

## ARQUIVAMENTO E ÁLBUM DE FAMÍLIA: ENTRE O DOCUMENTO E A EXPRESSÃO

### ARCHIVING AND FAMILY ALBUM: BETWEEN THE DOCUMENT AND THE EXPRESSION

Rafael Delfino Rodrigues Alves<sup>1\*</sup>

Ana Rita Vidica Fernandes<sup>2\*\*</sup>

#### RESUMO:

Este artigo se propõe a discutir os modos de arquivamento e constituição do álbum de família, a partir da percepção de sobrevivências de práticas socioculturais. Essa discussão será aberta com o conceito e a classificação de álbum familiar por Armando Silva (2008), a fim de apreender suas funções e técnicas de arquivo. A partir desta contextualização, percebe-se o álbum familiar como arquivo que transita entre a “fotografia-documento” e a “fotografia-expressão”, nomenclaturas de Rouillé (2009) que são problematizadas no texto, tendo como ponto de inflexão a proposta de encenação do arquivamento trazida por Derrida (2001).

#### PALAVRAS-CHAVE:

Fotografia, álbum de família, arquivo.

#### ABSTRACT:

This article aims to discuss the archival and constitution modes of the family album, from the perception of survival of sociocultural practices. This discussion will be opened with the concept and classification of familiar album by Armando Silva (2008), in

1 \* Mestrando em Mídia e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Informação e Comunicação da Universidade Federal de Goiás (UFG). Possui pós-graduação em Comunicação, Marketing e Mídias no Setor Público pelo Instituto Brasileiro de Direito Público (IDP) e graduação em Comunicação Social - Publicidade e Propaganda também pela UFG. rafaeldefino331@gmail.com

2 \*\*Doutora em História pela Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás (UFG), com doutorado-sanduíche na École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS-Paris). Mestre em Cultura Visual pela Faculdade de Artes Visuais (UFG) e Bacharel em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela (UFG). Como fotógrafa ganhou o prêmio I Concurso Internacional sobre Periodismo e Gênero, participou de exposições coletivas regionais, nacionais e internacionais e uma exposição individual, intitulada *Obra Marginal*, contemplada pela bolsa de apoio à produção artística no Brasil, da Fundação Nacional de Artes (Funarte). Atualmente é docente do curso de Comunicação Social - Publicidade e Propaganda e do Programa de Pós-Graduação da UFG, coordena o Núcleo de Pesquisa em Teoria da Imagem (NPTI) e participa do Grupo de Pesquisa REdArTH Rede Internacional de Pesquisa em Educação, Arte e Humanidades, ambos vinculados à UFG. anavidica@gmail.com

order to apprehend its functions and archival techniques. From this context, the family album is seen as a file that transits between “document photography” and “photography-expression”, nomenclatures of Rouillé (2009) that are problematized in the text, having as a point of inflection the proposal of (Derrida, 2001).

**KEYWORDS:**

Photography, family album, archive.

**INTRODUÇÃO**

O álbum de família é um agrupamento de documentos que revela a existência de um grupo específico, gerando um arquivo familiar, constituído, segundo Silva (2018, p. 116), por uma sequência de páginas soltas, colocadas em algum local ou recipiente. Somente em meados do século XIX, os álbuns passam a ser “editados como cadernetas ilustradas com luxuosas capas em países como França, Alemanha, Inglaterra e Itália”. (Op. cit.)

A herança europeia, tanto de retratação fotográfica quanto de armazenamento em álbuns, veio para o Brasil com a família real portuguesa, sendo impulsionada por D. Pedro II, entusiasta e mecenas da fotografia, tornando o Brasil um exemplo de pioneirismo fotográfico. A técnica foi trazida para cá um ano após sua invenção na França, ainda como daguerreótipo<sup>1</sup>, em 1840. As primeiras formas de arquivar fotografias também couberam à realeza, que criou o Arquivo Público do Império ainda em 1838. Apesar de ele ter sido criado para outros fins, a fotografia do Brasil Império acabou sendo também parte dessa catalogação. (ARQUIVO NACIONAL, 2005)

Esses primeiros álbuns de família do século XIX e até fins do século XX eram objetos materiais concretos constituídos principalmente de fotografias, guardados em ambientes públicos, como museus, ou ambientes privados, como as casas das famílias. Ainda no final do século XX, com o advento da internet e a melhoria dos equipamentos computacionais, passam a ser criados álbuns digitais on-line. Já no século XXI, esse processo é ampliado e reforçado por consequência do surgimento de mídias sociais da internet, como o Instagram<sup>2</sup>, um exemplo atual do funcionamento dessas novas mídias. Houve uma perda de materialidade impressa do álbum de família que, ao mesmo tempo que gera outras formas conceptivas de álbuns familiares, não nega a permanência de algumas delas.

Independentemente da existência da materialidade, parte-se do pressuposto de que tanto os álbuns impressos quanto os digitais e on-line produzem arquivos de ordem familiar, podendo se tornar públicos ou não. Como estes arquivos familiares são constituídos e o que revelam? Esta é a pergunta que norteia este artigo, a qual se pretende desenvolver a partir da associação de conceitos apresentados por três autores: o entendimento das formas de concepção do álbum de família, de Armando Silva (2008); a associação de “fotografia-documento” e “fotografia expressão” de André Rouillé (2009) ao álbum de família; e a problematização da ideia de “encenação do arquivamento” de Jaques Derrida (2001).

A produção deste artigo está metodologicamente alicerçada na pesquisa bibliográfica da temática álbum de família, tendo como base principal os pesquisadores Miriam Moreira Leite e Mariana de Aguiar Ferreira Muaze no âmbito nacional, Silva no contexto colombiano, e Rouillé na França. Parte-se do princípio de que a leitura teórica e empírica oferece condições “para a contextualização, comparação e generalização das descobertas” (FLICK, 2009, p.62), embora não seja objetivo deste artigo exaurir a temática ou mesmo abranger toda a bibliografia disponível, mas propor um recorte.

Esta perspectiva metodológica se alicerça no entendimento das semelhanças e diferenças da constituição do álbum de família desde sua forma impressa, iniciada no século XIX, até sua forma digital e on-line, presentes a partir do fim do século XX e início do século XXI, para compreensão da relação entre novos e antigos significados do retrato familiar e da encenação do arquivamento. Tem-se como hipótese que, mesmo com todas essas mudanças ocorridas na constituição do álbum de família, principalmente na parte tecnológica, há resquícios temporais, o que Didi-Huberman (2013) denomina “sobrevivência”, vista pelos autores na encenação do retrato e do modo de arquivamento familiar.

A proposição do artigo se liga à percepção dessas sobrevivências pela seleção dos autores citados, que nos servem a uma contextualização do álbum de família. A partir disso, empreende-se uma problematização conceitual do álbum familiar, visto como “fotografia-documento” ou “fotografia-expressão” por Rouillé à luz da discussão conceitual sobre a encenação do arquivo, empreendida por Derrida.

## FORMAS DE CONCEPÇÃO DO ÁLBUM DE FAMÍLIA

Para Silva (2008, p. 24), há pré-requisitos de um álbum de família, ou seja, três pilares constitutivos, que vão do “sujeito representado”, passam pelo “meio visual de registro” e chegam à “técnica de arquivo”. Respectivamente, tem-se a família e suas várias formas e sujeitos; a foto, o retrato e outros objetos simbólicos; e o álbum impresso ou outra mídia em que se queira armazenar.

### O SUJEITO REPRESENTADO

O álbum de família nasce com a necessidade da representação de si, de outro membro da família, ou até mesmo de pessoas fora dela. Os sujeitos podem ser representados separadamente (sujeito individual) ou pela união de pessoas e gerações (sujeito coletivo); há também os sujeitos que ultrapassam as barreiras familiares (familiaridades).

Segundo Silva (2008, p. 24), a família é constituída de um sujeito coletivo que cria suas narrações familiares a partir do álbum, visto como um “espaço ficcional”. É como se a família escrevesse um livro, mais propriamente um livro com fotos, e escolhesse os melhores momentos ou os que julga mais importante recordar, contar e recontar histórias. No álbum

[...] entram cenas da vida familiar ou alheias a ela, mas que, de algum modo, têm correlação com alguns de seus membros, os quais, em sua condição de autoridade, resolveram não só bater a foto, mas especialmente colocá-la no livro de sua propriedade e criação coletiva (SILVA, 2008, p. 24-25).

Pela limitação tecnológica e financeira e pela realidade sociocultural do século XIX, os álbuns de família brasileiros, de maneira geral, apresentavam retratação coletiva; caso houvesse retratação individual, todos os retratos compartilhavam o mesmo arquivo, ou seja, o mesmo “livro”. A presença de retratos coletivos de cenas posadas eram frequentes, assim como das composições de casais, de filhos e de gerações completas em um só álbum.

Dentre as pesquisas sobre a fotografia familiar oitocentista, destacam-se as de Leite (2001) e Muaze (2006). A primeira analisou retratos de famílias de imigrantes que viviam na cidade de São Paulo no século XIX. A segunda observou a pose em retratos de viscondes e viscondessas da baixada fluminense também no mesmo século. Embora sejam pesquisas distintas, há uma abordagem comum quanto à submissão de mulheres

e filhos nos retratos analisados em relação aos pais ou figuras patriarcais. Em ambos os estudos infere-se que havia uma preocupação em retratar a coletividade no álbum de família, assim como a superioridade masculina na casa, ao menos nos dois recortes espaciais e temporais trazidos pelas autoras.

Durante a passagem do século XIX para o XX, com a emergência de novas tecnologias, o barateamento dos equipamentos e o conseqüente aumento da acessibilidade ao público em geral, percebe-se uma transição do sujeito coletivo para o individual nos retratos e na sua organização em álbuns, denominados “álbuns de individualidades”. Silva (2008, p. 43) cunha esta expressão para designar as pessoas que detinham um álbum exclusivo para si. O autor percebeu ainda que os membros mais novos da família apresentaram álbuns de individualidades. Seria a individualização dos sujeitos em álbuns separados, alguns até mesmo secretos, no caso de jovens e adolescentes.

Outro fator gerado com essa individualização pode ter relação com a criação de álbuns para filhos e filhas desde o nascimento: o álbum exclusivo do bebê. No final do século XX e início do XXI, com o advento da tecnologia de máquinas filmadoras, as crianças se tornaram o centro das fotografias e filmagens e

O fato de o álbum evoluir mais para o estrelato das crianças nas últimas gerações caminha paralelo com a influência do vídeo sobre a fotografia como registro estático. Quero dizer que o vídeo exige protagonistas mais dinâmicos, e que isso se encontra mais nos jovens que nos mais velhos (SILVA, 2008, p. 58).

Outra característica dos sujeitos representados é a transição de retratação exclusiva de membros da família para o que Silva (Op. cit., p. 11) chama de “familiaridade”. O autor faz um paralelo dos álbuns de família com os perfis das redes sociais digitais e reforça a transformação do álbum em rede, um coletivo digital, em que desconhecidos podem ter acesso às mais íntimas cenas da vida pessoal e familiar. Para ele, a família aproxima-se da familiaridade, e os amigos que têm acesso às fotos podem não ser aqueles mais próximos, sendo, de fato, um público receptor mais amplo.

Com as redes sociais da internet e a possibilidade de publicação de fotografias, infere-se que a individualidade do álbum de família é reforçada com a criação do chamado perfil, pois ele é, em sua gênese, singular e único de uma pessoa, com acesso restrito à página. Já a coletividade do álbum de família pode ser considerada também sobrevivente, uma vez que pessoas continuam postando fotos de entes de sua família em perfis próprios,

mesclando essas imagens com as individuais. A familiaridade entra nesta mistura entre o pessoal, familiar, amigos e conhecidos na produção de conteúdo e na sua recepção.

Assim, nota-se que o álbum de família pode representar apenas um sujeito, os membros da família e ir além em sua representação, com pessoas externas a ela. Nada impede que um álbum contemple todos esses sujeitos. Eles foram apresentados separadamente por motivos didáticos e para melhor exemplificação de como os sujeitos vêm sendo retratados ao longo do tempo em que a fotografia e o álbum de família existem.

## O MEIO VISUAL DE REGISTRO

O álbum de família pode ser constituído apenas por fotografias; entretanto, muitas vezes ele não é feito somente a partir delas. Há várias outras maneiras de se registrar um momento, e elas podem estar inseridas no álbum de família ou agregadas a ele. São exemplos disso os outros tipos de documento que, integrados ao meio visual fotográfico, auxiliam no processo de contar a história familiar. Numa fotografia do nascimento de uma criança na maternidade, o acréscimo de faixa em esparadrapo identificando o bebê e a mãe pode dar mais realidade à imagem, pois na mesma página do álbum há um elemento concreto daquela cena.

O retrato é um dos meios de registro mais comuns na constituição do álbum de família. O termo “retrato”, conforme definição do *Dicionário da Imagem* (2011), se liga inicialmente a um desenho, pintura e escultura cujo motivo se organiza em torno do rosto. Neste artigo, o retrato será restrito à sua forma fotográfica e à sua mescla com a pintura, a fotopintura, que poderia, em um primeiro momento, ser identificada como uma fotografia identitária, embora seja “precária e ficcional”, conforme Fabris (2004).

No entanto, a definição escolhida para este trabalho também leva em consideração um sistema de tratamento da imagem (re-tratar), no sentido de seu cuidado: trata-se de armazenar o que se julga mais importante nas relações familiares de uma época por meio da fotografia, como propõe Leite (2001, p. 77) em sua definição de retrato para o contexto familiar. Assim, uma definição de retrato familiar seria a reprodução da imagem de uma pessoa, ou até de mais de uma, em que se tenha apreço e trato com a imagem, principalmente em sua maneira de armazenar e se relacionar com ela.

Esse retrato também pode ser modificado, ao ser mesclado com uma pintura, assim como a técnica da fotopintura propôs. Os retoques, que culminaram na produção do

retrato pintado, foram inventados pelo alemão Franz Seraph Hanfstaengl, que apresentou essa técnica na Exposição Universal de Paris, em 1855. “Ao mostrar a mesma fotografia com e sem retoque, Hanfstaengl descortinou a possibilidade de esse ‘espelho mágico simular uma situação, ou seja, criar uma nova ‘realidade’”. (CHIODETTO, 2011, p. 6)

Apesar de essa apresentação ter sido feita dezesseis anos após a invenção oficial da fotografia, segundo Parente (1998), a criação do processo de fotopintura se deu com o fotógrafo de retratos André Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889), em torno de 1863. A partir de uma base fotográfica em baixo contraste, aplicavam-se tintas para dar cores às imagens. A fotopintura veio para o Brasil no século XIX, e se popularizou no interior do país, onde fotopintores iam de casa em casa pegar encomendas e transformavam simples retratos em preto e branco em fotopinturas que enfeitavam paredes e álbuns, conforme relata Parente (1998).

Nos álbuns de família também podem aparecer fotografias que não são necessariamente retratos (em seu sentido restrito de retratar pessoas). Por exemplo, há fotografias de paisagens, animais, casas, cidades ou de um objeto que marcou uma época da família. Silva (2008) apontou, no levantamento de 170 álbuns analisados nas cidades de Bogotá, Medellín, Santa Marta e Nova York, a presença de fotografias de animais (cães e cavalos), carros, bolos, garrafas de bebidas, flores, matas e árvores sem interação com humanos. Ou seja, o álbum de família não é só feito de retratos ou retratos pintados.

Por se tratar de uma análise de álbuns que perpassa os séculos XX e XXI, Silva (2008) chega a incluir as imagens em movimento nos álbuns de família, isto é, uma continuação do meio visual de registro com mais dinamicidade. Essa foto dinâmica poderia ser feita por meio da gravação de vídeos com câmeras filmadoras, que eram vistas em fitas cassetes<sup>3</sup>, DVDs<sup>4</sup> e agora em outras tecnologias, como o Blu-ray<sup>5</sup>.

Além da parte fotográfica estática e dinâmica nas formas descritas, há outros registros que compõem o álbum, não propriamente provenientes destes meios. Assim como um álbum pode não ser constituído só de fotos, em um álbum de individualidades de bebês, por exemplo, pode haver impressões digitais (em sua maioria, dos pés da criança recém-nascida), mechas de cabelo, cordões umbilicais enrolados em gaze (guardados em uma caixa), exame de gravidez, exame de ultrassom impresso e tudo que remete à criança e suas etapas, como na Figura 1.

**Figura 1:** Fotografia da página de um álbum de família com teste de gravidez, fita de esparadrapo com dados, impressões digitais dos pés e demais dados presentes no álbum



Fonte: arquivo pessoal de um dos autores.

Alguns álbuns de casais, por exemplo, podem conter convites, cartas, postais, telegramas, bilhetes, cartões de presentes, lembranças, recortes de jornais etc., como na Figura 2.

**Figura 2:** Foto de um álbum de um casal que contém convites, lembranças e recortes de jornais



Fonte: arquivo pessoal da família de um dos autores.

Esses elementos adicionais auxiliam na contextualização ao se narrar uma fotografia do álbum e, em alguns casos, o meio visual de registro não fotográfico pode ter um peso

sentimental e informativo mais forte do que fotografias. Por essa razão, talvez, as famílias escolhem incluí-los nos álbuns.

Apesar de toda a possibilidade de registros presente no álbum de família, este trabalho se delimitará ao retrato em sua definição conforme o *Dicionário da Imagem*, ampliada no conceito de Leite (2001). O álbum no Instagram é constituído basicamente de fotografias, retratos e vídeos. Essa mídia não permite a materialidade dos objetos, como o álbum impresso, mas possibilita a representação visual, como as imagens de ultrassom do bebê, a arte do convite de aniversário, entre outros recursos.

## TÉCNICA DE ARQUIVO

Essa etapa é intrinsecamente relacionada à evolução tecnológica e mercadológica da fotografia, desde sua materialidade em placas de cobre dos daguerreotipistas, dos filmes fotográficos que geravam as fotografias reveladas, das polaroides que saíam instantaneamente das máquinas, das câmeras totalmente digitais que poderiam ser descarregadas em computadores, até os atuais smartphones<sup>6</sup>, que integram todos os processos de tirar, selecionar e postar/arquivar a foto via internet. Todos esses processos geraram diferentes tipos de arquivamento ao longo do tempo, e aqui serão divididos entre arquivos impressos, digitais e digitais on-line.

Inicia-se a descrição das formas de materialidade pelo daguerreótipo, cuja imagem era revelada em placas de superfície espelhadas, um material mais espesso e pesado que geralmente era exposto como quadros pintados, conforme Turazzi (1995). A autora relata também que essa técnica “entrou em desuso com o surgimento do negativo de vidro de colódio úmido e do papel albuminado na década de 1850” (Ibid., p. 281). Essas últimas técnicas que suplantaram o uso do daguerreótipo geravam um arquivo fotográfico final mais fácil de manusear e arquivar, que se desdobrou em várias outras tecnologias químicas e físicas.

Ainda no século XIX, com a popularização da máquina fotográfica analógica e com a criação de câmeras fotográficas automatizadas, como a Kodak nº 1 ou Kodak 100 vistas, muitas famílias passaram a ter acesso à produção fotográfica caseira e amadora.

A facilidade de ter fotografias reveladas em grande quantidade e com acesso mais facilitado pelo fabricante, como a Kodak proporcionou no final do século XIX, provocou uma necessidade de melhor organização das fotografias em cadernos, fichários e até

mesmo em álbuns feitos exclusivamente para esse fim. Mesmo assim, a organização das fotos poderia ser feita em gavetas ou caixas. Isso dependia muito de como a família organizava e “tratava” suas imagens.

Ao longo do século XX, muitas empresas se especializaram na venda de materiais fotográficos para profissionais e amadores. No mercado brasileiro desse ramo houve a estratégia comercial de disponibilizar “álbuns de baixo custo”, cuja capa tinha resistência de papel cartão e a logomarca da empresa, enquanto o interior condicionava as fotografias reveladas envoltas em plástico. A Figura 3 mostra não só o álbum disponibilizado pelas empresas, assim como a maneira de armazenar os negativos das fotos positivas, denominada também de arquivo extra impresso da reproduzibilidade das fotografias.

**Figura 3:** Fotografia dos álbuns “descartáveis” e o armazenamento de negativos



Fonte: arquivo pessoal de um dos autores.

Mais de cem anos depois da criação da câmera Kodak 100 vistas, nos anos 1990, a mesma empresa também foi responsável pela criação da primeira máquina fotográfica com tecnologia digital em sua totalidade, segundo Trigo (2005, p.176). Este último marco na evolução tecnológica da fotografia mudou significativamente a relação com a produção e com o armazenamento fotográfico. A partir de então, o número de fotografias não se limitava ao número de poses do filme fotográfico, e sim à capacidade de armazenamento do aparato eletrônico. Isso mudou também a maneira de produzir, armazenar e organizar os álbuns fotográficos.

A máquina fotográfica digital ficou bem mais próxima do computador do que das empresas que imprimiam esse material. O computador passou a fazer parte do processo de visualizar e selecionar as fotos para uma possível impressão em papel fotográfico. Além disso, outros suportes da tecnologia digital entraram no mercado, como os CDs<sup>7</sup>, DVDs, HDs externos<sup>8</sup>, pen drives<sup>9</sup>, porta-retratos eletrônicos<sup>10</sup>. Esses meios de armazenar fotos passaram também a ser álbuns em sua forma digital; pessoas levavam CDs e DVDs, por exemplo, com os arquivos imagéticos provenientes das máquinas digitais para casas de outras pessoas ou para o trabalho para mostrar um evento familiar ou uma viagem.

Nesse período de surgimento de grande parte dessas tecnologias, começaram a aparecer locais na web para publicação e armazenamento das fotografias sem que fosse necessária a impressão. Iniciou-se assim o ato de “postar”, no sentido de tornar pública a fotografia de modo instantâneo. O Fotolog, Orkut e Flickr<sup>11</sup> foram alguns dos sites e mídias sociais que tiveram maior aceitação no Brasil no começo dos anos 2000 e nos anos posteriores.

No mercado atual, na primeira década dos anos 2000, as mídias sociais digitais ganharam notoriedade com a chegada dos smartphones, mudando mais uma vez o processo da fotografia e o armazenamento em álbuns. Nesse estágio, denominado por Jenkins (2009) como convergência midiática e cultural, a máquina fotográfica e o computador se interligaram, e o ato de fotografar, escolher, tratar e postar se tornaram quase instantâneos. Facebook, Instagram e Snapchat<sup>12</sup> são alguns exemplos dos aplicativos utilizados para a publicação de fotografias na contemporaneidade.

A concordata da Kodak e a decretação de falência da Polaroid, respectivamente em 2012<sup>13</sup> e 2008<sup>14</sup> – como ocorreu com outras empresas do ramo –, demonstraram que a expansão do mercado fotográfico digital e o aumento da concorrência nesse setor são consequências significativas no mercado global das fotografias reveladas e impressas. Por assimilação, isso se estende ao mercado consumidor, que, ao ter uma gama maior de opções no mundo digital e on-line, diminui o consumo de produtos analógicos e as práticas de imprimir a foto em papel fotográfico e armazená-la em um álbum físico.

Além da mudança do analógico para o digital, há também o surgimento de uma dezena de sites e aplicativos que representam a convergência trazida pelos computadores e aparelhos celulares com tecnologia smartphone, ampliando o universo digital para o on-line. Passa a ser possível enviar fotos por e-mail, compartilhar drives eletrônicos,

como Google Drive<sup>15</sup>, DropBox<sup>16</sup> e demais plataformas de armazenamento em nuvem. Fotolog, Flogão, Flickr, Orkut, Facebook, Pinterest, Picasa, Instagram e Snapchat são alguns exemplos de sites e aplicativos da internet exclusivos para imagens.

O Instagram, a partir do uso para agrupamento de fotos de uma família, encaixa-se na terceira categoria. Esse modo de armazenamento se mostrou, além de todas as suas outras funcionalidades, como um álbum de família digital on-line com o intuito de contar histórias de maneira instantânea e interativa, agregando as três formas de concepção propostas por Silva (2008).

A constituição do álbum de família, seja impresso, digital ou digital on-line, revela um trânsito entre a “fotografia-documento” e a “fotografia-expressão” (ROUILLÉ, 2009) e um modo de encenar pelo processo de arquivar (DERRIDA, 2001).

## **ENTRE A “FOTOGRAFIA-DOCUMENTO” E A “FOTOGRAFIA-EXPRESSÃO”**

O álbum de família apresenta uma materialidade arquivista, que é consequência do próprio surgimento da fotografia e de uma necessidade de agrupar imagens. Cada imagem que surgia gerava um documento da existência da família, e cabia a algum membro dela armazená-la de maneira a conservá-la. Tratando-se de retratações de entes de uma família, a carga sentimental e afetiva que as fotografias propiciavam suscitava um cuidado ainda maior no armazenamento.

Percebe-se que fotografia de família carrega uma dubiedade, já que é o registro da existência da família e de seus membros, construído a partir de um olhar afetivo, localizando-se entre a (pretensa) objetividade da “fotografia-documento” e a subjetividade da “fotografia-expressão”. (ROUILLÉ, 2009)

Rouillé não expõe de modo explícito esta dubiedade, embora dê algumas pistas. Ele considera a fotografia de família como um expoente da “fotografia-expressão” (Ibid., p. 184) e o álbum, não necessariamente o familiar, ao assumir a função de arquivar, se ligaria à “fotografia-documento”. (Ibid., p. 97)

Em contrapartida, a fotografia para Rouillé não é essencialmente um documento, uma vez que é carregada de expressividade. Apesar disso, contém valor documental, baseado no dispositivo técnico, o que acarretaria a nomenclatura “fotografia-documento”.

Para o autor, a noção de “fotografia-documento” é sustentada pela crença na exatidão, na verdade e na realidade, uma vez que, tecnicamente, ela “aperfeiçoa, racionaliza e mecaniza” a forma simbólica da perspectiva, que por sua vez imita um hábito perceptivo, advindo da pintura e sistematizado pela fotografia, além do registro “químico das aparências”. (Ibid., p. 63)

Entretanto, essa “exatidão” está sempre em transformação, pois “cada etapa de transformação fotográfica imita menos (na qualidade de ícone) a precedente do que (na qualidade de índice) se alinha sobre ela, por contato”. (ROUILLÉ, 2009, p. 94) Com isso, o autor conclui que este contato físico, que liga uma etapa a outra, cria uma rede, assegurando que passe mentalmente da última etapa (a imagem) à primeira (o objeto). Logo, a “fotografia-documento” carrega uma “verdade de rede”, uma vez que se dá nesse processo de circulação que gera transformações e contiguidades, as quais podem ser vistas através da constituição dos álbuns, que teriam a função de arquivar, ou seja, “erigir um novo inventário do real” (Ibid., p. 97) pelo mecanismo de reunir e acumular imagens.

As fotos de família, por estarem organizadas em álbuns, sendo um “meio visual de registro”, que conforme colocado anteriormente a partir de Silva (2008), é constituído por documentos e provas, fotos estáticas e fotos dinâmicas, se ligariam ao conceito de “fotografia-documento”. Isto porque o álbum de família tem a função de arquivar, reunir e acumular imagens.

A “fotografia-documento”, seja na observação de uma foto ou de um conjunto como um álbum, a princípio se vincula à constituição de uma prova de existência, de uma verdade, de uma exatidão, ideia em que se calcou o discurso nos primórdios da fotografia. Contudo, existem fissuras nessa pretensão de fidedignidade, perceptíveis tanto na fotografia quanto no álbum, ao olharmos para outras funções do arquivo.

Além de agrupar, as fotografias carregam a função de fragmentar e subtrair elementos, o que é próprio do dispositivo fotográfico, possibilitando aumentar o detalhe, mas também elementos, o que, segundo Rouillé (2009, p. 102), “desmantela a continuidade do visível”.

Essa fragmentação gera, paradoxalmente, a função de unificar: “ao acumular, ao fragmentar, a fotografia-documento participa do caos; ao agrupar, o álbum gera coerência, lógica, unidade”. (Ibid., p. 105) Essa unificação, no agrupamento do álbum de família

impresso, é bastante perceptível. Em contrapartida, no álbum digital on-line, como no Instagram, nem sempre isso ocorre, devido ao excesso de imagens colocadas, uma vez que não existe limite, diferentemente do álbum impresso.

Dentre os vinte álbuns digitais on-line pesquisados<sup>17</sup>, criados por pais através de perfis para seus filhos(as), em um deles, o perfil @maede3filhos, há 1.885 postagens desde a sua criação até janeiro de 2019, o que inviabiliza, ou pelo menos dificulta uma unificação, gerando uma crise de visibilidade que, segundo Baitello Jr. (2014, p. 21), é um esvaziamento da sua capacidade de apelo, ocasionando quase um grau zero de comunicabilidade.

Com isso, apesar da unificação das imagens no álbum, elas não são vistas devido ao excesso, fazendo retornar o caos anterior ao processo de arquivamento. Essa crise da visibilidade, evidenciada por Baitello Jr. (2014), não se localiza especificamente nos álbuns de família, mas no modo de uso e compartilhamento de imagens na contemporaneidade. Percebe-se esse fenômeno na constituição de álbuns digitais on-line quando há essa unificação em excesso, o que pode dificultar outra função do arquivo: a de ordenar.

Nesta função, segundo Rouillé (2009, p. 101), haveria uma produção de sentido, já que pela ordenação são perceptíveis as coerências, a proposição de uma visão e um ordenamento simbólico do real. O excesso de imagens poderia ocasionar um esvaziamento também do sentido, devido à crise da visibilidade.

Contudo, nos álbuns impressos e em alguns digitais on-line em que não há excesso de imagens e a ordenação é capaz de gerar um sentido, a “fotografia-documento” vista sob uma perspectiva de evidência perde força, e a imagem ganha uma dimensão de impressão das coisas, o que o autor denomina “fotografia-expressão”. (ROUILLÉ, 2009, p. 137)

A “fotografia-expressão” é caracterizada pelo “elogio da forma, a afirmação da individualidade do fotógrafo e o dialogismo com os modelos”. (Ibid., p. 161) Nesse sentido, a fotografia e o álbum entrariam nas fissuras da pretensão de fidedignidade do documento, alinhando a escrita fotográfica, o olhar do autor da fotografia e/ou da montagem do álbum e o outro, o que constituiria, para Rouillé (2009), uma nova forma de documento. Nesta, não há a recusa da finalidade de documento, no sentido de atestar uma existência, mas um outro modo de acesso a ela, de maneira mais indireta, alinhando a subjetividade do autor, da escrita e do outro.

A subjetividade e a relação com o outro, que é alguém próximo da família, é a base da constituição de um álbum de família. Por isso, Rouillé (2009, p. 184) explica que a fotografia de família é o expoente da “fotografia-expressão”. O dialogismo se dá pela proximidade com o outro, uma vez que “operador e outro pertencem ao mesmo universo, ao círculo privado da família”. (Op. cit.)

Esse dialogismo é um efeito de território, de trânsito no círculo familiar, e também de procedimentos fotográficos. Por isso, o domínio técnico na fotografia familiar não é tão importante, uma vez que prevalecem relações e sentimentos sobre a qualidade da imagem. E são exatamente esses usos domésticos e amadores que privilegiam a captação expressiva de uma cena do cotidiano – mesmo se foco não é preciso ou quando a fotografia está tremida ou em contraluz –, denotando o desejo de guardar aquele momento.

Pode-se verificar essa vontade de expressar um momento (“fotografia-expressão”), independente da preocupação técnica, nas fotografias dos álbuns que se alinham à categoria do “sujeito representado” de Silva (2008), sejam nos retratos coletivos, individuais ou de familiaridade, como na Figura 4.

**Figura 4:** Print de um retrato coletivo do álbum do perfil @mariaflort



Fonte: Instagram Perfil @mariaflort.

Esta fotografia representa a família (mãe, pai e filha) em uma praia no Rio de Janeiro. A fotografia em contraluz não impediu a retratação deste momento de felicidade,

estampado nos sorrisos dos integrantes da família, mesmo com a dificuldade de visualização, mas que é auxiliada pela legenda: “E pra finalizar esse TBT de hoje esse lindo pôr do sol e nossa chegada em casa”.

Essa fotografia, assim como outras em diferentes álbuns de família, são menos descritivas e mais expressivas, alçando à “fotografia-expressão”. Elas exprimem “situações, elos, às vezes mesmo sentimentos, mas sobretudo a coesão e a felicidade da família”. (ROUILLÉ, 2009, p. 186) O álbum se torna então um “ponto de encontro do indivíduo com a sua própria imagem e com os seus próximos” (Op. cit.), sendo ordenado, unificado e fragmentado para apresentar uma aparência de eterna felicidade, seja de momentos solenes ou cotidianos, em que se suprimem os momentos tristes e difíceis.

Inferese, com isso, que o álbum é um dispositivo ficcional, um modo de arquivamento lacunar, construído a partir da produção e seleção de imagens (fotografias e documentos diversos) e textos (legendas das fotos, manuscritas nos álbuns impressos e digitadas no álbuns digitais on-line), em uma sequência que tem algum sentido para a família (em sua maioria, ligado à passagem do tempo) e que exclui a tristeza, o choro e as desavenças familiares. Com isso, o álbum de família, visto como uma sucessão narrativa de imagens, é o lugar de ficção familiar que se dá entre a “fotografia-documento” e a “fotografia-expressão”.

## ENCENAÇÃO DO ARQUIVAMENTO

Essa condição lacunar do álbum de família faz pensar uma encenação do arquivamento, conforme propôs Derrida (2001, p. 19-20). Para o autor, o arquivo é da ordem da metáfora e da ficção. A própria motivação para compor um arquivo envolve um processo de encenação, já que se oporia à pulsão de destruição ou de morte, remetendo à psicanálise freudiana, ou seja, se associaria à conservação da aparência que esconde algo no inconsciente, que de algum modo aparece pelo recalque, chiste, sintoma, ato falho etc. Isso gera o apagamento de alguns traços e uma potência de produção de silêncios, que, no caso do álbum de família, seriam os momentos que se distanciam do ideal de felicidade familiar.

Essa pulsão de destruição ou de morte é o que Derrida chama de “mal de arquivo”, que inclusive dá título a sua obra; é o outro lado do arquivo, onde se realizariam as trocas e circulações discursivas, alçando a constituição do arquivo a uma perspectiva cultural.

Nesse sentido, o arquivo não se liga somente à rememoração, a um enunciado de constatação ou a uma realidade material. Há um aspecto performativo de quem organiza o arquivo, cujos apagamentos aparecem na compulsão por repetir uma representação, um hábito que esconde esse não-dito.

Derrida (2001) parte da etimologia da palavra “arquivo” para discutir o conceito. *Arkhe*, sua origem grega, significa começo e comando, o que implica a primeira dificuldade em relação à constituição do arquivo, onde e quando ele começa e quem o comanda. O começo diz respeito à materialidade física e histórica, e o comando às leis, aos princípios que regem sua constituição ou vinculação a uma ordem pré-estabelecida.

As funções de unificação, identificação e classificação do arquivo estariam ligadas ao poder de consignação, ou seja, trata-se de reunir todos os elementos em um lugar, o que dá a dimensão de exterioridade (DERRIDA, 2001, p. 13). Isso se vincularia à função de ordenação, conforme Rouillé, a apresentação do arquivo, que remete ao modo de funcionamento da forma que o abriga (álbum, fichário, caixa, plataforma de mídia social etc.), à sua exterioridade e a quem o organiza, fazendo-o a partir de hábitos socioculturais.

Para Derrida, o arquivo não apenas registraria os enunciados de modo objetivo, preciso ou verdadeiro, mas a hierarquia da ordenação apresenta as variáveis discursivas que estão em jogo. Logo, o arquivo não é fixo, no sentido de atestar algo que realmente aconteceu, como se não existissem lacunas, rasuras e esquecimentos. Em consequência, ele não comporta uma verdade, mas é carregado de impressões cheias de apagamentos, deixando, portanto, apenas as “belas impressões”. Há intenções por trás da constituição de um arquivo, percebidas pelas ausências, o que dá o caráter de uma “construção espectral”, nas palavras de Derrida (2001, p. 80).

Embora o autor não se debruce sobre o álbum de família, vendo-o como um arquivo dotado de uma técnica, como expôs Silva (2008), esse material pode ser visto como uma “construção espectral” (DERRIDA, 2001, p. 80) na medida em que apresenta lacunas reveladoras de um processo de encenação, iniciado na própria motivação para constituir um álbum familiar, ou seja, a vontade de guardar momentos felizes vividos em família, remetendo aos usos sociais da fotografia que Bourdieu (2003) apresentou ao analisar fotografias turísticas. Ele concluiu que a escolha de uma imagem em detrimento de outra está, na maioria das vezes, pautada nos momentos de alegria e não nos de tristeza.

O começo da constituição desse arquivo familiar, que ganha exterioridade pelo álbum impresso ou digital on-line, revela uma intenção de exaltar as “belas impressões”, tendo como consequência o silenciamento das “más impressões”, das brigas, dos choros das crianças, das doenças etc.

A constituição se dá no processo de fotografar, montar o álbum e apresentá-lo ao olhar do outro, seja através de encontros para ver o álbum impresso ou pelas publicações on-line. Essas etapas são feitas, em geral, a quem assume a ordenação do arquivo.

Ao fazer as fotografias e ordená-las nos álbuns (impresso e/ou digital on-line), cumprem-se as funções de fragmentar e unificar. A fragmentação se dá no ato de excluir elementos presentes em uma cena no ato fotográfico ou fotografias/ documentos que migrarão para o álbum. A unificação gera a coerência, seja da pose, do conjunto familiar, da expressão dos retratados ou no conjunto que participa da construção do álbum.

Por fim, quando o álbum é aberto ao olhar do outro, o arquivo passa a ser um espaço passível de negociação e circulação, que talvez ocorra de modo mais evidente nos álbuns digitais on-line, cuja publicação e recepção podem ser instantâneas e a um número maior de pessoas. Entretanto, em ambas as exterioridades, as respostas, sejam por palavras, textos e imagens, em geral endossam a intenção do álbum, pois os comentários denotam sempre uma positividade, enfatizando a felicidade expressa nos sorrisos dos familiares retratados.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apesar da diferença de exterioridade do arquivo entre o álbum impresso e o digital on-line, percebe-se a sobrevivência do seu modo de constituição, podendo, por isso, ser visto como um hábito cultural que perpassa a construção do sujeito-representado nos retratos coletivos, individuais e de familiaridade, do meio visual de registro e das técnicas de arquivo.

Essa classificação proposta por Silva (2008), com especificidade do “sujeito-representado”, amparada nas pesquisas realizadas por Leite (2001) e Muaze (2006), permite perceber a existência dos três modos de representação do sujeito nos álbuns de família: coletivo, com predominância de retratos coletivos; individual, com predominância de retratos individuais; e familiaridade, retratos coletivos com a retratação de pessoas fora do núcleo familiar.

Contudo, conclui-se que há maior representação do “sujeito individual” e um aparecimento do “sujeito familiaridades” nos álbuns digitais e digitais on-line, diferente do que foi observado nos álbuns impressos, em especial do século XIX e em meados do século XX, em que a predominância é do “sujeito coletivo”, embora este ainda sobreviva na contemporaneidade.

Em relação ao meio visual de registro, Silva (2008) expõe a existência de três tipos: documentos e provas, fotos estáticas e fotos dinâmicas. Percebe-se, tanto nos álbuns impressos quanto no álbum digital e digital on-line, uma preponderância do uso de fotos estáticas, o que demonstra uma espécie de continuidade ou sobrevivência do uso deste meio visual, corroborando inclusive o título dado ao álbum familiar: um álbum fotográfico.

Somente na última classificação proposta por Silva (2008), a sobrevivência pode se esfacelar, quando a categoria de armazenamento (impresso, digital e digital on-line) se associa com uma plataforma específica. O Instagram, por exemplo, é definido como digital on-line. Contudo, nada impede que, a partir dele, se migre ao impresso, retomando a possibilidade de reviver em outro meio.

O conjunto destes três aspectos apresentados por Silva (2008), cuja temporalidade exhibe um ir e vir, possibilitando um cruzamento entre passado, presente e futuro, aponta um trânsito entre a “fotografia-documento” e a “fotografia-expressão”, termos dados por Rouillé, onde reside mais uma sobrevivência. De algum modo, documento e expressão, objetividade e subjetividade são borradas na fotografia e no álbum de família, independentemente do período histórico, na medida em que denotam a existência da família retratada, contudo, movida pela afetividade, dando a dimensão de ser expressiva.

Mas essa expressividade associada à constituição do álbum mostra a outra face do arquivo, como exposto por Derrida (2001), reveladora dos silenciamentos e apagamentos, como forma de preservar da destruição a idealização de cada família, estampada nos abraços, nos sorrisos e na união.

Ao retornarmos à pergunta motivadora deste texto, conclui-se, de modo a não encerrar a discussão, que existe um “espaço ficcional” constituidor do álbum de família, como ressaltou Silva (2008). Esse espaço revela um trânsito entre documento e expressão. O documento não é tomado como um dado objetivo e verdadeiro, entretanto, apresenta a sua face oposta (DERRIDA, 2001), manifesta por aquilo que silencia. Há, portanto, uma

condição lacunar do álbum de família que se liga a uma encenação do arquivamento, estampada no aspecto performativo de quem organiza o arquivo, dando-se a partir de hábitos socioculturais.

Nessas lacunas constituintes dos silêncios é que reside o processo de encenação da construção do álbum familiar, possibilitando problematizar os termos “fotografia-documento” e “fotografia-expressão”. Eles deixam de ser vistos como fixos e encerrados em si mesmos, mas passam a se mesclar um no outro, embora não se proponha uma outra categorização, mas a percepção de uma mistura. Ou seja, o documento – por ser cheio de ficções, mostradas pelos apagamentos – denota também a expressividade de quem o criou.

Por fim, é importante ressaltar que, embora este artigo se utilize da perspectiva metodológica da “pesquisa bibliográfica”, não pretende esgotar a temática, mas apresentar um recorte específico, podendo ser também limitador. Esse aparente limite se justifica pela importância de trazer novos ares à discussão sobre álbum de família ao colocar em debate a categorização como documento ou expressão, quebrando essa dualidade na percepção do seu espaço ficcional situada no “entre” como uma construção de ausências, lacunas reveladoras de um processo de encenação.

## REFERÊNCIAS

ARQUIVO NACIONAL (Brasil). *Retratos modernos*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2005.

BAITELLO Jr., Norval. *A era da iconofagia: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura*. São Paulo: Paulus, 2014.

BOURDIEU, Pierre. *Un arte medio: ensaio sobre los usos sociales de la fotografia*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003.

CHIODETTO, Eder. Coleção de Fotopinturas de Titus Riedl. *In: Arte brasileira além do sistema*. São Paulo: Galeria Estação, 2011. p. 01-39.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

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

- FLICK, Uwe. **Introdução à pesquisa qualitativa**. 3. ed. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- GOLIOT-LETÉ, Anne; JOLY, Martine; LANCIEN, Thierry; LE MÉE, Isabelle-Cécile, Vanoye, Francis. **Dicionário da imagem**. Lisboa: Portugal; Edições 70, 2011.
- JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. 2. ed. São Paulo: Aleph, 2009.
- LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família: leitura da fotografia histórica**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2001.
- MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. Os guardados da viscondessa: fotografia e memória na coleção Ribeiro de Avellar. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 14, n. 2, p. 73-105, 2006.
- PARENTE, Cristina. O retrato pintado. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro: Funarte, n. 27, p. 270-279, 1988.
- RECUERO, Raquel. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- SILVA, Armando. **Álbum de família: a imagem de nós mesmos**. Tradução: Sandra Martha Dolinsk. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- TRIGO, Thales. **Equipamento fotográfico: teoria e prática**. São Paulo: Senac, 2005.
- TURAZZI, Maria Inez. **Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)**. Rio de Janeiro: Funarte; Rocco, 1995.

## NOTAS

- <sup>1</sup> A invenção do daguerreótipo é atribuída oficialmente a Louis Jacques Mandé Daguerre. O invento foi defendido publicamente na Academia Francesa de Ciências e Belas Artes por François Arago em 19 de agosto de 1839.
- <sup>2</sup> Fundado em 2010, pelo engenheiro de software estadunidense Kevin Systrom e pelo também engenheiro de software brasileiro Mike Krieger, o Instagram foi desenvolvido inicialmente exclusivamente para aparelhos smartphones com tecnologia IOS (Sistema operacional da Apple), ou seja, o iPhone da marca Apple, em que o acesso à nova rede social era disponibilizado na loja virtual. Ele completou cerca de um milhão de usuários em dezembro do mesmo ano em que foi lançado.
- <sup>3</sup> Fitas magnéticas que armazenam vídeos, sendo protegidas por uma estrutura plástica. São reproduzidas em aparelhos eletrônicos específicos, denominados gravadores de vídeo cassete, videocassete ou cassete de vídeo.
- <sup>4</sup> A tradução literal seria de disco óptico digital para a reprodução de vídeo ou multimídias diversas.
- <sup>5</sup> Uma evolução do DVD com melhor definição dos vídeos e de dados.
- <sup>6</sup> Smartphone é a denominação para aparelho celular com funcionalidades de um microprocessador de computador.
- <sup>7</sup> *Compact disk*, que em tradução literal para o português seria disco compacto, ele é um disco ótico digital de armazenamento de dados.
- <sup>8</sup> *Hard disk ou hard drive*, que em tradução literal para o português seria disco rígido, é um disco de memória

que possibilita o armazenamento de grande quantidade de dados. Geralmente é componente interno de um computador, no entanto, pode ter versão portátil e auxiliar na transmissão de dados.

- <sup>9</sup> *Pen Drive* ou Memória USB permite a conexão a uma porta USB de um computador ou outro equipamento com entrada USB, como rádio, televisão ou até mesmo o porta-retratos eletrônico.
- <sup>10</sup> Esse aparelho funciona ligado à tomada e foi desenvolvido para ver fotos; basta conectá-lo a um cabo USB, pen drive ou cartão de memória com as fotografias, que as imagens aparecem na tela.
- <sup>11</sup> Fotolog é um site de fotografia criado em 2002 para compartilhamento de imagens entre amigos. Orkut foi uma rede social em formato de blog criada em 2004 e desativada em 2014. Flickr, criado em 2004, também é um site da web de hospedagem e partilha de fotografias, desenhos e ilustrações. (RECUERO, 2009)
- <sup>12</sup> Facebook é uma rede social lançada em 2004. Instagram, lançado em 2010, também é uma rede social on-line de compartilhamento de fotos e vídeos entre seus usuários; permite aplicar filtros digitais. Snapchat é um aplicativo de mensagens com base de imagens, criado e desenvolvido por Evan Spiegel, Bobby Murphy e Reggie Brown, estudantes da Universidade Stanford, em 2011.
- <sup>13</sup> A revista *Exame* publicou o pedido da empresa Kodak de proteção contra falência nos Estados Unidos da América. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/negocios/por-que-a-kodak-queimou-o-filme-no-mercado/&gt>. Acesso em: 20 ago. 2018. <sup>14</sup> A informação está em matéria publicada pela revista *Isto é*, segundo a qual a empresa Polaroid quase fechou em 2001, foi comprada por empresários em 2005 e parou de distribuir câmeras e filmes em 2007. Disponível em: [https://istoe.com.br/1047\\_O+FIM+DA+POLAROID/](https://istoe.com.br/1047_O+FIM+DA+POLAROID/). Acesso em: 20 ago. 2018.
- <sup>15</sup> Google Drive é um serviço de armazenamento de dados on-line da empresa Google que necessita da internet para ser gerenciado.
- <sup>16</sup> Assim como o *Google Drive*, o *Dropbox* é um serviço para armazenamento e partilha de arquivos, ele baseado no conceito de “computação em nuvem”.
- <sup>17</sup> Este artigo faz parte de uma pesquisa de mestrado em andamento de um dos autores do texto, sob orientação do outro autor. Foram selecionados estes 20 perfis mencionados que, de algum modo, deram base à formulação de algumas das questões expostas no artigo, embora não explicitadas em profundidade, já que o enfoque é mais conceitual.

Artigo recebido em: 14 de junho de 2019.

Artigo aceito em: 26 de novembro de 2019.