

# A FOTOGRAFIA NA PRODUÇÃO DE NARRATIVAS: ENTRE O VERBAL E O NÃO-VERBAL, ENTRE O VISÍVEL E O NÃO-VISÍVEL

**PHOTOGRAPHY IN THE PRODUCTION OF NARRATIVES: BETWEEN THE VERBAL AND  
THE NON-VERBAL, BETWEEN THE VISIBLE AND THE NON-VISIBLE**

**LA FOTOGRAFÍA EN LA PRODUCCIÓN DE NARRATIVAS: ENTRE LO VERBAL Y LO NO  
VERBAL, ENTRE LO VISIBLE Y LO NO VISIBLE**

**Alexandre Bergamo\***

Universidade Federal de Santa Catarina

**RESUMO:** O objetivo deste artigo é compreender o lugar que vem sendo ocupado pela fotografia na produção de memórias e de narrativas na atualidade. Para tanto, parte de uma articulação entre as pesquisas sobre a fotografia desenvolvidas nas Ciências Sociais brasileiras e as pesquisas mais recentes sobre a memória e a narrativa. Os diferentes suportes (papel e tela), as formas de arquivamento e de circulação utilizadas tanto nos contextos privados quanto institucionais, assim como as diferenças de classe e gênero são também de fundamental importância para a compreensão do uso da fotografia enquanto parte essencial da construção de memórias e de narrativas, individuais ou coletivas. Partindo da articulação entre o verbal e o não-verbal, entre o visível e o não-visível, analisa as formas de uso e de transmissão cultural da fotografia, as estratégias utilizadas para a sua seleção, seu arquivamento e seu descarte e, com isso, as diferentes demandas em torno da produção e do registro fotográfico, assim como os espaços de celebração utilizados na legitimação do trabalho dos fotógrafos: museus, galerias, editoras, prêmios, e as formas de exposição tornadas possíveis pela internet. Entre os usos particulares e os coletivos da fotografia, articulam-se os mais distintos “lugares de memória” e, conseqüentemente, as mais diversas disputas em torno de uma “narrativa” aplicada à imagem fotográfica.

**PALAVRAS-CHAVE:** Fotografia. Memória. Narrativa. Documento. Cultura.

**RESUMEN:** El objetivo de este trabajo es comprender el lugar que la fotografía ha ocupado en la producción de memorias y narrativas en la actualidad. Para ello, parte de un vínculo entre las investigaciones sobre fotografía desarrolladas en las Ciencias

---

\* Professor do Departamento de Sociologia e Ciência Política e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Ciência Política (PPGSP) da UFSC. Esta pesquisa contou com o auxílio da Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) durante o período como Pesquisador Visitante junto ao CRIA/IN2PAST/Portugal. E-mail: a\_bergamo@hotmail.com.

Sociais brasileiras e as investigações mais recentes sobre memória e narrativa. Os diferentes suportes (papel e telas), as formas de arquivo e circulação utilizadas tanto em contextos privados como institucionais, assim como as diferenças de classe e gênero são também de fundamental importância para compreender o uso da fotografia como parte essencial da construção de memórias e narrativas, sejam individuais ou coletivas. Partindo da articulação entre o verbal e o não verbal, entre o visível e o não visível, se analisam as formas de uso e transmissão cultural da fotografia, as estratégias utilizadas para sua seleção, arquivo e eliminação e, com isso, as diferentes demandas que rodeiam a produção e o registro fotográfico, assim como os espaços de celebração utilizados para legitimar o trabalho dos fotógrafos: museus, galerias, editoriais, prêmios e as formas de exibição possibilitadas por Internet. Entre os usos privados e coletivos da fotografia se articulam os mais distintos "espaços de memória" e, em consequência, as mais diversas disputas em torno de uma "narrativa" aplicada à imagem fotográfica.

**PALAVRAS CHAVE:** Fotografia. Memória. Narrativa. Documento. Cultura.

**ABSTRACT:** The aim of this article is to understand the place that photography has occupied in the production of memories and narratives today. To do so, it starts from a relationship between research on photography developed in the Brazilian Social Sciences and more recent research on memory and narrative. The different media (paper and screens), the forms of archiving and circulation used in both private and institutional contexts, as well as class and gender differences are also of fundamental importance for understanding the use of photography as an essential part of the construction of memories and narratives, whether individual or collective. Starting from the articulation between the verbal and the non-verbal, between the visible and the non-visible, it analyses the forms of use and cultural transmission of photography, the strategies used for its selection, archiving and disposal and, with this, the different demands surrounding photographic production and recording, as well as the celebratory spaces used to legitimate the work of photographers: museums, galleries, publishers, awards, and the forms of exhibition made possible by the internet. Between the private and collective uses of photography, the most distinct "places of memory" are articulated and, consequently, the most diverse disputes around a "narrative" applied to the photographic image.

**KEY WORDS:** Photography. Memory. Narrative. Document. Culture.

## 1 INTRODUÇÃO

Fotografia, memória e narrativa são temas que, dentro das Ciências Sociais, nem sempre foram analisados como tendo uma relação direta e intrincada de sentido entre si. A fotografia oscilou, e ainda oscila, entre seu valor documental, seu valor cultural e seu uso como instrumento de registro para a pesquisa. A memória, inicialmente abordada como resquício ou presença de um passado, seguiu o caminho da análise das relações de poder, abrindo-se para as pesquisas a respeito da censura, das reescritas do passado, das formas de transmissão da cultura e das políticas públicas de memória. A narrativa, por sua vez, foi fundamental para o mapeamento dos usos e dos contextos sociais da fala, para o registro de culturas cujas formas de registro vinham se perdendo, para o aprofundamento das metodologias que fazem uso de entrevistas, em especial as pesquisas biográficas, ampliando seu escopo de análise até a dimensão jurídica e da validade dos relatos. Cada uma dessas três áreas de pesquisa logrou avanços significativos nas últimas décadas.

E é exatamente em função desse significativo avanço que hoje a relação entre fotografia, memória e narrativa pode ser abordada a partir de novos questionamentos e novos métodos de análise. O presente texto consiste em uma proposta metodológica de tratamento da fotografia na sua relação com a memória e a narrativa. Mais especificamente, sobre o lugar da fotografia na produção de narrativas: individuais e coletivas. Evidentemente, o ponto de partida é a própria fotografia: como elemento-chave de uma narrativa, como prova documental, como produtora de novas e inesperadas narrativas, que a ela passam a estar ligadas.

Mas se o ponto de partida da análise é a fotografia, o ponto de partida do artigo, de sua escrita, por sua vez, é a narrativa. É narrando as mudanças que a fotografia sofreu no interior das Ciências Sociais, enquanto tema e indagação para diversas e diferentes pesquisas, que chegaremos ao ponto que nos interessa aqui: a complexa relação entre fotografia, memória e narrativa. O texto foi escrito de maneira a apresentar, seja ao cientista social interessado na fotografia, na memória e na narrativa, seja ao pesquisador de outras áreas, igualmente interessado nos mesmos temas, antes de mais nada, as mudanças nas formas de análise sobre a fotografia nas Ciências Sociais. Depois, propõe um diálogo com as pesquisas a respeito da memória e da narrativa. Vai, com isso, da ideia da

fotografia como um “registro sem sujeito” à da “fotografia como narrativa”, produzida por indivíduos e por coletividades, portanto, “obra de sujeitos”.

Em 2022, a publicação de *Balinese Character: a photographic analysis*, de Gregory Bateson e Margaret Mead (1942), completou 80 anos. De lá para cá, a fotografia tornou-se objeto de análise privilegiado em certas pesquisas nas Ciências Sociais e, em outras, instrumento analítico essencial e inseparável do texto que a acompanha, a exemplo do clássico trabalho de Bateson e Mead. Posteriormente, a temática da “imagem” foi ampliada para incorporar o registro audiovisual (filme) e diálogos com a História da Arte foram estabelecidos e fortalecidos com a adoção de alguns de seus mais importantes pesquisadores, como Erwin Panofsky e Michael Baxandall, dentre tantos outros. Embora a ideia fundamental nessa produção seja a de que uma imagem deve ser “interpretada”, que se deve tentar compreender seu “significado”, predominou e tornou-se parte do vocabulário corrente a expressão “ler uma imagem”, que posteriormente se ampliou também para “ler uma fotografia”. Por sua vez, também o debate em torno da fotografia realizado pela História e pela Museologia teve impacto nas Ciências Sociais, passando a predominar a noção de “documento”, que vem acompanhada, evidentemente, do debate específico a respeito da “crítica documental” (Le Goff, 2003). “Ler uma fotografia”, nesse caso, equivaleria a “ler um documento”.

A entrada da fotografia nas Ciências Sociais, seja como objeto de análise, seja como instrumento de pesquisa, deu-se, dessa maneira, no entrecruzamento das concepções então vigentes a respeito da arte, de um lado, e do documento, de outro. E, por isso mesmo, incorporou também muitas das concepções vigentes sobre arte e autoria, assim como sobre a fidedignidade ou veracidade de um documento. Seja num caso, seja em outro, no entanto, avanços significativos foram feitos nas pesquisas, em especial nas Ciências Sociais e na História, os quais, recentemente, produziram mudanças importantes e novas concepções aplicadas à arte, à fotografia e ao registro biográfico e documental.

A quantidade de publicações especializadas na pesquisa sobre e com a fotografia, na Sociologia e na Antropologia, dentro e fora do Brasil, atesta a crescente importância que o tema passou a ter<sup>1</sup> e as mudanças nas suas formas de abordagem ao longo do tempo. Sem pretender fazer um levantamento exaustivo dessas publicações, chama a atenção que, no Brasil, elas tenham se concentrado nas áreas de Antropologia e História, opondo, de um lado, o uso da fotografia para a pesquisa etnográfica e, de outro, seu caráter documental e arquivístico<sup>2</sup>. Além das revistas científicas, ganhou impulso também a publicação de coletâneas (individuais e em grupo) e teses.

Há, como é de se esperar, avanços e descontinuidades nas diferentes formas de tratamento analítico que a fotografia recebeu das Ciências Sociais ao longo desse período no Brasil, contexto de análise deste artigo, que merecem ser destacadas. Mas, também, apesar desses avanços, algumas continuidades e persistências nas suas formas de tratamento. Com o objetivo de compreender as mudanças de análise que a fotografia passou a ter na produção nacional, aqui daremos atenção, na primeira parte deste texto, a quatro dessas formas de tratamento: a fotografia como registro “objetivo” da realidade; a fotografia como registro de práticas sociais e políticas; a fotografia como “documento” em arquivos e museus; a análise da fotografia como um “campo” com critérios específicos de hierarquização e legitimidade (autoria, financiamento, exposição e publicação). Como toda seleção de textos, esta também está sujeita a críticas por levar em consideração uma parcela dos trabalhos já realizados, e não a sua totalidade. O objetivo da seleção aqui feita, e dos exemplos citados, é propor um delineamento das continuidades e descontinuidades observadas nessa produção. Em seguida, na segunda parte deste artigo, e à guisa de conclusão, veremos que impacto as recentes pesquisas sobre memória e narrativa tiveram e têm para a análise da fotografia. Evidentemente, o estabelecimento de um diálogo com essas pesquisas resulta uma ampliação e complexificação em torno de seu debate e de suas formas de análise.

## 2 FOTOGRAFIA COMO DOCUMENTO DA CULTURA

### 2.1 A FOTOGRAFIA COMO REGISTRO “OBJETIVO” DA REALIDADE

<sup>1</sup> Internacionalmente, foram iniciativas importantes as seguintes publicações: *Studies in Visual Communication* (1974-1985), *Visual Anthropology* (desde 1987) e *Visual Studies* (desde 1986).

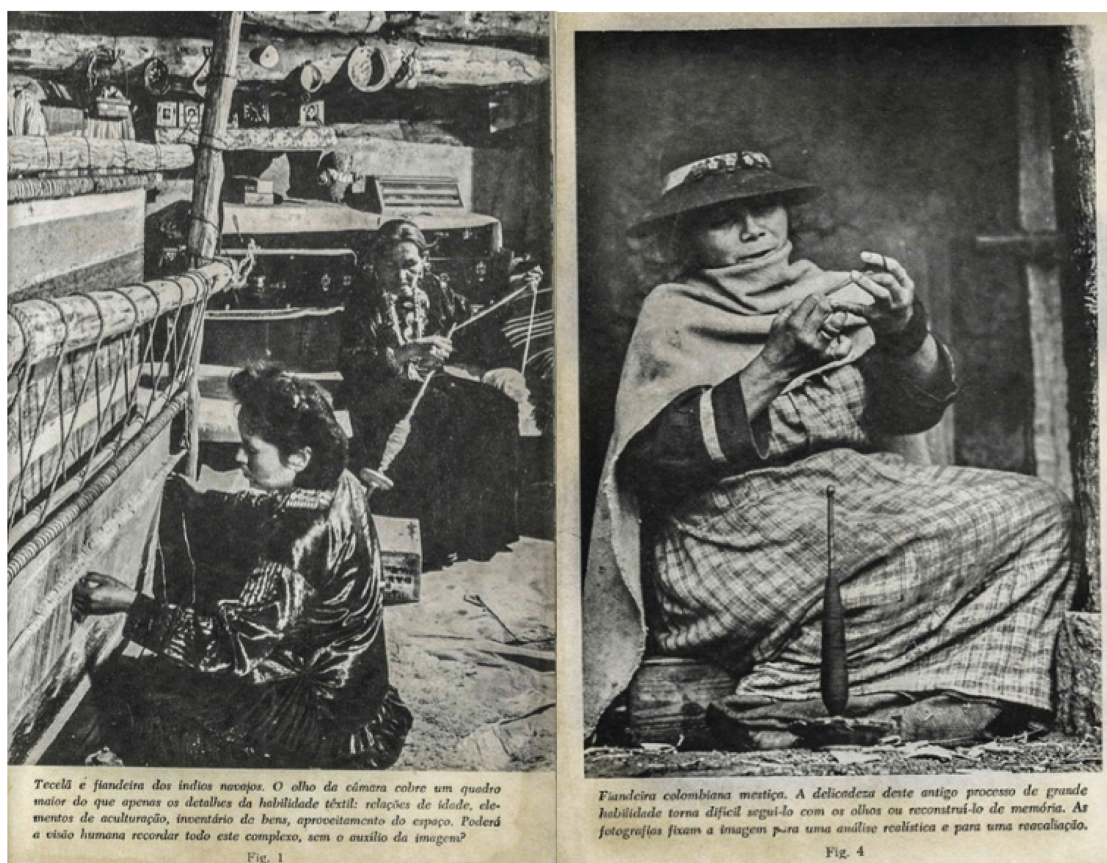
<sup>2</sup> No Brasil, a publicação pioneira foi o *Cadernos de Antropologia e Imagem* (1995-2007).

O clássico *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*, de John Collier Jr., originalmente publicado em 1967, ganhou uma tradução para o português em 1973 pela Editora da USP. Nele, a descrição do valor da fotografia como instrumento de pesquisa se baseia no mesmo argumento utilizado para sua legitimação em meados do século XIX: comparada à pintura, registro subjetivo por definição, a fotografia, cujo registro era feito por uma “máquina”, representava um ideal de imparcialidade e de objetividade (Rouillé, 2009). Pintura e fotografia reproduziam, com isso, o debate em torno da arte e da ciência:

O entusiasmo com que se acolheu a invenção da fotografia mostrava a consciência que o homem teve, pela primeira vez, de poder ver o mundo como *realmente* era. Essa confiança nasceu do reconhecimento de que fotografia era um processo óptico, e não, artístico. Suas imagens se produziam por luz real, tão natural como a sombra projetada por uma mão, ou os rastros de um animal no caminho [...].

As imagens tiradas por repórteres-fotógrafos são editadas naturalmente. O que torna válidos esses documentos é o processo imparcial de visão da câmara pois, uma vez editados, eles contêm um número suficiente de verdades não verbais que permitem ao espectador reconstruir a realidade esquemática e formar conceitos apoiados no que reconhecem como evidência válida (Collier Jr, 1973, p. 4-5).

A passagem acima é particularmente emblemática, pois a suposta “objetividade” e “imparcialidade” da câmera mostra-se, no caso, superior não apenas ao registro artístico, subjetivo por definição, mas também à memória do etnógrafo e ao seu diário de campo, cuja subjetividade também passava a ser questionada. A base do argumento reside na desigual relação estabelecida entre a pintura e a fotografia e seu referente, aquilo que foi captado, registrado. Da mesma maneira, o olho da câmera, portanto a imagem captada pela fotografia, permitiria corrigir ou, até mesmo, impedir que o registro etnográfico fosse um registro tão somente subjetivo e, por isso mesmo, parcial. Essa defesa da “superioridade” do equipamento sobre a “subjetividade” da percepção humana pode ser observada em diversas passagens do texto. Mas, talvez, o momento em que essa defesa seja feita de forma mais direta é ao final do livro por meio das fotografias e das legendas que, ali, aparecem para servir de ilustração ao uso do “método” e, portanto, para conferir “materialidade” e servir de “prova” ao argumento:



**Figuras 1 e 2:** Ilustrações e suas legendas

**Fonte:** Collier Jr (1973, p. 211; 214)

Essa recepção específica que a fotografia teve fez com que a máquina fotográfica fosse vista como o instrumento ideal para a elaboração de “inventários culturais”, em especial naquelas comunidades ou sociedades nas quais a noção de “registro” ou de “documento” são tão diferentes da nossa ou, principalmente, onde a descrição verbal – feita pelo pesquisador – é insuficiente para garantir total fidedignidade ao que se tenta transmitir. Nesse contexto, um “mau” registro fotográfico seria devido a um possível desconhecimento técnico quanto ao uso da máquina fotográfica. Supostamente, seria deixada de lado a eventual “subjetividade” do olhar do pesquisador, a qual seria anulada pela objetividade fotográfica. A máquina seria capaz de garantir, com isso, uma melhor captura do espaço, por meio de um amplo registro de detalhes que poderiam ser analisados repetidas vezes, e do tempo, por meio de registros em sequência que possibilitariam a análise minuciosa dos movimentos de um corpo.

Essa mesma interpretação aplicada à fotografia, de que ela corrigiria as limitações naturais da visão, posteriormente se estendeu ao gravador (corrigindo as limitações naturais da audição) e, depois, ao vídeo (corrigindo ambas, visão e audição). Evidentemente, a discussão sobre o registro fotográfico avançou muito desde então, seja como objeto de análise, seja como instrumento de pesquisa. No entanto, ainda tem grande força a ideia de que a fotografia seria um registro mais fidedigno, capaz ora de corrigir ou impedir percepções mais “subjetivas”, ora de garantir-lhe uma “realidade” incontestável.

## 2. 2 A FOTOGRAFIA COMO REGISTRO DE PRÁTICAS SOCIAIS E POLÍTICAS

Parte das críticas à ideia de que a fotografia seria um registro imparcial e objetivo, e, consequentemente, dos avanços feitos em relação a ela, deve-se à adoção de uma postura bastante diferente e que parte da noção de que os registros fotográficos fazem parte de práticas sociais específicas. Dessa forma, uma nova relação entre o visível e o não-visível na fotografia se estabelece. O registro fotográfico precisaria ser analisado a partir de seu “significado”. A fotografia, com isso, seria a parte “visível” de uma prática social específica, cujo significado precisaria, então, ser melhor compreendido. Isso modifica, portanto, a relação entre a fotografia e seu referente. Este deixa de ser tão somente aquilo que se vê duplicado na imagem. Dessa maneira, a fotografia passa a ser a forma material, no sentido de materialização, de um conjunto de práticas e códigos sociais.

Entre os pesquisadores brasileiros, o trabalho de Miriam Moreira Leite assume especial importância nessa nova perspectiva. O questionamento sobre o “significado” da imagem fotográfica, inspirado pelo trabalho de Erwin Panofsky, representa um alargamento da noção de “documento” aplicada à fotografia, incidindo sobre as suas “condições de produção”: “A leitura da fotografia, ainda que distante, e, em muitos casos, independente de sua produção, tem de se remeter frequentemente a circunstâncias e condições de produção, para uma compreensão adequada da mensagem transmitida” (Leite, 1993 [1986], p. 47).

Esse alargamento visando a uma maior compreensão do significado da fotografia, assim como também de suas condições de produção, possibilita que seja objeto de análise não apenas aquilo que está visível nas imagens, mas também aquilo que não está visível, o que lhe está por trás, seja a cultura, seja a política, seja a economia. Essa nova perspectiva, contudo, não eliminou totalmente a anterior, mas estabeleceu uma linha divisória – e hierárquica – entre os diferentes registros e as diferentes práticas que os originam: de um lado, o “uso social” da fotografia, seu registro leigo, cotidiano; de outro, o “uso científico”, seu registro profissional e analítico, supostamente objetivo. “Documentos”, sim, ambos os registros, mas de “naturezas” completamente distintas, produtos de práticas sociais bastante diferentes e que passariam a exigir, anos depois, metodologias de análise próprias.

Essa nova perspectiva deu tanto ao campo científico quanto ao editorial um novo fôlego. Dessa forma, a partir dos anos de 1990, observa-se uma significativa ampliação da temática relativa à fotografia por meio da publicação seja de coletâneas em livro (Feldman-Bianco; Leite, 1998), seja de revistas especializadas. A *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), publicada de 1995 a 2007, reuniu muitas daquelas novas e inquietantes indagações feitas a respeito do registro visual, tanto a fotografia quanto o filme. Junto com essas novas indagações, novos vocabulários foram introduzidos, resultado do diálogo com outras áreas também interessadas na fotografia, como a semiótica, a história e a arquivística.

O balanço feito por Mauro Guilherme Pinheiro Koury (2006) para a Revista apresenta parte desses avanços. Embora ressaltando que a pesquisa inaugurada por Collier Jr ainda se faça presente, da fotografia como registro mais objetivo e mais realístico, esta passaria cada vez mais a ser vista como uma:

[...] ampliação das narrativas de um povo ou cultura, por meio da pesquisa dos elementos enunciados e obtidos pelo exame analítico de uma fotografia.  
Nessa via, a fotografia é vista como uma fonte fundamental de uma realidade estudada e que não está mais presente (Koury, 2006, p. 47).

Ainda que o autor (Koury, 2006) considere que a fotografia permaneça sendo, nessa perspectiva histórica, um “duplo do real”, sua principal mudança está em que ela passa a ser vista como o registro do “ausente”, daquilo ou daquele que não está mais entre nós. Sua importância se alarga de “registro do presente”, no sentido temporal, símbolo da modernidade que marca o contexto de seu surgimento, para “registro do passado”, documento histórico-arqueológico, “testemunho”.

Mas a mudança mais significativa estaria, para o autor (Koury, 2006), na perspectiva que se volta para os “silêncios presentes nas imagens”, tendência à qual o próprio autor se filia, e que se baseia em dois elementos, denominados por ele de “cemitério de imagens” e “fora fotográfico”. O primeiro se voltaria para “a compreensão de como se dá o processo de escolha, de arquivo e de exclusão de imagens não reveladas. Fala de imagens que, muito provavelmente, nunca chegarão a ser reveladas e ao conhecimento público” (Koury, 2006, p. 48). O segundo, para “os elementos que foram rejeitados ou ignorados pelo enquadramento fotográfico” (Koury, 2006, p. 48). Sem dúvida, trata-se de uma ampliação na tentativa de compreensão da fotografia para além de seu registro, o qual passa a incluir sua “guarda” ou seu “arquivamento”, embora a ideia de “cemitério” deixe de lado o problema da transmissão, da herança entre as gerações desses registros. Não é algo que se descarta, simplesmente, mas algo que se guarda e que se preserva. “Arquivo” e “descarte” são termos que só depois, e gradativamente, passariam a ser incorporados à temática das imagens. Apenas para citar um exemplo, só em 2020, o importante artigo de Luciana Duranti, *Diplomática: novos usos para uma antiga ciência*, viria a ganhar uma tradução para o português (Duranti, 2020).

Nesse mesmo ano em que Mauro Guilherme Pinheiro Koury publica seu balanço, 2006, ganha tradução para o português um artigo de Pierre Bourdieu e Marie-Claire Bourdieu a respeito da relação entre o camponês e a fotografia (Bourdieu; Bourdieu, 2006). Parte de um trabalho maior publicado originalmente em 1965 (Bourdieu, 1965), ali estão presentes uma série de indagações e conceitos que se tornaram, com o passar dos anos, parte fundamental da pesquisa sobre os usos sociais da fotografia, os quais são atravessados por relações de gênero e pela especificidade que a fotografia, em seu uso social cotidiano, tem para o registro e o fortalecimento das relações familiares, chamadas ali de “sociogramas leigos das relações sociais”. O artigo chama, também, atenção para o papel fundamental que as mulheres exercem no conhecimento e reconhecimento das relações familiares, e no papel que as fotografias exercem nesse trabalho de reforço e de atualização das relações sociais.

Essas publicações demonstram que as formas até então utilizadas de análise da fotografia estavam passando por significativas mudanças. Não apenas como registro das relações sociais, mas também como registro das relações de poder, para a qual colaborou o diálogo que passou a ser feito com a História da Arte. Com efeito, as análises a respeito das elites (e em particular dos arquivos pertencentes a famílias de prestígio e que se tornaram de domínio público, incorporados por museus e fundações) contribuíram para ampliar e multiplicar as análises sobre as imagens do poder: na pintura, na fotografia, na imprensa, no filme etc. A relação entre imagem e política ganha espaço específico de discussão, por exemplo, tanto na coletânea organizada por Bela Feldman-Bianco e Miriam Moreira Leite (1998), assim como, posteriormente, em um número especial da Revista *Cadernos de Antropologia e Imagem* (vol. 16, *Imagem e Política*, 2003).

## 2.3 A FOTOGRAFIA COMO “DOCUMENTO” EM ARQUIVOS E MUSEUS

Essa ampliação nas análises das relações sociais e de poder inscritas na fotografia vem acompanhada de um conjunto cada vez mais amplo e denso de análises a respeito das relações entre história e memória. O trabalho de Miriam Moreira Leite (1993 [1988], p. 83-84) é, mais uma vez, um dos precursores do tema no Brasil:

Ainda não se resolveu adequadamente (nem na área de documentação escrita, aliás) a questão do relacionamento harmonioso entre princípios arquivísticos e princípios da pesquisa. A rigidez da catalogação desfavorece condições capazes de captar um processo contínuo de relações que se estabelecem e se desfazem e que se deseja apreender. Enquanto as normas de arquivamento são estabelecidas como sistematização fixa e permanente, a pesquisa de conteúdo tenta lidar com um material de dimensões flutuantes, que exige alterações contínuas de posição, da ordem fixada, de agrupamentos e cruzamentos diversificados para captar melhor as afirmações e os contrastes apresentados pela linguagem fotográfica.

A indexação, a classificação e a disposição das fotografias para sua posterior consulta pelos pesquisadores dão início a uma série de indagações a respeito da origem e da guarda dessa massa documental cujas características são muito diferentes daquelas dos documentos escritos (manuscritos ou impressos). Algumas delas vêm acompanhadas de algum detalhe escrito que ajuda em sua classificação; outras, no entanto, caracterizam-se pela ausência dessas indicações.

A entrada da fotografia nos arquivos, com isso, impulsionou uma crítica das formas arquivísticas, até então centradas no verbal. Embora muitas vezes percebida como sendo autorreferente, uma vez que é sempre registro de alguma coisa ou de alguém, a gênese desses arquivos passou a reorientar as questões metodológicas:

As fotografias têm sido sistematicamente organizadas de acordo com o valor informativo do conteúdo da imagem em detrimento de seu valor de prova e do registro da ação documental que as originou, além de serem consideradas, em muitos casos, peças únicas, descritas individualmente, mesmo quando pertencentes a conjuntos documentais mais amplos, em descompasso com os próprios fundamentos da arquivística, que preconizam tanto a manutenção dos vínculos documentais quanto a importância vital da preservação da proveniência dos registros. [...] (Lacerda, 2012, p. 285)

Defender a busca de significados dos documentos nos arquivos não significa entender os documentos como possuidores do poder de atestar de forma neutra o que se passou ‘realmente’ no momento de produção. Pelo contrário, buscar esse momento é procurar entender o documento como resultado de procedimentos tomados em sua gênese, única forma de restituir à massa documental acumulada durante anos, e já divorciada de suas atribuições originais, contornos mais consistentes sobre a sua existência (Lacerda, 2012, p. 290).

A indagação a respeito da gênese desses arquivos avançou de forma significativa dentro da Sociologia, em especial nas pesquisas sobre as elites, uma vez que fazem da prosopografia seu método de pesquisa por excelência. Comparadas com conjuntos mais amplos de registros pessoais (biográficos), a fotografia, em especial o álbum de fotografias familiar, desponta como elemento-chave, dentre tantos outros, utilizado para dar existência simbólica e, por isso mesmo, capaz de reter os interesses e os valores dos grupos sociais que os produziram (Miceli, 2001).

A partir dessa perspectiva, novo desafio analítico se impõe: não apenas a gênese da fotografia em seu contexto de produção deve ser objeto de análise, mas também a gênese do arquivo, ou seja, o processo mesmo de constituição de uma massa documental cuja existência se fixa em uma forma monumentalizada. “Relações sociais” e “relações de poder” passam a ser analisadas, com isso, a partir dos nexos estabelecidos entre ambas, capazes de produzir aquilo que pode ser entendido como “imagens do poder”. Na gênese dos diversos arquivos fotográficos, particularmente os das elites (políticas, econômicas, religiosas, artísticas e intelectuais), estaria, portanto, materializado o interesse em perpetuar as formas de dominação simbólica capazes de legitimar o poder na forma de “memória”, de “narrativa” e de “história”.

## 2. 4 A FOTOGRAFIA COMO UM “CAMPO”

A influência de Pierre Bourdieu não se restringe a seu trabalho desenvolvido durante os anos de 1960, cuja análise incide sobre as práticas sociais nas quais a fotografia está inserida, destacando diferenças em seu uso no campo e na cidade, além da desigual relação estabelecida com ela em função do gênero. Outra de suas contribuições, a noção de “campo”, passaria a ser de fundamental importância em pesquisas desenvolvidas no Brasil a partir dos anos de 1990. Com base nela, os critérios de legitimidade e hierarquização aos quais os artistas estão submetidos, notadamente na indústria cultural, passaram por novos métodos de análise, o que permitiu uma melhor compreensão a respeito dos contextos específicos nos quais seus trabalhos são desenvolvidos, assim

como das cobranças internas e externas ao seu campo de trabalho para a elaboração de imagens que atendam a interesses e valores os mais diversos (Bergamo, 2006; Magi, 2013).

Essas demandas externas, no caso da fotografia, vão desde políticas públicas de fomento à atividade até cobranças específicas dos órgãos da imprensa, passando pelas demandas de agências especializadas em fornecer material publicitário ou de decoração. Cobranças internas e externas, critérios de legitimidade e de hierarquização, relações de proximidade e de distanciamento entre os fotógrafos e as instituições, as agências de fomento, as editoras e as empresas de jornalismo e, evidentemente, o surgimento de uma “crítica” especializada, constituem uma trama intrincada de relações no interior das quais o profissional tenta imprimir a sua marca, a sua assinatura naquilo que produz para que possa ser reconhecido como um “autor”.

O trabalho pioneiro nessa área foi desenvolvido por Maria Beatriz R. de V. Coelho no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP). Seu extenso trabalho de análise da fotodocumentação, que vai de 1940 até o final do século XX, permite acompanhar as mudanças no mercado da fotografia, assim como os espaços ocupados por esses profissionais nos grandes jornais, nas revistas de moda, nos museus e em agências governamentais, assim como o impacto ocasionado pela criação dos fotoclubes e pelas formas de premiação para a categoria. Durante esse período, uma significativa mudança ocorreu também nas formas de recrutamento social para a profissão e, com isso, nas imagens e nas narrativas do país que eram então criadas:

Há uma diferença muito grande na visão de país veiculada pelos fotógrafos atuantes em meados do século e os da geração formada nos bancos das universidades. Enquanto os primeiros, muitos oriundos de lugares que passaram pelo trauma da guerra, viam e mostravam um país promissor, novo, com um povo miscigenado, um tanto quanto primitivo e afável, os segundos têm uma visão muito crítica. As cidades deixam de ser lugares de progresso para serem mostradas a partir de suas favelas, das crianças de rua, das vítimas da violência policial e do crime organizado, dos soldados da ditadura agredindo estudantes e trabalhadores. O campo deixa de ser um lugar bucólico para ser mostrado como o lugar dos bóias-frias, dos trabalhadores sem terra, do desmatamento, dos garimpeiros. Os índios deixam de ser os bons selvagens prontos para serem integrados à civilização para se diferenciarem em povos que procuram manter sua cultura e que muitas vezes têm suas terras e vidas degradadas pelo contato com o homem branco. Os negros, vistos como partes da África encravada no território nacional, começaram a ser registrados através das lentes de fotógrafos negros, que procuram valorizar as cores e a dignidade de um povo que passou pela escravidão e ainda carrega um estigma (Coelho, 2006, p. 94).

A análise dos temas e das formas de registro utilizadas pelos fotógrafos permite perceber os esforços feitos por esses profissionais para imprimir não apenas marcas autorais às imagens, mas também para dar existência simbólica a seus posicionamentos sociais e políticos, às relações sociais nas quais estão inseridos e, com isso, imprimir-lhes uma maior legitimidade. Os espaços de premiação e de exposição constituem locais privilegiados para o desenvolvimento de projetos autorais, ainda que o mercado das revistas de moda e o da publicidade fosse – e ainda é – o filão mais rentável para a profissão.

No caso específico dos espaços de premiação e exposição, as diferentes formas de composição das bancas julgadoras, assim como as mudanças nos critérios de seleção, afetam as chances de reconhecimento e, igualmente, as imagens e as narrativas feitas do país. Com isso, a análise volta-se para a gênese do registro fotográfico enquanto espaço de negociação simbólica entre questões ligadas à autoria, ao mercado, à imprensa, às políticas culturais e artísticas e às demandas arquivísticas na constituição de uma estética e uma iconografia nacionais.

Parte da demanda por legitimidade nesse campo fez com que a expressão “fotografia documental” migrasse, entre os próprios profissionais, do fotojornalismo – uma vez que o destino dos jornais não é tão somente o descarte, mas também o arquivo histórico – para o retrato, o ensaio e o registro de comemorações familiares ou institucionais (casamento, batizado, formatura, entrega de certificados, homenagens diversas etc.), renovando sua estética, diminuindo as imagens com poses paradas e aumentando o número de “flagras”, com imagens de ações ou com personagens em movimento, ainda que, muitas vezes, encenados e repetidos, numa clara influência das revistas de moda.

O resultado final desse processo, portanto, é a constituição de espaços específicos, ainda que variados, de celebração e memória do trabalho fotográfico considerado “autoral”, portanto “autorizado”, e que passa gradativamente a deter o poder de “impor os critérios de legitimidade e reconhecimento” ao campo, como museus, editoras, galerias, concursos e bolsas, cujo impacto pode ser notado na influência que exerce sobre as formas de composição do registro fotográfico, sobre sua “linguagem”. Outro importante resultado desse processo, que não pode ser menosprezado, é o olhar que se volta para o passado, para o estabelecimento de critérios que passam a ser utilizados na construção de uma memória e de uma história da fotografia, as quais recebem a chancela das instituições que se abrigam nesses espaços de legitimação.

### 3 ENTRECruzAMENTOS ENTRE FOTOGRAFIA, MEMÓRIA E NARRATIVA

A discussão que se pretende desenvolver, a partir de agora neste texto, a respeito da fotografia se baseia, evidentemente, nos avanços já feitos ao tema e esboçados acima, mas pretende-se, também, incorporar outras possibilidades de articulação e análise – em especial, aquelas ligadas aos avanços feitos em duas outras áreas correlatas: as pesquisas sobre memória e as pesquisas sobre narrativa. O pressuposto é que o verbal e o não-verbal, assim como o visível e o não-visível, são indissociáveis no entrelaçamento feito entre a memória e a narrativa, e que a fotografia é peça essencial na memória e na elaboração de narrativas, sejam elas individuais, familiares ou coletivas. Com isso, para esta discussão interessam tanto os usos ordinários e cotidianos da fotografia, como os álbuns de fotografias e as redes sociais, uma vez que neles podem ser observadas as mudanças nas formas de transmissão cultural da fotografia, quanto a constituição de espaços específicos de monumentalização, como galerias, museus e editoras, e de constituição de narrativas coletivas (profissionais, artísticas ou nacionais).

#### 3.1 FOTOGRAFIA E NARRATIVA

Assim como na pesquisa desenvolvida por Pierre Bourdieu nos anos de 1960, interessam aqui os usos ordinários e cotidianos da fotografia. Evidentemente, há diferenças significativas no acesso ao equipamento fotográfico se comparado ao momento em que a pesquisa de Bourdieu e Bourdieu (2006) foi desenvolvida. De lá para cá, ampliaram-se tanto os equipamentos capazes de produzir registros fotográficos quanto as formas de suporte e exibição das imagens, com isso as imagens passaram a registrar uma maior gama de “sociogramas leigos das relações sociais” (Bourdieu; Bourdieu, 2006).

Não só se fotografa apenas aquilo que deve ser fotografado, mas se exhibe apenas aquilo que deve ser exibido, sendo que – principal diferença em relação ao momento em que Bourdieu e Bourdieu fizeram sua pesquisa – as formas de exibição passaram a ser extremamente variadas. É um percurso que vai da máquina analógica à digital, da fotografia revelada à impressa, do álbum físico ao álbum virtual, do porta-retrato às redes sociais.

Ainda que a popularização da fotografia tenha possibilitado que um número maior de registros pudesse ser feito, assim como possibilitado que um maior número de pessoas pudesse incorporar o registro fotográfico a seu cotidiano, nem por isso foram deixados de lado os critérios de hierarquização que eram então aplicados à fotografia, seja na elaboração dos registros, seja no seu arquivamento e exibição. Nos critérios que são utilizados no cotidiano das mais diversas famílias, por exemplo, para ampliação (tamanho das fotos reveladas ou impressas) e exibição das imagens no interior das casas, podem ser observados princípios de hierarquização a operar não só sobre a documentação das relações sociais, seus “sociogramas leigos”, mas também sobre a memória. São princípios de hierarquização que, com isso, revelam uma narratividade (Ricoeur, 2010, 2021) e um trabalho de enquadramento (Pollak, 1989; Nora, 1993) específicos a operar na moldagem das narrativas das trajetórias familiares. São, por isso mesmo, peças importantes para a compreensão dos critérios próprios de legitimidade que operam no registro dos momentos exemplares das mais diversas histórias de vida e que, dessa maneira, revelam os princípios de estruturação das histórias familiares (Bergamo, 2019).

Assim como as narrativas familiares, que se transmitem oralmente, as fotografias também são transmitidas de geração a geração e, da mesma forma que aquelas, podem perder seu sentido de transmissão. Nesse caso, podem deixar de ser vistas como uma “herança familiar” e passar a ser vistas como itens de “descarte”. São, portanto, diferentes dos arquivos fotográficos dos museus, os quais se

tornam objetos de frequência por motivos os mais diversos, em especial de pesquisa, sendo constantemente tomados como “documentos” que, quando reinseridos em novos contextos de análise, passam a adquirir novos significados (Lacerda, 2012).

O surgimento de novos suportes e de novas formas de exibição, em especial as redes sociais, também teve significativo impacto sobre os registros fotográficos e sobre as narrativas biográficas. Estabeleceram-se novos critérios de hierarquização, dessa vez entre o álbum impresso e o álbum virtual, sendo aquele primeiro o mais importante. Contudo, multiplicaram-se as formas de exibição em plataformas digitais. A fotografia permanece sendo, como já foi dito, um “sociograma leigo das relações sociais”. A diferença está em que as diversas redes sociais, como Instagram e Facebook, possibilitam que em cada uma delas sejam registrados sociogramas distintos e específicos, uma vez que uma mesma pessoa pode estar inserida em diferentes redes sociais. Por fim, as narrativas feitas nessas plataformas digitais e nas redes sociais combinam unidades textuais e não-textuais (Chartier, 2002), modificando as próprias formas do registro biográfico (Bergamo, 2019), assim como a própria noção de “documento” (Serra; Bergamo, 2020).

A autoria, nesse contexto específico, está atrelada à possibilidade de construção da própria narrativa biográfica. Dessa forma, uma “narrativa exemplar” (atestada pelo registro de momentos de êxito) passa a “comprovar” uma “autoria exemplar” (Bergamo, 2019): o narrador da história é também seu autor, a vida vivida e narrada são obra sua, aquilo que Pierre Bourdieu (2008) tão apropriadamente chamou de “ilusão biográfica”.

Contudo, os registros fotográficos, em especial de eventos familiares que precisarão ser lembrados em momentos posteriores, passam por uma negociação inesperada em torno de sua autoria. Os muitos fotógrafos contratados para tais ocasiões dividem-se entre o registro “esperado” (demandas de simbolização específicas das famílias contratantes) e o registro “autoral” (demandas específicas de composição de fotos que os fotógrafos utilizam para a construção de uma “assinatura” entre seus pares). Com isso, se, por um lado, os álbuns familiares registram histórias de vida, por outro, esses fotógrafos profissionais utilizam – e arquivam – esses mesmos registros fotográficos, dos mais aos menos autorais, também na construção de suas histórias de vida e de suas trajetórias profissionais. Os mesmos registros, portanto, são utilizados como elementos-chave na construção de duas ou mais narrativas de vida, ainda que isso seja frequentemente esquecido e que se parta do pressuposto de que a história de vida a que a fotografia faz referência é a de quem está representado na foto.

Sobre esses registros incidem fatores semelhantes àqueles que incidem sobre as narrativas de vida e as autobiografias, mas há diferenças importantes que precisam ser notadas. Se as narrativas de vida organizam eventos pregressos em função de interesses, valores e demandas do presente, selecionando-os e reclassificando-os, atribuindo-lhes, com isso, novos sentidos (Rosenthal, 2014), também as fotografias podem ser selecionadas, reclassificadas, guardadas, escondidas, assim atendendo às demandas do presente. Contudo, diferentemente do relato, que se volta para eventos do passado, a fotografia se encarrega de registrar o presente com vistas ao futuro. Ainda assim, narrativa (relato) e fotografia, verbal e não-verbal, são indissociáveis no processo de construção das histórias de vida, individuais e familiares.

Outro detalhe importante: assim como a escrita de autobiografias é uma prática que pode ser observada apenas entre as camadas mais elitizadas (Lejeune, 1994), também a fotografia, enquanto registro autobiográfico, no sentido de que seu conjunto (sejam esses registros álbuns de retratos, de eventos, sejam de viagens familiares) compõe uma narrativa de vida, não está presente em todas as camadas sociais. Ou seja, o registro fotográfico, enquanto elemento de construção de uma “narrativa autobiográfica”, não é uma prática social que pode ser observada indiscriminadamente entre as diversas camadas e os diversos grupos sociais. Nem todos dispõem de fotos para contar sua história, salvo em situações muito específicas. Não é sempre, portanto, que a fotografia é peça fundamental na elaboração de uma “narrativa de vida”. Nem por isso está totalmente ausente, mas sim inserida em uma multiplicidade de práticas sociais de registro e representação, as quais precisam ser melhor compreendidas. Compreender essas diferentes práticas de registro e representação significa compreender o sentido que a fotografia adquire na elaboração das diferentes formas de “narrar uma vida”.

### 3. 2 FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

A inserção da fotografia em arquivos e coleções, deslocando-as do espaço familiar de recordação, limitado espacial e temporalmente, para o espaço coletivo, da “eternização”, cujos limites espacial e temporal são muito mais amplos (Assmann, 2011), expressa um processo bastante específico, geralmente reservado às elites. Só recentemente os pesquisadores, em especial cientistas sociais e historiadores, passaram a se dedicar de forma mais sistemática ao registro da memória e dos relatos das demais camadas sociais e dos demais povos. Sobre esses registros incidem, no entanto, o perigo de uma multiplicação crescente de arquivos, a produção de uma massa documental que corre o risco de assemelhar-se mais a um “cemitério de relatos” que a um “lugar de memória” (Penna, 2003).

Assim como a escrita biográfica é um importante instrumento a operar dentro de um sistema de memória e reconhecimento, que eterniza não só a pessoa retratada, mas igualmente quem a retrata, o “autor” da biografia (Assmann, 2011), a fotografia, em especial o retrato, opera dentro de um sistema bastante semelhante. Em ambos os casos, seja na escrita, seja na representação fotográfica, estamos diante de “retratos”, seja no sentido literal, seja no figurado. A popularização da fotografia, no entanto, possibilitou que um conjunto mais amplo de imagens pudesse ser registrado, e não somente “retratos”. Verifica-se, com isso, uma renovação das formas de representação e autorrepresentação. Mas apenas algumas delas, partes ou coleções inteiras de fotos, migram do espaço familiar de recordação para o coletivo. Não apenas o processo de monumentalização implicado nesse deslocamento dos arquivos, portanto, precisa ser objeto específico de análise (Lacerda, 2012), mas também o processo de criação de espaços específicos de recordação (Assmann, 2011). Significa olhar para as fotografias não só como “documentos de memória”, mas principalmente como “documentos da cultura”, como indicadores importantes das transformações culturais, das formas de percepção e registro, mas também das relações de poder e de como elas ganham materialidade por meio da produção de “memórias” específicas para serem guardadas, exibidas, celebradas e eternizadas.

De acordo com Pierre Nora (1993), a memória vive naqueles que a transmitem entre as gerações. Quando aqueles que a transmitem deixam de existir, ou de transmiti-la, a memória torna-se história, deixa de residir naqueles que seriam seus portadores e passa a habitar o espaço dos arquivos e dos museus. E aqui, talvez, pudéssemos usar a mesma expressão utilizada por Philippe Lejeune (1994) para se referir aos relatos autobiográficos feitos por pessoas que não escrevem, incumbindo a outras o trabalho de organizar suas narrativas. Uma vez que aqueles que narram não são os mesmos que portam as memórias, estamos diante de “narrativas sem memória”. Ainda assim, são narrativas e, por isso, dependem de uma autoria, no sentido atribuído ao termo por Roger Chartier, ou seja, atreladas àquilo que ele chama de “função autor” (Chartier, 2012). Nesse caso específico, estamos diante de uma “função de autoria” que tem também uma “função de memória”, cujo sentido precisa ser melhor compreendido no interior das relações de dominação que a constituem e tornam possível.

Inseridas no contexto museal e arquivístico, a fotografia adquire novos sentidos e significados, ou seja, torna-se parte de novas narrativas, estas de caráter mais amplo e coletivo. E, com isso, torna-se parte de novas memórias, diferentes daquelas que a originaram. Espaços criados ou reservados para o arquivamento e a pesquisa desses documentos específicos da cultura, deixam de lado, no entanto, todas aquelas camadas sociais cujos registros biográficos baseiam-se em critérios e práticas sociais distintas da observada entre as elites. Trata-se, portanto, de uma expansão da memória e da narrativa cultural que deixa de fora parcelas inteiras da população, produzindo aquilo que Aleida Assmann (2011) chamou de “amnésia estrutural”.

A criação de espaços específicos para o arquivamento e exposição de fotografias possibilita, com isso, que não apenas os “retratados” sejam celebrados, como no caso dos arquivos pessoais de membros das elites políticas, econômicas, religiosas, artísticas e intelectuais, mas também os fotógrafos, constituindo-se em espaços não apenas de celebração, mas, principalmente, de autocelebração. Mas se no caso das elites o novo dispositivo (a máquina fotográfica) foi colocado a serviço de sua legitimação (Rouillé, 2009), ele foi igualmente colocado a serviço da denúncia e da crítica social, assim como da legitimação de outras camadas ou grupos sociais, muitas vezes marginalizados e estigmatizados (Coelho, 2012), como também de partidos políticos, grupos religiosos, empresas e instituições diversas. A fotografia, ao produzir documentos que possam legitimar as mais diversas memórias, torna-se, com isso, peça-chave num cenário de disputas entre as mais diversas narrativas.

O espaço de celebração da fotografia e de seus autores não permaneceu restrito aos arquivos e museus. Publicado em livros, o trabalho desses fotógrafos, em especial os mais autorais, ou aqueles mais a serviço das elites, possibilitou a exploração de espaços ampliados de exposição do trabalho fotográfico, não restritos às demandas específicas de galerias ou demais espaços institucionais de exposição (Rouillé, 2009). Além do mercado do livro, um novo espaço veio recentemente integrar-se aos demais existentes: os canais específicos de divulgação na internet. A exemplo dos museus ou das editoras, também nesses espaços pode ser encontrado o trabalho de curadoria, ainda que feito de forma amadorística, e, com ele, a divulgação de estilos, linguagens ou, até mesmo, grupos específicos de fotógrafos.

#### 4 À GUIA DE CONCLUSÃO

O conjunto desses espaços de celebração e autocelebração demonstra uma diversificação do trabalho de simbolização e, portanto, dos espaços e das formas de dominação, constituindo novos e diversificados “espaços de memória”. Demonstra, igualmente, uma crescente produção de “narrativas” ou, ao menos, uma crescente preocupação com a “autoria” das diversas narrativas que vêm sendo produzidas e que articulam elementos verbais e não-verbais, estéticas coletivas diversas, que se são “coletivas” por ocuparem o espaço público, são “particulares” por atestarem o esforço de controle das memórias e das histórias que elas registram. São, dessa forma, espaços de dupla negociação de sentido: entre narrativas e entre memórias.

Nos espaços institucionalizados e tornados “patrimônios” coletivos, como os museus e os arquivos, a disputa entre diferentes memórias e narrativas pode ser mais facilmente observada, já que cada uma delas constitui um conjunto específico de documentos. Por sua vez, os álbuns de família, embora sejam eles também memória e narrativa coletiva, familiar, possuem uma estrutura que pode nos ajudar a elucidar a tensão existente entre a memória individual e a memória coletiva em seu contexto mais ordinário e cotidiano, distante das formas institucionalizadas de poder. Diferentes narrativas se fundem ali, nesses álbuns, para construir uma nova, cujos elementos principais são a coesão e a coerência na construção de uma narrativa plural e, ao mesmo tempo, coletiva, dotada de unidade. A fragmentação dessa narrativa em diversos álbuns demonstra que nem sempre essa coesão é possível, e, por vezes, que os limites entre as diversas memórias e narrativas precisam ser preservados.

Os álbuns e os arquivos de família são, com isso, compostos por diversas camadas. Temos a memória individual, aquela que conta a história de cada um de seus membros, e que nem sempre está nos álbuns. Muito dessa memória continua preservada nos negativos ou nos arquivos digitais não impressos, não tendo adentrado ao álbum. Temos a memória familiar, materializada nos álbuns, que alguém na família, geralmente uma mulher, pois são elas as principais gestoras da memória e da narrativa familiar (Bourdieu; Bourdieu, 2006; Bergamo, 2019), encarrega-se de organizar e de garantir uma certa continuidade. Nesses álbuns, estão não apenas os parentes mais próximos, mas também todos aqueles, mesmo os que não têm vínculo direto de parentesco, que são considerados parte da “família”.

Mas temos também a memória – “viva” – daqueles que nos narram suas histórias e as da família a partir das fotos ali presentes e de suas recordações, fazendo-nos conhecer, a exemplo de uma pedagogia das relações familiares, todos que estão ali registrados e os vínculos de parentesco e de amizade entre eles. Temos, ainda, uma memória coletiva “à margem”: são os lugares, as casas e as pessoas que também aparecem nessas imagens, sem qualquer vínculo com as demais pessoas ali registradas, mas que acabam por converter suas presenças ali, essas memórias “à margem”, em suas próprias memórias, incorporando-as ao conjunto da narrativa familiar que estrutura esses álbuns. E, por último, uma memória nacional, que fala de uma época e dos lugares das pessoas nesses contextos, memória convertida em documento histórico, em patrimônio, e que pode ser objeto de interesse e de demanda de fundações, arquivos, museus e pesquisadores. Esses álbuns (em conjunto com os negativos não revelados e os arquivos digitais não impressos) dão materialidade, com isso, à intrincada relação entre memória individual e memória coletiva, entre o que deve ser lembrado – e narrado – e o que deve ser esquecido.

## REFERÊNCIAS

- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
- BATESON, G.; MEAD, M. *Balinese character: a photographic analysis*. New York: New York Academy of Sciences, 1942.
- BERGAMO, A. *A experiência do status: roupa e moda na trama social*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.
- BERGAMO, A. Fotografia, gênero e narrativa social. In: FARIAS, E., FERNANDES, D. C.; GONTIJO, B. (org.). *Arte/cultura nas ciências sociais*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2019. p. 331-349.
- BOURDIEU, P. *Razões práticas: sobre a teoria da ação*. 8. ed. Campinas: Papirus, 2008.
- BOURDIEU, P.; BOURDIEU, M. C. O camponês e a fotografia. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n. 26, jun. 2006, p. 31-39. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/8103>. Acesso em: 24 jan. 2025.
- CHARTIER, R. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora da Unesp, 2002.
- CHARTIER, R. *O que é um autor? Revisão de uma genealogia*. São Carlos: Editora da UFSCar, 2012.
- COELHO, M. B. O campo da fotografia profissional no Brasil. *Varia Historia*, v. 22, n. 35, p. 79-99, 2006. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/vh/a/MRFHKVTqFf3dwD54w9JSNXb/>. Acesso em: 5 set. 2024.
- COELHO, M. B. *Imagens da Nação: brasileiros na fotodocumentação de 1940 até o final do século XX*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo; Edusp, 2012.
- COLLIER JR, J. *Antropologia visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: EPU/Edusp, 1973.
- DURANTI, L. Diplomática: novos usos para uma antiga ciência. *Revista de fontes*, Guarulhos, v. 7, n. 13, p. 6-39, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/fontes/article/view/11968>. Acesso em: 24 jan. 2025.
- FELDMAN-BIANCO, B.; LEITE, M. M. (org.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Campinas: Papirus, 1998.
- KOURY, M. G. P. Os pesquisadores frente a um olhar e ao uso da fotografia nas ciências sociais no Brasil. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, v. 22, n. 1, p. 45-56, 2006. Disponível em: <http://ppcis.com.br/wp-content/uploads/2018/09/Cadernos-de-Antropologia-e-Imagem-22.-Estrat%C3%A9gias-da-pesquisa-com-imagens.pdf>. Acesso em: 5 set. 2024.
- LACERDA, A. L. de. A fotografia nos arquivos: produção e sentido de documentos visuais. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 283-302, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/hcsm/a/3WdKxxJRFJ65nGbDgQPfnh/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 5 set. 2024.
- LE GOFF, J. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- LEITE, M. M. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 1993 [1986].
- LEJEUNE, P. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion, 1994.
- MAGI, É. R. *Rock and Roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream*. São Paulo: Alameda, 2013.

MICELI, S. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NORA, P. Entre história e memória: a problemática dos lugares. *Proj. História*, São Paulo, v. 10, p. 7-28, jul./dez. 1993. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em: 5 set. 2024.

PENNA, J. C. Este corpo, esta dor, esta fome: notas sobre o testemunho hispano-americano. In: SELIGMANN-SILVA, M. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. p. 297-350.

POLLAK, M. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278/1417>. Acesso em: 5 set. 2024.

RICOEUR, P. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 3 v.

RICOEUR, P. Arquitetura e narratividade. *Geograficidade*, Niterói, v. 11, número especial, p. 151-160, outono 2021. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geograficidade/article/view/50793/29575>. Acesso em: 5 set. 2024.

ROSENTHAL, G. História de vida vivenciada e história de vida narrada: a interrelação entre experiência, recordar e narrar. *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n. 2, p. 227-249, 2014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/civitas/article/view/17116/11471>. Acesso em: 5 set. 2024.

ROUILLÉ, A. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2009.

SERRA, P.; BERGAMO, A. Sociologia do jornalismo: por uma agenda de pesquisa. *Plural*, São Paulo, v. 27, n. 2, p. 5-21, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/179833/167969>. Acesso em: 5 set. 2024.



Recebido em 27/08/2024. Aceito em 04/09/2024.

Publicado em 31/03/2025.