentação da mulher à sociedade, no caso dos quinze anos; a cerimônia do casamento, indicando o início de um novo ciclo, uma nova família; e, como último exemplo, a apresentação do sujeito perante Deus e o Estado, pelo homem. Embora seja a mulher quem gesta a cria, é o homem quem, geralmente, a apresenta (SILVA, 2008).

É importante destacar que a fotografia não se constrói sem os símbolos. Nesse aspecto, as simbologias recorrentes nos antigos retratos e nos primeiros álbuns de família não desapareceram, mas, pelo contrário, puderam ser não apenas mais exploradas, devido à popularização e difusão da prática fotográfica, mas também, e principalmente, assumiram novas faces tendo em vista as transformações sociais. Como, por exemplo, a exibição masculina do consumo do cigarro e da devoção religiosa, cosméticos, vestuário e até mesmo o próprio corpo, no caso feminino (SILVA, 2008).

O *período novo* se configura a partir dos anos 1980. Nele, é consolidado o uso das máquinas fotográficas portáteis – que muitas vezes já eram vendidas acompanhadas do filme – e pela popularização do vídeo, prática não comum no Brasil. A popularização desse modelo de

álbum acarretou em uma quantidade maior de frágeis e baratos “álbuns de momentos”, sendo amontoados em caixas (inclusive de sapatos) e/ou gavetas. É neste mesmo período que as imagens digitais começam a se desenhar. Armando Silva também coloca a mudança dos objetos de registro, a partir das novas articulações familiares. Ela, agora, configura-se em núcleos cada vez menores, composto pelo homem, a mulher e por, muitas vezes, um único filho (SILVA, 2008). Portanto, ao filho e/ou a filha é dada toda a atenção. No lugar dos avós, antigos centros de atenção, “ergue-se a figura heroica do filho ou da filha com suas diferentes proezas, cotidianas desde o seu nascimento” (SILVA, 2008, p. 123). É mediante a figura do filho que se pode perceber intensamente uma das questões mais essenciais na fotografia: o controle. É sobretudo através dos registros dos ritos, intensificados e somados com praticamente qualquer outra atividade cotidiana, agora dignas de serem registradas, que as hierarquias ressaltam e, junto com elas, a obrigação de perpetuar um ideal, isto é, de cumprir desejos que foram previamente estipulados pelos que vieram antes: os pais. Adentrando mais no período novo, as imagens referentes à gravidez dão início a um processo onde os pais acompanham e transformam, freneticamente, eternizam e controlam todos os passos do filho-herdeiro, colocando-os em equivalência a um objeto totêmico (SILVA, 2008).

A fotografia, como também comenta Susan Sontag, constitui uma gramática; uma *ética do ver*: “Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos direito de observar” (SONTAG, 2004, p. 13). As imagens fotográficas não só consolidaram uma estética própria (pose, planos, enquadramentos, etc.), mas também, e principalmente, definiram padrões sobre o que observamos; o que vale a pena ser registrado e o que não vale; o memorado e o esquecido, conseqüentemente. Somado a isso, é exercido um sentimentalismo desenfreado por um tempo perdido: “As fotos transformam o passado no objeto de um olhar afetuosamente, embaralham as distinções morais e desarmam os juízos históricos por meio do *páthos* generalizado de contemplar o passado” (SONTAG, 2004, p. 86). A compulsão fotográfica foi equiparada, por Armando Silva, ao exibicionismo próprio da atividade turística, também comentada por Susan Sontag (2004 apud SILVA, 2008), onde se busca melhor descobrir o desconhecido através da câmera, mediadora, que também é um instrumento de controle e apropriação. De certo modo, as dúvidas e preocupações perante um futuro próximo rege o presente das famílias e, conseqüentemente, a imagem que dela deriva. Como será a sociedade que meu filho, quando tiver a minha idade, viverá? Onde e como eu vou estar? Como e onde estarão meus familiares daqui a alguns anos? Quem já não estará mais entre nós? Portanto, a característica da imagem

fotográfica de ser empregada tendo como ponto de partida o desejo do controle e poder também é bastante perceptível nos registros da vida em família, tão marcada pelas incertezas.

6. A massificação do humanismo na fotografia e a *The Family of Man* (1955)

“A fotografia dá a entender que conhecemos o mundo se o aceitamos tal como a câmera o registra. Mas isso é o contrário de compreender, que parte de não aceitar o mundo tal como ele aparenta ser. Toda possibilidade de compreensão está enraizada na capacidade de dizer não. Estritamente falando, nunca se compreende nada a partir de uma foto.”

Susan Sontag,
2009.

Como vimos, as imagens, em especial a fotografia, é uma das principais formas pelas quais conhecemos o mundo. Ao pensarmos nos diversos usos que ela assume ao longo do tempo, fica clara sua importância – enquanto fonte de informação e disseminação ideológica –, como utensílio para que a humanidade interprete a realidade, a ponto de se tornarem “substitutos da experiência em primeira mão” (SONTAG, 2004, p. 170). São dezenas de milhares de imagens que seduzem pela nostalgia e atizam o desejo pelo desconhecido; pelo turbilhão das mágicas sensações que despertam o ato de guardar “um pedaço da matéria que iria escorrer na curva das águas” (BUCCI, 2008, p. 73), ou cativam e acalentam na medida em que se fazem presente, no espaço doméstico, assumindo o lugar de alguém que não mais pode se fazer presente. É fácil que, neste cenário, o afeto se torne uma barreira à razão. Talvez com mais intensidade que as demais, as imagens sobre a família são dissociadas de sua realidade geradora, “adquirem múltiplas sequências narrativas, os fatos passados se expandem e se ligam entre si movidos pela carga afetiva do olhar que costura associações possíveis” (BUCCI, 2008, p. 78). Nesse contexto, o álbum de família possui, portanto, influência direta na formação dos sujeitos e ao tocar o público, através de um imaginário cristalizado, são interpretadas de acordo com o meio em que são difundidas. Entretanto, seguem carregando os mesmos símbolos que perpetuam diversos modelos comportamentais, ritualísticos, patriarcais e capitalistas.

Arelado a este fator, estaria a carga de realidade que adquiriu, socialmente, a fotografia. Apesar da extensa bibliografia que se encarrega de discutir sobre o Real nas Artes Visuais, basta aqui mencionar, como destaca Jacques Aumont (1993), o teor de construção da realidade nas imagens artísticas como uma série de convenções adotadas com intuito de adquirir a credibilidade. Ao longo da história da humanidade essas convenções se transformaram: das

esculturas gregas, passando pelas iluminuras medievais, até a pintura renascentista, para citar alguns exemplos. Sempre foi a realidade, em grande medida, que esteve submetida aos estilos, e não o contrário. A perspectiva medieval foi recorrentemente deformada; as esculturas gregas tinham proporções inalcançáveis e a pintura renascentista, que se propôs a enxergar segundo o olhar humano, aumentou exponencialmente a área de foco – o que seria oposto ao funcionamento fisiológico humano (AUMONT, 1993).

A fotografia é um registro da luz refletida pelos objetos no fundo da câmara escura, o que torna as imagens fotográficas também vestígios diretos do que esteve, durante um momento no espaço-tempo, diante dela. A imagem como vestígio é a característica que separa as imagens fotográficas das não fotográficas, e atribui as primeiras uma “magia” própria, nos termos de Sontag. A mesma magia nos faz preferir, para citar o exemplo por ela empregado, uma fotografia de William Shakespeare (1564-1616), por mais desbotada que venha a ter se tornado, em favor do mais realista quadro de Hans Holbein (1497-1543): “Ter uma foto de Shakespeare seria como ter um prego da Santa Cruz” (SONTAG, 2004, p. 171).

A partir dessas reflexões, o movimento humanista, desejoso por tornar o homem pauta central de suas discussões, se une à imagem fotográfica ainda na primeira metade do século XX, tendo seus primeiros desenhos na França, segundo André Rouillé. Para Jorge Pedro Sousa, a fotografia humanista é um dos três grandes movimentos que marcaram a década de 1950, ao lado da fotografia de “livre expressão” e a fotografia como “verdade interior” do fotógrafo (SOUSA, 2004). Nesse sentido, de maneira genérica, dois movimentos fotográficos coexistiram, mas possuíam, na teoria, diferentes intencionalidades: a fotografia moderna, plástica e despreziosa e a humanista, poética e, segundo seus adeptos, imbuída por uma senso moral cada vez mais necessário. Dessa maneira, encontramos um olhar voltado para questões que permeiam o humanismo através de trabalhos de diversos fotógrafos que “[...] gravitavam em torno da vida cotidiana das pessoas comuns, de anônimos, geralmente no ambiente urbano: a família, as crianças e a infância, a comunidade e a camaradagem, o amor e os amantes” (SOUSA, 2004, p. 315). O principal objetivo era reconstruir, simbolicamente, a representação do que seriam os “filhos e filhas” da França e, conseqüentemente, ela própria (SANDBURG, 1955). Movidos por novos léxicos visuais que valorizavam, sobretudo o homem comum e seu cotidiano, paulatinamente, a corrente humanista fotográfica se espalhou, em grande medida, através das agências fotográficas e da imprensa – por meio das revistas ilustradas (SOUSA, 2004). As várias faces do que, para os fotógrafos marcados pelas guerras, compõe o humano eram registradas: o cotidiano, os pequenos e grandes acontecimentos, a pobreza e a fome, os

transeuntes e as ruas, o trabalho, os bares e as noites, os amantes, a família. Para o caso da última, a fotografia humanista tornou-se sinônimo de solidariedade, fraternidade, igualdade, compreensão, zelo e tantos outros remetentes a, em suma, uma união humana desmedida.

Além da imprensa, as mensagens que essas imagens difundiam eram perpetuadas também através de mostras e exposições de arte. Uma delas ficou posteriormente reconhecida como o expoente desse movimento: a itinerante *The Family of Man*, realizada em 1955 e vista por cerca de 9 milhões de pessoas. Organizada por Edward Steichen (1879 - 1973), foi exposta a princípio no Museum of Modern Art, em Nova Iorque, e percorreu outras cidades ao redor do mundo. Apresentou 503 fotografias, de 68 países, sobre diferentes aspectos sobre a vida do homem sobre a terra. As imagens eram dispostas de forma que o expectador caminhava por uma espécie de “álbum de família” (SANDBURG, 1955) contendo, cronologicamente, o registro da vida humana “desde o nascimento à morte, passando pela juventude, pela idade adulta e pela terceira idade, pelo amor e pelo trabalho [...]” (SANDBURG, 1955, p. 145). Segundo Sousa, a exposição conteve aspectos religiosos referentes à origem do mundo, nascimento, famílias de várias nacionalidades retratadas com expressões brandas, teor tranquilo e amistoso. Outros temas abordados foram o trabalho, alimentação, educação, ciência, e aspectos da dificuldade enfrentada pelo ser humano: fome, tirania política, etc. O principal intuito da exposição humanista era “[...] mostrar que, ao fim e ao cabo, todos os seres humanos são iguais e devem auferir da mesma dignidade, que a vida era semelhante em toda Terra e que os seres humanos eram uma grande família” (SANDBURG, 1955, p. 145). A exposição, cuja mensagem de destaque foi a esperança, articulou-se de modo que fosse lida por um vasto público e que as mensagens fossem assimiladas com dinamicidade, praticidade e rapidez. Por isso, as imagens possuíam uma composição simples, auxiliando o público na leitura e compreensão do enunciado.

Muitos foram os que criticaram a abordagem ideológica arquitetada pela *The Family of Man*. Dentre eles, Roland Barthes (1915 - 1980) no seu livro *Mythologies*, lançado em 1957. Nele, Barthes afirmou que “[...] a exposição era, na sua essência, um sistema de reprodução de ideias-feitas e gerais, simples e estereotipadas, sobre a natureza humana” (BARTHES, 1957 apud SOUSA, 2008, p. 145). Segundo Sousa (2008), a partir dos pontos colocados por Barthes (1957), essas imagens devido a forte simplificação, estética e ideológica, bloqueariam as capacidades de imaginação do espectador. Em outras palavras, eram produções como essas que dificultavam uma leitura crítica acerca da sociedade pós-guerra.

Segundo Solomon-Godeau, esta visão complacente do mundo quando associada a uma essência humana concedida por Deus, manifesta de maneira semelhante em todo o globo, faria parte de um projeto americano de afirmação, cujo povo tinha condições de executar uma empreitada imagética em larga escala como esta exposição, haja vista sua saída triunfante da Segunda Guerra Mundial (SOLOMON-GODEAU, 2017). Ao mesmo tempo em que se exportava um modelo desejável de comportamentos para os gênero e as “raças” através de estereótipos de submissão, difundia-se uma mensagem onde o livre mercado amalgamava-se às relações interpessoais, sobretudo à família nuclear, para consolidar uma mensagem imagética global em reforço aos padrões econômicos e sociais regidos pela economia de mercado norte americana (SOLOMON-GODEAU, 2017).

Nesse sentido, é importante destacar que as fotografias que compuseram esta exposição eram majoritariamente advindas de revistas como a *Life* e oriundas de agências como a *Magnum* sendo, portanto, narrativas construídas a partir de perspectivas norte americanas que apenas aludem, remotamente, os países dos quais representam (SOLOMON-GODEAU, 2017). Na esteira dessa problemática, a *The Family of Man* não contou com a participação de fotógrafos expressivos como Diane Arbus e Robert Frank, tidos como subversivos à época. A exposição é um discurso que diz mais, como aponta Solomon-Godeau (2017), a respeito de um modelo de masculinidade em crise, assombrado pelo pós guerra, que uma narrativa justa e global sobre a humanidade.

Grande parte das imagens, desprendidas de uma estética elaborada, enfatizam – assim como costumam a grande maioria das produções sobre família a partir do *período novo*, como vimos no tópico anterior – o registro de um momento. Na **Figura 2** (abaixo), fotografia de Elliott Erwitt (1928), convergem alguns pontos que foram aqui mencionados. A imagem possui poucos elementos e o sentimento fraterno é construído através dos olhares na cena: tanto foi a preocupação em capturar a troca de olhares entre mãe e bebê que boa parte do corpo de Lucienne ficou fora do enquadramento. O momento em questão ocupa praticamente o centro da fotografia, tornando, naturalmente, a imagem de fácil recepção e absorção. A fotografia é predominantemente marcada por espaços neutros de luz, cuja presença de sombras intensas, por contraste, ressalta as áreas mais iluminadas. Portanto, se constituem três pontos de atenção na imagem: o gato, o bebê e a mãe, respectivamente, permitindo que o olhar caminhe pela imagem, indo e vindo.

Figura 2 - Lucienne Matthews com sua filha e gato, em Nova York. 1953. Foto de Elliott Erwitt.



Fonte: SANDBURG, Carl. **The Family of Man**: The greatest photographic exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art. Nova York: Maco Magazine Corporation, 1955. p. 27.

A vida íntima dos fotografados, bem como a realidade geradora da imagem, é ignorada, senão completamente esquecida. Supõe-se, portanto, uma vida pacífica, favorável e fraterna para todos e entre todos os membros. Essa imagem – como tantas outras sobre a mesma temática ao longo da história da fotografia – torna-se símbolo da vida privada, ocultando todas as eventuais nuances do núcleo, nem sempre positivas. Nesse sentido, Peter Burke (2017) destaca a capacidade que as imagens que se propõem à representação possuem em significar um grupo maior de sujeitos: “Da mesma forma que romancistas, pintores representam a vida social escolhendo indivíduos e pequenos grupos que eles acreditavam serem típicos ou representativos de um conjunto maior” (BURKE, 2017, p. 180). Podemos, como também destaca o autor em outras passagens, transpor a afirmação para pensarmos sobre a fotografia. O que é reforçado, mais uma vez, são os papéis que desempenham cada sujeito dentro do lar: cabe a criança o zelo, a mulher cuidar da prole e, ao homem, a responsabilidade de apresentá-los socialmente, neste caso, através da câmera.

Associadas à outras fotografias que integram a *The Family of Man*, a **Figura 2** faz parte de um leque de estereótipos que recorre à associação da imagem da mulher às crianças e aos bebês, reforçando, dessa forma, o espaço e as funções que esperava-se que elas exercessem. Religiosidade, patriarcalismo e a cristalização da imagem da família heterossexual com papéis de gênero bem delimitados é vastamente documentada ao longo da história da fotografia. No nosso caso, este é o elo que une as fotografias nos estúdios do século XIX e *The Family of Man* em 1955: o desejo em preservar modelos familiares alinhados a interesses econômicos e sociais

da época, cristalização de papéis de gênero e, principalmente, a difusão dessas imagens, carregadas de ideologias, dentro das possibilidades midiáticas de cada época.

7. Considerações finais

Em 1968, escrevendo para o *Correio da Manhã*, Mário Pedrosa cunha sua célebre frase: “A Arte é o exercício experimental da liberdade” (SANT’ANNA, 2011). Todavia, quando olhamos mais atentamente, a liberdade tem gênero, classe e cor, simbologias e cânones bem definidos, usos, circulações, espaços e diferentes *status* dentro da sociedade. A Arte, portanto, *deveria* ser o exercício experimental da sociedade. Entretanto, entre o desejo e a práxis, existem abismos que insistem em se alargar quando continuamos reproduzindo simbolismos (ou deixando de percebê-los) criados e consolidados em berços opressores. A fotografia de família enquanto modelo não se restringe ao âmbito privado, e aí é onde talvez esteja a sua maior problemática. Para além do privado, permeia o público através das mostras e exposições, como a *The Family of Man*, estão presentes na imprensa e publicidade, desenhando formas de consumo e imbuindo modelos pelos quais desejar. Talvez não seja muito radical dizer que parte da noção de fraternidade atribuída à instituição familiar tenha sido gerada com a prática fotográfica e mantida por ela ao longo de quase 200 anos. O sentimento de pertencimento a um grupo (o núcleo familiar) atrelado com a sensação conforto, zelo e carinho – em contraposição à vida pública – culminaram na supervalorização dos valores familiares. Era um consolo à modernidade acelerada – onde tudo, ou quase tudo se perdia – e marcada pelas diferenças sociais. Ainda é um consolo hoje.

As origens da fotografia, enquanto prática burguesa, ainda não foi superada, nem mesmo diminuíram sob a falsa sentença da “democratização da fotografia”; apenas adaptaram-se às mutações da família e aos desejos mais latentes do momento, alastrando-se e aprimorando-se junto às novas tecnologias. Os álbuns de família carregaram códigos dos estúdios burgueses que, por sua vez, incorporam produções renascentistas. E são esses modelos cristalizados que se tornaram espaço de visitação para a construção e disseminação de imagens hoje, constituindo, portanto, como aponta Jacques Aumont (1993), o nosso real.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, Ângela. **Pensando a Família no Brasil**. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo/UFRRJ, 1987.
- ARAÚJO, Rita de Cássia Barbosa; MOTTA, Teresa Alexandrina (org.). **O retrato e o tempo**: Coleção Francisco Rodrigues (18540-1920). Recife: Editora Massangana, 2015.
- AUMONT, Jacques. **A Imagem**. 2. ed. São Paulo: Papirus, 1993.
- BARTHES, Roland. **Mythologies**. Paris: Editions du Seuil, 1957.
- BELTRAMIN, Fabiana. **Sujeitos iluminados**: A reconstituição das experiências vividas no estúdio de Christiano Jr. São Paulo: Alameda, 2013.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. **História & Fotografia**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.
- BUCCI, Eugênio. Meu pai, meus irmãos e o tempo. *In*: SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.); MAMMI, Lorenzo (org.). **8x Fotografia**. Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 69-88.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- CORRÊA, Mariza. Repensando a Família Patriarcal Brasileira. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, v. 37, p. 5-16, maio 1981. Disponível em: <<http://publicacoes.fcc.org.br/ojs/index.php/cp/article/view/1590>>. Acesso em: 22 abr. 2020.
- DAMATTA, Roberto. **O que faz o Brasil, Brasil?**. 5.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante da imagem**. São Paulo: Editora 34, 2013.
- ENGELS, Friedrich. **A origem da família, da propriedade privada e do estado**. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- FABRIS, Annateresa (org.). **Fotografia**: usos e funções no século XIX. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.
- FAORO, Raimundo. **Os donos do poder**: formação do patronato político brasileiro. 3. ed. Porto Alegre: Globo, 1976.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- GOMBRICH, Ernst. **A história da arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2015.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. 4. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros nos estúdios fotográficos**: Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

MINTZ, Sidney. **O poder Amargo do Açúcar**: Produtores escravizados, consumidores proletarizados. 2. ed. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2010.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas Artes Visuais**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

PUTTINI, Moreira Ustane; RIBEIRO, Sônia Marques Antunes. Os ambientes quarto e sala na moradia brasileira: uma trajetória do século XVI ao XXI. **Actas de Diseño**, Buenos Aires, v. 7, p. 150-159, jul. 2009. Disponível em: <https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/detalle_articulo.php?id_libro=16&id_articulo=5884> Acesso em: 22 abr. 2020.

QUINTAS, Fátima. **A Mulher e a Família no final do Século XX**. 2. ed. Recife: Editora Massangana 2015.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Senac 2009.

SANDBURG, Carl. **The Family of Man**: The greatest photographic exhibition of all time – 503 pictures from 68 countries created by Edward Steichen for the Museum of Modern Art. Nova York: Maco Magazine Corporation, 1955. Disponível em: <<https://letiziacortini2.files.wordpress.com/2016/12/the-family-of-man-1955.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

SANT'ANNA, Sabrina Patracho. Musealização, crítica de arte e o exercício experimental da liberdade em Mario Pedrosa. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 48, p. 385-404, jul.-dez. 2011. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/eh/v24n48/08.pdf>>. Acesso em: 22 abr. 2020.

SILVA, Armando. **Álbum de Família**: a imagem de nós mesmos. São Paulo: Editora São Paulo, 2008.

SOLOMON-GODEAU, Abigail. **Photography after photography**: gender, genre, history. Durham: Duke University Press, 2017.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma História do Fotojornalismo Ocidental**. Santa Catarina: Editora ARGOS, 2004.