

Acervo fotográfico e álbuns de família: reflexões sobre memória e fotografia

Photographic archives and family albums: reflections on memory and photography

Rafaella Sualdini¹

Universidade Federal da Paraíba- UFPB

João Pessoa, Paraíba

sualdinirafaella@gmail.com

orcid: <https://orcid.org/0009-0002-8628-8764>

Lara Santos de Amorim²

Universidade Federal da Paraíba- UFPB

João Pessoa, Paraíba

email: amorimlaras@gmail.com

orcid: <https://orcid.org/0000-0002-7321-8540>

¹ Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal da Paraíba, Brasil.

² Doutora em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (2002), com doutorado sanduíche em Antropologia na CUNY/Graduate Center (2001) e pós-doutorado no PPGCInf/UnB (2018). É professora de Antropologia na Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e no PPGA/UFPB, Brasil, atuando nas linhas de pesquisa “Imagens, Patrimônios, Artes e Performances” e “Etnografias e Sociabilidades Urbanas”.

Resumo:

O artigo analisa a construção de acervos fotográficos de dois núcleos familiares, Cunha e Sualdini, sob a perspectiva da Antropologia Visual, explorando a relação entre fotografia, memória e preservação. A pesquisa envolveu digitalização, catalogação e entrevistas com duas matriarcas, revelando como as imagens evocam lembranças e ajudam a construir narrativas coletivas. Fundamentado em autores como Halbwachs (2006) e Pollak (1989), que discutem a memória coletiva e os silêncios do esquecimento, e em Kossoy (1974: 2001: 2009: 2014), que trata a fotografia como documento histórico e testemunho, a autora também aborda a importância dos fotógrafos itinerantes e da fotografia lambe-lambe na formação dos acervos familiares. As reflexões de Barthes (2015) e Sontag (2004) contribuem para a interpretação da dimensão subjetiva da imagem. Conclui-se que a fotografia familiar, especialmente na velhice, atua como catalisadora da memória, destacando a importância de acervos pessoais para futuras gerações.

Palavras-chave: Memória; Fotografia; Preservação de acervos.

Abstract:

The article analyzes the construction of photographic archives of two family nuclei, Cunha and Sualdini, from the perspective of Visual Anthropology, exploring the relationship between photographs, memory, and preservation. The research involved digitization, cataloging, and interviews with two matriarchs, revealing how images evoke memories and help build collective narratives. Grounded in authors such as Halbwachs (2006) and Pollak (1989), who discuss collective memory and the silences of forgetting, and Kossoy (1974: 2001: 2009: 2014), who considers photography as a historical document and testimony, the authors also address the importance of itinerant photographers and lambe-lambe photography in the formation of family archives. The reflections of Barthes (2015) and Sontag (2004) contribute to the interpretation of the subjective dimension of the image. The study concludes that family photography, especially in old age, acts as a catalyst for memory, highlighting the importance of personal archives for future generations.

Keywords: Memory; Photography; Collection preservation.

Introdução

Este artigo propõe uma breve análise de dois acervos pessoais: um pertencente ao núcleo familiar Cunha, a partir do diálogo com Genilza Cunha, minha avó materna, e outro ao núcleo Sualdini, por meio de Josefa Sualdini, minha avó paterna. A análise segue a perspectiva da preservação, digitalização e catalogação de acervos no campo da Antropologia Visual. A escrita deste trabalho surgiu a partir da reflexão sobre a antropologia visual e o estudo de acervos provocada na disciplina *Etnografias visuais e intervenções artísticas no espaço urbano das cidades*, ministrada pela professora e antropóloga Lara Santos de Amorim, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGA) da Universidade Federal da Paraíba. A redação final deste artigo foi construída a partir do diálogo com a professora da disciplina e também orientadora da autora no mestrado em antropologia no PPGA/UFPB, na área de Antropologia Visual.

Em 2024 iniciei uma reflexão sobre a relação dos acervos fotográficos com as duas famílias, considerando visitas aos acervos pessoais, entrevistas gravadas e conversas informais sobre as fotografias. Em fevereiro de 2025, digitalizei e cataloguei parte dos acervos e posteriormente realizei outras entrevistas com as interlocutoras. Nesse momento, durante o processo de digitalização e catalogação das fotos, elas analisaram algumas fotografias e participaram de conversas na presença de alguns familiares³. A presença destes também contribuiu para a análise das fotografias, rememorando momentos e discutindo coletivamente esta memória familiar.

Segundo Halbwachs (2006) a memória é construída coletivamente dentro de grupos sociais e pode desempenhar um papel fundamental ao servir como suporte, permitindo que os momentos sejam revisitados. Além disso, para Pollak (1989) há uma relação entre memória e esquecimento, na qual as fotografias podem tanto preservar quanto obscurecer narrativas, dependendo de como são interpretadas pelos

³ Em alguns encontros com Josefa Sualdini, estavam presentes: Antônio Hélio Sualdini (meu pai e filho de Josefa Sualdini), Maria Lídia Sualdini Gomes e Angela Maria Sualdini Sacoman (minhas tias, filhas de Josafá Sualdini), e Antônio Sualdini (meu avô e marido de Josefa Lucena Soares Sualdini). Em alguns encontros com Genilza Cunha, estavam presentes: Amélia Gonçalves Cunha (filha de Genilza Gonçalves Cunha e Benedito Gonçalves Cunha), Marta Cunha Sualdini (minha mãe, filha de Genilza Gonçalves Cunha e Benedito Gonçalves Cunha), Antônio Willians Sualdini (filho de Marta Cunha Sualdini e Antônio Hélio Sualdini, neto de Josefa Sualdini, Antônio Sualdini, Genilza Cunha e Benedito Cunha e meu irmão), Nicolly Lúcia Nascimento Sualdini e Yasmin Nascimento Sualdini (filhas de Valesa do Nascimento e Antônio Willians Sualdini, netas de Marta Cunha Sualdini e Antônio Hélio Sualdini, bisnetas de Josefa Sualdini, Antônio Sualdini, Genilza Gonçalves Cunha e Benedito Gonçalves Cunha, sendo elas, minhas sobrinhas).

interlocutores. No âmbito desta análise, a memória individual das interlocutoras também está inserida em um contexto coletivo, como o da família.

Durante a investigação, foi possível perceber a importância dos álbuns de fotografias e das fotografias avulsas, que estão guardadas em caixas ou expostas em porta-retratos espalhados pelas casas das interlocutoras. Essas fotografias funcionam como gatilhos da memória e reforçam as narrativas compartilhadas. Sendo assim, os encontros com as interlocutoras, em conjunto com outros membros dos núcleos familiares, foram fundamentais para compreender a relação de cada família com os acervos pessoais das matriarcas.

Segundo Bruno (2009) “Por serem carregadas de memórias, elas, as imagens puderam, diferentemente do verbal, ‘refletir’ e ‘pensar’, ‘redescobrir’ e ‘esquecer’ a memória de pessoas idosas” (Bruno, 2009, p. 27). Com isso, utilizo as fotografias para evocar a memória de duas mulheres, matriarcas de suas famílias: Genilza Cunha, viúva de Benedito Cunha, moradora do perímetro urbano da cidade de Nova Olímpia, no estado do Paraná, atualmente com 79 anos, mãe de quatro filhos e Josefa Sualdini, com 83 anos, casada com Antônio Sualdini. Na época em que as fotografias analisadas foram registradas, Josefa Sualdini morava na zona rural da cidade de Nova Olímpia com o marido Antônio Sualdini, mudando-se da cidade localizada no município do Paraná apenas no final da década de 1990. Atualmente, todos os filhos de Josefa Sualdini e Antônio Sualdini residem no município de Indaiatuba, interior de São Paulo.

Meu objetivo inicial foi compreender a relação dessas mulheres, nascidas na década de 1940, com seus acervos fotográficos pessoais. Para isso, considerei as diferentes técnicas, suportes e formatos fotográficos, como a fotopintura, a fotografia de lambe-lambe, o monóculo, as imagens em preto e branco e a transição para a fotografia colorida. Além disso, analisei os registros feitos por fotógrafos profissionais, tanto em pequenos estúdios quanto em ambientes externos. Também busquei entender as mudanças no acesso à fotografia e a popularização dos fotógrafos itinerantes conhecidos popularmente como fotógrafos viajantes, que viajavam para cidades pequenas no interior do Brasil. Ao longo da pesquisa, procurei analisar como essas fotografias se tornaram parte da construção da memória familiar, reforçando laços afetivos e auxiliando na transmissão das memórias entre gerações. Para isso, decidi iniciar esse trabalho reflexivo a partir da minha própria família, observando e traçando as diferenças na formação de cada acervo pessoal das famílias Sualdini e Cunha.

Para Moreira Leite (1993), a fotografia de família era uma prática social e cultural importante para a preservação e transmissão da memória familiar, considerando que “(...) os retratos de família são produzidos e apropriados por grupos de diversas origens geográficas e de diferentes camadas econômicas. As imagens permitem a conservação, a preservação e a transmissão de uma memória coletiva”. (ÁGUEDA, 2008, p. 40). Por isso, busquei investigar como as duas famílias se relacionam com seus próprios acervos, refletindo sobre a preservação das fotografias que foram encontradas dentro dos acervos, como elas foram produzidas na época, procurando traçar uma breve análise de algumas fotografias.

Antropologia Visual e a fotografia como registro visual

Iniciei o processo de digitalização e catalogação dos acervos em fevereiro de 2024, e provocada pela curiosidade de compreender as fotografias que compõem o âmbito do acervo pessoal, escolhi minha própria família como objeto de investigação. Meu objetivo foi compreender o significado dos porta-retratos espalhados pelas casas dessas mulheres, bem como das fotografias guardadas em baús fotográficos, soltas ou agrupadas em álbuns. Durante esse processo, percebi a importância de digitalizar parte dessas imagens e catalogá-las, não apenas para preservação, mas também para garantir o acesso digital às demais gerações.

Para o processo de digitalização, utilizei meu conhecimento técnico em fotografia e uma câmera digital. Ao final, recorri a programas de edição, como o *Photoshop*, para ajustar aspectos como iluminação, contraste, brilho, corte e enquadramento das imagens.

Quanto à abordagem teórica, para analisar algumas fotografias e a partir das primeiras observações, me aliei ao campo da Antropologia Visual que discute o uso da imagem em pesquisas antropológicas e a autores e sociólogos que também pesquisam fotografia e acervos, como Moreira Leite (1993) e Kossoy (2009: 2014). Os autores apontam que na década de 1980 a fotografia e os álbuns de família deixam de ser mera ilustração, transformando-se em um: “(...) intenso interesse pela imagem fotográfica, como instrumento de pesquisa e reprodução de condições materiais nas ciências sociais” (Moreira Leite, 1993, p. 82), podendo ser utilizado como instrumento de pesquisa acadêmica ou como um documento histórico, não apenas como uma fonte secundária ou uma ilustração nas pesquisas que envolvem as ciências sociais.

Para Novaes (2009), a resistência das ciências sociais em adotar as imagens como um campo científico pode estar enraizada no receio de que o uso de elementos visuais enfraqueça a racionalidade e a objetividade do conhecimento. No entanto, para a autora, negar as imagens e o uso da fotografia em pesquisas das ciências humanas pode significar ignorar um recurso de análise que pode enriquecer as pesquisas científicas e abrir caminhos para novos diálogos interdisciplinares.

Segundo Barbosa e Cunha (2006), no livro *Antropologia e imagem*, a discussão sobre a relação entre antropologia e imagem ocorre há pelo menos 40 anos, embora ainda não haja consenso sobre os termos que definem esse campo, como "Antropologia Visual" ou "Antropologia da Imagem". Assim, proponho utilizar o campo da Antropologia Visual para discutir as imagens presentes nos acervos pessoais das interlocutoras. Ressalto que, além da produção de imagens fotográficas, desenhos e filmes, a Antropologia Visual também enfatiza a importância da preservação e organização de registros fotográficos, na perspectiva de formação dos acervos pessoais ou institucionais, dos cuidados com a catalogação e a preservação dos arquivos.

Esses acervos podem ser utilizados em pesquisas, aplicando-se a foto-elicitação como metodologia. Collier (1973), entre outros autores, considera que ao utilizar as fotografias como método de pesquisa na Antropologia Visual, elas passam a atuar como mediadoras da memória, permitindo que o pesquisador acesse informações, sentimentos e experiências que foram importantes para o interlocutor, gerando dados que podem ser analisados e incluídos na pesquisa. O uso das fotografias durante as entrevistas possibilita conduzir um diálogo sobre temáticas relevantes para o contexto da pesquisa, como, por exemplo: o local onde a fotografia foi tirada, quem são aquelas pessoas, o que aquele evento representa, entre outras perguntas que podem ser respondidas por meio da imagem. Segundo Collier: “as fotografias estimulam a memória e dão à entrevista um caráter de proximidade com os objetos.” (Collier, 1973, p. 70). Durante a investigação dos acervos aqui apresentados, as fotografias foram utilizadas como gatilhos da memória. A metodologia da foto-elicitação possibilitou um diálogo com as interlocutoras sobre o contexto de produção daquelas imagens. Além disso, ao serem consideradas, as anotações no verso das fotografias também auxiliaram na identificação de pessoas e eventos.

Assim, as fotografias não apenas despertaram memórias e promoveram o diálogo durante as entrevistas, como também revelaram seu potencial analítico. É a partir dessa perspectiva que, ao longo deste artigo, analisarei algumas imagens,

compreendendo que as fotografias podem servir como, segundo Barbosa (2016), um catalisador para perceber as camadas simbólicas através das quais elas eram realizadas, como eram devolvidas e chegavam até os familiares e, por fim, como eram distribuídas entre outros núcleos familiares.

Às potências de 'fazer falar' e 'provocar' das fotografias, poderíamos acrescentar mais uma, o 'fazer enxergar'. Enxergar é um olhar, digamos, mais denso, que mobiliza a troca de olhares. É olhar para as imagens fotográficas e através delas perceber as camadas ou faces que se superpõem, procurando nelas as suas relações possíveis (Barbosa, 2016, p. 197).

Por fim, em 2025 realizei duas entrevistas gravadas com cada uma das minhas avós e como forma de devolutiva da investigação entreguei o material digitalizado para a família. Neste processo, foram digitalizadas um total de 70 fotografias, sendo 42 fotografias da família Sualdini e 28 fotografias da família Cunha. O processo de escolha das 70 fotografias se deu em razão da quantidade de imagens existentes em cada acervo. Também levou-se em consideração a qualidade das fotografias, avaliando-se se estavam em bom estado de conservação para serem digitalizadas. Posteriormente, foi criada uma metodologia de organização dos acervos para identificação e catalogação das imagens digitalizadas. Cada fotografia foi identificada utilizando as seguintes informações: nome do acervo, período da fotografia, local, pessoas presentes na imagem e outras informações relevantes. O processo de catalogação foi realizado na presença das interlocutoras e de Antônio Hélio Sualdini.⁴

Fotografias e memórias: o acervo pessoal da família Sualdini

A fotografia sempre foi um elemento importante para a preservação da memória entre as famílias analisadas, embora os registros fotográficos tenham ocorrido de maneiras distintas em cada uma delas. Na família Sualdini, havia o fotógrafo Jaime Clementino, meu tio-avô, que morava na capital de São Paulo, mas que também fazia visitas constantes à Nova Olímpia. Durante as viagens, ele costumava levar filmes fotográficos em 35mm para realizar registros fotográficos dos parentes que moravam na região do Paraná.

⁴ Antônio Hélio Sualdini tornou-se uma figura importante no processo de catalogação e investigação. O que o liga às duas famílias é seu grau de parentesco comigo, sendo ele meu pai, além de ser genro de Genilza Cunha e segundo filho de Josefa Sualdini. Sua ajuda foi fundamental para a identificação de algumas pessoas presentes nas fotografias e para a compreensão de determinados eventos, auxiliando no processo de catalogação das imagens.

Nesses momentos, as pessoas mais próximas à família se reuniam e aproveitavam a câmera profissional para garantir os registros. Ao retornar para São Paulo, ele revelava os filmes e enviava as fotografias por correspondência ou as levava em sua próxima visita ao interior do Paraná. "Sua volta sempre gerava expectativa por quem era fotografado". (Entrevista com Maria Lídia Sualdini Gomes, janeiro de 2025).

Nas fotografias que eram reveladas por Jaime Clementino, havia registros variados referente ao cotidiano familiar, desde paisagens e animais do sítio, como galinhas, vacas e bois, até momentos festivos, como aniversários, casamentos e batizados. Essas fotografias foram realizadas entre o final da década de 1950, até a década 1990⁵.

Jaime Clementino desempenhava um papel fundamental nos registros familiares da família Sualdini. Ele também era responsável por promover a troca de fotografias, levando em sua bagagem imagens de outros membros da família que moravam em São Paulo, para que os parentes no Paraná pudessem conhecê-los. Essa troca mútua fortalecia os laços entre os diferentes núcleos familiares, que não tinham a oportunidade de viajar com frequência para visitar uns aos outros.

A seguir, apresento duas fotografias: a primeira, uma fotografia em preto e branco registrada na década de 1960 por Jaime Clementino Soares, na qual Antônio Sualdini aparece cuidando do seu gado. A segunda fotografia retrata o afilhado de Josefa Sualdini. No verso desta imagem 03, há uma anotação relacionada à fotografia.

⁵ No final da década de 1970, a fotografia começou a se tornar um pouco mais popular entre as famílias através das marcas Kodak e Fuji, que lançaram modelos no Brasil de câmeras compactas e filmes de fácil acesso para uso doméstico. Isso auxiliou nos registros fotográficos das famílias brasileiras.

Imagem 01: Antônio Sualdini com o seu gado, fotografia realizada na década de 1960.

Imagem 02: Afilhado de Josefa Sualdini, fotografia realizada em 09 - 08 - 1959.

Imagem 03: Verso da fotografia com a escrita: “a minha querida madrinha Josefa, uma simples recordação do seu afilhado Luiz Carlos aos 6 meses de idade. Salve esta simples data 09-8-59”



Fonte: Acervo Pessoal Josefa Sualdini, 2025.

Segundo Josefa Sualdini, era comum a troca de fotografias entre familiares, por meio de cópias que eram enviadas aos irmãos distantes, como forma de presentear os parentes. No verso de algumas dessas fotografias, havia escritos que, posteriormente, se tornaram importantes para a identificação das imagens. Josefa Sualdini, já não se lembra dos rostos de alguns parentes e conhecidos.

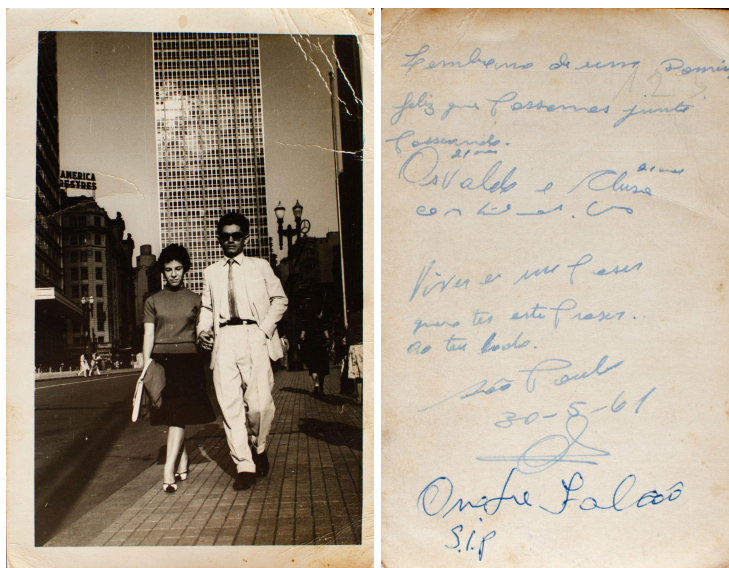
Apenas as fotografias não foram suficientes para evocar as memórias adormecidas. Josefa Sualdini passou por um processo de Acidente Vascular Cerebral (AVC), o que afetou seu lado emocional e, conseqüentemente, um pouco da sua memória. Através do processo de esquecimento, alguns eventos foram “apagados”, tornando-se elementos confusos em sua própria história de vida. Isso dificultou o processo de catalogação de algumas fotografias. Segundo Pollak:

[...] existem nas lembranças de uns e de outros zonas de sombra, silêncios, ‘não-ditos’. As fronteiras desses silêncios e “não-ditos” com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. (POLLAK, 1983 p. 6).

Foi apenas pelos vestígios da escrita no verso das fotografias que foi possível identificar algumas pessoas, como ocorreu com a fotografia de Osvaldo Soares e Cleusa (imagens 04 e 05).

Imagem 04: Fotografia de Osvaldo Soares com Cleusa, ambos com 21 anos, em São Paulo

Imagem 05: Verso da fotografia com a seguinte anotação: Lembrança de um domingo feliz que passamos juntos passeando. Osvaldo e Cleusa, 21 anos. Viver é um prazer. São Paulo, 30-5-61 Onofre Falcão”



Fonte: Acervo pessoal Josefa Sualdini, 2025.

Em seguida, pode-se observar nas imagens 06 e 07 que o fotógrafo Jaime Clementino Soares também tinha o hábito de produzir cartões postais com as fotografias, nos quais fazia intervenções para incluir mensagens como "Feliz Natal". Percebe-se que as fotografias representadas abaixo são de anos distintos. Esses cartões postais eram distribuídos para a família como uma forma de lembrança, marcando o ano que passou.

Imagem 06: Na primeira fotografia, encontra-se a mãe de Josefa Sualdini, ao seu lado, Antônio Sualdini e Antônio Hélio Sualdini no colo.

Imagem 07: Na segunda fotografia, estão Jaime Clementino Soares à esquerda, e os meninos Mauro e Antônio Hélio Sualdini.



Fonte: Acervo Pessoal Josefa Sualdini, 2025.

Na época em que foram registradas as fotografias, era comum a troca de fotografias entre parentes e conhecidos, especialmente de eventos importantes, como casamentos, aniversários, fotografias de recém-nascidos e de crianças. A prática de colecionar esse tipo de fotografia foi observada em ambos os acervos. No acervo de Sualdini, em particular, foi encontrada uma pequena coleção de oito fotografias de casamento com membros importantes da família, como tios, primos, irmãos e conhecidos. Essas imagens eram compartilhadas entre os familiares e conhecidos.

Na imagem 08 encontram-se representados Marta Cunha e Antônio Hélio Sualdini, meus pais, casando-se na igreja católica de Nova Olímpia, Paraná em 1985; na imagem 09, há uma fotografia posada de Maria José e José Sualdini, em preto e branco, com uma estética de fotografia de casamento muito comum na década de 1970. O mesmo modelo se repete na imagem 10, que registra o casamento de Maria Lúcia Sualdini e José Juraci Gomes. Ambas as fotografias (imagens 9 e 10), apresentam uma composição semelhante no contexto da fotografia, com o enquadramento parecido, cenário, cortinas ao fundo, tapete estampado e as poses dos noivos parecidas. As duas últimas imagens são reproduções muito semelhantes, tratando-se de um modelo de fotografia de casamento encontrado em muitos álbuns de família. Na época, um tipo de fotografia realizada em pequenos estúdios fotográficos.

Segundo Kossoy “A fotografia funciona em nossas mentes como uma espécie de passado preservado, lembrança imutável de certo momento e situação, de certa luz, de determinado tema, absolutamente congelado contra a marcha do tempo”. (KOSSOY, 2002, p.42). Através da fotografia, as pessoas se tornam fieis àquele momento. A fotografia de casamento ou de um evento, por exemplo, é a prova do acontecimento, um testemunho. Para as pessoas, aquela fotografia se torna uma lembrança imutável do evento, comprovando a ação, mesmo que a memória falhe ou alguém se esqueça, a fotografia, então, se transforma em imagem documento colecionável que atesta a veracidade do momento, tornando-se a comprovação que aquelas cerimônias aconteceram. Com o registro fotográfico o evento se torna incontestável.

Para Feldhues (2020), a fotografia tem ainda o poder de transformar territórios, corpos e elementos culturais em objetos simbólicos, que podem ser colecionados. Assim, a fotografia não apenas preserva memórias, mas também objetiva os elementos registrados, depositando um valor simbólico para a memória e identidade familiar.

Imagem 08 - Casamento entre Marta Cunha e Antônio Hélio Sualdini, na igreja católica da cidade de Nova Olímpia, Paraná, 1985.

Imagem 09 - Casamento entre Maria José e José Sualdini, no Estúdio Fotográfico em Nova Olímpia, Paraná, 1973.

Imagem 10 - Casamento entre Maria Lúcia Sualdini e José Juraci Gomes, no Estúdio Fotográfico em Nova Olímpia, Paraná, 1978.



Fonte: Acervo Pessoal de Josefa Sualdini.

O acervo da Família Cunha e os fotógrafos itinerantes

Na família Cunha, os registros fotográficos aconteciam de maneira distinta em relação à família Sualdini, contando com a presença de fotógrafos itinerantes e estúdios fotográficos. Durante sua juventude, Genilza Cunha demonstrou interesse em registrar os momentos em família, embora nunca tivesse um parente fotógrafo ou sequer uma câmera analógica em casa, como acontecia na família Sualdini.

Em entrevista, Genilza Cunha relatou que os registros fotográficos só eram possíveis em razão dos fotógrafos itinerantes, conhecidos pelos moradores como "fotógrafos viajantes", que vinham de cidades próximas à Nova Olímpia, como Umuarama, Maringá, Londrina e até mesmo Curitiba. Esses profissionais percorriam o interior, registrando moradores e eventos importantes, como casamentos e aniversários. As fotografias eram feitas, em geral, em ocasiões especiais ou quando havia dinheiro sobrando. Além disso, a interlocutora mencionou que também realizava fotos em um pequeno estúdio da cidade:

A gente chamava as pessoas, vinham em casa e elas tiravam as fotos, tirava em monóculo. Depois, aí foi aperfeiçoando e veio a ser feita no papel. Era assim, por isso que nossa família tem muitas fotografias, cada um que chegava aqui em casa dizia: 'Vamos fazer uma foto?' Fazia! Nascia um filho:

'Vamos fazer uma foto?' Fazia! Foto de casamento? 'Vamos fazer uma foto?' Fazia! Foi por isso que teve bastante foto, porque a família queria que fizesse. Vinham os fotógrafos de fora e faziam a foto, quando não, tinha o lugar que a gente ia para tirar foto. É... como é que era? Ah, era lá no fotógrafo, falava: 'Vamos lá no fotógrafo tirar uma foto. (Genilza Cunha, entrevista realizada em janeiro de 2025).

A seguir, observamos duas fotografias feitas em monóculo pertencentes ao acervo de Genilza Cunha. Na primeira fotografia (imagem 11) está a minha mãe, Marta Cunha Sualdini, ainda criança, com aproximadamente 3 anos de idade. Na segunda fotografia (imagem 12), da esquerda para a direita estão os filhos da minha avó: Zeca, Maria Amélia, Jonas; minha bisavó Amélia Gonsalves; minha avó Genilza Gonçalves Cunha e minha mãe, Marta Cunha Sualdini. Posteriormente, com o avanço da tecnologia nos estúdios fotográficos e a ampliação dos serviços oferecidos pelos fotógrafos, como digitalização, restauração e ampliação de fotos antigas, Genilza Cunha decidiu ampliar algumas das fotografias em monóculo, garantindo a preservação das fotografias e possibilitando que fossem apreciadas pelas futuras gerações.

Imagem 11: Marta Cunha Sualdini, criança, com aproximadamente 3 anos de idade.

Imagem 12: Da esquerda para a direita estão os filhos da minha avó: Zeca, Amélia e Jonas; minha bisavó Amélia Gonsalves; minha avó Genilza Gonçalves Cunha e minha mãe Marta Cunha Sualdini.



Fonte: Acervo pessoal de Genilza Cunha, 2025.

Mesmo na década de 1970, com a popularização das câmeras analógicas e dos filmes em 35mm das marcas Kodak e Fuji, a fotografia ainda era uma tecnologia restrita, especialmente para moradores de cidades do interior do Brasil. As pessoas de classes populares geralmente recorriam aos fotógrafos itinerantes ou a pequenos

estúdios fotográficos, que na época eram contratados para registrar momentos de eventos na cidade, como casamentos (ver imagens 09 e 10) e aniversários, e, posteriormente, vendiam as cópias das fotografias para as próprias pessoas retratadas ou para seus familiares.

Mais tarde, no início da década de 1980, com o acesso a câmeras mais baratas, as pessoas passaram a recorrer a vizinhos que possuíam o equipamento, comprando filmes e pagando pela revelação das fotos. Segundo Genilza Cunha:

A câmera era muito cara; eu nunca tive uma, eu me lembro até hoje, o nome era Kodak. Então, a gente esperava que o fotógrafo da cidade viesse para Nova Olímpia, às vezes eles iam até de ônibus, às vezes a gente ia para algum estúdio da cidade, mas era muito caro ou chamava algum vizinho que tinha câmera para fotografar, depois a gente pagava o filme para ele. (Entrevista realizada em janeiro de 2025).

Em alguns casos, as fotos tiradas por fotógrafos itinerantes eram feitas em mais de uma cópia, especialmente quando havia grupos de pessoas reunidas, reproduzindo as fotografias que podiam ser comercializadas diversas vezes: “Vinha fotógrafo de fora, ele fotografava jogo de futebol, as festas na cidade e depois eles vendiam, às vezes era o pessoal de lá de Cruzeiro do Oeste⁶” (Entrevista realizada em janeiro de 2025).

Os rastros desses serviços ficaram no verso de algumas fotografias, onde geralmente constava o nome da pessoa que contratou, ano e o número da fotografia, uma maneira de identificação para registrar a aquisição da fotografia e localizar o contratante para devolução do material após a revelação.

Segundo Genilza Cunha, era comum que pessoas comprassem fotografias de núcleos familiares distintos apenas para ter registros de festividades e momentos de lazer, como o carnaval rural, festas da cidade ou jogos de futebol. As fotografias a seguir (imagens 13, 15 e 16) evidenciam o que Genilza Cunha relatou durante a entrevista. A primeira imagem retrata um carnaval rural organizado pelos donos de fazendas e das fábricas de tijolos (olarias) da época. No verso da fotografia há um vestígio de sua procedência: “Esta fotografia pertence a Benedito Cunha” e a data e identificação “14/02/1961, Benedito Cunha”. Essa fotografia foi adquirida pelo marido de Genilza, Benedito Cunha.

Durante a entrevista, Genilza Cunha não conseguiu identificar as pessoas da foto, mas recordava os carnavais promovidos pelos donos de fazendas em conjunto com as fábricas de olarias. Na segunda fotografia, Benedito Cunha aparece jogando bola na

⁶ Cruzeiro do Oeste é uma cidade próxima à Nova Olímpia, localizada à 50 km de distância de Nova Olímpia, PR.

década de 1960, no interior do Paraná. A cidade não foi identificada, mas Genilza relatou que, na época, aconteciam campeonatos regionais de futebol, então era comum fotógrafos irem a esses jogos para oferecer seus serviços. Nesses casos, os fotógrafos exigiam realizar fotos em locais públicos, como as praças da cidade, para que os interessados pudessem adquiri-las.

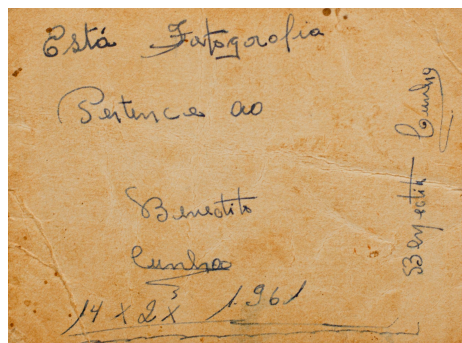
A terceira fotografia (imagem 16) retrata Antônio Hélio Sualdini jogando bola em 1984. Essa imagem foi encontrada em três acervos distintos, sendo estes o acervo de Antônio Hélio Sualdini, o de Genilza Cunha e o de Josefa Sualdini. Todas essas fotografias foram adquiridas por meio de compras feitas a fotógrafos.

Imagem 13: Carnaval rural no município de Nova Olímpia, 1961.

Imagem 14: Verso da fotografia indicando o dono da compra “Benedito Cunha” ano e tamanho da foto.

Imagem 15: Jogo de futebol em alguma cidade do interior, na década de 1960.

Imagem 16: Jogo de futebol em 1984, ponte seca, distrito de Nova Olímpia.



Fonte: Acervo pessoal de Genilza Cunha, 2025.

Vestígios da memória, uma fotografia para lembrar

Quando iniciei o processo de digitalização das fotos da família Cunha, a matriarca da família demonstrou interesse por uma fotografia específica, que tinha no verso o seguinte vestígio: "Minha querida mana". Questionei sobre a importância dessa

imagem para a memória familiar, e ela me relatou que a foto retratava uma de suas irmãs, que havia se mudado para cidade de Bauru, município localizado em São Paulo, em busca de novas oportunidades e nunca mais deu notícias. O que restou para Genilza Cunha foi a única fotografia e a memória familiar dessa pessoa.

Segundo Dubois (2001) e Barthes (2015), a fotografia é literalmente uma emanção do referente — um traço material do real, como uma sombra, uma cicatriz ou uma pegada. Ela mantém uma conexão física com o que foi fotografado, sendo ao mesmo tempo singular e emocional, pois carrega a presença de um passado que “isso foi”. No acervo fotográfico de Genilza Cunha, a imagem de sua irmã Natalina Gonçalves representa esse passado que ainda vive em sua memória. Natalina se mudou para a cidade de Bauru por volta de 1962, após se casar. Desde então, Genilza nunca mais teve notícias dela. Na época da partida da irmã, Genilza e Benedito Cunha estavam no primeiro ano de casamento, e o filho mais velho do casal, José Antônio, conhecido como Zeca, ainda não havia nascido. Desde então, não houve mais nenhuma comunicação entre as famílias, a fotografia permanece sendo o único registro de Natalina Gonçalves. Mesmo um pouco desfocada, desbotada, com marcas amareladas do tempo e pequenas fissuras, a imagem é cuidadosamente guardada. Para Genilza Cunha, ela carrega a carga emocional de uma ausência que nunca deixou de ser sentida.

Segundo Kossoy (2014), as imagens contêm indícios de histórias ocultas, podendo a fotografia ser vista como um elemento de investigação, auxiliando na compreensão das mudanças da época, como os períodos migratórios causados pela falta de trabalho nos interiores do Brasil (imagem 17). Esses movimentos levaram as pessoas a buscarem oportunidades nas grandes capitais do país, como Rio de Janeiro e São Paulo, em algumas situações, resultando em mudanças e consequentemente na perda de contato com suas famílias. Nesses períodos migratórios, o que restava apenas eram as fotografias e algumas cartas guardadas como lembranças, carregando perguntas sem respostas sobre o que aconteceu com essas pessoas.

Imagem 17: Irmã de Genilza Cunha e homem não identificado, fotografia do início da década de 1960.

Imagem 18: Verso da fotografia, com a anotação “Minha querida mana”.

Imagem 19: Homens indo trabalhar em São Paulo, o primeiro à esquerda é Benedito Cunha, fotografia da década de 1960.



Fonte: Acervo Pessoal Genilza Cunha, 2025.

Na fotografia (imagem 19), quatro homens estão presentes. O terceiro homem da esquerda para a direita é Benedito Cunha, que, na década de 1960, realizava viagens de Maringá para São Paulo, ajudando a carregar e descarregar caminhões com diversos tipos de carga. Esse tipo de trabalho era comum na época. Posteriormente, após o casamento com Genilza Gonçalves, com o objetivo de sustentar seus quatro filhos, Benedito Cunha complementava sua renda com uma variedade de atividades, entre elas: trabalhos como pedreiro, na lavoura, na fabricação de tijolos, carpinteiro, encanador e continuava em rotas de transporte para a distribuição de alimentos ou materiais de construção.

Os elementos iconográficos em fotografias lambe-lambe de fotógrafos itinerantes

Segundo Kossoy (2018), os elementos iconográficos das fotografias estão presentes e podem ser identificados. Seguem dois exemplos de fotografias (imagens 20 e 21) nas quais nenhum núcleo familiar conseguiu localizar a região, pois não se lembravam corretamente do local onde as imagens foram tiradas. Na primeira análise, percebi que as fotografias foram realizadas em tempos distintos por fotógrafos

itinerantes que utilizavam a técnica de lambe-lambe⁷, esses fotógrafos ficavam em pontos turísticos fotografando visitantes com os seus laboratórios-câmeras portáteis.

Sobre os fotógrafos de lambe-lambe em São Paulo, Kossoy destaca:

No caso específico do ‘ambulante fotógrafo’, longe do estúdio fechado e dos recursos habituais, formou-se uma classe de profissionais, que reformulou todo o conceito tradicional de registro físico (ótico) e químico (laboratório), adaptando numa caixa todo o seu complexo artesanal. Adaptação necessária para transformar o fundo pintado do estúdio no original fornecido pelo cenário do jardim e processar negativos e cópias dentro do seu ‘caixote mágico’ a fim de fornecer o resultado ao freguês em alguns minutos.” (Kossoy, 1974, p. 5).

Após uma análise detalhada das fotografias, identifiquei, na segunda imagem (imagem 21), algumas informações que me levaram à localização da igreja, como a inscrição: "LEM SS. APARECIDA, presente na própria fotografia. A partir dessa informação, realizei uma pesquisa e descobri que essas fotografias foram tiradas na Basílica Velha de Aparecida, no município de Aparecida-SP.

Descobri que os cartões postais do primeiro templo, reconhecido como Basílica no Brasil eram comuns e frequentemente produzidos por fotógrafos lambe-lambe. Os vestígios presentes nessas fotografias reforçam essa evidência. A identificação de uma fotografia em lambe-lambe se dá pela presença de elementos iconográficos importantes, sendo eles: bordas irregulares, manchas de produtos químicos, grafias impressas diretamente na imagem (como o nome do local ou do fotógrafo) e o desgaste do papel causado pela ação do tempo. Esses postais, frequentemente encontrados em leilões, mercados de pulgas e feiras de antiguidades, facilitaram a identificação do local e do tipo de produção fotográfica da época.

Segundo Kossoy (2018), ao analisarem uma fotografia, os estudiosos das fontes fotográficas não devem apenas considerá-la como um "objeto estético de época", mas como um artefato que contém um registro visual, oferecendo informações multidisciplinares.

⁷ “A origem dos fotógrafos ambulantes na Europa, conhecidos popularmente no Brasil como Lambe-Lambes, está relacionada à descoberta, em 1853, de um novo processo fotográfico: o ferrótipo, que em comparação com a daguerreotípia e com o colódio úmido, facilitou e reduziu os custos dos procedimentos técnicos praticados neste período histórico.” (ÁGUEDA, 2008, p. 65). Ver também Kossoy Boris, *O fotógrafo ambulante – a história da fotografia nas praças de São Paulo*. O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 nov. 1974. Suplemento Literário, p. 5.

Imagem 20: Benedito Cunha em Aparecida - SP. Fotografia em lambe-lambe década de 1950.

Imagem 21: Pedro Sualdini em Aparecida - SP. Fotografia em lambe-lambe década de 1950.



Fonte: Acervo pessoal Genilza Cunha e acervo pessoal Josefa Sualdini, 2025.

Na primeira fotografia (imagem 20), avistamos Benedito Cunha, posando sozinho para a foto. Ao fundo, percebe-se turistas e visitantes da basílica. Na segunda fotografia (imagem 21) nota-se que as árvores estão um pouco maiores, e a parte inferior da primeira janela do lado esquerdo da igreja está quebrada. As roupas e os sapatos em ambas as fotografias são muito parecidas. Ao fundo de cada imagem, mesmo que distante, é possível identificar fotógrafos lambe-lambe⁸ que, na época, fotografavam e produziam cartões-postais para os turistas. Na segunda fotografia, o senhor localizado no centro é Pedro Sualdini pai de Antônio Sualdini. Ao analisar detalhadamente, foi possível perceber o tempo das fotografias, que foram realizadas em períodos relativamente próximos, na década de 1950.

A fotografia como memória familiar: reflexões e interpretações

Por fim, inicia-se uma breve análise de duas fotografias (imagens 22 e 23), e uma fotopintura (imagem 24), refletindo sobre a importância da fotografia para a

⁸ Segundo Moraes, (2013): “O equipamento básico do fotógrafo lambe-lambe era: máquina “Bernardi” ou “caixote”, papel fotográfico, tripé, balde com água, fio de nylon ou corda com prendedores, espelho, pente, tesoura, paletó/gravata/camisa branca (acessórios utilizados para tirar fotos para documentos), um pano e uma cadeira ou banquinho.” (MORAES, 2013 p. 170) [...] “O seu “estúdio” ficava na rua, geralmente em praças ou ao lado da igreja, lugares de referências dos passantes e viajantes que visitavam as cidades.” (Moreas, 2013 p. 171)

memória familiar. A primeira fotografia (imagem 22), encontrada no acervo de Josefa Sualdini, chamou atenção de imediato pelo impacto da imagem, embora o foco inicial estivesse no processo de digitalização, dado o pouco tempo disponível para concluir essa etapa. Durante a edição do material digitalizado, os elementos presentes na fotografia começaram a se destacar.

A imagem 22 retrata um menino segurando um passarinho vivo, enquanto outro segurava uma espingarda e um terceiro, um passarinho morto. Detalhes como o pássaro vivo nas mãos do menino me trouxeram à mente a fotografia de William Klein, realizada nas ruas de Nova York em 1954, “O Bairro Italiano”, que foi comentada por Barthes em *A Câmera Clara* (2015), trazendo à tona questionamentos sobre o impacto da fotografia através da subjetividade do indivíduo, o *punctum*. Através de análises fotográficas, Barthes (2015) introduz os conceitos de *Studium*, elemento objetivo da fotografia de interesse compartilhável e universal, evidenciando a intenção do fotógrafo, enquanto o *Punctum* é o “[...] “detalhe”, ou seja, um objeto parcial que toca e fere o *Spectator*. “Assim, dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, entregar-me” (Barthes, 2015, p. 42), provocando emoções subjetivas que pertencem apenas aquele indivíduo, para Barthes, “O *Spectator* somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nos álbuns, nos arquivos, coleções de fotos” (Barthes, 2015 p. 17).

Posteriormente, uma conversa com Josefa Sualdini foi realizada para esclarecer a origem da fotografia. Ela, no entanto, não se lembrava dos acontecimentos específicos por trás da imagem, apenas expressou surpresa ao perceber o passarinho morto nas mãos de um dos meninos, comentando: “Meu Deus! Os meninos estão com passarinho morto, é? E o outro está com uma espingarda?”. Seu espanto estava relacionado à estranheza de ver aqueles meninos tão pequenos em uma situação atípica, reproduzindo os costumes dos adultos, como se, através daquele ato, aquelas crianças se tornassem adultas, imitando a postura física dos mais velhos. Ao refletir sobre essa fotografia, evoco Sontag: “Cada foto é apenas um fragmento, seu peso moral e emocional depende do lugar em que se insere. Uma foto muda de acordo com o contexto em que é vista” (Sontag, 1977, p. 122), pois a fotografia em questão foi reinterpretada após um diálogo com Antônio Hélio Sualdini que explicou como aconteceu aquela fotografia. O que chamou minha atenção, o *punctum* da fotografia, foram as roupas: iguais, desajeitadas no corpo daquelas crianças. Em um dos meninos, faltava tecido, um detalhe que passou despercebido aos olhos daquela família, minha família, que só enxergava com muito espanto os passarinhos e a espingarda na mão pequena daquela criança.

Durante a conversa sobre a fotografia (imagem 22), Hélio Sualdini relatou que a fotografia foi uma "armação" de Jaime Clementino e que ele era conhecido por organizar esse tipo de encenação para criar narrativas com sua câmera. Ele pediu que Hélio Sualdini segurasse um passarinho vivo, enquanto Mauro, seu primo, segurava a espingarda do Antônio Sualdini, e outro primo, João Gimba, segurava o passarinho morto. Essa composição foi planejada por Jaime Clementino que transformou a fotografia em um retrato que carrega memórias e provoca reflexões sobre a construção de narrativas através da imagem. "Foi assim, Rafaella. Ele caçou esse passarinho e aproveitou a gente para fazer essa foto. Isso é foto montada" (Entrevista com Antônio Hélio Sualdini, 2025). A fotografia em questão reflete não só uma representação do cotidiano rural da década de 1960, mas também uma articulação do que essas crianças observavam dos adultos, aceitando o cenário criado pelo fotógrafo.

Compreender a vida no campo a partir dos elementos culturais das crianças que viviam em zonas rurais do interior do Paraná, especialmente na década de 1960, tratando-se assim de um aspecto significativo para entender o contexto em que as crianças estavam inseridas. Nesse período, a caça de pequenos animais era uma prática comum entre os adultos, e o aspecto do cotidiano rural também influenciava a infância das crianças que moravam na roça. Esses elementos são fundamentais para interpretar a intenção do ato fotográfico realizado por Jaime Clementino, que, de certa forma, encenou com essas crianças o cotidiano vivido pelos adultos da região.

Diante disso, Benjamin destaca:

Apesar de toda perícia do fotógrafo e de tudo que existe planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás. (Benjamin, 1985, p. 94).

Em *Pequena História da Fotografia* (1985), Benjamin destaca que mesmo quando uma foto é planejada, ela sempre preserva algo inesperado, podendo ser, um detalhe, um olhar, uma expressão que só percebemos depois. Ao revisitarmos uma imagem no presente, enxergamos mais do que o fotógrafo talvez tenha notado no momento de capturar a fotografia. É como se o futuro já estivesse ali, oculto na imagem, esperando para ser revelado em contemplações futuras.

Esses elementos espontâneos, essa "pequena centelha do acaso", podem ser percebidos nas roupas desajustadas ou até mesmo no espanto da família ao rever a fotografia. São esses detalhes que conferem autenticidade e singularidade à fotografia.

Kossoy (2014) destaca a importância da fotografia como meio de conhecimento, enfatizando que as imagens são instrumentos culturais, com potencial para informar e manipular. Que cada fotografia é fruto de um processo criativo, que deve ser desconstruído para que se compreendam suas múltiplas dimensões. Para Kossoy (2009; 2014; 2018), a necessidade de avaliar o papel cultural da fotografia é crucial, pois as imagens carregam intenções e significados que influenciam sua produção e recepção. Na fotografia em questão (imagem 22), aparecem três meninos criados na zona rural do interior do Paraná, onde a caça e a agricultura fazem parte da vida cotidiana. Esses aspectos influenciam diretamente as brincadeiras infantis e são retratados na fotografia por meio de elementos que evidenciam os modos de vida da época.

Imagem 22: Fotografia das crianças: da esquerda para direita, encontra-se: Antônio Hélio Sualdini, Mauro e João Gimba em um sítio de Nova Olímpia - PR, fotografia tirada no início da década de 1960.



Fonte: Acervo Pessoal Josefa Sualdini, 2025.

A fotografia (imagem 23) é um retrato em preto e branco feito em estúdio em 1930, que mostra Benedito Cunha ainda criança. Essa imagem original encontra-se preservada em um porta-retrato na casa de Genilza Cunha, sendo a fotografia mais antiga de seu acervo pessoal, e mesmo com algumas marcas do tempo a mesma se encontra conservada, com poucos sinais de desgaste. Posteriormente, esta fotografia foi reproduzida em uma fotopintura (imagem 24), representando uma versão colorizada da imagem original.

Segundo Mestre Júlio (2023), em entrevista para o *Câmera Velha*, a fotopintura foi, por muitos anos, uma técnica utilizada para criar, restaurar ou reproduzir retratos. A técnica consistia em aplicar tinta diretamente sobre o papel, adicionando cores às fotografias em preto e branco. Para isso, era necessário um estúdio fotográfico especializado em fotopintura, com profissionais qualificados, como laboratorista, colorista, reproduzidor da fotografia, retocador, roupeiro e afinador. As fotografias chegavam a esses estúdios por meio de revendedores que visitavam diversas cidades do país, anotando os pedidos dos clientes com as considerações importantes a serem aplicadas nos retratos de fotopintura, como por exemplo: mudar a cor do olho, colocar outra roupa, incluir pessoas na fotopintura, entre outras modificações que eram solicitadas pelos clientes no momento do pedido da fotopintura. Chiodetto (2010) aponta que a fotopintura surgiu no século XIX, tendo como precursor o fotógrafo francês André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889). Ele desenvolveu uma técnica que combinava fotografia e pintura, aplicando tintas sobre as fotografias de baixo contraste para realçar a cor e o contraste. Na época, essa técnica era utilizada no formato conhecido como *carte de visite*, uma pequena fotografia colada em um cartão, geralmente com o tamanho de cerca de 6 x 9 cm.

No Brasil, conforme destacado por Chiodetto (2010), a fotopintura foi amplamente disseminada na região Nordeste, mas também se expandiu para outras partes do país, tornando-se uma prática significativa na preservação da memória. Essa prática tinha o propósito de modificar a fotografia original, tornando-a colorida, muito antes da popularização do *Photoshop* e da fotografia digital. Era comum, também, realizar manipulações na fotopintura, como incluir pessoas que já haviam falecido, remover indivíduos, modificar roupas, entre outras alterações possíveis. A fotopintura, portanto, era uma forma recorrente de reprodução e transformação das imagens para a época.

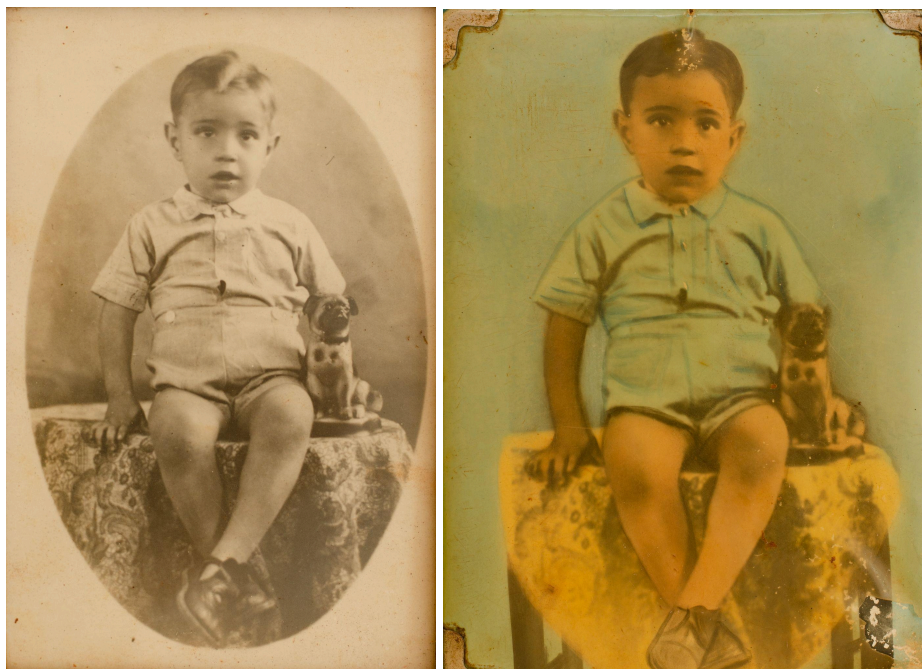
Após o processo de digitalização, houve uma conversa com Genilza Cunha sobre o estado de conservação das fotos encontradas no seu acervo. Nesse momento, ela relatou que sempre foi extremamente cuidadosa com as fotografias, principalmente nos períodos de mudanças. Sempre que mudava de uma casa, embalava as fotos que estavam em porta-retratos em lençóis brancos e ao chegar no novo lar, ela as colocava nas paredes da casa, guardava as fotografias soltas e os álbuns em caixas, escolhendo lugares estratégicos para evitar o desgaste das fotografias.

Dialogamos também sobre as fotopinturas, quando ela explicou que:

Fotopintura era algo normal entre as famílias, mas muito caro. Era muito caro mesmo, mas a gente mandava pintar. Quando alguém morria, a gente dava uma foto da pessoa e o retratista pintava. Ele fazia do jeito que a gente queria, podia até colocar outras pessoas na fotografia, trocar a roupa, e ficava igualzinho. Quando a gente queria uma foto colorida, era só com fotopintura. Eles ficavam um tempo na cidade, e se a gente não gostasse do trabalho, a gente não aceitava, mas ficava igualzinho, do jeitinho que a gente pedia. Tinha até gente que pedia para pintar pessoas que já tinham morrido, e eles faziam." (Genilza Cunha, entrevista realizada em janeiro de 2025).

Imagem 23 : Fotografia em Preto e Branco de Benedito Cunha quando criança.

Imagem 24: Foto-pintura da fotografia de Benedito Cunha quando criança.



Fonte: acervo pessoal Genilza Cunha, 2025.

Foi possível perceber a importância da fotopintura para a interlocutora, no que diz respeito à memória. Além da fotopintura de Benedito Cunha, em sua casa também há outra fotopintura importante para a história da família, que é um dos poucos retratos

que Genilza Cunha tem de sua mãe, trata-se de um retrato de Amélia Gonçalves com o seu pai.⁹ Essa fotopintura está pendurada na parede da cozinha e é apresentada orgulhosamente por Genilza Gonçalves.

Embora eu não tenha conhecido pessoalmente aquelas pessoas que foram representadas na fotopintura, eu sempre soube que naquela imagem estavam os meus bisavós Amélia Gonçalves e Antônio Gonçalves de Azevedo. A fotopintura sempre me chamou atenção e, por muitos anos, mexeu com o meu imaginário. Quando criança, eu ficava pensando como teria sido conviver com aquelas duas pessoas. Para mim, essa fotografia sempre foi uma representação real deles, embora eu não tenha tido a oportunidade de conhecê-los. Mas por causa deste registro fotográfico, de certo modo, eles fizeram parte das histórias que me contaram quando eu era pequena.

Conclusão

Refletindo a partir de Kossoy (2002; 2009; 2014; 2018) e Moreira Leite (1993), a fotografia transita entre o registro histórico e a construção subjetiva da imagem. Nesse sentido, procurei demonstrar que tanto o imaginário daquele que a observa quanto o daquele que a captura (o fotógrafo) influenciam na sua interpretação. A fotografia pode carregar um viés ideológico, sendo influenciada pela intenção do fotógrafo no momento do registro, mas também pode ser incorporada em pesquisas, servindo como fonte histórica e sendo considerada um documento, um testemunho.

Durante a pesquisa foi possível perceber que a fotografia funcionou como uma ponte que estimula a memória subterrânea¹⁰, fragmentada pelo tempo ou por situações que possibilitaram o esquecimento das memórias. Para Sontag (2004), a fotografia não é um espelho neutro que reflete a realidade, nas fotografias de Jaime Clementino é possível perceber isso; ela é fruto de escolhas, que inicia-se na intenção do fotógrafo ao selecionar o enquadramento, iluminação e o assunto, ao brincar com a montagem da própria fotografia.

Barthes (2015) no texto *A Câmera Clara*, apresenta como conceito a dimensão do *studium*, que para o autor, se refere ao interesse cultural, histórico e social que uma imagem pode evocar, representando o aspecto objetivo da imagem. O autor também

⁹ A digitalização da fotopintura não foi realizada com o propósito de preservar a obra e evitar possíveis danos. Ela está fixada em um quadro pesado, pendurado em uma altura significativa na parede da cozinha, o que exigiria cuidados específicos, como a retirada do quadro da parede, a abertura do quadro e o manuseio da fotografia com luvas.

¹⁰ Pollak (1989).

apresenta o conceito de *punctum*, segundo elemento que para Barthes (2015) vem para contrariar o *studium*, sendo considerado um detalhe inesperado que "perfura" "pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados" (Barthes, 2015, p. 29), estabelecendo uma conexão subjetiva e emocional com o espectador.

Nos acervos fotográficos das duas famílias analisadas, foi possível observar o *studium* que se manifestou quando as imagens foram analisadas coletivamente, entre os membros das famílias, permitindo uma interpretação objetiva e uma contextualização histórica e diacrônica da memória familiar. Também foi possível perceber que durante os encontros e entrevistas, as fotografias serviram como um estímulo da memória coletiva, desencadeando narrativas sobre os momentos que foram registrados nas fotografias. Contudo, foi possível perceber que cada indivíduo, ao revisitar as fotografias, poderia ser afetado por um *punctum* específico – um gesto, um olhar ou um detalhe aparentemente insignificante, mas carregado de ressonância emocional para aquele espectador. Assim, a análise das fotografias familiares revela como a memória coletiva e as experiências individuais se entrelaçam por meio da imagem.

Por meio das fotografias foi possível evocar memórias e sentimentos coletivos, seja pela perda daquele ente querido, a saudade movida pelo distanciamento de uma pessoa ou até mesmo pela empatia por alguém que o receptor não conheceu, mas através do laço sanguíneo de um parente que já morreu, ou uma criança que acabou de nascer, acabou evocando um sentimento de pertencimento por meio de um vínculo que está ligado à memória coletiva familiar.

Para finalizar, vale observar que este artigo propôs uma breve investigação de dois acervos fotográficos pessoais das famílias Sualdini e Cunha, motivada pelo interesse em compreender a relação dessas duas famílias com suas memórias, compartilhando elementos semelhantes em seus acervos fotográficos pessoais. Ao longo da investigação, foi possível perceber que esses registros fotográficos de família desempenham um papel fundamental na preservação da memória, especialmente no contexto da velhice¹¹ ou de pessoas que estão passando por um processo de esquecimento causado por doenças como Alzheimer e AVC. Destaco a importância de preservação e catalogação dessas fotografias pessoais para que as gerações futuras tenham acesso aos registros visuais.

¹¹ Ver Bruno (2004).

O artigo teve como objetivo articular reflexões teóricas nos campos da fotografia e da Antropologia Visual. Abrindo possibilidades para novas abordagens e investigações futuras dos mesmos acervos, como uma catalogação mais detalhada, a restauração de algumas imagens degradadas com o tempo, a preservação dessas fotografias e análises de outras fotografias a partir da perspectiva de pessoas das duas famílias com quem não foi possível dialogar.

Além disso, o artigo buscou apresentar apontamentos importantes que envolvem a história da fotografia no Brasil, principalmente as práticas realizadas fora das capitais do Brasil e do eixo São Paulo - Rio de Janeiro. Destacando a relevância de fotógrafos que utilizavam a técnica de lambe-lambe, fotopintura e fotógrafos itinerantes, conhecidos como fotógrafos viajantes, que desempenharam um papel fundamental no registro de imagens que hoje compõem grande parte dos álbuns de famílias.

Referências:

- ÁGUEDA, Abílio Afonso da. *O fotógrafo lambe-lambe: guardião da memória e cronista visual de uma comunidade*. Rio de Janeiro, UERJ, 2008.
- BARBOSA Andréa. *A experiência da imagem na etnografia*. Andrea Barbosa [et al]. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.
- BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar Teodoro da. *Antropologia e Imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 2006.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- BENJAMIN, Walter. Magia e Técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. *Obras escolhidas*, volume I, 2ª edição, São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- _____. Pequena História da Fotografia. In *Obras escolhidas Magia e técnica, arte e política*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.
- BRUNO, Fabiana. Fotografias órfãs e insurgências supervivências dos arquivos de imagens. *ICHT*, n. 3, 2019.
- _____. Retratos da Velhice. um duplo percurso: metodológico e cognitivo”. *RESGATE*, v. 13, p. 177-184, 2004.
- CHIODETTO, Eder (Org.). *Fotopinturas*. Catálogo de exposição. São Paulo: Galeria Estação, 2011.

Collier Jr, John. *Antropologia Visual: a fotografia como método de pesquisa*. São Paulo: Ed. Pedagógica e Universitária/Ed. USP, 1973.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 2001

FELDHUES, Marina. Fotografia, coleção e colonização. *Base de Dados de Livros de Fotografia*, 2020. Disponível em: <<http://livrosdefotografia.org/artigos/@id/10484>>. Acesso em: 23 de janeiro de 2025.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2006. 222 p. ISBN.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Fotografia e memória: reconstituição por meio da Fotografia. In: SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Editora Hucitec/Editora Senac, 2002.

_____. *Os Tempos da Fotografia: O Efêmero e o Perpétuo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

_____. O fotógrafo ambulante – a história da fotografia nas praças de São Paulo. O Estado de São Paulo, São Paulo, 24 nov. 1974. *Suplemento Literário*, p. 5.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

MORAES, Rubens Nunes. De fotógrafo à retratista lambe-lambe. *Revista Expedições: Teoria da História & Historiografia* V. 4, N.1, Janeiro-Julho de 2013.

MOREIRA LEITE, Miriam. *Retratos de família*. São Paulo: EDUSP, 1993.

NOVAES, Sylvia Caiuby. “Imagem e Ciências Sociais: trajetória de uma relação difícil”. Em: *IMAGEM-CONHECIMENTO*. Antropologia, cinema e outros diálogos. Andréa Barbosa, Edgar Teodoro da Cunha e Rose Satiko Hikiji (organizadores). Campinas, SP, Papirus, 2009.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. 1ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.