

DO ALBÚM AO ATLAS: CONSIDERAÇÕES SOBRE FOTOLIVROS DE FAMÍLIA

From the album to the atlas: considerations about family photobooks

Del álbum al atlas: consideraciones sobre los fotolibros de familia

Carolina Araujo Forléo¹

Wagner Souza e Silva²

DOI: doi.org/10.31501/esf.v1i28.14499

Resumo: Durante muito tempo as fotografias de família permaneceram restritas ao ambiente privado. No entanto, na atualidade, as imagens provenientes de arquivos familiares passaram a integrar também o trabalho de artistas, as coleções de museus e, mais recentemente, as páginas de fotolivros. No presente texto, propõe-se que a presença de fotografias de família em fotolivros se desvincula da ideia de *álbum* e se aproxima da noção de *atlas*, termo tomado a partir do sentido consagrado por Aby Warburg.

Palavras-chave: Fotografia de família. Aby Warburg. Imaginação. Fotolivro

Abstract: For a long time, family photographs remained restricted to the private environment. However, nowadays, images from family archives have also become part of the work of artists, museum collections and, more recently, the pages of photobooks. In this text, it is proposed that the presence of family photographs in photobooks is detached from the idea of an *album* and approaches the notion of an *atlas*, a term taken in the sense consecrated by Aby Warburg.

Keywords: Family photography. Aby Warburg. Imagination. Photobook.

Resumen: Durante mucho tiempo las fotografías de familia permanecieron restringidas al ámbito privado. Sin embargo, hoy en día, las imágenes de los archivos familiares también han pasado a formar parte del trabajo de artistas, de las colecciones de museos y, más recientemente, de las páginas de fotolibros. En este texto, se propone que la presencia de fotografías de familia en los fotolibros se separe de la idea de *álbum* y se acerque a la noción de *atlas*, un término tomado en el sentido consagrado por Aby Warburg.

Palabras-clave: Fotografía de familia. Aby Warburg. Imaginación. Fotolibro

¹ Doutoranda, Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, Brasil. carolinaforleo@usp.br | <https://orcid.org/0000-0003-3839-2305>

² Doutor, Universidade de São Paulo, São Paulo – SP, Brasil wasosi@usp.br | <https://orcid.org/0000-0001-9465-5793>

Introdução

Desde seu surgimento, a fotografia tem sido utilizada para retratar as famílias. Essa prática foi fortemente impulsionada a partir do surgimento da Kodak, em 1888, quando George Eastman tornou a técnica mais acessível, possibilitando às pessoas fotografarem sem a preocupação com processos e procedimentos técnicos de revelação, o que permitiu um significativo avanço para uma relação mais intimista com a fotografia. A partir daí, os avanços tecnológicos pareciam cada vez mais atender a esta permeabilidade da máquina fotográfica no ambiente doméstico: diapositivos e negativos coloridos (1932 e 1945), o sistema Polaroid (1948), ou mesmo o formato APS (*Advanced Photo System*, 1996) – ainda antes da explosão digital da virada para este século –, promoveram enormemente a fotografia como uma ferramenta com intensa presença no cotidiano das famílias, garantindo seu amplo uso para o autoconhecimento, representação, memória e história familiar (Hirsch, 2012).

Esse entrelaçamento consolida-se na configuração atual dos smartphones e suas câmeras conectadas a mídias sociais como Facebook e Instagram. Neste último estágio tecnológico, em que as conexões das redes passam a ocupar uma certa centralidade na condução da experiência fotográfica como um todo, tem sido possível observar como as fotografias de família vêm ganhando audiências antes inimagináveis, desvinculando-se de seu contexto mais íntimo, borrando consideravelmente os limites entre o público e o privado.

No entanto, não seria esta realidade do compartilhamento nas mídias sociais a primeira forma de reposicionamento de imagens dessa natureza. O potencial narrativo intrínseco às fotografias de família

já teria encontrado também outras frentes de deslocamento, que igualmente colaboraram para consolidar esse poderoso e influente gênero fotográfico na construção do imaginário moderno.

Este artigo propõe localizar os fotolivros como uma dessas frentes que permitem notar esse redimensionamento, tendo em vista que são artefatos com grande potencial de (re)construção de narrativas fotográficas. Para explorar tal premissa, são examinadas as publicações *Betty e Eu* (Heuser, 2020) e *Nós, os outros* (Quiroga, 2021), destacadas de um levantamento realizado no acervo da Base de Dados de Livros de Fotografia, através do cruzamento dos termos-chave "fotografia de família", "apropriação fotográfica" e "memória afetiva"³. Considerando tais obras exemplares para o formato, objetiva-se notar como a presença de fotografias de família em fotolivros desvincula-se da ideia de álbum e se aproxima da noção de atlas, este que é tomado em seu sentido consagrado pelo *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg (2010).

Álbum de família: memória e pertencimento

O álbum de fotografia é um dispositivo utilizado desde o princípio da técnica fotográfica e corresponde, nas palavras do historiador e pesquisador André Rouillé (2009), a “uma das grandes funções da fotografia-documento” (p.97), uma vez que reúne, organiza e inventaria imagens. Por essa razão, a existência de álbuns pode ser observada em diferentes áreas como arquitetura, ciência, medicina, arqueologia etc. (Rouillé, 2009). Dentre esses diversos campos, destaca-se o álbum privado,

³ A Base de Dados de Livros de Fotografia (BDLF) é uma plataforma digital voltada para o mapeamento e divulgação de referências bibliográficas exclusivamente voltadas para o campo da fotografia. O resultado da busca realizada para esta investigação pode ser observado no link: [https://livrosdefotografia.org/busca-avancada/@relId\[property_id=subject.genre.knowledgeArea\]/245\[and\]3999\[and\]14115](https://livrosdefotografia.org/busca-avancada/@relId[property_id=subject.genre.knowledgeArea]/245[and]3999[and]14115).

o qual era, inicialmente, “constituído apenas de páginas soltas [...] guardadas em armários e escrivaninhas” (Silva, 2008, p.116).

A origem do álbum de família como conhecemos até hoje associa-se ao surgimento, na década de 1860, da técnica dos *cartes de visite* (cartões com fotografias pessoais) inventada por André Adolphe Eugène Disdéri. A partir desse momento, popularizou-se a produção, a troca e a coleção de retratos fotográficos, que eram, então, organizados em álbuns e ficavam expostos nas casas de famílias burguesas (Rouillé, 2009; Cruz, 2011; Santos, 2017). Posteriormente, com a disseminação da chamada cultura Kodak, o álbum de família deixou de ser um objeto de ostentação e passou a guardar e armazenar fotografias da vida cotidiana, sobretudo, de momentos e situações especiais como festas e viagens (Cruz, 2011).

Apesar de ter passado por modificações ao longo do tempo, o álbum familiar continua sendo um importante meio para construir e compartilhar a narrativa, a identidade e a memória de um grupo familiar. Armando Silva (2008) caracteriza o álbum de família como uma “construção familiar” (p.24), um livro de “propriedade e criação coletiva” (p.25) pois sua construção e narração envolvem diferentes membros da família. De modo complementar, Nina Velasco e Cruz (2011,) realça que os “álbuns de fotografias de família ajudam a construir a identidade individual e coletiva por meio da referência criada pelas imagens e pela narrativa oral que as acompanham” (p.141). Assim, evidencia-se que as histórias que compõem o álbum privado não são apenas vistas, mas faladas e ouvidas, “suas imagens vivem para ser recitadas entre gerações” (Silva, 2008, p.75).

Isso significa que a elaboração dos álbuns contribui tanto para o desenvolvimento de uma sensação de pertencimento quanto para a criação de vínculo entre os membros da família. Nessa linha, Boris Kossoy (1999) menciona que, ao colecionar fotografias e observar os álbuns de família, as

pessoas recordam e reconstituem suas próprias trajetórias, que são contadas e mostradas no espaço íntimo e familiar. Nas palavras de Carolina Junqueira dos Santos (2017), essas imagens representam uma maneira de “salvar as coisas do esquecimento” (p.14), isto é, de preservar e compartilhar as histórias vividas pelos membros da família.

Em sua reflexão sobre essa coleção de fotografias privadas e domésticas, André Rouillé (2009) afirma que o “álbum não é apenas o lugar das fotos de família [...]. Sua particularidade é ser o ponto de encontro dos indivíduos com sua própria imagem e com a de seus próximos” (p.186). Posto de outra maneira, essa prática estabelece uma relação peculiar entre a produção e a recepção das imagens, pois quem fotografa é também o assunto e o destinatário das fotografias. Nessa perspectiva, explicita-se o caráter expressivo do álbum que compõe uma memória lacunar da família. Ao fotografar e, posteriormente, montar o álbum, os membros da família selecionam os acontecimentos e as lembranças que querem guardar, mostrar e reiterar ao longo do tempo, deixando algumas situações e momentos de fora. Sendo assim, Rouillé (2009) argumenta que o álbum de fotografias cria uma ficção da família.

Reposicionando a fotografia de família

Nina Velasco e Cruz (2011), ao analisar a utilização de fotografias de família no campo da arte contemporânea (em obras de Rosângela Rennó, Rafael Goldchain e Eduardo Kac), ressalta o fato de as fotografias de família estarem presentes em feiras de antiguidade, onde são vendidas como relíquias ou itens colecionáveis, e em acervos de museus, com o intuito de preservar a memória visual de épocas e lugares específicos. Para a autora, retirar as fotografias “do seu ambiente histórico familiar, das suas

redes de relação e conhecimento", faz com que tenhamos "um conjunto de fotografias que passam a ser interpretadas de forma diversa" (Cruz, 2011, p.142).

Nessa mesma direção, cabe destacar os fotolivros como outra frente de reposicionamento dessa fotografia circulante no ambiente íntimo familiar. O termo fotolivre⁴ pode ser compreendido a partir da descrição apresentada por Martin Parr e Gerry Badger (2004) no primeiro volume de *The Photobook: A History*. De acordo com os autores, um fotolivre é um conjunto de fotografias organizado no suporte de um livro por editores, fotógrafos e/ou artistas, que trata de um tema específico. Nessas publicações, a sequência das imagens e a justaposição de elementos tornam-se mais relevantes do que as partes isoladas (Parr & Badger, 2004), permitindo que se identifique neste tipo de publicação uma grande variedade temática e diversidade de abordagens. Sendo um vetor de expressão fotográfica bastante abrangente e diverso, é possível também destacá-los como instrumentos de ressignificação de álbuns familiares.

Tal abordagem é observada na obra *Betty e Eu*, de Eliane Heuser (2020). Concebido pela autora e editado com a colaboração de Marco Antonio Filho, Tiago Coelho e Carlos Heuser, esse fotolivre foi publicado pela editora Austral. A publicação mede 23 x 16,5 cm e possui 56 páginas, nas quais se apresenta um conjunto de 31 fotografias da infância à adolescência de Eliane registradas entre os anos 1950 e 1960 tanto em estúdios fotográficos quanto pelos seus pais. Nessas imagens, a fotógrafa e sua irmã, Betty, que é três anos mais velha, aparecem vestidas de modo idêntico em diferentes lugares e situações (cf. Figura 1). Esta obra não possui texto de apresentação. O conteúdo verbal limita-se ao título, aos nomes da fotógrafa e da editora e à página de créditos. Desse modo, a narrativa e a

⁴ Salienta-se que a utilização do termo *fotolivre* neste texto não corresponde ao uso feito por gráficas e lojas de serviços fotográficos para se referir a um produto customizado com as imagens de clientes como uma alternativa contemporânea aos álbuns de fotografia tradicionais.

experiência de leitura dependem exclusivamente das fotografias e das combinações imagéticas. A partir da sequência de imagens, a fotógrafa aborda temáticas relacionadas à construção da identidade e à idealização das lembranças de infância.



Figura 1 – Imagens do fotolivre *Betty e Eu* (2020), de Eliane Heuser (Base de Dados de Livros de fotografia).⁵

A resignificação do álbum de família é observada também na obra *Nós, os outros*, de Solange Quiroga (2021), publicada pela Fotô Editorial. Com edição de Eder Chiodetto e projeto gráfico de Fábio Messias, essa publicação, feita com capa dura e formato horizontal, mede 17,5 x 25 cm e possui 96 páginas. Ao combinar fotografias, cromos e filmes de super 8, a autora explora a temática de viagem em família. No início e no final do livro, existem imagens em preto e branco que ocupam a página inteira

⁵ Disponível em: <<https://www.livrosdefotografia.org/publicacao/@id/14484>> . Acesso em: 07 out. 2022.

e privilegiam detalhes de corpos (troncos, braços, pernas etc.) em ambientes de lazer. Há também algumas páginas brancas com fotografias coloridas que apresentam pessoas em rodovias, paisagens e pontos turísticos. Essas páginas são intercaladas com sequências de imagens mais abstratas que evidenciam movimentos e desfoques e ocupam a página inteira, com finas bordas pretas (cf. Figura 2). Não há uma contextualização sobre a família retratada, nem se as imagens pertencem ao arquivo pessoal de Solange Quiroga. Assim, a autora não pretende apresentar o diário de uma viagem específica, mas suscitar múltiplas viagens possíveis.



Figura 2 – Imagens do fotolivro *Nós, os outros* (2021), de Solange Quiroga (Base de Dados de Livros de fotografia)⁶.

⁶ Disponível em: <<https://livrosdefotografia.org/publicacao/27685/nos-os-outros>> . Acesso em: 07 out. 2022.

Nos exemplos mencionados, as autoras se apropriam de imagens provenientes de arquivos e álbuns para criar os fotolivros, exemplificando o reposicionamento do potencial das fotografias familiares. Estas, que segundo Hirsch (2012), são capazes de “transformar pedaços retangulares de papelão em detalhes reveladores que conectam vidas e histórias” (p.xxi, tradução nossa)⁷, justamente porque os momentos e eventos familiares retratados são impregnados de histórias e narrativas contadas e transmitidas de geração em geração. Afinal, como teria afirmado Carolina Junqueira dos Santos (2017), essas fotografias são “guardadas com a promessa de sobrevivência de um traço, um rastro, como uma prova de existência” (p.27). Em outras palavras, essas imagens arquivadas são mantidas no ambiente íntimo e doméstico e funcionam como referências do passado, dos valores e das histórias familiares (Kossoy, 1999).

De acordo com essa perspectiva, ao considerar as obras de Eliane Heuser e Solange Quiroga, compreende-se que as fotografias de família podem expressar narrativas diversas dependendo do contexto em que estão inseridas, seja no álbum de família desfrutado no ambiente doméstico, seja nas páginas de um fotolivre difundido nos circuitos artístico e fotográfico. Afinal, tomando as palavras de Edward Bruner (1986), “as narrativas mudam, todas as histórias são parciais, todos os significados incompletos. [...] a cada nova narração, o contexto varia, o público difere, a história é modificada” (p.153, tradução nossa)⁸.

⁷ “that transforms rectangular pieces of cardboard into telling details connecting lives and stories across continents and generations.”

⁸ “But narratives change, all stories are partial, all meanings incomplete. There is no fixed meaning in the past, for with each new telling the context varies, the audience differs, the story is modified.”

Fotolivro de família como atlas: ideiação e imaginação

Ao se apropriar de imagens provenientes de álbuns para produzir um fotolivro, artistas e fotógrafos evidenciam a natureza ficcional dessas fotografias e privilegiam o potencial descrito pelo antropólogo Etienne Samain (2012): a “imagem é capaz de ideiações – capaz de suscitar ideias –, da mesma forma como sabemos reconhecer esse potencial à frase escrita ou à frase musical” (p. 35). No momento em que uma imagem é combinada com outras, ela expressa sua capacidade inerente de despertar, inspirar e desencadear pensamentos e ideias relacionados às histórias, memórias e desmemórias de quem a vê (Samain, 2012). Assim, quando são retiradas do contexto familiar, as fotografias perdem a narrativa que as originou e o vínculo afetivo, mas ganham novas possibilidades e camadas de interpretação.

Nesse sentido, identifica-se uma possível associação dos fotolivros elaborados a partir de imagens de arquivos e álbuns familiares com as “fotografias-órfãs” referidas por Fabiana Bruno (2019). De acordo com a pesquisadora, esse termo descreve as imagens que foram afastadas e excluídas de arquivos e álbuns. Trata-se de fotografias que costumam ser encontradas em feiras de antiguidades, sebos, mercados de pulga e até mesmo em lixeiras. Nessas condições, Bruno (2019) comenta que a imagem se distancia da narração oral, das memórias e histórias de uma família particular e “parte em direção a um outro território, ao da história de muitos, em espécies de fusões que se sobrepõem, ora para gerar evidenciações, ora para produzir apagamentos” (p. 208). Ao observar essas fotografias-órfãs encontradas, os espectadores projetam suas próprias histórias e vivências tanto reais quanto desejadas.

A partir dessa reflexão, Fabiana Bruno (2019) sugere que a experiência visual relacionada às fotografias-órfãs se aproxima de “um ‘atlas’ da família e não mais de um ‘álbum’.” (p. 209) Em conformidade com o que foi mencionado anteriormente, a pesquisadora refere que o álbum se associa a um ritual de memória de uma determinada família, em que se contam ou narram fatos e situações para que se conheça a história desta família. Por outro lado, “o dispositivo do *atlas* supõe a experiência de ‘ver’ e ‘experimentar’ visualmente as fotografias vernaculares para saber algo” (Bruno, 2019, p. 209, grifo da autora). Em fotolivros de família, como *Betty e eu* (Heuser, 2020) e *Nós, os outros* (Quiroga, 2021), observa-se também um desprendimento do contexto doméstico, íntimo e privado. As fotografias impressas nessas publicações passam a ser observadas por indivíduos que não têm conhecimento ou familiaridade com essas imagens e histórias de vida. Diante disso, sugere-se que esses fotolivros remetem também a essa noção de atlas de família.

Essa concepção de *atlas* mencionada por Fabiana Bruno (2019) corresponde à perspectiva da célebre coletânea de imagens elaborada pelo historiador de arte alemão Aby Warburg na década de 1920, um projeto conhecido como *Atlas Mnemosyne* (Warburg, 2010). Ao combinar, em grandes pranchas, imagens de tipologias diversas, provenientes de épocas e lugares distintos, o historiador dedicou-se a reorganizar as imagens e propor novas maneiras de observá-las e apreendê-las⁹. Warburg (2010) tinha o declarado objetivo de estruturar uma experiência visual que pudesse dar conta de

⁹ Segundo Leão Serva (2021), “O formato desses quadros foi sugerido a Warburg por seu assistente, Fritz Saxl, que tinha servido ao exército austríaco na Primeira Guerra Mundial. Ele pegou a ideia dos quadros onde eram apresentados cenários de batalha nas discussões do exército: placas de madeira recobertas de feltro, onde se fixam imagens com pequenos percevejos ou alfinetes, que podem mudar de posição facilmente. Warburg usou nos seus um tecido grosso e cinza bem escuro, como um feltro de trama larga; para fixar as imagens, ele usava colchetes, que eram fixados no tecido. Quando um painel estava “pronto”, Warburg reunia seus discípulos e ditava notas, como lembretes telegráficos de ideias sobre o conjunto das imagens e seu sentido no conjunto do Atlas. Essas anotações, feitas pela assistente Gertrude Bing, servem até hoje como legendas dos painéis, nas edições do Atlas. No fim do processo, o painel era fotografado em negativos de vidro, em alta resolução, e arquivados. Os quadros eram desfeitos, as imagens (agora se tem certeza) arquivadas na coleção de fotos, e a estrutura era usada para um novo conjunto de imagens e ideias, dando origem a um novo painel. Ao morrer, Warburg deixou 63 painéis e planejava vários outros” (pp. 5-6).

reanimar “valores expressivos predefinidos na representação da vida em movimento” (p.03, tradução nossa)¹⁰, e seus painéis, compostos a partir de descontinuidades e anacronismos, não poderiam ser considerados como um modo de “sintetizar, nem descrever e nem classificar as imagens” (Bruno, 2019, p. 210). Ou seja, “atlas”, por ser um conjunto de mapas que se formam a partir dos painéis; porém, sem determinar localidades ou trajetórias cristalizadas: mais como uma busca por refletir a própria vida constantemente reativada pela memória (*mnemosyne*), um movimento colocado em jogo como uma animação que, segundo Lisovsky (2012, p. 315), “não é apenas o deslocamento de um ponto ao outro, mas salto, montagem, repetição e diferença” .

Em seu ensaio sobre a obra de Aby Warburg, o filósofo, historiador e crítico de arte Georges Didi-Huberman , destaca que Warburg e seus colaboradores manifestavam “um desejo de reconfigurar a memória renunciando a fixar lembranças – as imagens do passado – numa narrativa organizada ou no pior caso, definitiva” (Didi-Huberman, 2018, p. 28), fazendo da imaginação um aspecto fundamental relacionado ao atlas. Contudo, o filósofo esclarece que a utilização da palavra *imaginação* se afasta da noção de fantasia. Para descrever esse princípio do atlas, Didi-Huberman fundamenta-se na perspectiva de Goethe, Baudelaire e Walter Benjamin, afirmando que a imaginação proporciona “um *conhecimento transversal*”, em virtude de “sua potência intrínseca de *montagem* que consiste em descobrir [...] laços que a observação é incapaz de discernir” (Didi-Huberman, 2018, p. 20, grifos do autor). Em outras palavras, compreende-se que a imaginação revela, de modo contínuo, associações desconhecidas ou ocultas, reconhece novas correlações, aproximações e afinidades. Este atlas introduz “uma forma visual do saber, uma forma sábia do ver” (Didi-Huberman, 2018, p. 18). Assim,

¹⁰ “modelos antiquizantes preexistentes que influyeron en la representación de la vida en movimiento”

compreende-se a grande contribuição do atlas de Aby Warburg: uma metodologia de disposição que propulsiona as possibilidades de se criar relações e interpretações entre as imagens.

Essa potência interpretativa pode ser observada na crítica de Colin Pantall (2020), também um fotógrafo, sobre o já mencionado fotolivro *Betty e Eu* (2020), em que a imaginação é constantemente evocada. Em sua análise, Pantall (2020) apresenta uma série de indagações, a respeito do fato de as meninas usarem roupas iguais e as motivações para essa prática. Conforme desenvolve o texto, o fotógrafo aprofunda sua observação e apresenta novos elementos para comentar a obra, mencionando um pequeno texto publicado no site *Photolreland*, em que Eliane Heuser descreve a última imagem do fotolivro como o registro da última vez em que ela aceitou se vestir igual a sua irmã (cf. Figura 3). Diante disso, o crítico expõe outros questionamentos:

Havia alguma estranha obsessão de gêmeos sendo representada nessas fotos? Eram essas fotos, talvez, resultado de alguma perda anterior na vida da mãe? Ou eram uma tentativa de fazer uma criança se conformar com o comportamento, postura, aparência ou alinhamento da outra? É uma questão de fazer com que Eliane se pareça mais com Betty? Se sim, como? De onde veio isso? Dos pais ou de Betty? Ou de outra pessoa? Quando vemos o título, *Betty e Eu*, a perspectiva muda para a irmã. A irmã que fez Eliane se vestir de forma idêntica, ou a irmã que era a filha preferida? (Pantall, 2020, tradução nossa).¹¹

Pantall afirma não ter as respostas, de modo que cabe aos espectadores observar, supor, adivinhar e imaginar. Nas palavras do crítico, “somos convidados a ficcionalizar essa relação, a ler as

¹¹ “Was there some strange twin obsession being played out in these pictures, were these pictures perhaps a result of some earlier loss in the mother’s life. Or were they an attempt to make one child conform to the other’s behaviour, demeanour, appearance, or tidiness. Is it a question of making Eliane be more like Betty, and if so how? Where did this come from? The parents or Betty? Or someone else? When we see the title, *Betty e Eu*, the perspective shifts to the sister. The sister who made her sister dress identically, or the sister who was the preferred child?”

posturas, gestos e olhares, e nos perguntar como e por que esse jogo de vestir se estabeleceu” (Pantall, 2020, tradução nossa)¹².



Figura 3 – Imagem do fotolivro *Betty e Eu* (2020), de Eliane Heuser (Base de dados de livros de fotografia).¹³

A imaginação também é proposta como estratégia de aproximação e observação em um texto de Fabiana Bruno e Eder Chiodetto (2021) apresentado nas páginas finais do fotolivro mencionado *Nós, os outros*. Ao não apresentar detalhes ou particularidades, isto é, certezas sobre a família e as fotografias apresentadas, os autores comentam que Solange Quiroga “coloca em evidência o lugar de

¹² “We are invited to fictionalise this relationship, to read the poses, gestures and glances, and wonder at how and why this dressing game took hold, the how and why of this sororal relationship.”

¹³ Disponível em: < <https://www.livrosdefotografia.org/publicacao/@id/14484> > Acesso em: 07 out. 2022.

relação entre os arquivos visuais vernaculares e nós, os outros, privilegiando a sua potência imaginativa” (Bruno & Chiodetto, 2021, não paginado). Cabe aos leitores questionar e supor, por exemplo, sobre a identidade das pessoas retratadas, os vínculos existentes entre elas, os motivos e significados dessas viagens. Não há respostas certas, mas lacunas que podem ser preenchidas pelos próprios observadores. Bruno e Chiodetto (2021) sugerem que “uma imagem mostrada já não é uma, mas muitas imagens que se abrem em nosso fechar de olhos” (não paginado). Isto é, o conjunto de imagens apresentado no fotolivro pode se associar a outras não vistas ali – imagens mentais, lembranças, ficções. A partir dessas observações, evidencia-se que nos fotolivros em que se apresentam fotografias de família, a ênfase deixa de ser a história de vida das pessoas retratadas e passa a ser a diversidade de narrativas possíveis, imaginadas e ficcionais que as imagens suscitam, independentemente de serem verdadeiras ou não.

Considerações finais

A reflexão apresentada no presente texto evidencia a natureza ambígua e complexa das fotografias. Conforme descreve Boris Kossoy (1999), a imagem fotográfica é documento, mas também é ficção. As fotografias de família não são exceção. No entanto, sugere-se que, dependendo do contexto e da situação narrativa em que estão inseridas, essas imagens privadas salientam mais um ou outro aspecto. Assim, observa-se que os álbuns de família, embora revelem um caráter expressivo, conforme mencionado por Rouillé (2009), privilegiam o valor de documento dessas imagens ao registrar e preservar o passado de determinada família. Em contrapartida, compreende-se que os fotolivros, como *Betty e Eu* (2020) e *Nós, os outros* (2021), em que há utilização de imagens provenientes de

arquivos familiares, evidenciam o potencial imaginativo e ficcional dessas fotografias, que suscitam outras e novas relações, associações e ideações. Reforça-se, portanto, que esses fotolivros se aproximam da noção de atlas a partir do *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, pois as imagens domésticas são libertadas de suas narrativas e descrições fixas e passam a ser compreendidas de maneira mais ampla, a partir de diferentes analogias, interpretações e relações em constante movimento.

Referências

Bruner, E. (1986). *Ethnography and Narrative*. In: Turner, V, & Bruner, (Eds), *The Anthropology of Experience* (pp.139-155). Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Bruno, F. (2019). Potencialidades da experimentação com as grafias no fazer antropológico: imagens, palavras e montagens [Versão Eletrônica]. *Tessituras*, 7(2), jul-dez, 198-212. Acesso em 07 de março de 2023 de <https://revistas.ufpel.edu.br/index.php/tessituras/article/view/1024>

Bruno, F. & Chiodetto, E. (2021). [Posfácio]. In: Quiroga, S. *Nós, os outros*. São Paulo: Fotô Editorial.

Cruz, N. V. (2011). Fotografia de família e memória: deslocamentos da arte contemporânea. [Versão Eletrônica]. *Discursos Fotográficos*, 7(11), jul-dez, 137-155. Acesso em 17 de julho de 2021 de <https://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/8262>

Didi-Huberman, G. (2018). *Atlas ou o Gaio Saber Inquieto* (M. Arbex & V. Casa Nova, Trans). Belo Horizonte: Editora UFMG. (Trabalho original publicado em 2011)

Heuser, E. (2020). *Betty e Eu*. Porto Alegre: Editora Austral.

Hirsch, M. (2012). *Family Frames: photography, narrative and postmemory* (2a. ed). Cambridge, MA: Harvard University Press.

Kossoy, B. (1999). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia, SP: Ateliê Editorial.

Lissovsky, M. (2014). A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem? [Versão Eletrônica]. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 9(2), mai-ago, 305-322. Acesso em 12 de setembro de 2022 de <https://doi.org/10.1590/1981-81222014000200004>

Pantall, C. (10 jun., 2020). The Last Time I Agreed to Dress in the Same Way as My Sister [Versão Eletrônica]. *PHmuseum*. Acesso em 25 de agosto de 2021 de <https://phmuseum.com/news/eliane-heuser-betty-e-eu?ltclid=5dc3bc12-3edd-419b-9ed8-a806d59527da>

Parr, M. & Badger, G. (2004). *The Photobook: A History* (volume I). Londres: Phaidon Press.

Quiroga, Solange. (2021). *Nós, os outros*. São Paulo: Fotô Editorial, 2021.

Rouillé, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* (C. Egrejas, Trad.). São Paulo: Editora Senac São Paulo. (Trabalho original publicado em 2005)

Samain, E. (2012). As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: Samain, E. (Ed.). *Como pensam as imagens* (pp. 21-36). Campinas, SP: Editora Unicamp.

Santos, C. J. (2017). Um lugar para o corpo: fotografias familiares em contexto de luto [Versão Eletrônica]. *Revista M*, 2(3), jan-jul, pp. 08-29, jan.-jun. 2017. Acesso em 01 de junho de 2021 de <http://www.seer.unirio.br/index.php/revistam/article/view/8147>

Serva, L. (2021). “Atlas Mnemosine”, que Aby Warburg deixou inacabado, renasce em versão “original” [Versão Eletrônica] *Galáxia*, 46, pp. 1-9. Acesso em 12 de setembro de 2022 de <https://doi.org/10.1590/1982-2553202152153>

Silva, A. (2008). *Álbum de família: a imagem de nós mesmos* (S. M. Dolinsk, Trad.). São Paulo: Editora Senac São Paulo. (Trabalho original publicado em 1998)

Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne* (J. C. Mielke, Trad.). Madri: Akal, 2010. (Trabalho original publicado em 2003).