

# FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIA E OS ITINERÁRIOS DA INTIMIDADE NA HISTÓRIA

## FAMILY PHOTOGRAPHS AND THE ITINERARIES OF INTIMACY IN HISTORY

**ANA MARIA MAUAD** | Professora do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense (UFF) e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

**ITAN CRUZ RAMOS** | Historiador e mestrando em História do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense (PPGH-UFF).

### RESUMO

O artigo reflete sobre as fotografias de família como objetos da cultura visual, inscrevendo-se nas pesquisas de história. Centra-se a análise em dois estudos de caso, em que se consideram as fotografias, produzidas no contexto dos séculos XIX e XX, como agentes de relações sociais, vinculadas aos afetos e ao *status*.

*Palavras-chave: fotografias de família; cultura visual; memória; intimidade.*

### ABSTRACT

The article reflects about family photographs as objects of visual culture, adopts the approach of the researches on history. The analysis is centered on two case studies, in which photographs produced in context during the 19th and 20th century, are considered as agents of social relationship, linked to the affections and status.

*Keywords: family photographs; visual culture; memory; intimacy.*

### RESUMEN

El artículo reflexiona sobre las fotografías de familia como objetos de la cultura visual, inscribiéndose en los estudios de historia. El análisis centrarse en dos estudios de caso, en los cuales las fotografías, producidas en contexto de los siglos XIX e XX, son consideradas agentes de relaciones sociales, vinculadas a los afectos y al estatus.

*Palabras clave: fotografías de familia; práctica fotográfica; cultura visual; memoria; intimidad.*

Os álbuns de família, ricamente adornados, com seus *cartes de visite*, atestaram a riqueza de impérios e acompanharam o aburguesamento das famílias. Em caixas de diversos formatos e procedências, retalhos de um cotidiano que se tecia na trama das gerações; guardavam-se fotografias, recortes de jornal, mechas de cabelo, entre outros *souvenirs* de uma trajetória pessoal. Com a velocidade da história, a multiplicação exponencial de imagens fotográficas, em suportes variados e retratando múltiplas vivências do ciclo familiar, estrito e ampliado, os álbuns de fotografia atestariam as mudanças tanto na cultura visual, quanto na forma como os grupos familiares se revelariam imageticamente.

As fotografias são fontes inestimáveis para o estudo da história das famílias, por revelarem, a cada tempo de forma diferente, como elas construíram a sua autoimagem, elegeram emblemas de identidade e desenharam os contornos da noção de intimidade, ao mesmo tempo em que evidenciariam, nesse processo, as estratégias de seus trabalhos de memória. As fotografias são monumentos da intimidade familiar por serem produzidas com a função de lembrar, ao mesmo tempo em que, como documentos da história, nos permitem conhecer e observar como essa instituição vem se transformando no tempo e no espaço.

Nos últimos 30 anos, a historiografia brasileira incorporou a fotografia em suas pesquisas, como fonte e objeto de estudo (Mauad, 2016). Nesse movimento, as pesquisas históricas voltadas para a presença das imagens no âmbito familiar nutriram-se do encontro entre campos contíguos das ciências humanas, sobretudo da antropologia, em que o estudo das estruturas familiares integrava o conjunto de preocupações dessa disciplina.

Não sem motivo, o trabalho que balizaria de forma inédita os estudos da fotografia nas ciências humanas no Brasil seria o artigo publicado, em 1986, pela antropóloga paulista Miriam Moreira Leite, na revista *Ciência e Cultura*, intitulado “A imagem através das palavras”. No texto, esboçava-se uma metodologia de análise das fotografias, calcada na noção de espaço como elemento estruturador das linguagens visuais e da análise temática apoiada na iconologia de Erwin Panofsky. Esse artigo integraria a recopilação de estudos voltados para a sistematização de mais de dez anos de pesquisa da antropóloga. Obra que recebeu o sugestivo título de *Retratos de família* (Leite, 1993).

A escolha dos retratos de família como objeto de estudo deriva de “reflexões diante da documentação fotográfica anônima, depositada em centros de documentação, e diante da comparação entre diferentes álbuns de família” (Leite, 1993, p. 16). Documentação que se relacionava à pesquisa sobre a grande imigração de 1890 a 1930, apoiada nos circuitos sociais dos grupos familiares de imigrantes. A presença de fotografias entre os documentos de famílias de imigrantes convocou a antropóloga a questionar os sentidos das imagens produzidas e buscar traduzir a sua mensagem.

Nessa linha de estudo, em que se valoriza a mensagem fotográfica nas coleções familiares, inserem-se outros trabalhos nacionais e estrangeiros, derivados da antropologia (Chalfen, 1987), da crítica literária (Hirsch, 1981) e também da história (Mauad, 1990). Embora os estudos sobre a mensagem fotográfica veiculada pelas fotografias de família, organizadas em séries, contemplassem as condições de produção das imagens – identificando as situações registradas, os recursos técnicos acionados e os níveis de codificação da linguagem fotográfica – e até

mesmo se voltassem para a análise da cultura Kodak e o modo doméstico de comunicação (Chalfen, 1987, cap. 1 e 2), o objetivo central da análise apontava para o processo social de produção de sentido, ou seja, o que a fotografia comunicava sobre a vida em família.

Os estudos posteriores ampliaram o escopo das questões levantadas para as fotografias, incluindo-se as produzidas no espaço familiar, incorporando-se os debates sobre seus usos, funções e circuitos sociais, e, assim, compreendendo-se a prática fotográfica como experiência associada às dinâmicas históricas das culturas visuais, e os retratos, como objetos dotados de materialidade (Fabris, 1995, Carvalho; Lima, 2000, Mauad; Lopes, 2012). A fotografia ganharia corpo, um meio para o estabelecimento de relações sociais, sendo ela própria um agente da história, que provoca, evoca, movimenta e anima a vida social (Meneses, 2003, Knauss, 2016).

O presente artigo se insere nessa linha de análise ao se debruçar sobre o estudo da prática fotográfica e sua dimensão de experiência histórica de grupos familiares nos séculos XIX e XX. Propõe-se uma reflexão sobre a presença da fotografia nas sociabilidades e sentimentalidades desse período, centrando-se em dois estudos de caso: uma baronesa do Segundo Reinado e a guardiã de memórias de uma família imigrante.

As fotografias que compõem as duas coleções analisadas a seguir compreendem a dimensão de *monumentos*, uma vez que estabelecem e perenizam narrativas tensionadas entre o tempo passado, o presente e o futuro (Le Goff, 2003, p. 526). Nesse sentido, essas relações evocam sentimentalidades variadas, comportadas pela historicidade dos guardados, que se oferecem como formas socioculturais de afetividades reunidas sob a prática do colecionismo. Por outro lado, a valorização da experiência fotográfica compreendida como um investimento no patrimônio familiar implica a projeção para o futuro de uma autoimagem não somente da família, mas da classe social a qual pertencem.

## **CARTAS E FOTOGRAFIAS DE UMA BARONESA NO SÉCULO XIX**

O primeiro estudo de caso a ser abordado é o da baronesa de Loreto. Os fragmentos a seguir pertencem às correspondências indexadas por ela própria.

Petrópolis, 24 de janeiro de 1884

Minha querida Amandinha

Qual júbilo foi para mim receber a sua carta de 21, e em ela a sua fotografia que achei parecida a conservarei como as outra[s] em lembranças de minha querida amiga. [...]

[...]

Sua [?] Amiga

Teresa (IHGB, s/d)<sup>1</sup>

---

1 O volume no qual a baronesa reuniu as referidas cartas, bem como outros volumes e outras cartas aqui uti-

Petrópolis, 23 de janeiro de 1885

Minha querida Amandinha

Mando-lhe a fotografia de meus 3 netos da parte de minha filha.

[...]

Sua [?] Amiga

Teresa (Ibidem)

\*\*\*

São Cristóvão, 6 de junho 1885

Minha querida Amandinha

Venho primeiro que tudo informar-me de sua saúde e de sua família, e particularmente de sua mana Argemira a quem peço [que] entregue de minha parte a fotografia que lhe prometi. Bem sei que a vendo desejará também uma; por isto tendo o maior prazer em mandá-la.

Adeus querida Amandinha, recebe um abraço desta sua [?] amiga Teresa

Receba lembranças do imperador e dê as nossas a seu marido (Ibidem)

\*\*\*

São Cristóvão, 12 de junho 1885

Minha querida Amandinha

É com o maior prazer [que] venho satisfazer seu desejo e o de sua mana [Argemira] enviando-lhe as fotografias do imperador que logo assentiu ao pedido que me fizeram na sua carta de 8 que muito lhe agradeço.

[...]

Sua [?] Amiga

Teresa (Ibidem)

\*\*\*

Petrópolis, 11 de X<sup>dre</sup> [dezembro?] de 1885

[...]

Seu pai me deu a fotografia de seu avô que é muito parecido, e que tanto prazer me fez.

[...]

Sua [?] Amiga

Teresa (Ibidem)

\*\*\*

Petrópolis, 20 de fevereiro 1887

Minha querida Amandinha

Ontem à noite recebi a sua carta com as duas cópias da fotografia artística como diz o

---

lizadas, não carregam em si nenhuma data que dê conta de todos os seus respectivos conteúdos, de modo que preferimos conservar o “s/d” em coerência aos volumes citados neste texto. Os fragmentos citados foram doados também pela baronesa ao Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1924, juntamente a outros documentos que formam a coleção Baronesa de Loreto.

Marc Ferrez de minha filha Isabel que são bem pouco parecida[s], não gosto da expressão da cara, é um pouco dura o que não tem minha boa filha.

[...]

Sua [?] Amiga

Teresa (Ibidem)

A troca de correspondências entre Amandinha e Teresa nos permite identificar a presença da fotografia nas relações sentimentais do século XIX, sobretudo com o crescimento da produção da modalidade *carte de visite*, a partir dos anos de 1870, na corte do Rio de Janeiro. No período em que as cartas foram trocadas, fotógrafos estabelecidos nas principais capitais do país eram responsáveis por uma produção significativa de retratos em estúdio voltados para a frequência da aristocracia imperial (Mauad, 1997). Identificam-se, nas missivistas, duas figuras importantes desse grupo social: Teresa, que seria a imperatriz Teresa Cristina, e Amandinha, Maria Amanda Paranaguá, baronesa de Loreto, proveniente da cidade de Salvador.

As correspondências em torno de Maria Amanda Paranaguá (1849-1931), baronesa de Loreto e dama de companhia da princesa Isabel, de quem era muito amiga, aproximam o foco dos usos sentimentais da fotografia oitocentista, nos possibilitando compreender que os retratos, como objetos dotados de vida, provocavam reações em quem os recebia.

Sobre a destinatária das cartas enviadas pela imperatriz Teresa Cristina, Amanda Paranaguá, sabemos que nasceu em Salvador, na Bahia, no ano de 1849. Seu pai, João Lustosa da Cunha Paranaguá,<sup>2</sup> marquês de Paranaguá, foi rico senhor de terras na província do Piauí e importante político que emergiu no cenário do Segundo Reinado (Castro, 2009, p.11). Paranaguá casou-se com Maria Amanda Pinheiro de Vasconcelos (1847-1873), filha do então presidente da província da Bahia, Joaquim José Pinheiro de Vasconcelos (1788-1884), barão e depois visconde de Monserrate, que ocupou o cargo de vereador da imperatriz Teresa Cristina (Sampaio, 1919, p. 140).<sup>3</sup>

Nesse sentido, é possível afirmar que a então futura baronesa de Loreto foi inserida no cotidiano do paço por meio do seu pai e do seu avô materno. Segundo Norbert Elias, a imediação ao monarca se constituía como um privilégio “extraordinariamente importante na escala dos valores sociais” (Elias, 2001, p. 94). As correspondências, guardadas por muito tempo pela própria baronesa e à luz da sua posição social privilegiada, se dão como rastros

---

2 João Paranaguá exerceu vários cargos junto à administração do Império, dentre os quais vale citar o Ministério da Justiça (1859-1861), a pasta do Ministério da Guerra, durante a guerra contra o Paraguai, em 1879, e em 1880 voltou a este ministério. Foi presidente do Conselho de Ministros (1882-1883) e também responsável pela pasta da Fazenda no mesmo período. Foi ministro dos Estrangeiros em 1868 e 1885.

3 Em 1818, foi juiz de fora em Santo Amaro, na Bahia, passando pela Corte de Apelação daquela província, em 1827, e pelo Tribunal Superior de Justiça em 1849, onde foi presidente em 1857. Foi presidente das províncias de Pernambuco (1829) e da Bahia (1832, 1841 e 1848). Ascendeu ao Senado e ao Conselho. A função de vereador atestava proximidade e confiança entre o então barão de Monserrate e os imperantes. Tal ofício consistia na inspetoria dos negócios da imperatriz. Sobre a nomeação de vereador, ver *Jornal do Comércio*, 15 mar. 1855, p.1.

reveladores que apontam para a dinâmica da circularidade das fotografias entre as famílias mais ricas do Império.

No ano de 1868, Amanda Paranaguá estava de casamento marcado com Franklin Dória, um bacharel em direito e então deputado pelo Piauí. O pai da noiva, João Paranaguá, comunicou à sua comadre, Luísa Margarida de Barros Portugal, condessa de Barral, sobre o enlace. A condessa respondeu de imediato, atestando que “só vi uma vez o dr. Franklin, mas guardei dele muito agradável lembrança, mas se houver por lá uma fotografia dele peça a Amandinha de me a mandar para ainda melhor conhecer as feições de seu futuro esposo” (IHGB, 1868). Pelas imagens, se (re)conheciam pessoas, se recordavam outras, e os olhos iam dando conta daquilo que as cartas não podiam lhes oferecer pelas limitações da sua própria natureza. Dessa maneira, os retratos circulavam entre parentes e amigos, preenchendo as páginas dos álbuns e fazendo transparecer redes de relações (Muaze, 2008).

As feições, trajés, posições, disposições no ambiente, amparadores, cortinas, instrumentos musicais e de trabalho, livros, plantas, dentre outros elementos, iam compondo lembranças, mobilizando sentimentos. Ao mesmo tempo, compunham um texto visual, “que pressupõe competências para sua produção e leitura”; “(...) a fotografia deve ser concebida como uma mensagem que se organiza a partir de dois segmentos: expressão e conteúdo” (Mauad, 2008, p. 40).

Em data desconhecida, um bilhete da princesa fez lembrar a Amanda Paranaguá que “faltam-me ainda as fotografias do Pedro Portugal, do sr. Leão Veloso e do Cons. Caminhoá.<sup>4</sup> A do Luís Caminhoá já a tenho.<sup>5</sup> Quisera-me mandá-las logo que for possível”.<sup>6</sup> Para que a princesa ansiava por ter fotografias de tais homens? A princípio, podemos supor que isso correspondesse a um desejo de colecionar imagens variadas das pessoas com quem tinha certa ligação. De acordo com Vânia Carvalho e Solange Lima,

as funções de controle e domínio de um mundo exterior, de prazer estético, encontram na fotografia plena satisfação. A miniaturização dos locais através das imagens de cidades do mundo inteiro, de personalidades através dos retratos, assim como a reprodução das obras de arte, permitem infinitas estratégias para a formação de coleções – séries de cidades, povos, obras de arte, *souvenirs* de viagens, lembranças e narrativas afetivas e familiares (Carvalho; Lima, 2000, p. 20).

---

4 Joaquim Monteiro Caminhoá (1836-1896), conselheiro do Império, havia nascido em Salvador e se formou pela Faculdade de Medicina da Bahia.

5 Luiz Monteiro Caminhoá (1843-1886), filho de Joaquim Caminhoá, nasceu na Bahia e se formou em engenharia agrícola.

6 Bragança, Isabel de Orléans e. Arq. 2.2.1-3. *Cartas-autógrafos da princesa Isabel e de seus filhos Luiz, Pedro, Antônio à baronesa de Loreto*. 1866 a 1905. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, v. 3, p. 48.

A princesa dispunha de avultada quantidade de fotografias; dentre as que podemos identificar, estão entes da sua própria família, políticos, damas e empregados de palácio, paisagens etc. (Lago & Lago, 2013). As imagens, quando agrupadas em coleções como as da princesa, ou mesmo de quaisquer outros álbuns, compunham uma narrativa singular traçada mediante critérios subjetivos de seleção e organização.

Em 19 de maio de 1881, a condessa de Barral, que àquela altura se encontrava em Paris e esteve em companhia da princesa Isabel, afirmou por carta à Amanda Paranaguá que “já tinha mostrado à nossa princesa seu retrato e o retrato de seu marido quando ela recebeu também aqueles que lhe destinamos”.<sup>7</sup> A futura baronesa de Loreto havia se apartado da corte no ano anterior, acompanhando o marido, que foi nomeado presidente da província de Pernambuco em 1880.<sup>8</sup> Tratando da possibilidade da reprodução das imagens, é possível supor que as fotografias abordadas na carta anteriormente citada tenham sido as *cartes de visite* mostradas a seguir, ou se assemelhem bastante a elas. Atualmente elas estão resguardadas na Fundação Joaquim Nabuco, na cidade do Recife, onde Amanda Paranaguá e o seu marido residiram por cerca de um ano.



GUIMARÃES, J. F. *Maria Amanda Paranaguá*. s/d. Coleção Francisco Rodrigues; FR-1745. Fundação Joaquim Nabuco. Recife.



GUIMARÃES, J. F. *Franklin Américo de Menezes Dória*. s/d. Coleção Francisco Rodrigues; FR-1744. Fundação Joaquim Nabuco. Recife.

7 Portugal, Luísa Margarida de B. *Carta da condessa de Barral e da Pedra Branca ao conselheiro João Lustosa da Cunha Paranaguá*: 1868. Coleção Paranaguá [DL 172.1], lata 172, livro 1, doc. 21. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro.

8 Dória, Franklin de Menezes. *Livro de família de Franklin Dória*. Coleção Baronesa de Loreto, lata 659, livro 1. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, p. 52.

Embora resguardadas em Recife, as fotografias foram feitas na corte, provavelmente pouco tempo antes de o casal embarcar para Pernambuco. José Ferreira Guimarães foi o fotógrafo escolhido em meio a um mercado crescente e competitivo em torno dessa nova cultura visual na corte. “J.F. Guimarães”, como indicava o verso das imagens que produzia, trazia as distinções de “fotógrafo da Casa Imperial” e de cavaleiro da Ordem da Rosa, o que lhe dava destaque e podia lhe assegurar a fidelidade de clientes afamados da cidade do Rio de Janeiro.

Os retratos encurtavam as distâncias geográficas e aproximavam as pessoas pela linguagem imagética. “Minha querida Amandinha”, escreveu a princesa Isabel já de volta ao Brasil, em 12 de fevereiro de 1882, “vai um pacotinho de fotografias para seu pai, você, Argemirinha,<sup>9</sup> e você fazer-me o favor de mandar na Bahia a d. Ana Cândida, a Elisinha Fonseca, e à cunhada de seu pai”.<sup>10</sup> Os retratos ora juntavam-se às correspondências, ora levavam escritos em seus versos e partilhavam com as letras a dinâmica da sociabilidade.

Em 1925, por ocasião do centenário de nascimento de D. Pedro II, Mozart Monteiro, um correspondente do *O Jornal*, do Rio de Janeiro, e também vinculado ao IHGB, foi à casa da baronesa de Loreto e relatou que “os retratos com dedicatória, as fotografias em que Sua Excelência [a baronesa] aparece ao lado da família imperial, as relíquias que possui e que as pessoas imperiais lhe ofereceram”, tudo fazia crer na autoridade que ela tinha frente ao que sabia da vida íntima da família imperial (Monteiro, 1925, p. 84).

À época da entrevista com a senhora Amanda Paranaguá, já idosa, viúva e sem filhos, as fotografias lhe possibilitavam acessar, pelas lembranças, os momentos que haviam passado e as pessoas queridas que se passaram com eles. Desse modo, os álbuns de retrato compunham narrativas inseridas em vastas redes de sociabilidade e se oferecem como rastros frutíferos e reveladores para a investigação histórica.

## PEÇAS DE UM MOSAICO, TRAJETÓRIA FAMILIAR EM FOTOGRAFIAS NO SÉCULO XX

A fotografia vem sendo guardada por motivos os mais diversos e, nesse processo de arquivamento, vem compondo, ao longo dos tempos, um catálogo de comportamentos e formas de representá-los. Em cada período, o fundo do estúdio denotava os espaços conquistados pela classe social consumidora por excelência do retrato fotográfico, a burguesia: “Nos anos 60 era a balaustrada, a coluna e a cortina; nos anos 70, a ponte rústica e o degrau; nos anos 80, a rede, o balanço e o vagão; nos anos 90, palmeiras, cactuas e bicicletas e no início do século XX, o automóvel” (Gershein apud Kossoy, 1980, p. 42). O império do retrato foi substituído pelo “flagrante” cotidiano; o estúdio, com sua variação de *mise en scène*,

---

<sup>9</sup> Maria Argemira Lustosa da Cunha Paranaguá, uma das irmãs de Amanda Paranaguá.

<sup>10</sup> Bragança, Isabel de Orléans e. Arq. 2.2.1-3 *Cartas-autógrafos da princesa Isabel e de seus filhos Luiz, Pedro, Antônio à baronesa de Loreto*. 1866 a 1905. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Rio de Janeiro, v. 3, p. 9.



cedeu lugar aos espaços diversos, que compuseram um mosaico de vivências de classe com itinerários diversificados para a expressão da intimidade doméstica.

No Brasil, a produção da fotografia na primeira metade do século XX integrava um conjunto de práticas de distinção social vinculadas à construção de um *habitus*<sup>11</sup> de classe. Contribuía para essa dinâmica a relação entre o que e quem se fotografava, onde se deixava fotografar, como circulavam as fotografias e a potência de futuro que se agregava à imagem. Assim, os retratos produzidos ao longo do século XX, no Brasil, ainda eram um consumo limitado às camadas altas e médias da população, mesmo considerando-se o processo de industrialização por que passou a produção fotográfica, com compartimentação das câmeras, facilitação da prática pelo crescimento da oferta de produtos fotográficos para amadores, dos serviços comerciais de revelação e ampliação, acessíveis a um público cada vez mais variado e, ainda, pelo aumento da publicidade de cunho pedagógico voltada para a fotografia doméstica promovida sobretudo pela Kodak, através das revistas ilustradas (Mauad, 1990, cap. 2, Schapochnik, 1998).



*Éis como se tiram os retratos.*

*Éis aqui o retrato tal qual se obtém, como se tirasse muito antes, com o Additamento.*

### Retratos feitos com Kodak

Um dos maiores atractivos da photographia para os amadores, é tirar retratos com a Kodak. Nada mais facil: basta collocar o Additamento Kodak para Retratos sobre o objectivo corrente da camara, e tiram-se facilmente de perto retratos nitidos da pessoa.

Resulta assim que se obtêm photographias de tamanho grande, retratos de meio corpo e reproducções, em tamanho natural, de objectos de arte, curiosidades, flores, etc. Tem um Additamento para todas as Kodaks e Brownies.

*Peça-se nas lojas de artigos Kodak*

**Kodak Brasileira, Ltd., Rua São Pedro, 268, Rio de Janeiro**

Publicidade Kodak, *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, c. 1920.

11 O conceito de *habitus* está sendo aqui compreendido a partir da concepção de P. Bourdieu, que o define como um esquema gerador de práticas e as representações que envolvem tais práticas: "(...) o *habitus*, como indica a palavra, é um conhecimento adquirido e também um *haver*, um capital (...). O *habitus*, a *hexis*, indica a disposição incorporada, quase postural (...)", não de um espírito universal, mas de um sujeito em ação (Bourdieu, 1989, p. 61, grifo do autor).

Mais uma vez, aproximamos o foco para compreender com mais detalhes aspectos desse circuito social, escolhendo para esse fim a coleção de fotografias de Mariana Jabour Mauad, composta por sessenta anos de imagens que narram a trajetória de uma família de imigrantes libaneses rumo ao Rio de Janeiro. Essa coleção, pertencente à família Jabour Mauad, encontrava-se em estado precário de organização: soltas e guardadas em uma caixa. A responsável pela sua guarda foi Mariana, sétima filha do casal Elias e Sayde, e casada com João Jorge Mauad, de apelido Dib, filho mais velho do casal Jorge Mauad e Ketbe.

Nesse caso, a organização das séries foi feita por um processo de construção da memória familiar por meio do recurso à história oral. As entrevistas com a guardiã da coleção serviram para dar um sentido àquela miscelânea de imagens, datando-as através dos indícios que as fotografias apresentavam, em um verdadeiro trabalho de detetive. Toda e qualquer pista já suscitava uma história e uma explicação que se encadeava à outra, recompondo, pelo cruzamento entre palavras e imagens, o entrançado de histórias engendradas pelas trajetórias familiares.<sup>12</sup>

O sentido fornecido à narrativa e corroborado pela mudança na forma do conteúdo das fotografias indicava uma ascensão social, conotada por poses e comportamentos flagrados pelo instantâneo fotográfico. O conjunto das fotografias foi organizado por décadas e acondicionado em um álbum. A coleção compõe-se de 513 fotos, com algumas repetidas; deste grupo, 225 são de profissionais e 288, de amadores, sendo que, dentre estas, a autoria era geralmente do marido de d. Mariana que, além de fotografar, também revelava. Do conjunto de fotos amadoras, 154 foram tiradas e reveladas por ele.

As fotos consideradas feitas por profissionais foram aquelas que possuíam identificação do laboratório ou do fotógrafo, as que acompanharam um padrão de produção profissional dado, principalmente pelas opções postal e foto 3x4. Por fim, as imagens dos anos de 1950, quando não possuíam a identificação do fotógrafo, foram indicadas pela dona da coleção como sendo feitas por profissionais. Essa amostragem indicaria, através do crescente consumo de fotografias, o investimento familiar na construção da sua autoimagem, atuando como marca de distinção de uma família de trajetória social ascendente.

As pistas que as fotografias apontavam e as lembranças que suscitavam permitiram a recriação de uma cartografia da trajetória familiar, delimitada tanto por mudanças de ambiente ao longo do seu transcurso, como pelo nascimento dos filhos e pelo próprio enriquecimento. Os conjuntos de cada período evidenciaram diferentes vivências que caracterizaram a trajetória da família, sua relação com o país no qual se inseriam e, gradualmente, com o qual passariam a se identificar.

A entrevista com a dona da coleção, ambas cercadas de fotografias que saíam de uma grande caixa e acompanhadas de um pequeno gravador, revelou-se muito mais rica do que uma mera datação de imagens. A primeira das fotos, e mais antiga, é uma imagem que re-

---

12 Entrevista realizada em 6 de abril de 2000, com d. Mariana Jabour Mauad, 120', Niterói: Laboratório de História Oral e Imagem.

flete um fim e um começo. Tirada em 1893, teria sido a última foto antes da partida em Trípoli para uma nova vida no Brasil. No verso do cartão, onde se encontra colada a imagem, o carimbo confirma a procedência: "Alexandre Samman Halabi, *photographe*, Trípoli, Síria". Algumas inscrições em árabe tiram as possíveis dúvidas. Na imagem, uma mulher, em torno de seus 25 anos, acompanhada de duas crianças: um menino, em torno de oito, e uma menina que não passava de três. Todos se encontram vestidos com os cuidados de quem se prepara para a partida ou, ainda, para tirar fotografia.



Da esquerda para a direita, o pequeno Abrão, sua mãe Sayde e sua filha Joana. Trípoli, 1893, Coleção Mariana Jabour Mauad, LABHOI-UFF.

D. Mariana toma a foto na mão, como se ela mesma tivesse estado presente à ocasião – fato muito improvável, já que ela nasceu anos mais tarde, aqui no Brasil, em 1914 – e começa a identificar a situação e os personagens: "Aqui estão mamãe, que se chamava Sayde, Abrão e Joaninha, ainda no Líbano...". O suficiente para que outras lembranças, herdadas de conversas com a mãe, o pai e os irmãos mais velhos fossem tecendo o fio da memória.

Ela conta que seu pai, de nome Elias Gibran, já havia vindo ao Brasil duas vezes, antes de trazer toda a família, em 1893, para mascatear e poder sustentá-los no Líbano. Lá viviam

numa cidade litorânea, sem muitas posses ou perspectivas, cercados por uma comunidade cujos integrantes já se haviam acostumado às sucessivas partidas, devido à difícil situação da região.

Na terceira vez que decide voltar ao Brasil, foi interpelado pela esposa Sayde, que resolve vir, trazendo consigo os três filhos que lá haviam nascido: Abrão, Joaninha e Mariana (a primeira Mariana, que viria a morrer de sarampo aos oito anos). A decisão da esposa sela definitivamente a partida, sem retorno. Vedam a casa e trazem tudo o que podem para o Brasil.

Depois de três meses de viagem de navio, chegam ao porto do Rio de Janeiro. Sem muitos sobressaltos, pois, desde as viagens anteriores, Elias era recebido pela madrinha e prima de sua esposa. Dessa vez não foi diferente, foram recebidos no porto e levados para a casa dessa senhora que morava na rua da Alfândega, tradicional reduto árabe da cidade. Elias e Sayde contavam, relembra Mariana, que a senhora de nome confuso, Raije Rohiili (sic), era a protetora de todos os imigrantes libaneses que chegavam ao Rio. Desde sua casa, direcionava-os para as diferentes regiões do país, onde o comércio pudesse ser uma atividade lucrativa. Diziam ser uma mulher muito dinâmica e muito boa, cheia de contatos e dona de um comércio no centro.

Até conseguir um lugar para a família se instalar definitivamente, Elias ficou em casa da madrinha de sua mulher, vivendo de expediente; “até pedra ele carregou”, recorda Mariana. Pouco tempo depois, a oportunidade surgiu pelo contato de Raije Rohiili com uma comunidade de libaneses situada no interior do estado de Minas Gerais, mais especificamente na cidade de Providência, município de Leopoldina, região tradicionalmente cafeicultora.

Importante referente na organização da comunidade de imigrantes árabes, a senhora Raije Rohiili mantinha frequentes contatos com os fazendeiros de café que chegavam ao porto do Rio de Janeiro em busca de portugueses, espanhóis e italianos para as suas lavouras. Nesses contatos, indagava sobre as condições de comércio da região de procedência dos cafeicultores e já traçava o mapa para onde encaminhar os futuros imigrantes que chegavam. Através desse procedimento, ratificava a tradição comercial desses estrangeiros e ampliava a sua rede de contatos comerciais como fornecedora de produtos.

Chegando a Providência, a família Gibran, que no Brasil teve o seu nome traduzido para Gabriel, abriu uma venda com o dinheiro trazido do Líbano e com uma ajuda extra da madrinha da esposa, que, na memória herdada por Mariana, “foi o verdadeiro anjo da guarda de papai”. Nessa venda tinha de tudo, conta Mariana: arroz, feijão, urinol, baú, de tudo, e de vez em quando aparecia um fotógrafo por lá. Em estúdios improvisados tiravam-se fotografias para mandar para a terra natal, como prova de que a vinda valera a pena.

À medida que a família se estabelecia e os negócios prosperavam, iam chegando, da mesma região do Líbano, amigos e parentes em busca de boas oportunidades. Distribuíam-se pelas regiões contíguas a Providência, entre as cidades de São Luís, Santa Isabel, Recreio, que acompanhavam a linha do trem, todas no município de Leopoldina, em Minas Gerais.

Dentre esses, chegou Jorge Mauad, compadre de Elias desde antes da vinda para o Brasil. Jorge era casado com Ketbe, ou d. Bebé, como ficou conhecida. Logo que chegaram, ele abriu um negócio em São Luís, com o dinheiro que havia trazido do Líbano. Aqui a família

Mauad teve cinco filhos: João, conhecido pelo apelido de Dib (em árabe, fera), Angelina, Catarina, Julieta e Sayde, a mais nova, que, depois de se casar, se mudou para os Estados Unidos.

Elias e Sayde tiveram no Brasil mais seis filhos: João, Jorge, Gabriel, Miguel, Mariana (a segunda, que nasceu depois que a primeira havia morrido de sarampo) e Carminha, nascida quando d. Sayde já tinha 50 anos.

A infância em Providência é pouco lembrada e fotografada, os vestígios só começam a surgir quando a família vai adquirindo uma melhor condição, inclusive que possibilitasse o gasto com fotografias. O que se reteve foram histórias sobre a venda, a costura das meninas e a cozinha da mãe; os batizados e casamentos que eram feitos de tempos em tempos, quando o pai Elias pedia para o padre da igreja ortodoxa vir do Rio de Janeiro e realizar todas as celebrações; as poucas diversões, quando um circo ou um cinematógrafo visitava a cidade; ou, ainda, as inevitáveis epidemias de sarampo, gripe, difteria, que ameaçavam todos indiscriminadamente.

As fotografias passam a fazer parte do cotidiano da família quando Mariana e Carminha já estão com oito e quatro anos respectivamente. Por essa época, eles já haviam iniciado a sua trajetória ascendente, graças à determinação do filho mais velho de Elias, Abrão, o qual acabou se tornando responsável pelos empreendimentos e mudanças da família. Na narrativa de Mariana, Abrão representa o sustentáculo do grupo e sua vida é o próprio eixo sobre o qual se constrói a narrativa dessa história.



Da esquerda para a direita, os irmãos João, Joana, duas primas não identificadas, Zuleika, futura mulher de João, Carmem e Mariana. Providência, c. 1920, Coleção Mariana Jabour Mauad, LABHOI-UFF.

Portanto, Abrão, já aos 15 anos, resolve se tornar independente do pai; com o dinheiro que havia juntado mascateando pelas fazendas, oferece sociedade a Jorge Mauad na abertura de um negócio em São Luís. Mariana conta:

Ele tinha um dinheirinho que era uns quatrocentos réis naquela época. Seu Jorge Mauad tinha mais do que ele, ele tinha melhores condições do que o papai. E o Abrão falou com ele: “Sr. Jorge, eu tenho aqui um dinheirinho guardado que eu juntei, eu tô precisando me

expandir, que eu não quero ficar só assim, não quero ficar igual ao papai, não. Quero me expandir, ir para uma coisa melhor, ir para uma coisa maior, uma coisa que eu possa ir para frente. Será que o senhor não quer ser meu sócio?" E o sr. Jorge aceitou ser o sócio dele, começaram a trabalhar juntos, trabalhavam... Já aí não era em Providência, era um lugar como, vamos dizer, daqui como na cidade, ou mais perto um pouco. Chamava-se São Luís, o lugar. Lá eles abriram um armazém de café, de venda, de vender tudo, como o do papai. E aí eles começaram a trabalhar, trabalharam, e foi tudo à frente, porque o Abrão era muito esforçado e seu avô também, o sr. Jorge, era muito esforçado. Rendeu aquilo tudo, mas o Abrão não estava satisfeito com aquilo, o Abrão queria mais. "Eu preciso mais", dizia ele, pois já estava gostando da Dindinha e queria casar (Mauad, 2000, 120').

Abrão casou-se com sua prima-irmã, Joana, apesar do voto contrário de ambos os lados da família, que não faziam gosto da união. Casaram-se escondidos em Petrópolis, quando Abrão já tinha uns 24 anos e Joana, 25. Na foto, os dois posam para a posteridade. Como nunca tiveram filhos, o casal acabou assumindo a responsabilidade dos irmãos menores de Abrão, batizando, inclusive, alguns deles, como foi o caso da própria Mariana, que com isso sempre se referia à cunhada carinhosamente como Dindinha.

Da esquerda para a direita,  
Abrão, Joana e uma amiga,  
Petrópolis, c. 1920. Coleção  
Mariana Jabour Mauad,  
LABHOI-UFF.



Por essa época, Abrão já havia terminado a sociedade com Jorge Mauad que, por problemas de saúde, foi orientado por seu médico a tirar umas férias no Líbano. No entanto, morreu pouco depois de lá chegar, obrigando sua família a retornar ao Brasil e vender todos os bens que possuíam. Dib passou a ser o chefe dos Mauad, consagrando a união entre as duas famílias por meio do casamento, em 1932, com Mariana.



Na esquerda, João Jorge Mauad, conhecido como Dib, marido de Mariana. Providência, Minas Gerais, c. 1920, Coleção Mariana Jabour Mauad, LABHOI-UFF.

Depois de terminada a antiga sociedade, Abrão abre uma usina de beneficiar arroz e, para colocar o produto no mercado, resolve ir a São Paulo, a melhor praça de negócios, já nos anos de 1920. Conta Mariana:

Mas ele, quando começou a comprar o arroz, o dinheiro dele não dava muito. Ele então pediu para o pai da tia Zuleika, que não era nada da gente, que era brasileiro e tudo, compadre do Abrão: “Ô, meu compadre, eu preciso ir a São Paulo, mas preciso de vinte

mil réis, será que você me empresta?” O sr. Tonico emprestou. O Abrão foi para SP. Ele sempre gostou de andar de branco, sapato branco, se lembra dele? E quando ele chegou, se hospedou no melhor hotel, aí começaram a dizer que tinha chegado o capitalista do arroz. Ele fez cartaz com vinte mil réis (risos). (Idem)

Jovem Abrão no centro da foto, posando de magnata em São Paulo, c. 1920. Coleção Mariana Jabour Mauad, LABHOI-UFF.



Dos filhos de Elias e Sayde, o único que seguiu carreira, amparado pelo irmão mais velho, foi Jorge. Dele se tem uma fotografia com beca de formando em medicina e a história da mudança de nome contada por Mariana de forma pouco clara:

Quando foi na época de o Jorge cursar o ginásio Leopoldinense, foram ver que não dava para botar Elias Gabriel, seriam dois nomes próprios, ficaria sem sobrenome. Aí foram estudar, foram num juiz, procuraram advogados, e tudo para dar um jeito de acertar um nome para dar ao papai, fazer a tradução do nome do papai, para um sobrenome; então, em vez de Gabriel, pois Gabriel em árabe é Gibran... Gibran, Gibran... “Por que não Jabour? Ficas quase a mesma coisa.” Com isso o Juiz aprovou e o papai recebeu o nome de Elias Jabour. (Idem)

A fábrica de beneficiar arroz foi trocada, algum tempo depois, por um armazém de café. Com ele, Abrão intermediava o café entre os fazendeiros da região e as casas comissárias no Rio. Recolhia o café, catava os melhores grãos e ensacava. Todo esse trabalho consumia uma mão de obra significativa, ampliando a influência dele na região e tornando-o cada vez mais poderoso. Dessa época, as fotos da casa com o automóvel parado em frente, do estúdio no Rio de Janeiro ou de compras no centro da cidade quando das visitas à capital já denotam o enriquecimento da família.





Jorge Jabour, Rio de Janeiro, c. 1930. Coleção Mariana Jabour Mauad, LABHOI-UFF.

Abrão Jabour, marcado na foto com um círculo, em reunião de negócios no Centro do Rio de Janeiro, c. 1930. Coleção Mariana Jabour Mauad, LABHOI-UFF.



Aos poucos também ocorre o estabelecimento definitivo na capital. Em meados da década de 1920, Abrão abre um escritório na rua Sacadura Cabral, depois se muda para a rua da Candelária. Por essa época, já vivia seis meses no Rio e seis meses em Providência, guardando o calendário da safra do café. No Rio, as casas que alugava eram sempre no posto 5, em Copacabana, um bairro considerado *chic*, apesar da então pouca infraestrutura de comércio e serviços.

Casa de Abrão Jabour no Posto 5, em Copacabana, Rio de Janeiro, c. 1930. Coleção Mariana Jabour Mauad, LABHOI-UFF.



Aqui também reforçava o seu poder de influência através da ostentação de índices de riqueza material, como relembra Mariana:

Ele tinha um carro, o Abrão, que era igualzinho ao carro do Washington Luís, tudo por tudo. Ao meio-dia, aos domingos, o Abrão ia para a praia em Copacabana, tinha uma barraca grande, mas uma barraca quase do tamanho desse quarto aqui, coberta, aquilo tudo, com cadeiras de vime, e os árabes da rua da Alfândega, os amigos dele, mesmo gente do café, iam todos para aquela barraca. Ali tinha jornal, tinha tudo o que eles queriam e o Abrão fazia coleta das notícias de tudo o que se passava na rua da Alfândega, em todo o lugar ali ele fazia o escritório dele. Depois dali tomava banho, o chofer já estava esperando, entrava no carro e ia fazer a volta na avenida Atlântica, em frente ao hotel Copacabana Palace, ele encontrava os carros. Enquanto um ia, o outro voltava, era o Washington Luís e o Abrão. Os carros paravam uns minutos, eles se cumprimentavam, “Excelência, não sei o quê”, e passava. Mas o Abrão era conhecido porque, assim no paralamas, porque antigamente tinha para-lamas, o cachorro ia ali, quando passava perto do sorveteiro, o sorveteiro já parava, o Negresco saltava e ia tomar sorvete, ficava ali enquanto a gente ia até o Leme. Quando voltava, o Negresco tomava o carro e o Abrão pagava todo o sorvete que o Negresco tinha tomado. Mas aquilo já era rotina. (Idem)



Banho de mar em Copacabana, Rio de Janeiro, c. 1930. Coleção Mariana Jabour Mauad, LABHOI-UFF.

Na década de 1930, Abrão passa a morar definitivamente em Copacabana, em uma casa comprada na rua Aires Saldanha, ricamente mobiliada, para receber a *finá flor* da comunidade libanesa no Rio. Viajava regularmente à Europa a negócios e lazer. As fotografias do bairro nessa época revelam uma vida de luxo e muita diversão. Fotografavam-se as reuniões da sociedade de senhoras ortodoxas, as idas à praia e ao Jockey Club e as viagens de navio.



Reunião do grupo feminino da Igreja Ortodoxa na casa de Joana e Abrão, Copacabana, Rio de Janeiro, c. 1930. Coleção Mariana Jabour Mauad, LABHOI-UFF.

Enquanto Abrão morava em Copacabana, deixava os familiares de confiança a cargo dos negócios em Providência; primeiro o seu irmão João e, depois, o cunhado, marido de Mariana, Dib.

Armazém de café administrado pela família Jabour, Providência, Minas Gerais, c. 1930. Coleção Mariana Jabour Mauad, LABHOI-UFF.



Em termos políticos, Abrão apoiava a situação e era favorável, tal como seus irmãos, ao governo de Washington Luís. No entanto, não parecia ter uma posição muito autoritária em relação ao restante da família, já que as irmãs mais novas se engajaram festivamente no movimento revolucionário de 1930, como ilustra esta lembrança de Mariana:

Na época da revolução, eu era Getúlio Vargas e meus irmãos eram Washington Luís. Se não fosse eu, eles tinham empenhado tudo o que era deles, porque eu defendi o Getúlio. Arrumamos um bode, vestimos o bode, colocamos o seu nome de Washington Luís e andávamos pela rua. Fizemos manifestação de rua, quando o trem passava, porque para eles irem para onde eles ficavam acampados, para onde tinha o... como é que se chama? O quartel-general era em Recreio, perto de Providência, tinha São Martinho, Santa Isabel e Recreio. Era no regimento de Minas. E depois tem um detalhe muito interessante. Nós fomos aprender costura com uma moça lá, uma senhora, mas ela só levava pano vermelho para costurar. Porque quando batia o sino, que o trem ia passar, a gente ia para a beirada do rio, com as bandeiras, nós éramos revolucionárias. Bandeira vermelha era a bandeira da revolução. Então nós corríamos, éramos revolucionárias. Então, quando acabou a revolução, aí passou um trem, o último trem que vinha com os tenentes para chegar lá no acampamento deles, lá no quartel deles, passaram quarenta tenentes. Nós, como o João estava preso na minha mão, quando acabou a revolução, eu disse: “João, você vai deixar a gente dançar na sua casa para comemorar a revolução” (risos). Pedimos ao João e ele: “Você, menina, não fica inventando moda”. Eu disse: “Olha o Washington Luísss. Eu o imprensava. Aí ele deixou a gente dançar na casa dele, de vitrola, foi a casa

que depois eu morei quando eu me casei, né? A vitrola tocando, aquilo tudo, nisso que nós estamos dançando bate o sino, nós largamos o baile e fomos para a estação saudar os tenentes que estavam voltando para o acampamento. Nós os convidamos para o baile, eles disseram: “Nós vamos para o acampamento, nos arrumamos e voltamos para o baile”. Não é que eles voltaram? Aí o João já estava dormindo, ele deixou a sala para a gente dançar, quando eu vi que estavam chegando quarenta tenentes, eu fui lá. “João, a casa está cheia de soldados” (risos). Ele disse: “Mas por que, menina? Eu disse: “Eles vieram para o baile” (risos). E aí o João teve de levantar, chamar o motorista, mandar tirar o caminhão e mandar buscar na casa da pianista um piano, para tocar piano para nós dançarmos. Nós dançamos até amanhecer o dia. E o João não podia falar nada, pois ele era antigetulista (risos). (Idem)

O fato é que, mesmo depois da reviravolta política na década de 1930, a família dirigida por Abrão continuou sua trajetória ascendente, todos vivendo em função da manutenção da riqueza e do convívio comum que orienta o trabalho e o lazer. As fotografias se cruzam com as lembranças de férias em Poços de Caldas ou Araxá, a estreia de filmes na Cinelândia, o sorvete na Americana ou na Brasileira, as compras na rua Gonçalves Dias ou na rua do Ouvidor, o passeio de barco em Sepetiba ou na Pedra de Guaratiba e o curso carnavalesco que atravessava a avenida Rio Branco, saindo da praça Mauá de carro conversível, com direito a *drinks* refrescantes, e chegava ao Obelisco. A conquista da cidade pelo imigrante enriquecido se processa a partir da conquista dos espaços de excelência e ostentação dessa mesma cidade.



Lanche na varanda do hotel Copacabana Palace, Rio de Janeiro, c. 1930. Coleção Mariana Jabour Mauad, LABHOI-UFF.

Aos poucos a família Jabour foi se espalhando pelo Rio de Janeiro: Abrão em Copacabana e, já na década de 1950, no bairro da Urca. Mariana em Campo Grande, Vila Isabel e, por fim, no Jardim Botânico. João no Leblon e Miguel também na Urca. Carminha tornou-se a Irmã Zoé e Joana, a irmã, continuou sempre vivendo ao lado de Abrão. Aos poucos, também as fotografias dos filhos crescendo acompanharam o investimento nas gerações futuras, em situações de plena realização e sucesso: formaturas, bailes, audições de piano e casamentos em grande estilo. Investimentos que coroavam o que já vinha sendo feito há muito tempo.



João Jabour, irmão de Abrão, no centro da foto, recebe o governador Carlos Lacerda em cerimônia no Clube Monte Líbano, Rio de Janeiro, 1960. Coleção Mariana Jabour Mauad, LABHOI-UFF.

São sessenta anos de história animados pela organização das fotografias guardadas em caixas de papelão. O processo de rememoração realizado por meio da relação dialógica entre imagens e lembranças apresenta-se como uma importante estratégia para a composição dos arquivos familiares. A recolha desses arquivos, quando acompanhada de entrevistas de história oral, agregam valor histórico aos retratos, não somente pela identificação de lugares, vivências e processos, mas por alçar a prática fotográfica familiar a uma potente forma narrativa, por meio da qual as histórias dos grupos e comunidades garantem a sua permanência no futuro.

## CONCLUSÃO

Nos dois estudos destaca-se, na construção dos arquivos fotográficos familiares, um caminho metodológico para a pesquisa. No primeiro caso, a associação entre cartas e fotografias permite identificar as redes sociais e os valores sentimentais atribuídos às relações sociais, na tessitura fina das formas de afeto, que a posse de uma fotografia traduz em palavras escritas nas cartas.

Já a segunda abordagem, a associação com a entrevista de história oral permite que na própria forma de organização, arquivamento e guarda das fotografias se identifiquem aspectos das economias visuais das famílias ao longo das trajetórias de vida, bem como os usos e funções da imagem no agenciamento das memórias familiares. O uso de entrevistas de história oral revela-se um importante instrumento, na compreensão das estratégias de colecionismo e no valor que os guardiões das fotografias atribuem ao objeto conservado (Maciel, 2016).

Vale, portanto, confirmar que no estudo das fotografias de família, bem como no de outros grupos sociais, devem ser considerados os percursos e trajetórias das próprias fotografias. Objetos de apreço e afeto nas cartas da baronesa, peças de um mosaico de memórias, no caso de d. Mariana, os retratos ganharam vida quando convocados pela pesquisa para se fazer história com imagens.

## Referências bibliográficas

- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.
- CARVALHO, Vânia C.; LIMA, Solange F. Fotografias como objeto de coleção e de conhecimento: por uma relação solidária entre pesquisa e sistema documental. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, v. 32, p. 15-34, 2000.
- CASTRO, Chico. *Marquês de Paranaguá*. Brasília: Câmara dos Deputados, Coordenação Edições Câmara, 2009.
- CHALFEN, Richard. *Snapshot versions of life*. Bowling Green: Bowling Green State University Press, 1987.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FABRIS, Annateresa. *Usos e funções da fotografia no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1995.
- HIRSCH, Julia. *Family photographs: content, meaning and effect*. New York: Oxford University Press, 1981.
- KNAUSS, Paulo. No domínio dos acervos: história e as práticas do olhar. *Revista Maracanã*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, p. 12-24, jan.-jun. 2016.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Origens e expansão da fotografia no Brasil século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

- LEITE, Miriam Moreira. *Retratos de família: leitura histórica da fotografia*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MACIEL, Ana Carolina de M. D. Memórias colecionáveis: testemunhos audiovisuais com doadores do Museu Paulista (USP). In: Mauad, A. M. (org.). *História oral e mídia*. São Paulo: Letra e Voz, 2016.
- MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na história: um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*, v. 12, n. 14, p. 33-48, jan.-jun. 2016.
- \_\_\_\_\_.; LOPES, Marcos. História e fotografia. In: CARDOSO, C. F.; VAINFAS, R. (org.). *Novos domínios da história*. Rio de Janeiro: Elsevier-Campus, 2012, p. 263-281.
- \_\_\_\_\_. *Poses e flagrantes, ensaios sobre história e fotografias*. Niterói: Eduff, 2008.
- \_\_\_\_\_. O poder em foco: fotografia e representação simbólica do poder político republicano do Museu da República. *Cadernos de Memória*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 35-45, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX*. Niterói: PPGH-UFF, 1990. Disponível em <<http://www.labhoi.uff.br/sites/default/files/dssam.pdf>>. Acesso em: 1 out. 2016.
- MAUAD, Mariana J. *Entrevista, 120'* [6 de abril de 2000]. Niterói: Laboratório de história oral e imagem.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. A fotografia como documento, Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. *Tempo*, Niterói, RJ: Eduff; 7Letras, n. 14, jul.-dez. 2003.
- MONTEIRO, Mozart. A família imperial. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, v. 152, 1925, p. 69-88.
- MUAZE, Mariana. *As memórias da viscondessa: família e poder no Brasil Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- SAMPAIO, Theodoro. Homenagem do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia ao visconde de Monserrate. *Revista do Instituto Geográfico e Histórico da Bahia*, Salvador, n.45, 1919.
- SCHAPOCHNIK, Nelson. Cartões postais, álbuns de família e ícones da intimidade, In: SEVCENKO, N. (org.). *História da vida privada, República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 423-512.
- VASCONCELOS, José Smith de Vasconcelos, barão de. *Arquivo nobiliárquico brasileiro*. Lausanne: Imprimerie La Concorde, 1918.
- VASQUEZ, Pedro. *A fotografia no Império*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

---

Recebido em 12/8/2016

Aprovado em 23/3/2017