

Páginas de lembranças: Uma análise de álbuns de família nos sertões baianos

Páginas de recuerdos: un análisis de los álbumes de la familia en el Sertão de Bahia, una Provincia brasileña

Valter Gomes Santos de OLIVEIRA¹

Resumo: Este estudo procura dar conta de aspectos relacionados à presença da fotografia no cotidiano de grupos familiares em cidades sertanejas como Jacobina e Miguel Calmon, na região atualmente conhecida como Piemonte da Diamantina. Na alvorada do século XX, no interior da Bahia, o advento do consumo fotográfico provocou, dentre vários impactos, a inserção de populações sertanejas no universo visual daquela que foi uma das principais artes da era da reprodutibilidade técnica na contemporaneidade. O estudo demonstra como as coleções fotográficas foram instrumentos significativos relacionados ao espaço da memória familiar e à definição das identidades sociais. Assim, a fotografia foi analisada para além da sua dimensão plástica, uma vez que foi de grande relevância perceber também os usos e funções dos álbuns fotográficos enquanto artefatos dos grupos familiares.

Palavras-chave: Fotografia, álbum de família, memória.

Resumen: Este estudio pretende dar cuenta de los aspectos relacionados con la presencia de la fotografía en grupos familiares cotidianos en ciudades del interior como Jacobina y Miguel Calmon, la región ahora conocida como Piemonte de la Diamantina. En los albores del siglo XX, en Bahia, el advenimiento de consumo fotográfico causado, entre los diversos impactos, la inclusión de las poblaciones del interior en el universo visual que esa fue una de la relación principal de la era de la reproductibilidad técnica hoy en día. El estudio demuestra que los instrumentos eran importantes colecciones

¹ Professor de História Moderna na Universidade do Estado da Bahia e doutorando em História Social pela Universidade Federal da Bahia com pesquisa sobre o circuito social de fotografias nos sertões baianos. E-mail: valterdeoliveira@gmail.com

fotográficas relacionadas con el espacio de la memoria y la definición de las identidades sociales de la familia. Así pues, la fotografía se analizó más allá de su dimensión de plástico, ya que también es de gran importancia para darse cuenta de los usos y funciones de álbumes de fotos como artefactos de los grupos familiares.

Palabras clave: fotografía, álbum de familia, la memoria.

Nos sertões da Bahia o advento do consumo fotográfico provocou, dentre vários impactos, a inserção de suas populações no universo visual daquela que foi uma das principais artes da era da reprodutibilidade técnica na contemporaneidade. Foi na construção de *memórias coletivas* que a fotografia teve umas das principais funções no seio de diversas famílias da região, entre fins do século XIX e início do século XX.

Neste artigo, convido o leitor a conhecer alguns aspectos ligados à presença da fotografia no cotidiano de grupos familiares em Jacobina e Miguel Calmon, na região atualmente conhecida como Piemonte da Diamantina. Procuo demonstrar como as coleções fotográficas foram instrumentos significativos relacionados ao espaço da memória familiar e à definição das identidades sociais. No presente estudo, a fotografia foi analisada para além da sua dimensão plástica, uma vez que foi de grande relevância perceber também os usos e funções dos álbuns fotográficos enquanto artefatos dos grupos familiares.

A novidade fotográfica chega aos sertões baianos

Até meados do século XIX, a fotografia - ou aquilo que era conhecido como daguerreótipo - era um produto muito valioso, estando somente restrito aos círculos de elite. Entretanto, com o advento de equipamentos menos robustos e com o desenvolvimento de técnicas mais simples, o custo de produção barateou, popularizando ainda mais o número de consumidores (FABRIS, 1998). Disdèri foi o principal responsável por isso, na França, graças à invenção do *carte de visite*, formato menor e mais barato que o daguerreótipo, ainda a grande vedete da sociedade, produto de retratistas famosos como Nadar, Carjat ou Le Gray, nos seus estúdios em Paris. Graças ao “efeito Disdèri”, em pouco tempo ampliou-se consideravelmente o número de profissionais que trabalhavam com a confecção de imagens fotográficas, ampliando o direito à autoimagem não apenas à pequena burguesia, mas também ao proletariado (FABRIS, 2004, p. 28-29). No Brasil, os fotógrafos aos poucos passaram a prestar seus serviços em regiões cada vez mais distantes

dos grandes centros urbanos, percorrendo diversas cidades no interior do país, difundindo a novidade e o gosto pela fotografia.

Até o início do século XX, era comum o trânsito de pessoas oriundas dos sertões da Bahia pelos estúdios fotográficos localizados em Salvador. Em alguns álbuns de família consultados na região do Piemonte da Diamantina, localizei vários formatos *carte de visite* elaborados em casas como *Photographia Artística, Alberto Henschel & Cia, Photo Lindemann, Photo Gonsalves, Photo I. Mendo*. Talvez não seja difícil para o leitor imaginar como as pessoas que na época retornavam da capital com as novidades nas bagagens pudessem despertar certos desejos entre os indivíduos que não saíam do interior. Da mesma forma ocorria quando um profissional permanecia por alguns dias em algumas dessas cidades, prestando serviços fotográficos e chamando a atenção da população para sua estadia no local. É o que sugerem algumas notas publicadas em jornais da região².

Somente mais tarde, provavelmente nas primeiras décadas do novo século, alguns indivíduos dali mesmo, em posse de equipamentos fotográficos próprios, passaram a prestar também serviços no ramo, atendendo a todos, inclusive àquelas populações menos abastadas que não costumavam ir a Salvador, ou que não tinham como adquirir fotografias quando da passagem de um profissional itinerante.

Fotografia e Memória

Quando a fotografia surgiu, foi encarada por muitos como prova incontestada da verdade. Seu uso passou a ser cada vez mais constante nas sociedades, nos momentos alegres, tristes ou trágicos, a ponto de o correspondente de guerra Mathew Brady afirmar, no século XIX, que “a câmara fotográfica é o olho da história”. Naquele período, o mundo assistia a uma corrida desenfreada pelo uso da fotografia como registro documental de guerras, cidades, monumentos, eventos sociais e também desempenhando uma importante função simbólica na legitimação de famílias.

A capacidade de armazenamento de informações e o *status* de credibilidade alcançado pela fotografia foram definidores no que concerne à decisão do que deveria ser preservado para posteridade. Muito preocupada com o desvelamento do passado e o esquecimento do presente, as sociedades do fim do século XIX viram na fotografia um poderoso instrumento a serviço da memó-

ria. Entretanto, poder-se-ia perguntar: consiste a fotografia também numa memória?

Jacques Le Goff (1996) assegura que o surgimento da fotografia revolucionou a memória coletiva, expandindo-a e democratizando-a para várias partes do mundo e classes sociais com uma precisão visual jamais visto em épocas anteriores, permitindo que se guardasse a memória do tempo e da sua evolução. De fato, nunca se vira tanta produção, consumo e difusão de imagens do acompanhamento de pessoas e lugares quando após a criação da fotografia. A este respeito, Gisèle Freund (1976) diz que sua importância política se deve ao fato de entrar por igual na casa do trabalhador e do artesão e por atender ao funcionário e ao industrial indistintamente.

Mirian Moreira Leite (2000) constatou, através de pesquisas empíricas sobre álbuns de famílias em São Paulo do início do século XX, a presença de inadequações de grande parte das legendas existentes nas fotos, ficando evidente que “a memória da imagem não só difere da memória da palavra como chega, em alguns casos, a substituir a própria memória” (p. 18). A autora percebeu também que muitas pessoas entrevistadas não se lembravam mais o que tinha acontecido, mas apenas do retrato do acontecimento.

Por sua vez, Boris Kossoy (2002) afirma que a “Fotografia é Memória e com ela se confunde” (p. 132). Para o autor, quando se olha para uma fotografia, muitas vezes o observador mergulha no conteúdo da imagem e se vê envolvido num exercício mental de reconstituição, quase que intuitivo, implicando num *processo de criação de realidades*, seja numa atividade de investigação histórica ou numa mera recordação pessoal ao olhar fotografias num álbum.

O século XX assistiu a uma corrida desenfreada pela preservação de memórias através do uso de fotografias. No início do século, verificou-se como que uma epidemia de coleções de imagens fotográficas de todas as espécies. De fato, a fotografia revolucionou a maneira das pessoas se verem em sociedade. Na seqüência, mostrarei alguns aspectos de construções sociais de memórias coletivas através de coleções de fotografias em álbuns de família.

Memória social em álbuns de famílias

Cada vez mais constante na vida cotidiana dos grupos sociais desde o seu surgimento, a fotografia foi se sedimentando como importante suporte da memória coletiva. Atualmente, é praticamente impossível não encontrar registros fotográficos como espaços de lembranças de grupos. Entretanto, é válido destacar que as imagens

² “Photographo” in *Jornal Correio do Sertão*, de 11/08/1918 (Morro do Chapéu) e “Photographo” in *Jornal O Ideal*, de 31/07/1927 (Jacobina).

construídas através das câmeras fotográficas fazem parte de um sistema maior de identificação que não se limita ao testemunho do fotógrafo ou do fotografado. Estão apoiadas também nas idealizações, sentimentos, desejos, angústias de inúmeros agentes exteriores, inclusive os apreciadores das imagens. Afinal, qual a razão de nos identificarmos com fotografias das quais não fomos testemunhas?

Apesar da existência de padrões visuais universais para os variados estilos de fotografias, esses códigos de identificação não são estanques no tempo e no espaço, visto que sofrem modificações a depender das condições efetivas da época e do lugar.

Em se tratando de fotografias de família, pode-se observar uma tendência generalizada, não só no Brasil como também em outros países, de seu uso como registros de casamentos, crescimentos dos filhos, rituais de passagens, reuniões familiares, lembranças dos mortos nas mais diversas classes sociais.

Nos sertões da Bahia, entre fins do século XIX e início do século XX, as passagens dos fotógrafos itinerantes pelas diversas regiões geravam oportunidades raras de acompanhamentos regulares das fases em família, restando ainda assim exemplares de amostra restritos principalmente a pequenos círculos sociais. No entanto, com a presença de profissionais vivendo nas próprias localidades, o barateamento do custo de produção e a popularização da técnica com o advento das câmeras portáteis, o hábito de fotografar se tornou um rito constante na vida cotidiana de diversos grupos familiares.

Depois do advento da Kodak e seu lema “aperte o botão que nós faremos o resto”, as câmeras fotográficas passaram a fazer parte dos equipamentos existentes nas residências de várias famílias. Com o tempo, veio a necessidade de reunir esses retratos da família, ou ligados a ela, dos momentos solenes e descontraídos da mesma. O álbum fotográfico surgiu como uma das grandes invenções do crescente mercado industrial. Sendo bastante utilizado pelas famílias, até a primeira metade do século XX era uma forma de registro característico da classe média e alta, enquanto entre famílias de baixa renda era mais comum fotografar apenas seus momentos significativos, como casamento, batizado ou reunião da família (LEITE, 2000, p. 75).

A circulação de fotografias e o seu consumo em forma de postais, retratos ou vistas promoveram no Brasil o surgimento de empresas ligadas ao ramo fotográfico, como a *Cartona* e a *Leofer*, que passaram a produzir vários modelos de álbuns cartonados atendendo a esse filão de colecionadores de imagens em todo o país.

Os álbuns de famílias constituem universos visuais narrativos ligados às memórias particulares de grupos. Suas páginas de lembranças estão repletas de imagens que mesclam valores de culto e de exposição. Walter Benjamin (1985) diz que, com o nascimento da fotografia, o *valor de culto* na arte aos poucos cede espaço para o *valor de exposição*, mas mantém no retrato sua última trincheira de resistência. Caberia então a pergunta pela consistência desses valores.

A arte de culto existe como instrumento de magia ou relicário de rituais específicos. Benjamin comenta que, como objeto de culto, o que importa é que elas existam e não que sejam vistas por todos, a exemplo das pinturas nas cavernas. Com a arte de exposição, ocorre o oposto, fazendo-se necessário que seja amplamente vista para atingir seu propósito, como o cinema. Nos álbuns familiares, os retratos de entes falecidos, por exemplo, encontram-se mais associados ao culto da saudade, como reserva de foro íntimo, enquanto as lembranças de viagens, a exemplo dos postais, cumprem finalidades de divulgação das maravilhas do mundo.

Os álbuns de família possuem dinâmicas próprias de vida. Imagino que nascem na adição das primeiras fotografias, desenvolvem-se com a incorporação de novas aquisições, adoecem na retirada de fotografias ou esfacelamento de suas páginas, envelhecem com o amarelamento ou o enrugamento de suas imagens e páginas e às vezes chegam a morrer com sua dissolução, restando apenas algumas imagens avulsas.

Através de observação e análise de acervos de iconotecas familiares em cidades como Jacobina e Miguel Calmon, pude notar a marcante presença de fotografias entre diferentes grupos familiares entre fins do século XIX até meados do século XX. Para este estudo, lancei mão de 675 imagens distribuídas em oito álbuns de família nas cidades. Meu interesse era perceber a configuração dos imaginários sociais construídos nos álbuns dos grupos familiares e os tipos de lembranças preservados como parte de suas memórias para posteridade.

Peter Burke (2004) chama a atenção para o fato de que o uso da fotografia como documento deve ser contextualizado. Creio reunir elementos para afirmar que o álbum de família representa tanto um documento histórico quanto um contexto social com relação às suas fotografias. De outra forma, o álbum de família consiste também no que Le Goff (1996) chama de *documento/monumento*, visto que também resulta do “esforço das sociedades históricas para impor ao futuro- voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprios” (p. 548).

Por considerar que a análise de fotografias desvinculadas dos seus álbuns seria insuficiente para este estudo, optei por trabalhar com eles enquanto séries distribuídas em cinco décadas. Neste aspecto, a metodologia da história serial me parece ser útil por permitir fazer comparações no universo das fontes quantificadas (FURET, 1976).

Classifiquei os álbuns em ordem cronológica tendo por referência o tempo de criação dos mesmos, conforme apresentado na tabela 1. O primeiro é de 1886 e o último, de 1963. As fotografias encontradas nos álbuns, com exceção do primeiro, não são de uma mesma época, ocorrendo haver imagens de anos ou décadas anteriores em alguns deles. Imagino que os álbuns não fossem todos preenchidos de uma só vez, ou seja, após sua abertura oficial, com a inserção das primeiras imagens, outras mais eram adicionadas ao decorrer de novas aquisições com o tempo. Nesses álbuns, encontrei várias páginas em branco ou com espaços sem preenchimento. As informações sobre as aberturas oficiais em alguns estão nas dedicatórias ou inscrições nas capas internas; em outros, deduzi pelas épocas das fotografias das primeiras páginas ou informações dos proprietários.

Tabela 1
Distribuição dos álbuns

	Álbum 1	Álbum 2	Álbum 3	Álbum 4	Álbum 5	Álbum 6	Álbum 7	Álbum 8
Proprietário	Amado Barberino	Amado Barberino	Amado Barberino	Enelita Rocha Miranda	Enelita Rocha Miranda	Gildete Miranda Rios	Gildete Miranda Rios	Adelípio e Enelita
Cidade	Jacobina	Jacobina	Jacobina	Miguel Calmon	Miguel Calmon	Miguel Calmon	Miguel Calmon	Miguel Calmon
Datação provável de abertura	1886	1921	1922	1945	1946	Anos 50	Anos 50	1963
Quantidade de imagens encontradas	43	31	75	58	170	77	138	83

Os três primeiros álbuns pertenceram a Amado Barberino, que foi um eminente comerciante e fazendeiro em Jacobina. Descendia de tradicional família local e fez parte da sua pequena elite letrada, tendo fundado o *A primavera*, primeiro jornal escrito da cidade, em 1917. A família Barberino preserva ainda um valioso arquivo formado de coleções de fotografias e jornais da cidade.

Os cinco demais álbuns são de tradicionais famílias de classe média em Miguel Calmon. Os de número 4, 5 e 8 pertencem à senhora Enelita Rocha Miranda e seu

esposo Adelípio, ambos antigos funcionários da Prefeitura. Os de número 4 e 5 pertencem a uma professora da cidade e o período dos álbuns marca a época em que era estudante na cidade de Senhor do Bonfim.

Pelo estado de conservação dos álbuns, percebi que alguns tiveram suas integridades comprometidas com a extração de fotografias ou de páginas inteiras. Com relação aos três primeiros, somente tive acesso após serem digitalizados e, infelizmente, sem imagens das capas ou da maioria das páginas inteiras. Entretanto, em rápida olhada quando os vi há cerca de cinco anos, notei que estavam bem conservados, apesar de serem os mais antigos das séries. Os outros cinco pude obter diretamente nas residências dos três proprietários; notei que eram mantidos em espaços reservados e seus controles cabiam aos guardiões das iconotecas familiares.

Nelson Schapochnik (1998) assemelha a figura do guardião a quatro elementos: um *dublê de arquivista*, visto ser quem organiza e dá uma ordem ao acervo; *curador*, pois decide quais imagens devem ser expostas na sala e quais devem ir para os álbuns; *marchand*, determinando a distribuição e circulação do espólio da memória fotográfica familiar; e *guia de visitas* de exposições, pois é quem legenda e constitui narrativa à coleção de imagens.

A organização das fotografias nos álbuns que tive oportunidade de analisar possui lógicas distintas: por cronologia, por temáticas específicas em blocos, pela distribuição em tamanho nas páginas ou outras modalidades que ainda não foi possível compreender.

Os álbuns de família não reúnem apenas fotografias. Aí estão guardados também outros itens como suportes da memória individual e coletiva: fragmentos de jornais, cujos conteúdos certamente possuíam significado particular para as famílias (álbuns 5 e 8); ilustração de tema religioso fixado na capa interna (álbum 7); calendário ilustrado (álbum 8); santinhos de pessoas falecidas (álbuns 2, 5 e 8); carteira de seguro da Previdência Social; e título de eleitor (álbum 5).

Para o presente estudo levei em consideração apenas as fotografias. Elas foram distribuídas em estilos e formatos diversos nas séries dos álbuns conforme detalhado na tabela 2. Tomo por *retratos* as fotografias onde aparecem as figuras humanas como tema principal. Já as

paisagens urbanas seriam aquelas onde os temas principais são cenas de ruas, arquiteturas, praças ou vista da cidade (álbuns 5, 6, 7 e 8). Por sua vez, as *paisagens rurais* mostram animais ou propriedades rurais como temas centrais (álbuns 4, 5 e 7). Os *cartões postais* aparecem em forma de vistas urbanas ou como correspondências em forma de cartão (álbuns 5 e 7).

Os *santinhos* são pequenas lembranças das famílias enlutadas para as pessoas ligadas ao morto. A rede de contato social travada pelas famílias em estudo me fez perceber a presença de santinhos de pessoas falecidas de outras cidades da região nos álbuns em análises (2,5 e 8).

Tabela 2
Tipos de fotografias nos álbuns

	Álbum 1	Álbum 2	Álbum 3	Álbum 4	Álbum 5	Álbum 6	Álbum 7	Álbum 8
Retrato	100%	96,7%	100%	98,2%	80,5 %	98,7 %	92,7 %	95,1%
Paisagem urbana	-	-	-	-	10 %	1,2 %	2,8 %	2,4%
Paisagem rural	-	-	-	1,7%	4,7 %	-	2,8 %	-
Cartão postal	-	-	-	-	0,5 %	-	1,4 %	-
Santinho	-	3,2%	-	-	1,1 %	-	-	1,2%

Pode-se perceber na Tabela uma maciça predominância dos retratos em todos os álbuns. Como meio de grande importância na construção e preservação da memória coletiva, os retratos no interior da Bahia – mais precisamente, no Piemonte da Chapada Diamantina –, embora sintonizados com estilos da moda ditada externamente, reservam aspectos peculiares ligados às tradições culturais ou aspectos naturais das próprias localidades.

Classifiquei o universo dos retratos nos álbuns em quatro tipos: individual, grupo, casal e família, como demonstro na Tabela 3. No primeiro tipo, existe apenas uma pessoa isolada ou, quando muito, como tema central do retrato. O segundo tipo é aquele onde aparece mais de uma pessoa como tema. No retrato de casal, aparecem apenas um homem e uma mulher isolados ou em contexto externo, podendo ser indistintamente namorados ou mesmo casados. No retrato de família, surge então a representação clássica de família nuclear, com pais e filhos, ou também a grande família com demais membros e agregados.

Tabela 3
Tipos de retratos

	Álbum 1	Álbum 2	Álbum 3	Álbum 4	Álbum 5	Álbum 6	Álbum 7	Álbum 8
Individual	95,3%	93,5%	37,9%	56,6 %	31 %	33,3 %	33 %	50,6%
Grupo	4,6%	3,2 %	44,3 %	28,3 %	41,8 %	60,2 %	56,8 %	38,2%
Casal	-	3,2 %	1,2 %	6,6 %	1,6 %	-	0,7 %	3,7%
Família	-	-	-	1,6 %	-	-	1,4 %	4,9%

A primeira grande surpresa observada neste estudo se relaciona à pequena quantidade de retratos de família encontrada. Ao todo, são apenas sete (1,1%) em três álbuns (4,7 e 8). Dentre estas, três imagens apresentam a família nuclear, com pais e filho, enquanto nas demais aparecem grandes grupos em ocasiões diversas, como em aniversário, algum evento promovendo reunião familiar ou em viagem.

Como o leitor pode perceber, a representação da imagem de família aparece de forma pouco expressiva na memória fotográfica dos álbuns. O mesmo é válido também para os retratos de casais, dos quais encontrei apenas treze (2%), embora eles não existam em apenas dois álbuns (1 e 6). A

grande maioria ficou mesmo dividida entre os retratos individuais (307 = 49,1%) e de grupos (295 = 47,2%).

O que isso poderia sugerir? Aspecto característico das famílias em análise? Sintoma do individualismo do mundo moderno? Ou apenas mera opção dos arquivistas das iconotecas familiares?

Dentre os retratos individuais, dividi a categoria em três grupos: homem, mulher e criança, como se vê na Tabela 4. O intuito era perceber em qual proporção a imagem individual por categoria aparecia no universo dos retratos dos álbuns. Pude observar, no conjunto geral dos retratos individuais, um quase equilíbrio entre a representação de homens e mulheres, quando os primeiros aparecem um pouco mais na frente com 36,4% em comparação com os 35,8% das segundas e, por fim, 23,7% de crianças.

Tabela 4
Categorias individuais nos retratos

	Álbum 1	Álbum 2	Álbum 3	Álbum 4	Álbum 5	Álbum 6	Álbum 7	Álbum 8
Homem	46,3 %	44,8 %	66,6 %	26,4 %	29 %	-	21,7 %	59,5%
Mulher	36,5 %	41,3 %	3,3 %	44,1 %	32,7 %	100%	34,7 %	16,6%
Criança	17 %	13,7 %	20 %	26,4 %	32,7%	-	43,4 %	21,4%

Enquanto os retratos masculinos predominam nos três primeiros álbuns, os femininos superam nos três consecutivos e retornando a predominância masculina no último. As crianças aparecem em quantidade também bastante significativa, chegando a superar homens e mulheres em um álbum. Porém, o álbum 6 chama mais a atenção pelo fato de ter retratos individuais apenas do sexo feminino. É bem provável que o perfil da mantenedora do álbum tenha influenciado na maior promoção da auto-imagem. Pelo menos, fica evidente neste caso particular.

Compreendendo o álbum enquanto narrativa autobiográfica, observa-se, neste caso em especial, que o espaço destinado à figura feminina e suas experiências são centrais. Ainda que porventura, na vida social da região, as mulheres pudessem estar situadas às margens da sociedade, isso não se manifesta na memória construída no álbum de família. Pode-se ver nessas páginas, para além das lembranças pessoais, uma atitude de demarcação de relações de força nas imagens. Estas refletem também as conquistas emancipatórias das mulheres na época.

Procurei também descobrir em quais tipos de ambientes as pessoas costumavam ser fotografadas. Creio que a busca da afirmação dos indivíduos e grupos familiares nos espaços onde eram representados diz muito sobre suas identidades. Classifiquei os retratos em três modalidades: estúdio, dentro de casa e fora de casa.

Considero o retrato de estúdio aquele tipo normalmente produzido em ateliês fotográficos por um profissional da área, como o *carte de visite*, onde a pessoa era retratada em ambiente com fundo artificial em papel ou cortina ou também pela existência de adornos como móveis, plantas, tapetes, etc. O *carte de visite* foi muito usado como produto para distribuição e troca entre familiares com dedicatórias. A partir dos anos 1930, houve uma substituição deste tipo de retrato de dedicatória pelo tradicional 3x4, usado para identificação pessoal em documentos e bastante encontrado nos álbuns analisados (MAUAD, 1990).

Classifiquei como ambiente dentro de casa os retratos feitos em espaços domésticos, sejam áreas internas, sejam áreas externas da casa, como quintal, varanda, etc. Estes são retratos de lembranças familiares em eventos como aniversário, reuniões de fim de ano, passagens do crescimento dos filhos ou momentos descontraídos da família. Em parte,

são fotografias feitas por profissionais, mas na sua grande maioria são registros amadores produzidos pelos próprios membros das famílias com câmeras próprias.

Como retratos fora de casa, identifiquei aqueles realizados fora dos ambientes domésticos, tais como igrejas, espaços de trabalho, áreas da cidade, do campo, em formaturas ou viagens. Aqui também existe um paralelo entre registros feitos por profissionais e amadores.

Tabela 5
Ambientes onde as pessoas aparecem nos retratos

	Álbum 1	Álbum 2	Álbum 3	Álbum 4	Álbum 5	Álbum 6	Álbum 7	Álbum 8
Estúdio	100%	90 %	32,8 %	33,3 %	26,2 %	3,9 %	15,6 %	34,6%
Dentro de casa	-	3,3 %	5,2 %	17,5 %	10,2 %	19,7 %	19,5 %	33,3%
Fora de casa	-	6,6 %	50 %	49,1 %	63,5 %	76,3 %	64,8 %	32%

Outra surpresa encontrada nesses álbuns é a predominância dos registros feitos fora de casa, perfazendo um total de 51,3 % contra os 32 % em estúdios e 15,2% dentro de casa. No primeiro álbum, só existem retratos em estúdios, caracterizando a importância do estilo *carte de visite* na memória coletiva do século XIX. A partir daí, com o advento da fotografia instantânea e também do fotoamadorismo, já aparecem retratos em outros estilos e também com pessoas ambientadas dentro e fora de suas casas. O álbum onde ocorre maior equilíbrio de registros nos três ambientes é o oitavo, justamente onde há maior incidência de retratos da família reunida.

O que fica evidente, portanto, nestes números é que o processo de identificação dos grupos nos retratos em álbuns de família foi construído numa perspectiva de situar suas lembranças de momentos vividos marcadamente fora do ambiente doméstico. Um sinal da incessante presença de seus membros nas relações sociais fora do ambiente doméstico. Este tipo de lembrança foi considerado digno de registro na constituição das memórias das famílias.

Como última desta série de questões, procurei saber: qual o perfil das lembranças preservadas pelas famílias na participação nos diversos eventos sociais? Halbwachs (2006) afirma que as lembranças dos eventos se destacam no primeiro plano da memória de um grupo. Sua importância decorre de que ali estão marcadas as experiências vividas pelos seus membros, bem como as relações estabelecidas com outros grupos da sociedade. Mapear esses eventos é um caminho para perceber os traços identitários das famílias. A classificação foi feita a partir da identificação dos eventos nos retratos, conforme demonstra a tabela abaixo.

Tabela 6
Tipos de eventos sociais nos retratos

	Álbum 1	Álbum 2	Álbum 3	Álbum 4	Álbum 5	Álbum 6	Álbum 7	Álbum 8
Aniversário	-	-	-	3,5%	-	-	0,7 %	8,9 %
Batizado	-	-	1,3 %	-	-	-	0,7 %	1,2%
Carnaval	-	-	1,3 %	1,7%	0,7 %	2,6%	0,7 %	1,2 %
Casamento	-	-	-	-	-	-	2,3 %	5,1 %
Congresso	-	-	-	1,7%	-	-	-	-
Desfile cívico	-	-	-	8,7%	0,7%	6,5 %	0,7 %	1,2%
Eleição política	-	-	-	-	-	1,3%	1,4 %	5,1 %
Esporte	-	-	2,6 %	-	-	-	3,1 %	2,5 %
Exposição agropecuária	-	-	-	1,7%	-	-	-	-
Formatura	-	-	-	-	-	2,6%	1,4 %	2,5 %
Funeral	-	-	-	1,7%	0,7%	-	-	-
Missa	-	-	-	-	-	1,3%	-	3,8 %
Natal	-	-	-	-	-	1,3%	-	-
Primeira comunhão	-	-	-	1,7%	0,7%	-	1,4 %	-
Procissão	-	-	-	-	-	-	13,2%	-
Reunião familiar	-	-	-	-	-	-	-	3,8%

Observe-se que somente a partir do álbum 3 existem registros de eventos sociais e é o álbum 8 que reúne seus maiores números, ocorrendo neste aspecto um crescimento contínuo de criação deste tipo de fotografia. Considerando o quadro geral dos retratos, o destaque recai para os eventos de rua: procissão (2,88%) e desfile cívico (2,08 %), ainda que os registros do primeiro tipo tenham sido encontrados apenas um único álbum (7). Os ritos cristãos, notadamente católicos, ocupam parte significativa entre os eventos sociais nos álbuns como claro sinal da tradição religiosa das famílias. Porém, um aspecto no mínimo interessante é que a incidência mais diluída entre os álbuns é o de lembranças ligadas ao carnaval.

Os álbuns 4, 5 e 8, de propriedades de uma mesma família, demonstram que o grupo gozava de certo

prestígio social em Miguel Calmon até meados do século XX, visto que preserva grande variedade de lembranças de eventos. As imagens são de natureza familiar, religiosa, cívica, política, festiva e de trabalho, o que denota uma impressão de caráter participativo e integrador de seus membros internamente na família e considerável participação na sociedade local.

Considerações finais

Neste artigo, tratei especificamente da fotografia de cunho privado preservada através de álbuns de família. É possível observar, neste breve estudo, a sua importância na construção de memórias coletivas em famílias no interior da Bahia. Os álbuns tiveram finalidade de assegurar a permanência das lembranças familiares e experiên-

cias vividas pelos seus membros ou pessoas próximas a eles, mas também como forma de demonstrar seus prestígios diante do meio social. Por muito tempo, os grupos encontraram nas páginas dos álbuns os espaços de manutenção de suas lembranças, onde podiam avivá-las sempre que necessário, quando se esvaíssem com o tempo ou quando da separação dos seus membros.

O surgimento dos álbuns ocorreu na fase de crescimento do consumo, difusão e circulação de fotografias em todo o mundo. No Brasil, mais especificamente no interior baiano, o fenômeno fez parte da vida social com maior aumento do seu consumo e o advento do fotoamadorismo entre fins do século XIX e começo do século XX. No entanto, nesta primeira fase de popularização da fotografia na região, os álbuns ainda estavam restritos aos setores das classes alta e média, como demonstrado nas famílias proprietárias identificadas no estudo. Somente a partir da segunda metade do século XX, com o barateamento do custo da fotografia e maior proliferação de modelos de álbuns, parcelas de setores populares teriam acesso a esse recurso.

A fotografia contribuiu para promover encurtamentos das distâncias espaciais, temporais e sociais. Primeiro porque, com a proliferação e circulação de imagens fotográficas de monumentos, cidades, paisagens naturais

e pessoas dos mais diversos lugares do planeta, criou-se a impressão de que a Terra não era mais tão grande e desconhecida como antes. Entre o final do século XIX e primeiras décadas do século XX, o mundo assistiu a uma grande onda de consumo de cartões postais e ao advento do fotojornalismo, promovendo a difusão de imagens dos espaços distantes que passaram a atingir todos os setores sociais e contribuindo para a criação de memórias coletivas dos lugares e acontecimentos.

O encurtamento da distância temporal ocorreu em virtude de que, sendo um registro do que passou, as pessoas imaginavam que ao se apreciarem fotografias de outras épocas, era como se pudesse ter acesso ao próprio passado congelado nas imagens. Em uma dedicatória no verso de um retrato de um ente familiar falecido, um compadecido irmão, em 1950, escreve ao enviá-lo para a irmã em Miguel Calmon: “Tens nesta foto o reflexo de um passado feliz (...) guarda-o para sempre mana”. A memória do passado estava agora retida para a eternidade no retrato fotográfico e a um passo de ser avivada a qualquer instante.

Através da construção de convenções nos retratos estabelecidos pelos códigos de educação do olhar do mundo burguês, amplamente disseminado entre diferentes setores populares, a fotografia tendia a promover um encurtamento da distância social ao homogeneizar a representação dos indivíduos ou grupos familiares. Um retrato de 1924 encontrado em um álbum de família é uma evidência disto. Trata-se de uma das diversas encenações sociais do perfil burguês da criança, típico do artificialismo da época. Seria o leitor capaz de imaginar que este garoto fosse filho de um fazendeiro em pleno sertão da Bahia?



Retrato de criança em 1924 extraído de álbum de família em Jacobina
Autor não identificado

Na São Paulo do início do século XX, Míriam Moreira Leite identificou que os álbuns de famílias confirmaram uma íntima relação entre as mulheres e a imagem fotográfica. Ali, elas eram as guardiãs da história da família, garantindo a documentação para as genealogias. No entanto, partindo da análise do universo documental desta pesquisa em Jacobina e Miguel Calmon, percebi que esta função de guardiões das memórias familiares na classe média e alta da região encontrava-se em mãos tanto de homens quanto de mulheres. Provavelmente por isso, foi possível perceber certo equilíbrio nas imagens dos gêneros distribuídas nos álbuns, pois, como considera Le Goff (1996), o que sobrevive do passado não é o conjunto daquilo que existiu, mas uma escolha efetuada pelas forças que operaram no tempo.

Os produtos destas escolhas operadas no passado estão plasmados nas páginas dos álbuns de família sejam em formas de lembranças, histórias, vivências, intrigas, saudades ou performances. Enquanto artefato da cultura material de uma época, o álbum de família, portanto, reserva para o historiador uma valiosa porta de entrada para esse passado e as relações sociais nos âmbitos do privado e do público.

Referências bibliográficas:

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”. In: *Obras escolhidas I: Magia e Técnica, Arte e Política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. Brasília: São Paulo, 1985.

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos; revisão técnica: Daniel Aarão Reis Filho. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FREUND, Gisèle. *La fotografia como documento social*. 2 ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gilli, S.A., 1976.

FURET, François. “O quantitativo em história”. In: LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre (org). *História: novos problemas*. Tradução Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3 ed. Ateliê Editorial: São Paulo, 2002.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Tradução Bernardo Leitão ... [et. al.]. 4 ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família*: leitura da fotografia histórica. 2 ed. revisada. São Paulo: Edusp, 2000.

MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da imagem*: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. Tese de mestrado. Niterói – RJ: UFF, 1990.

SCHAPOCHNIK, Nelson. “Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade”. In: *História da Vida Privada no Brasil*. Vol 3. Organizado por Nicolau Sevcenko. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

Recebido: 15/04/2013

Aprovado: 06/05/2013