



CATÓLICA  
ESCOLA DAS ARTES

---

PORTO

# **NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS PESSOAIS**

**A influência do álbum fotográfico de família na prática artística**

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa para  
obtenção do grau de Mestre em Fotografia

*Rafaela Gomes Fernandes*

Porto, março de 2025



CATÓLICA  
ESCOLA DAS ARTES

---

PORTO

# **NARRATIVAS FOTOGRÁFICAS PESSOAIS**

**A influência do álbum fotográfico de família na prática artística**

Relatório de Projeto Final apresentado à Universidade Católica Portuguesa para  
obtenção do grau de Mestre em Fotografia

*Rafaela Gomes Fernandes*

Trabalho efetuado sob orientação de  
Professor Doutor Paulo Catrica

Porto, março de 2025

Aos que vieram antes de mim

## **Agradecimentos**

Agradeço ao meu orientador, Professor Paulo Catrica, por acolher este projeto, ao Professor Carlos Lobo pela contínua disponibilidade, e à Professora Sónia Neves por partilhar comigo referências cruciais.

Aos meus pais, por terem construído uma coleção de álbuns de fotografia que aos meus olhos se tornou infinita. A vossa dedicação e cuidado com as nossas imagens é a minha maior fonte criativa. Obrigada por me mostrarem o que fazer com fotografias.

Um obrigado muito especial à Maria Palma, pela generosidade de encontrar tempo para mim quando mais precisei.

E Nery, obrigada por saberes que o meu projeto se estava a desenvolver há mais tempo do que imaginei e por me fazeres acreditar nele (e em mim).

## **Resumo**

Este projeto trata a influência dos álbuns fotográficos na prática da fotografia artística, focando na sua origem e nos modos de utilização como objeto comum no final do século XX, assim como as razões para o declínio de seu uso. A pesquisa examina a importância da materialidade do álbum fotográfico e a relação entre a fotografia vernacular e a fotografia autoral. A abordagem teórica é sustentada pelos textos *Interpreting Vernacular Photography: Finding 'Me' – A Case Study*, de Catherine Whalen; *Vernacular Photography*, de Geoffrey Batchen; e *Photography: A Middle-brow Art*, de Pierre Bourdieu.

**Palavras-chave:** arquivo, narrativa, fotografia de arte

## **Abstract**

This project investigates the influence of photographic albums on the practice of artistic photography, focusing on their origin and common use as objects in the late 20th century, as well as the reasons for their decline. The research examines the importance of the materiality of the photographic album and the relationship between vernacular photography and Fine-Art photography. The theoretical approach is supported by the texts *Interpreting Vernacular Photography: Finding 'Me' – A Case Study* by Catherine Whalen; *Vernacular Photography* by Geoffrey Batchen; and *Photography: A Middle-brow Art* by Pierre Bourdieu.

**Keywords:** archive, narrative, Fine-Art Photography

## ÍNDICE

LISTA DE FIGURAS .....	6
INTRODUÇÃO.....	7
1. O ÁLBUM FOTOGRÁFICO COMO OBJETO DOMÉSTICO .....	12
1.1 O álbum fotográfico.....	12
1.2 Motivação e experiência pessoal .....	14
1.3 Importância da materialidade do álbum.....	17
1.4 A imagem como objeto.....	19
2. FOTOGRAFIA VERNACULAR E FOTOGRAFIA DE AUTOR .....	24
2.1 O exemplo de fotografia vernacular e a experiência do álbum .....	24
2.2 O lugar da fotografia no espaço museológico ou galerístico.....	27
2.3 A proximidade entre fotografia vernacular e fotografia de autor: a partir da obra de Nan Goldin .....	30
3. “um álbum” .....	38
3.1 Experiência pessoal com álbuns de família .....	38
3.2 Influência prática dos álbuns de família no projeto .....	40
3.2.1 Representação.....	41
3.2.2. Documentação .....	45
3.2.3. Organização.....	49
3.2.4. Romantização .....	53
3.3 Esquema de montagem .....	57
3.4 Sequência final.....	57
3.5 Momento expositivo no Panorama #24 .....	58
BIBLIOGRAFIA E OUTRAS REFERÊNCIAS.....	60

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1.** Rafaela Fernandes, *Coleção de álbuns de fotografia de família*, 2024.
- Figura 2.** Fotografia de álbum de família. Legenda: “Espreitando a fotografia do avô Zé” (c. 1998).
- Figura 3.** Fotografia de álbum, colar da minha avó que contém um retrato dela e um do meu avô (detalhe).
- Figura 4.** Rafaela Fernandes, *Álbuns de família para digitalizar*, 2025.
- Figura 5.** Catherine Whalen, detalhe do álbum de fotografias de Mary von Rosen, “Mary von Rosen as a child, Pingree Avenue”.
- Figura 6.** Fotografia de álbum de família, 1997.
- Figura 7.** Nan Goldin, *Edda being taught to smile*, 1991.
- Figura 8.** Fotografia de álbum de família, 2003.
- Figura 9.** Nan Goldin, *Anatolia*, da série “Eden and After”, 2014.
- Figura 10.** Rafaela Fernandes, spread do projeto “um álbum”
- Figura 11.** Fotografia de álbum de família, c. 2000.
- Figura 12.** Página de álbum de família, 2003.
- Figura 13.** Página de álbum de família, 2002.
- Figura 14.** Rafaela Fernandes, *Nery faz sobrancelhas a Zeza*, 2024.
- Figura 15.** Fotografia de álbum de família, 1999.
- Figura 16.** Rafaela Fernandes, *Nery segura o fim*, 2023.
- Figura 17.** Página de álbum de família, 2004.
- Figura 18.** Página de álbum de família, 2004.
- Figura 19.** Rafaela Fernandes, spread do projeto “um álbum”.
- Figura 20.** Fotografia de álbum de família, 2004.
- Figura 21.** Rafaela Fernandes, *Nery recupera da vacina do tétano*, 2024.
- Figura 22.** Vista da exposição, Panorama #24, 12 de setembro de 2024.

## INTRODUÇÃO

Desde que utilizo a fotografia como prática artística tenho vindo a procurar fundamentos dessa prática nos álbuns de fotografia da minha família. Estes álbuns sempre foram uma fonte de curiosidade e alimentaram o meu interesse por imagens, e atualmente reconheço a influência que provocaram em mim e no desenvolvimento do meu trabalho como artista visual.

O presente relatório tem como base uma pesquisa marcada pela coleção de álbuns fotográficos da minha família, composta por 67 álbuns, todos numerados e organizados pela minha mãe. Desde que adquiriu a sua primeira câmara fotográfica, a minha mãe assumiu a responsabilidade de arquivar as fotografias mais antigas dos seus pais, incluindo, posteriormente, registos da sua própria vida social. Com o tempo, essa prática evoluiu para incorporar imagens relacionadas com a sua vida familiar, que passaram a incluir o meu pai e os seus filhos: eu e o meu irmão. Esta coleção de álbuns é muito criteriosa e organizada, dividindo-se em três grupos diferentes. O primeiro grupo que surgiu foi “Família” onde a minha mãe começou por organizar as imagens dos seus pais, irmãos e de várias celebrações familiares. Mais tarde, quando se tornou mãe, criou o segundo grupo de álbuns “Rafaela”, onde explorou o tema de ser mãe pela primeira vez e onde documentou o meu crescimento minuciosamente acompanhando as imagens com legendas simples. Dois anos mais tarde, com o nascimento do meu irmão, surge o último grupo de álbuns “Lucas”, com o mesmo detalhe, atenção e seguindo os mesmos critérios aplicados nos restantes grupos de álbuns.

Cada álbum é composto por fotografias dispostas de forma sequencial, com o propósito de narrar uma história centrada na vida de diferentes membros da mesma família. Embora os álbuns contemplem imagens de várias pessoas, este projeto foca-se especificamente nos álbuns mais recentes, nos quais são predominantemente representados os meus pais, o meu irmão e eu.

Embora a narrativa de cada álbum seja única para cada indivíduo, representa uma experiência comum a vários membros da família, uma vez que as fotografias, enquanto objetos de memória partilhada, ajudam a construir uma representação coletiva da história familiar. Assim, o álbum fotográfico torna-se o meio através do qual as experiências pessoais e coletivas se interligam, permitindo que diferentes pontos de vista se articulem na formação de uma memória familiar comum. Deste modo, a presente investigação analisa o álbum

fotográfico de família como objeto discursivo que, através da sequência de imagens, é capaz de construir relações interpessoais, além de influenciar a minha prática fotográfica artística.

Desde o momento em que adquiri a primeira câmara fotográfica, a inquietação principal era continuar a documentar a minha vida de acordo com os padrões estabelecidos nos álbuns de fotografia, onde a minha mãe narrava por imagens e legendas a história da família. Este modo de ver a fotografia como meio de documentação da realidade, associado à progressiva deterioração da memória da minha avó materna durante a minha infância, intensificou o desejo de preservar o maior número de memórias, de forma a evitar o esquecimento. Assim, a fotografia acompanhou o receio de perda de memória, desempenhando um papel crucial no processo de aceitação dessa força externa e inevitável.

Na análise dos álbuns e do conteúdo das imagens, mas também no contexto em que foram produzidas e armazenadas, encontrei tensões entre memória, esquecimento e preservação. A fotografia, neste caso, não é apenas a reprodução da realidade, mas uma reconstrução da experiência subjetiva que a acompanha.

Na construção deste projeto, estabeleço uma relação entre as imagens atuais e as do meu arquivo pessoal, organizando-as numa narrativa que documenta a minha realidade, e que expõem o cruzamento de diferentes realidades que se intersejam num livro de fotografia.

Este projeto explora as diversas proximidades entre a minha prática fotográfica com a fotografia que consumi ao longo da minha infância. Durante um longo período, não consegui distinguir nitidamente a minha prática fotográfica das imagens que a alimentaram, olhando para elas como uma extensão daquilo que os meus pais desenvolveram nos álbuns de família. Contudo, através deste projeto, o processo de distinção entre essas duas práticas tornou-se mais simples de resolver, permitindo uma compreensão mais profunda do meu trabalho artístico, o que desenvolveu o sentimento de validação desta investigação.

O projeto culmina numa monografia que se fundamenta nesta análise pessoal do álbum fotográfico e na utilização de fotografias recentes – não com o objetivo de reinterpretar o álbum, mas de desenvolver um objeto guiado pela lógica de tal formato.

Apesar da prática de construção de álbuns fotográficos ter caído em desuso, tendo sido predominantemente transferida para o domínio digital, é crucial refletir sobre a importância e o impacto desse objeto no seu contexto original, especialmente no que diz respeito à sua

influência na fotografia de arte. O breve período em que os álbuns eram desenvolvidos e organizados proporcionou um espaço criativo tanto na produção quanto no consumo da fotografia. Nesse sentido, é fundamental considerar a materialidade do álbum e as regras subtis que orientam a sua construção, as quais não se limitam ao plano visual, mas também se estendem ao plano cognitivo. Regras essas apoiadas no trabalho de autores como Pierre Bourdieu e Catherine Whalen.

Ainda que o álbum conte as diversas narrativas de uma família, é importante referir que nem todas as histórias estão representadas nesse objeto (Bourdieu, 1990). Assim, cada indivíduo que contempla o mesmo álbum, mesmo sendo membro da família nele representado, pode experimentar emoções distintas. As histórias, muitas vezes breves e comunicadas por meio de imagens e pequenas legendas, influenciam profundamente a nossa percepção do mundo e, por conseguinte, a maneira como fazemos uso da fotografia.

Cada álbum fotográfico contém um conjunto de normas predefinidas que orientam e moldam a forma como nos apresentamos nas imagens nele inseridas. O mote deste projeto reflete sobre essas normas e questiona-as, propondo uma nova narrativa visual.

O relatório de projeto é composto por duas partes: a investigação enquanto componente escrita e o projeto como componente visual. A investigação concentra-se no álbum fotográfico como objeto de estudo, explorando a forma como este influenciou procedimentos artísticos na fotografia de arte. Enquanto o projeto se sustenta no meu modo pessoal de produção de imagens, que no fim refletem as formas como os álbuns influenciam a minha prática.

É através da contemplação de diversos álbuns fotográficos que compreendo a sua influência na minha prática artística. Para tal, é fundamental considerar o álbum fotográfico de família como um objeto comunicativo e investigar os signos e símbolos que nele se encontram, tais como aspetos formais e quanto estes nos influenciam a leitura das imagens. Refletirei sobre o efeito que os álbuns provocaram na minha visão de mundo e, consequentemente, na forma como fotografo. Como os álbuns influenciaram o meu crescimento e impactaram a minha prática? Como é que a sua materialidade afeta a leitura de uma imagem? Estas questões serão abordadas no primeiro capítulo “O álbum fotográfico como objeto doméstico”.

No segundo capítulo: “Fotografia vernacular e fotografia de autor”, através de uma abordagem extrospectiva, parto da minha prática fotográfica para a análise da obra de artistas e autores, como Catherine Whalen, Nan Goldin e Richard Avedon, nos quais encontro

referências relevantes para a minha investigação. Este capítulo explora também a fotografia vernacular e a fotografia de autor, analisando-as em paralelo, de forma a expor diferenças e semelhanças.

Por fim, o terceiro capítulo encerra este relatório com a apresentação do projeto final, intitulado “um álbum”, um livro de fotografia que estuda a forma e o conceito de álbum de família. Neste capítulo exploro parâmetros de estruturação presentes em álbuns e de como faço uso deles na produção de novas imagens. Reflito ainda acerca das imagens que produzi e como estas se inserem no projeto.

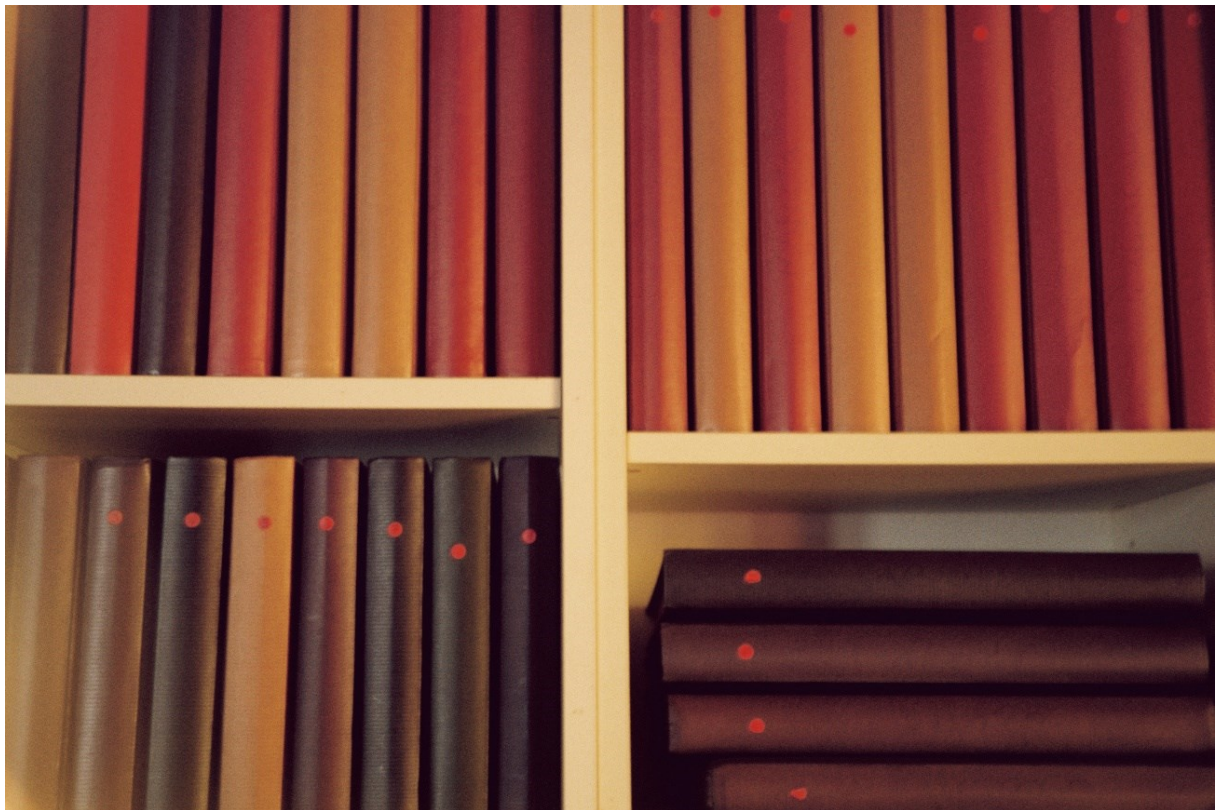


Figura 1. Rafaela Fernandes. *Coleção de álbuns de fotografia de família*, 2024.

## 1. O ÁLBUM FOTOGRÁFICO COMO OBJETO DOMÉSTICO

### 1.1 O álbum fotográfico

O álbum fotográfico pode ser considerado um livro ou caderno, composto por páginas em branco de papel resistente onde podem ser colocadas fotografias impressas. As páginas em branco são intercaladas com folhas de papel vegetal para evitar que as imagens se danifiquem. Por norma, podem ser coladas fotografias, postais e outros tipos de referências visuais, que organizam pequenas narrativas do mesmo grupo de pessoas.

Os álbuns fotográficos desempenham quase sempre a mesma função, variando apenas em formato. São objetos significativos que preservam as memórias visuais e as vidas de um grupo de pessoas. Deste modo, desempenham também um papel fundamental na construção da memória coletiva e na preservação de narrativas pessoais.

Ao longo da sua história, além de documentar eventos, também se tornaram objetos carregados de simbolismo. E, graças à sua fisicalidade, têm o poder de evocar nostalgia, especialmente na atualidade, quando a maioria das imagens consumidas são digitais – consequência da evolução tecnológica, que também transforma a experiência fotográfica. Sontag escreve: “Vivemos num período nostálgico, e a fotografia promove intensamente a nostalgia. (...) Fotografar é participar na mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa ou objeto. Cada fotografia testemunha a inexorável dissolução do tempo, precisamente por selecionar e fixar um determinado momento”<sup>1</sup> (p. 15). Assim, o álbum tornou-se o recipiente das fotografias que carregam em si estes sentimentos na tentativa que não permaneçam efêmeros.

De forma semelhante, surgiram álbuns mais práticos, compostos exclusivamente por pequenas capas de plástico, com dimensões compatíveis com as de uma fotografia impressa comum de 10x15cm. Estes álbuns apareceram como uma resposta mais eficaz e simplificada à organização de fotografias, pois possuíam, aproximadamente, o mesmo número de páginas que o número de imagens de um rolo de filme de 35mm. Assim, quando um rolo era revelado, as fotografias eram impressas e dispostas nas páginas plastificadas desses álbuns.

---

<sup>1</sup> Tradução livre. “It is a nostalgic time right now, and photographs actively promote nostalgia. (...) To take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by silencing out this moment and freezing it, all photographs testify to time’s relentless melt”. (Sontag, 1977, p. 15)

Rapidamente, a fotografia tornou-se uma prática cada vez mais comum e acessível, permitindo a captura do instante (Medeiros, 2010: 24). Consequentemente, as soluções no mercado para a sua apresentação e consumo precisavam de acompanhar a velocidade do seu desenvolvimento.

Atualmente, a fotografia é predominantemente consumida por meio de ecrãs, seja através de telemóveis, computadores ou projeções. No entanto, esta não era a norma até o início deste século, quando a fotografia existia essencialmente como um objeto físico, sendo os álbuns fotográficos uma das principais formas de interação com este formato. Os álbuns fotográficos surgem como resposta à necessidade de organização e arquivo de imagens. Os primeiros exemplos deste tipo de apresentação podem ser encontrados nos primeiros álbuns a conter imagens fotográficas, como é exemplo *The Pencil of Nature* (1844-1846) de William Henry Fox Talbot ou o seu contemporâneo *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* (1843) de Anna Atkins. Estes livros, além de serem os primeiros na inclusão de imagens fotográficas, preocupam-se em documentar a realidade e contextualizar imagens na construção de narrativas visuais, aproximando-se de características atribuídas a álbuns fotográficos. Assim, além de serem considerados livros, podem também ser classificados como álbuns fotográficos, pois incluem a ideia de reunir, conservar e expor fotografias de maneira a provocar reflexão sobre o seu conteúdo visual, tal como os álbuns de família.

*The Pencil of Nature* é um precursor da fotografia em papel. As fotografias são organizadas de forma sequencial com a intenção de documentar visualmente o mundo natural. Além disso, Talbot incluía textos que ajudavam na contextualização das imagens, fornecendo uma narrativa adicional e criando diálogo entre texto e imagem. *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* é dos primeiros livros a ser exclusivamente composto por imagens fotográficas. As imagens criadas por Atkins são desenvolvidas através do processo de cianotipia para capturar imagens de algas marinhas. Este livro serve tanto como catálogo científico como obra de arte, pois apresenta imagens precisas de classificação do mundo natural, como é também um livro com valor estético, que provoca o leitor a explorar formas e texturas, provando como essas imagens vão além da representação científica. Esta abordagem de Atkins é das primeiras manifestações de como a fotografia poderia ser utilizada para criar uma coleção de imagens, semelhante às edições publicadas do *The Pencil of Nature*.

Os álbuns surgem como uma resposta ao aumento da produção fotográfica doméstica e amadora, graças à crescente acessibilidade a câmaras fotográficas – a máquina deixa de ser

um objeto complexo e exclusivo a uma elite e torna-se cada vez mais simples e acessível à população. Enquanto, no século XX, as poucas fotografias impressas que existiam eram armazenadas em pequenas caixas ou gavetas, com a crescente proliferação da fotografia a partir de meados desse mesmo século e o aumento da produção de imagens no âmbito doméstico, a quantidade de imagens cresce, gerando a necessidade de uma nova forma de arquivo.

## 1.2 Motivação e experiência pessoal

Quase toda a gente tem a sua própria coleção de fotografias – por vezes em álbuns, por vezes armazenadas digitalmente num computador, por vezes organizadas em pacotes ou gavetas, por vezes apenas espalhadas de forma desordenada, mas impossíveis de serem descartadas. (...) incluem imagens de nós próprios enquanto criança nos primeiros períodos de vida, imagens que carregam um peso de significado que só os seus sujeitos podem compreender.<sup>2</sup> Wells, 1996, p. 148-149

Desde que me lembro existem álbuns de fotografia em minha casa. Era raro que esses objetos permanecessem parados na estante a acumular pó, pois, à medida que eu fui crescendo, mais fotografias e álbuns eram acrescentados a essa coleção. Também era raro não folhear esses livros. Os álbuns da minha família sempre foram uma fonte de curiosidade para mim, e o momento em que os folheava era uma oportunidade para aprender a relacionar-me com as pessoas retratadas nas imagens, incluindo comigo mesma, uma vez que 19 dos 67 álbuns estão identificados com o meu nome e são dedicados à documentação da minha infância. Foi através desses álbuns que desenvolvi questões acerca do meu crescimento, onde me vi através dos olhos dos meus pais e onde comparei a realidade representada à realidade vivida. Assim, olhar para fotografias minhas ou observar a minha própria imagem em diferentes momentos da minha vida tornou-se um exercício natural para mim.

---

<sup>2</sup> Tradução livre. “Almost everyone has their own collection of pictures – sometimes in albums, sometimes digitally stored on a computer, sometimes organized in packets or drawers, sometimes just scattered around in a disorderly fashion but impossible to throw away. (...) they include pictures of oneself as a child and at early periods of one’s life, pictures which carry a burden of significance that only their subjects can comprehend”. Wells, 1996, p. 148-149

A fotografia pessoal desempenhou um papel diferente, mas igualmente importante, na modernização da cultura ocidental. Desenvolveu-se como um meio através do qual os indivíduos confirmam e exploram a sua identidade, e sensação de individualidade (...) as pessoas passaram a experienciar-se a si próprias, independentemente do seu papel como membros da família ou como ocupantes de uma posição social reconhecida.<sup>3</sup> Wells, 1996, p. 119

Os primeiros álbuns da minha família são anteriores à década de 1970 e a quantidade de álbuns aumenta consideravelmente na década de 1990 e diminui a partir de 2010. Essas diferentes intensidades e frequências de produção fotográfica devem-se a diversos fatores: em primeiro lugar, antes dos anos 80, devido ao regime ditatorial em Portugal, a população tinha acesso limitado a recursos, e esse acesso só foi facilitado com a queda do Estado Novo. Outros fatores a serem considerados incluem a posição geográfica da população e a sua situação socioeconómica, uma vez que todos esses elementos influenciam as diferentes experiências das famílias portuguesas com a fotografia em suas casas. A presença de uma câmara fotográfica em casa, por exemplo, depende diretamente dessas condições.

(...) a posse de uma câmara estar intimamente relacionada com o rendimento, o que parece permitir-nos considerar as câmaras como equipamentos comparáveis aos automóveis ou à televisão, e ver a posse de tais uma mercadoria como nada mais do que o índice de um nível de vida.<sup>4</sup> Bourdieu, 1990, p. 14

A partir da década de 1980, com a adesão de Portugal à Comunidade Económica Europeia e o início do processo democrático, o país viveu uma transformação social e económica significativa. O fluxo de informações e mercadorias tornou-se evidente em diversos setores, afetando diretamente o estilo de vida dos portugueses. É neste contexto de mudanças que a minha mãe adquiriu a sua primeira câmara fotográfica, assumindo, a partir desse momento, a

---

<sup>3</sup> Tradução livre. “Personal photography has played a different but equally important role in the modernisation of Western culture. It has developed as a medium through which individuals confirm and explore their identity, that sense of selfhood (...) people have come to experience themselves, independently of their role as family members or as occupying a recognised social position”. Wells, 1996, p. 119

<sup>4</sup> Tradução livre. “The (...) ownership of a camera is closely related to income, which seems to allow us to consider cameras as pieces of equipment comparable to cars or television, and to see the ownership of such a commodity as nothing but the index of a standard living”. Bourdieu, 1990, p. 14

responsabilidade pelo registo e arquivo das memórias captadas por meio desse novo dispositivo.

A partir da década de 1990, é natural que o conforto económico vivido no país possibilite o aumento do número de famílias com acesso a uma câmara fotográfica. Consequentemente, não se verifica apenas um aumento na quantidade de imagens produzidas, mas também uma crescente necessidade de organizar e arquivar essas fotografias, o que leva à popularização do álbum fotográfico como solução prática e comum.

No entanto, os álbuns fotográficos acompanharam a evolução da fotografia ao longo de um período relativamente curto, uma vez que a fotografia digital se tornou dominante no final do século XX, eliminando o processo de revelação e impressão como parte da edição fotográfica. Com a chegada das câmaras digitais ao mercado, a necessidade de imprimir as imagens como resultado final tornou-se obsoleta, dado que a fotografia digital passou a estar essencialmente associada ao uso de computadores e, pouco tempo depois, às redes sociais.

### 1.3 Importância da materialidade do álbum

Na introdução do livro *Fotografia e Verdade: uma história de fantasmas* de Margarida Medeiros, a autora escreve: “poderá a câmara fotográfica, com as suas imagens mecânicas, fornecer objetos que atravessam dimensões de vida humana tão radicalmente opostas, como a arte e a ciência, o discurso fantasmagórico e delirante, a política, a vinculação social, ou constituir-se apenas como um amuleto com propriedades mágicas para uso doméstico e privado?” (Medeiros, 2010, p. 9). Embora a escolha da palavra “amuleto” tenha sido utilizada pela autora para caracterizar a câmara fotográfica, ela permaneceu a ecoar na minha mente e, posteriormente, remeteu-me a uma fotografia – e memória – que conservo. A imagem em questão encapsula um gesto diário da minha infância, permitindo-me o contacto com um familiar que nunca cheguei a conhecer.



Figura 2. Fotografia de álbum de família. Legenda: “Espreitando a fotografia do avô Zé” (c. 1998).

A Figura 2 encontra-se num dos álbuns fotográficos dedicados à documentação da minha infância, e, acima dela, é possível ler a legenda "Espreitando a fotografia do avô Zé", escrita pela minha mãe.

Por viver com a minha avó durante a minha infância permitiu-nos desenvolver e estabelecer rotinas conjuntas. Esta imagem (Figura 2) resume uma ação habitual da minha infância: contemplar os retratos dos meus avós, guardados no colar da minha avó. Além de esta fotografia servir como prova<sup>5</sup> de uma ação, existe também, na minha memória, a consciência de que este ato fazia parte da rotina do meu dia-a-dia. Lembro-me de olhar frequentemente para o colar que a minha avó trazia ao peito, de o poder segurar, abrir e contemplar os dois retratos que nele guardava (Figura 3). Assim, expõem-se dois tipos de memória: uma visual e outra cognitiva.



Figura 3. Fotografia de álbum, colar da minha avó que contém um retrato dela e um do meu avô (detalhe).

Este exercício entre a memória que a fotografia nos proporciona em contraste a uma memória pré-existente é um exercício comum. Mas a ação retratada na Figura 2 – observar o colar da minha avó – também retrata outro exercício: o de reconhecer a distância geracional.

O conceito de *post-memory*, desenvolvido por Marianne Hirsch, refere-se à relação que estabelecemos com as imagens dos nossos antepassados, uma relação que se distingue da memória pela distância geracional e da história pela conexão pessoal profunda (Hirsch, 1997). Aplicando este conceito à ação de contemplar o colar da minha avó (Figura 2), olhar os retratos dos meus avós quando eram jovens não evoca uma memória direta deles, uma vez que nunca os conheci naquela fase das suas vidas, nem sequer conheci o meu avô em qualquer momento da sua existência. Assim, a contemplação deste objeto constituía um exercício de compreensão do tempo e um momento de reconhecimento e aprendizagem sobre uma pessoa

---

<sup>5</sup> “Photographs furnish evidence. Something we hear about, but doubt, seems proven when we’re shown a photograph of it.” (Sontag, 1977, p.5)

que eu não conhecia (o avô), mas também um ato de relacionamento com aquela que eu conhecia (a avó). Esse objeto portador de imagens também não pode ser considerado um documento histórico no sentido universal, pois está imbuído de uma conexão pessoal com os sujeitos representadas nos retratos. Existia o reconhecimento de que aquelas pessoas estavam interligadas e que tinham um significado especial para a minha família.

Este ato pode ter sido o primeiro momento que delineou o meu gosto pela contemplação de imagens, uma vez que, anos mais tarde, quando a coleção de álbuns de família continua a expandir-se, o meu interesse por esses álbuns e pelas imagens que contêm também se intensifica.

Acredito que um dos fatores que facilitou este interesse foi a materialidade não apenas do colar (Figura 3), mas também dos álbuns e das fotografias neles inseridas e organizadas. O facto de podermos tocar nessas imagens proporciona uma proximidade cognitiva com o que está nelas representado – sentimos uma conexão com as pessoas fotografadas, sejam elas familiares ou nós próprios. A fotografia, em qualquer formato, retém o passado à nossa frente (Wells, 1996), e, independentemente da distância temporal e das figuras que nela estão representadas, a nossa proximidade cognitiva parece variar de acordo com a materialidade da imagem. Ou seja, o suporte em que a imagem é apresentada é também uma forma de comunicação que influencia a nossa leitura.

#### **1.4 A imagem como objeto**

A fotografia, em todas as suas formas, segura o passado diante dos nossos olhos com uma verosimilhança sem precedentes, uma sensação de passado recente, incluindo o próprio, está vividamente mais presente para aqueles que vivem agora do que para qualquer geração anterior.<sup>6</sup> (Wells, 1996, p. 149)

A possibilidade de revisitar fotografias, além de nos permitir o contacto com entidades ausentes, torna a experiência simultaneamente física e sensível. O ato de segurar uma imagem

---

<sup>6</sup> Tradução livre. “Because photography in all its forms holds the past before our eyes with unprecedented verisimilitude, a sense of the recente past, including one’s own, is more vividly presente to those now living than to any previous generations”. Wells, 1996, p. 149

envolve mais do que um único sentido – o tato, para além da visão<sup>7</sup> (Batchen, 2004). A experiência deste tipo de contacto com a fotografia pode variar, uma vez que depende do suporte em que é apresentada.

Atualmente, apesar de estarmos habituados à quase ausência de fisicalidade das imagens, dado que a maioria das imagens que consumimos estão por trás de ecrãs, existem imagens físicas que habitam o âmbito privado e doméstico, sejam fotografias afixadas na parede, desorganizadas dentro de uma caixa ou gaveta, ou organizadas em álbuns fotográficos.

Segundo Clark (1997): “Qualquer fotografia depende de uma série de contextos históricos, culturais, sociais e técnicos que estabelecem os seus significados enquanto imagem e objeto”<sup>8</sup> (p. 19). Ao considerarmos a fotografia no seu estado final de apresentação, independentemente do tipo de impressão utilizado, podemos classificar este resultado como um objeto. Assim, ao afirmar que essas fotografias são objetos, podemos também reconhecê-las como móveis – ou seja, objetos passíveis de ser transportados, armazenados junto ao corpo, o que nos remete para a ideia de que somos definidos por aquilo que pensamos ser parte de nós, nomeadamente as memórias representadas na imagem que possuímos. Uma imagem pode ser transportada e armazenada em diversos tipos de objetos, os quais podem assumir diferentes formas, características e até funções. Como no exemplo de Batchen (2004):

Imagine um medalhão de prata na mão, frio a princípio e depois aquecido à medida que absorve o calor do seu corpo. As suas superfícies metálicas articulam-se com padrões gravados, desenhos geométricos e florais que realçam a sua forma circular. Desenhado para ser tocado, o medalhão toca de volta, tocando a sua pele com as suas superfícies texturizadas. Este é um objeto com um interior e um exterior, e para ser experimentado deve ser manuseado e visto. Mas só quando aberto ser percebe que também é um artefacto fotográfico.<sup>9</sup> (p. 32)

---

<sup>7</sup> “Encontramos esta consumação sensorial da visão e do tato, da magia visual e da realidade física, explorada em muitas práticas fotográficas, incluindo aquelas que combinam várias fotografias num único objeto” Batchen, 2004, p. 32

<sup>8</sup> Tradução livre. “Any photograph is dependent on a series of historical, cultural, social, and technical contexts which establish its meanings as an image and an object” Clarke, 1997, 19

<sup>9</sup> Tradução livre. “Imagine a silver locket lying in your hand, cold at first, and then warming as it absorbs the heat of your body. Its metallic surfaces are articulated with incised patterns, geometric and floral designs that emphasize its circular form. Designed to be touched, the locket touches back, grazing your skin with its textured surfaces. This is an object with an inside and an outside, and to be experienced it must be handled as well as viewed. But only when you open it do you realize that it is also a photographic artifact”. Batchen, 2004, p. 32

A materialidade – isto é, a forma como uma fotografia ou imagem é apresentada – é um fator relevante, pois delimita significados e atribui diferentes valores às imagens. Além disso, permite um contacto físico e sensível, tornando a relação com ela mais íntima.

Muitas vezes encontramos “as fotografias amadoras guardadas dentro de gavetas (...) [que] adotam valores decorativos e sentimentais quando ampliadas e emolduradas para decorar as paredes da sala de estar”<sup>10</sup> (Bourdieu, 1990, p. 25). Ou seja, quando encontramos várias fotografias dentro de uma gaveta, espalhadas e desordenadas, podemos deduzir que essas imagens não possuem o mesmo valor sentimental de uma fotografia emoldurada e exposta num móvel da casa, nem suportam o mesmo significado de uma imagem guardada dentro de um pendente, carregado ao pescoço de alguém.

Como Clark (1997) refere: “O significado de uma fotografia, a sua eficácia como imagem e o seu valor enquanto objeto, dependem sempre dos contextos nos quais a ‘lemos’”<sup>11</sup> (p. 19). A forma como apresentamos uma imagem confere-lhe significados específicos. Da mesma forma, o uso que lhe atribuímos e a frequência com que a contemplamos influenciam o seu valor e a sua interpretação. Com o passar do tempo, atribuímos a essa imagem-objeto novos significados, pois, ao destacá-la de um conjunto de imagens – como as da gaveta mencionadas anteriormente –, projetamos nelas qualidades e virtudes que outras imagens não seriam capazes de sustentar.

Dessa forma, compreendo que a minha relação com os álbuns fotográficos da minha família tenha sido tão significativa no meu crescimento. O cuidado com que as imagens neles contidas eram apresentadas refletia a atenção e, de certa forma, à estrutura do pensamento subjacente à sua organização. Ao folhear esses álbuns, estabeleci referências visuais que, até hoje, influenciam as fotografias que produzo. Assim, as imagens que crio são, naturalmente, marcadas pelas fotografias que observava da minha família, seja aquelas em que eu estava retratada ou onde estavam retratados outros familiares.

Atualmente, reúno outras referências visuais, provenientes de diferentes fontes e contextos, como filmes ou livros. No entanto, sinto que as imagens da minha família constituem os pilares que moldaram a minha perceção visual e o meu processo fotográfico. Ensinaaram-me não apenas modos de ver, mas também maneiras de organizar o olhar, influenciando a forma como abordo o ato de fotografar. A minha necessidade de fotografar

---

<sup>10</sup> “The amateur photographs are locked away in drawers. In contrast (...) they take on a decorative or sentimental value: enlarged and framed, they adorn the walls of the communal room” Bourdieu, 1990, p. 25

<sup>11</sup> Tradução livre. “The meaning of a photograph, its efficacy as an image, and its value as an object, are always dependent on the contexts within which we ‘read’ it” (Clarke, 1997, 19)

está intimamente ligada ao conceito de arquivo – o impulso de fotografar para guardar, preservar e catalogar memórias. Esta prática de arquivar, seja por meio de álbuns fotográficos ou outras formas de organização, representa uma tentativa constante de manter uma conexão com o passado e de assegurar que os momentos capturados permaneçam acessíveis para o futuro.

À medida que a minha prática artística começou a desenvolver-se, surgiu também a necessidade de refletir sobre ela e escrever acerca do processo que envolve o ato de fotografar. Neste exercício de reflexão e escrita, percebi que as raízes das minhas preocupações estavam intrinsecamente ligadas às imagens da minha infância. Foi aí que compreendi que a minha prática fotográfica estava, de certo modo, entrelaçada com as fotografias de arquivo da minha família. Este reconhecimento levou-me a questionar: até que ponto a minha prática fotográfica poderia ser classificada apenas como de cariz vernacular? E, a partir daí, como poderia traçar uma distinção clara entre a minha prática artística e uma prática fotográfica vernacular, dada a interligação entre as duas?



Figura 4. Rafaela Fernandes, *Álbuns de família para digitalizar*, 2025.

## 2. FOTOGRAFIA VERNACULAR E FOTOGRAFIA DE AUTOR

### 2.1 O exemplo de fotografia vernacular e a experiência do álbum

A partir do momento em que a câmara se torna um objeto acessível a qualquer indivíduo, a fotografia assume-se como um dispositivo através do qual se experienciam momentos e se entende uma aparente participação. Tirar fotografias é, assim, uma experiência coletiva, que exige a interrupção de certas ações quotidianas para participar numa nova ação: a de capturar uma imagem. Segundo Sontag, “Uma fotografia não é apenas o resultado de um encontro entre o fotógrafo e um acontecimento; fotografar é um si mesmo um acontecimento”<sup>12</sup> (p.11). Neste sentido, a revisitação de imagens no álbum fotográfico além ter sido novidade na rotina da população, torna-se um exercício contínuo de afirmação e de certa forma, um espaço onde se entra e participa. O sujeito que manuseia este objeto – portador de imagens – estabelece relações com as fotografias e com aquilo que nelas é representado. Desta forma, gera-se um novo acontecimento: o momento de visualização de álbuns de família.

A experiência de manusear um álbum de fotografias em que nos vemos representados, seja de forma literal ou através da imagem de pessoas com as quais temos relações estabelecidas, difere da experiência de folhear um álbum onde não estamos representados. Assim, podemos concluir que a conotação emocional exerce um impacto determinante na nossa experiência. Quando um indivíduo cresce rodeado de álbuns que o retratam, a sua vivência é naturalmente condicionada – o que demonstra a necessidade de uma conexão emocional com as imagens que escolhemos consumir.

Os álbuns fotográficos de família são objetos intimamente ligados a um número restrito de indivíduos, o que implica que alguns dos signos representados nas imagens não sejam facilmente interpretados por aqueles que estão fora desse círculo familiar. Assim, quando folheamos um álbum de pessoas anónimas, é normal que não seja possível ler todos os signos presentes, expondo assim uma dificuldade de interpretação oposta à facilidade de leitura dos álbuns do próprio círculo familiar. No caso prático dos álbuns da minha família, as legendas das imagens servem de auxílio à interpretação das imagens, o que permite uma leitura simplificada a qualquer indivíduo.

---

<sup>12</sup> Tradução livre. “A photograph is not just the result of an encounter between na event and a photographer; picture-taking is na event in itself” (Sontag, 1977, p. 11)

“As fotografias privadas, tiradas isoladamente, são um “código restrito” (...) que, para os seus significados específicos, depende do conhecimento do rico solo de significados que as mantêm no seu lugar (Bernstein 1971). Arrancados deste contexto, parecem ténues e efémeros, oferecendo pouco em termos de prazer estético ou documentação histórica.”<sup>13</sup> (Wells, 1996, p. 118)

No texto *Interpreting vernacular photography: finding ‘me’ – a case study* de Catherine Whalen, a autora descreve um álbum fotográfico encontrado numa loja de segunda mão. Este objeto proporciona-lhe acesso à representação de uma fase da vida de uma pessoa. Inicialmente, a identidade da jovem retratada nas páginas do álbum permanece desconhecida, uma vez que, embora muitas das imagens apresentem legendas, estas nunca mencionam o seu nome, limitando-se a utilizar “Me” (eu) como forma de identificação. Esta ausência de informação faz com que esta desconhecida se torne um enigma para a autora. Apenas mais tarde, após alguma investigação, a autora descobre que o nome da pessoa representada ao longo das páginas do álbum é Mary von Rosen<sup>14</sup>.



Figura 5. Catherine Whalen, detalhe do álbum de fotografias de Mary von Rosen, “Mary von Rosen as a child, Pingree Avenue”.

Tal como Whalen descreve, estas imagens são exemplos de fotografia vernacular, organizadas por uma jovem norte-americana na década de 1920. A proprietária deste álbum selecionou e

<sup>13</sup> Tradução livre. “Private photographs, taken alone, are a “restricted code” (...) dependent for their specific meanings on knowledge of the rich soil of meanings that holds them in place (Bernstein 1971). Wrenched from that context, they appear thin and ephemeral, offering little in the way of either aesthetic pleasure or historical documentation”. Wells, 1996, p. 118

<sup>14</sup> Mary von Rosen é uma jovem norte-americana, inicialmente anónima para Catherine Whalen. Este caso de estudo encontra-se em “Using Visual Evidence” (2009) editado por Richard Howells e Robert W. Matson

compôs as fotografias nele incluídas, acompanhadas por legendas, de maneira a criar uma narrativa. Assim, anos mais tarde, concede, de forma inocente, a oportunidade de interpretar certos signos e momentos da sua vida. Whalen procura compreender as escolhas feitas por Mary von Rosen na organização do seu álbum, enquanto desenvolve as suas próprias interpretações, reconhecendo, contudo, que ambas leituras não são mais do que especulações e não refletem a realidade de "Me". Na conclusão deste ensaio, Catherine Whalen sustenta que tanto ela como Mary von Rosen podem ser consideradas narradoras colaborativas, afirmando que entre ambas existem ainda muitas histórias por contar. No entanto, o "código restrito" (Wells, 1996) das fotografias depende dos significados específicos atribuídos pela portadora original do álbum, Mary. Quando o álbum é encontrado numa loja de segunda mão, fora do seu contexto original, este não permite a Whalen um conhecimento completo da realidade de Mary. Por mais signos que a autora seja capaz de ler e interpretar, estes permanecem distantes do contexto em que foram originalmente produzidos. No entanto, talvez seja esta distância que permite a Whalen uma aproximação cognitiva e até inexplicável às imagens de Mary. A leitura do álbum anónimo leva-a a uma forma de compreensão mais intuitiva e a desenvolver uma conexão emocional com Mary, apesar da ausência de contexto imediato. O álbum, desvinculado do seu espaço original, transforma-se numa espécie de artefacto que contém fragmentos de uma vida que nunca poderá ser totalmente conhecida.

A forma como Whalen se envolve com as imagens de Mary von Rosen remete para uma reflexão possível de comparar à abordagem de *Floh*, obra de Tacita Dean. *Floh* é o quarto livro de artista de Dean, e nesta obra são expostas imagens que a artista encontra em *flea markets*. Além da semelhança de como as autoras encontram as imagens, há também uma correspondência no modo como ambas interagem com essas imagens. No caso de Dean, as fotografias encontradas em *flea markets* tornam-se peças de uma narrativa não linear, em que o passado e o presente se entrelaçam e questionam as formas convencionais de leitura e interpretação. Da mesma forma, Whalen depara-se com um álbum de fotografias encontrado numa loja de segunda mão, e através das imagens que ele contém, faz uma tentativa de compreensão das mesmas. Ambas as autoras operam num espaço de incerteza, onde o significado das imagens não está apenas naquilo que é imediatamente visível, mas na ausência de informação e na potencialidade de interpretação subjetiva. Neste sentido, tanto as imagens de *Floh* como as do álbum de Mary von Rosen criam espaço para a reflexão sobre memórias perdidas, o que é recordado e o que permanece esquecido.

Ambas as obras convidam o espectador a assumir uma postura ativa na reconstrução do significado das imagens, sugerindo que o valor destas não reside apenas na sua origem ou contexto original, mas também na capacidade de ressignificação que se lhe pode atribuir. Assim, a distância temporal ou espacial entre as imagens e o espectador não é um obstáculo, mas uma oportunidade para uma nova interpretação, que revela a fragilidade da memória e o papel da imagem na preservação do passado.

Dean escreve: “sempre acreditei que a arte funciona melhor quando responde à autobiografia do espectador”<sup>15</sup> (p.5). Desta citação conseguimos perceber com a própria artista aborda as fotografias amadoras que encontra nos *flea markets*, mas também confirma como na obra *Floh* pretende que o espectador se encontre em imagens que não lhe pertencem. Assim, as fotografias retiradas do seu contexto inicial e apresentadas num contexto diferente, tornam-se espelhos que refletem a história pessoal de quem as observa, recordando o seu observador de algo esquecido.

## 2.2 O lugar da fotografia no espaço museológico ou galerístico

A fotografia vernacular, no seu cerne, exemplifica imagens produzidas por mãos anónimas e amadoras, frequentemente oriundas da classe trabalhadora (Batchen, 2001), que são observadas fora do seu contexto inicial. Previamente, estas imagens encontravam-se nas habitações das pessoas que as produziam e seriam, por norma, contempladas por elas. Contudo, quando observadas fora desse contexto, as imagens passam as ser categorizadas como fotografia vernacular<sup>16</sup>, por possuírem características de fotografia amadora que relatam o quotidiano de um grupo de pessoas de forma tradicional.

A descontextualização das imagens pode ser atribuída a diversos fatores, tal como analisamos anteriormente com o álbum de Mary von Rosen, encontrado por Catherine Whalen numa loja de segunda mão e não na casa da proprietária inicial do objeto.

Conforme Batchen (2001): “Devia considerar-se o que sempre foi excluído da história da fotografia: fotografias amadoras, feitas pelas mãos da população desde 1839 até hoje,

---

<sup>15</sup> Tadução livre. “I have always believed that art works best when it responds to the autobiography of the viewer” (Dean, 2005, p.5)

<sup>16</sup> Um termo genérico utilizado para distinguir as fotografias de arte daquelas que são feitas para diferentes fins, incluindo comerciais, científicos, forenses, governamentais e pessoais. MoMA

fotografias que ocupavam as casas e corações, mas raramente o museu ou a academia”<sup>17</sup> (p. 57). Quando a fotografia vernacular e os álbuns de família entram no espaço museológico, passam a servir como exemplos sociológicos e documentais de uma prática comum da população. No entanto, a fotografia não se limita ao carácter vernacular e documental; gradualmente, começa a ser utilizada por artistas, inicialmente como ferramenta auxiliar de trabalho e, com o tempo, passa a ser utilizada e apresentada como produto final.

Ao longo da História da Fotografia, observa-se a evolução dos diferentes modos de utilização da fotografia, os quais, por sua vez, influenciaram a própria definição do meio. Inicialmente, a fotografia é utilizada como ferramenta científica, dado às suas propriedades técnicas e precisas, sendo utilizada para a representação de paisagens naturais e/ou industriais, bem como para retratar pessoas através de fotografias cuidadosamente elaboradas, que exigiam tempo tanto do sujeito fotografado quanto do fotógrafo. Mais tarde, nomeadamente no século XIX e segundo Sontag (1977): “Foi apenas com a sua industrialização que a fotografia se tornou arte. Tal como a industrialização proporcionou usos sociais para as operações do fotógrafo, a reação contra esses usos reforçou a autoconsciência da fotografia como arte.”<sup>18</sup> (p. 8). Assim, quando a fotografia começa a ser utilizada como uma ferramenta artística, facilitando processos de pintura devido à sua rapidez e qualidade com que captava a realidade visível. Rapidamente, esta ferramenta permitiu aos artistas, especialmente pintores, desafiar a sua conceção de realismo, incentivando-os a explorar e a representar outras sensações na sua obra. Assim, a fotografia, para além de ser vista como um recurso técnico, foi também considerada um desafio às normas da artísticas estabelecidas. Embora, neste contexto, a fotografia continuasse a ser utilizada como ferramenta de auxílio a uma prática artística, foi através desse apoio à pintura que alguns artistas puderam desenvolver e expandir as suas próprias práticas criativas.

Em 1972, Cindy Sherman iniciou os estudos em pintura na Buffalo State College, onde começa a desenvolver a sua linguagem artística. Para a sua pintura, Sherman adota diferentes personagens, vestindo-se, maquilhando-se e tornando-se modelo das suas próprias composições, utilizando a fotografia como uma ferramenta auxiliar nesse processo. Posteriormente, percebe como a fotografia, por si só constituía um meio mais eficaz para a criação das imagens que pretendia encontrar. Uma vez que, este meio lhe permitiu encurtar o

---

<sup>17</sup> (...) we should start by considering what has always been excluded from photography’s history: ordinary photographs, the ones made (...) by everyday folk from 1839 until now, the photographs that preoccupy the home and the heart but rarely the museum or the academy. Batchen, 2001, p. 57

<sup>18</sup> Tradução livre. “It was only when its industrialization that photography came into its own as art. As industrialization provided social uses for the operations of the photographer, so the reaction against these uses reinforced the self consciousness of photography-as-art”. (Sontag, 1977, p.8)

processo de execução, possibilitando maior foco no pensamento e conceito subjacente às suas obras.

Paralelamente ao uso da fotografia por artistas, a prática fotográfica foi amplamente adotada pela população em geral, impulsionada pela produção em massa de câmaras fotográficas que tornaram este meio cada vez mais acessível. Para além da crescente facilidade de aquisição, o mecanismo da câmara também se tornou progressivamente mais simples, o que contribuiu para a democratização da fotografia, tornando-a acessível a um maior número de pessoas. Estas diversas formas de evolução do uso da fotografia, para além de desafiarem a sua própria definição, constituem também desafios à sua inserção no meio artístico<sup>19</sup>. Os diferentes modos de utilização da fotografia no contexto doméstico e privado delinearam uma trajetória complexa para a comunidade artística, dificultando a aceitação deste meio como uma legítima expressão artística. Após a fotografia vernacular estar inserida no espaço museológico como exemplo sociológico e documental de uma prática comum da população, surge um novo percurso pelo qual a fotografia passa para integrar espaços museológicos e/ou galerísticos, agora com uma abordagem distinta.

Devido à vertente documental intrínseca à fotografia, esta foi frequentemente utilizada como prova (Sontag, 1977) desempenhando um papel relevante no auxílio da História e dos museus. A associação da fotografia ao realismo sempre alimentou a crença que aquilo capturado numa imagem é automaticamente verdadeiro. No entanto, este pensamento é contestado por diversos autores, como exemplificado no livro *Fotografia e verdade: uma história de fantasmas* de Margarida Medeiros, que, ao centrar a sua investigação numa certa aura de ficção e magia em torno da fotografia, desmonta a ideia de que a fotografia apenas revela aquilo que é visível, expondo, assim, as manipulações possíveis e praticadas ao longo da história.

De qualquer forma, a fotografia não é apenas integrada no Museu como um documento histórico, mas também reconhecida como uma prática artística legítima. Ao longo do tempo, a fotografia transcende o seu papel inicial como ferramenta de registo do real, passando a ser valorizada no contexto artístico como uma forma de expressão criativa. Este reconhecimento no campo da Arte reflete a evolução da fotografia de meio utilitário para veículo de reflexão estética e conceptual, capaz de dialogar com outros processos artísticos e de questionar as noções tradicionais de realidade, representação e verdade.

---

19

Em 1938, o Museum of Modern Art (MoMA) inaugurou a exposição *American Photographs*, uma retrospectiva da primeira década de trabalho fotográfico de Walker Evans (1903-1975). A obra fotográfica de Evans documenta a realidade americana de forma genuína. Ao fotografar aquilo que o rodeia, o fotógrafo não exerce controlo absoluto sobre a imagem final, uma vez que a câmara funciona como uma ferramenta para captar eficazmente a banalidade, o quotidiano, as pessoas e os lugares que caracterizavam, e que hoje reconhecemos como elementos centrais da paisagem norte-americana. A conexão com a fotografia vernacular, evidente nesta exposição do MoMA, era perceptível e claramente reconhecida, considerando a relevância do museu que albergou a exposição.

A fotografia vernacular introduz-se no meio artístico não apenas pela abertura de organizações artísticas, como os museus, mas também graças ao trabalho de fotógrafos como Evans, mencionado anteriormente, seguido de Robert Frank (1924-2019) e William Klein (1928-2022). Estes fotógrafos demonstram habilidade na representação da vida quotidiana americana, de forma espontânea e eficaz no uso do botão de disparo. Contudo, a sua prática fotográfica vai além da fotografia vernacular, uma vez que a sua abordagem e contexto se aproximam mais de uma prática artística, distinguindo-se pela intenção e pelo processo criativo subjacente às suas imagens.

### **2.3 A proximidade entre fotografia vernacular e fotografia de autor: a partir da obra de Nan Goldin**

A fotografia de Nan Goldin surge da sua própria vida e prática artística, e mais tarde transita para o espaço museológico como fotografia de autor. Ao contrário de muitos trabalhos fotográficos, o seu não é comissionado, nem resulta de uma solicitação de museus ou galerias, não tendo, assim, o propósito de alimentar esses espaços. A fotografia de Goldin carrega um realismo e uma autenticidade impossíveis de serem comissionados, uma vez que suas imagens são profundamente pessoais, refletindo uma verdade crua, não manipulada por interesses institucionais.

Embora álbuns de família e a fotografia vernacular também encontrem lugar em espaços museológicos, o caminho que percorrem é distinto. Enquanto Nan Goldin entra no museu com a sua fotografia a ser classificada como “fotografia de autor”, os álbuns fotográficos entram nesses espaços como exemplo de uma forma de documentação. Quando um álbum é usado como exemplo de formato de documentação ou arquivo de imagens,

normalmente não é relevante identificar os indivíduos nele representado. Desta forma, o álbum não pretende representar as famílias ou indivíduos presentes nas imagens, mas ilustrar de forma universal uma prática comum à população, evidenciando um estilo e uma iconografia que documentam um período histórico.

No entanto, o álbum também pode ser utilizado para auxiliar a representação de certos indivíduos como figuras públicas ou artistas. Estes álbuns não servem apenas como registos pessoais, mas também como artefactos históricos que ilustram o percurso e a evolução do sujeito retratado. Por exemplo, a monografia *An Autobiography* (1993) de Richard Avedon (1923-2004), apesar de não ser um álbum, é uma obra que ultrapassa o formato tradicional de autobiografia, desafiando o seu título, e oferecendo um ponto de vista singular sobre a vida e obra do fotógrafo. Através de uma curada seleção de imagens, Avedon constrói uma narrativa visual que entrelaça o percurso profissional e o pessoal. *An Autobiography* expõe a visão de Avedon acerca da fotografia, as suas influências e os dilemas existenciais que marcaram a sua prática. A obra surge, assim, como uma meditação sobre a relação entre o fotógrafo e o sujeito, entre o público e o privado e entre a arte e a vida quotidiana.

Este tipo de trabalhos ou álbuns, além de representar momentos específicos da vida de certas entidades, são reconhecidos como elementos que refletem a interligação entre o indivíduo e a sua prática criativa. Assim, os álbuns não são apenas objetos de documentação, mas também um meio para aprofundar o entendimento da obra e do artista, proporcionando ao público uma visão mais abrangente do contexto em que as suas obras foram criadas.

No entanto, quando a fotografia de Nan Goldin entra no museu, não o faz com o mesmo propósito de outras formas de fotografias. A fotografia de Goldin entra nesses espaços porque as suas imagens contam histórias que desafiam as narrativas previamente aceites no contexto museológico. A obra da artista é composta pela representação da sua própria vida e das pessoas que se entregam e permitem esta colaboração. Assim, passam a habitar o espaço museológico para contar histórias que não eram contadas por não terem acesso a esses espaços. O trabalho de Goldin, além de documental, contém também um carácter ativista que concede voz a uma comunidade. Contudo, é importante entender que não é a entrada no Museu que torna o seu trabalho ativista, mas sim que a sua fotografia, por si só, é um ato político e de resistência dentro e fora do Museu.

Enquanto a fotografia vernacular capta imagens do foro pessoal e quotidiano no espaço doméstico, o trabalho de Goldin, apesar de explorar temas pessoais, transcende aquilo que é considerado individual. As suas fotografias não se limitam à documentação, mas servem

como veículo de comunicação sobre questões sociais e da própria condição humana. As imagens que Goldin produziu ao longo dos anos, ressoam com um público mais amplo do que aquelas que guardamos nos álbuns das nossas casas. Elas instigam reflexões e diálogo que ultrapassam a experiência pessoal e nostálgica de um álbum de família, tocando em temas sensíveis e desafiando percepções estabelecidas.



Figura 6. Fotografia de álbum de família, 1997.

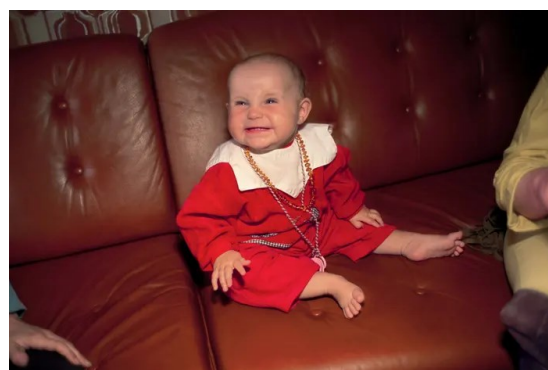


Figura 7. Nan Goldin, *Edda being taught to smile*, 1991.



Figura 8. Fotografia de álbum de família, 2003.



Figura 9. Nan Goldin, *Anatólia*, da série 'Eden and After', 2014.

Formalmente, a fotografia de Nan Goldin aproxima-se da fotografia vernacular, não apenas pelos temas que aborda – como narrativas familiares, o foro doméstico e privado (Figura 9), as relações pessoais –, mas também pela aparente despreocupação formal, como é exemplo a Figura 7 onde a inclinação da câmara não é corrigida, valorizando o momento efêmero fotografado. No entanto, o que distingue Goldin da prática vernacular é a sua intenção artística. O seu trabalho demonstra uma reflexão ponderada e um envolvimento consciente com o meio fotográfico, o que eleva o seu trabalho e o distingue de simples *snapshots* característicos da prática vernacular. Os trabalhos de Goldin são maioritariamente apresentados em filmes em formato de *slideshow* e são posteriormente publicados em formato

de livro<sup>20</sup> distintos do formato tradicional dos álbuns fotográficos. Apesar de representarem pessoas que ama e que considera parte da sua família, estes livros são devidamente curados tendo em consideração composições formais e visuais. É esta abordagem formal que eleva o seu trabalho a uma prática artística, além da documentação privada.

Ao contrário do exemplo de Mary von Rosen, que narra cronologicamente os momentos marcantes de uma vida, colecionando fotografias capturadas por outros, Nan Goldin oferece uma maior pluralidade de temas, onde é evidente o controlo que a própria artista exerce sobre todo o processo – desde o momento em que pressiona o disparador até à exposição das imagens.

Na prática fotográfica vernacular, a autoria não é um fator relevante; o foco cai sobre o objeto fotográfico, sem a necessidade de destacar quem captou a imagem. Num exemplo feito por Sontag (1977), em referência a um anúncio, a autora escreve:

“Um anúncio de página inteira apresenta um grupo de pessoas apertadas umas contra as outras, como que emergindo da fotografia; todas, à exceção de uma parecem aturdidas, excitadas e perturbadas. Essa, que revela uma expressão diferente, tem uma câmara à altura dos olhos; parece segura de si, esboça um sorriso. Enquanto as outras são espectadoras passivas e visivelmente alarmadas, a que tem uma câmara está transformada numa pessoa ativa, num voyeur: só ela conseguiu dominar a situação. O que é que essas pessoas veem? Não sabemos. Nem isso interessa. Trata-se de um acontecimento: algo que vale a pena ver e, portanto, fotografar.”<sup>21</sup> (p. 10 e 11)

Neste excerto, a autora indica a pouca relevância de quem capta uma fotografia através da perspetiva do sujeito fotografado, confirmando assim um certo anonimato no fotógrafo amador e a irrelevância da autoria da imagem final.

---

<sup>20</sup> Como é exemplo *The Ballad of Sexual Dependency*, que apesar de ter sido publicado em formato de livro em 1986, era exibido num *slideshow* desde 1981.

<sup>21</sup> Tradução livre. “One full-page as shows a small group of people standing pressed together, peering out of the photograph, all but one looking stunned, excited, upset. The one who wears a different expression holds a camera to his eye; he seems self-possessed, is almost smiling. While the others are passive, clearly alarmed spectators, having a camera has transformed one person into something active, a voyeur: only he has mastered the situation. What do those people see? We don’t know. And it doesn’t matter. It is na Event: something worth seeing – and therefore photographing”. (Sontag, 1997, p. 10-11)

Em contraste, na fotografia de autor, a questão da autoria é fundamental, pois o fotógrafo além de capturar a imagem, também atribui valor e significado ao produto final, conferindo-lhe relevância estética e conceptual que transcende a mera documentação.

“Mas estas continuam a ser obras públicas de artistas fotográficos, produzidas e distribuídas num contexto muito diferente daquele do instantâneo familiar mundano. Por mais que estas desafiem fortemente as fronteiras entre o público e o privado, são concebidas para serem lidas pelo mundo em geral. A fotografia pessoal continua a ser um discurso menor, um conhecimento sem autoridade, concebido para ser utilizado por um número limitado de indivíduos. (...) O seu comovente anonimato recorda-nos que as imagens pessoais tanto ocultam como revelam; também são sobre esquecimento.”<sup>22</sup> (Wells, 1996, p. 158)

A fotografia e a abordagem prática de Nan Goldin constituem elementos cruciais para a reflexão desta investigação. Ao analisar os aspetos formais da sua obra em comparação com a fotografia vernacular, é possível observar as semelhanças entre ambas, uma vez que valorizam a documentação da realidade e a representação de indivíduos próximos ao fotógrafo. No entanto, é necessário ir além de considerações exclusivamente formais, uma vez que, apesar das semelhanças, a obra de Goldin se distingue pelas suas propriedades autorais.

Ao longo do meu percurso académico propus-me desconstruir a ideia de que a fotografia vernacular poderia ser considerada fotografia de autor e, deste modo, tratá-las como categorias distintas. Assim, em vez de tentar compará-las diretamente, analiso-as paralelamente, de forma a compreender as influências que uma pode trazer à outra.

Foi importante compreender de que forma a fotografia presente nos álbuns de família que habitavam a minha casa influenciou a minha prática, assim como as preocupações intrínsecas aos álbuns se estenderam ao meu trabalho fotográfico. Dessa forma, comecei a perceber o impacto da fotografia vernacular na maneira como o artista utiliza a fotografia. Todas as nossas referências visuais moldam a forma como percebemos o mundo e, neste contexto, como o fotografamos. Assim, num mundo pós-álbum, no qual raramente consumimos fotografia física ou impressa e, predominantemente, acedemos à fotografia de

---

<sup>22</sup> Tradução livre. “But these remain the public works of photographic artists, produced and distributed within a context which is very different from that of the mundane family snapshot. However strongly they challenge the boundaries between the public and the private, they are designed to be read by the world at large. Personal photography remains a minor discourse, a knowledge without authority, designed to be used by a limited number of individuals. (...) Their touching anonymity reminds us that personal pictures conceal as well as reveal; they are also about forgetting”. Wells, 1996, p. 158

forma digital e online, a fotografia vernacular que ainda persiste em algumas residências continua a influenciar a forma como fotografamos atualmente.

Quando o acesso à câmara se tornou mais facilitado e passou a ser um objeto comum à população, surgiram novas formas de fotografar, distantes das normas anteriores. Da mesma forma, a fotografia digital introduziu práticas distintas da fotografia analógica que a precedeu. Assim, podemos concluir como o meio fotográfico não afeta apenas a técnica, mas também influencia a forma como a imagem é produzida e como mais tarde é vista e interpretada. As fotografias impressas nos meus álbuns de família são reflexo da época em que foram capturadas. Atualmente, caso se construísse um álbum, não só seria antagônico fazê-lo, como ele seguiria outras regras e incluiria diferentes tipos de imagens. A época em que cresci moldou a forma como percebo a fotografia e, conseqüentemente, a maneira como fotografo. Assim, o exercício de olhar para o meu trabalho e distanciá-lo de uma prática vernacular foi fundamental, pois percebi que, embora este tivesse referências da fotografia vernacular, isso não o caracteriza como tal.

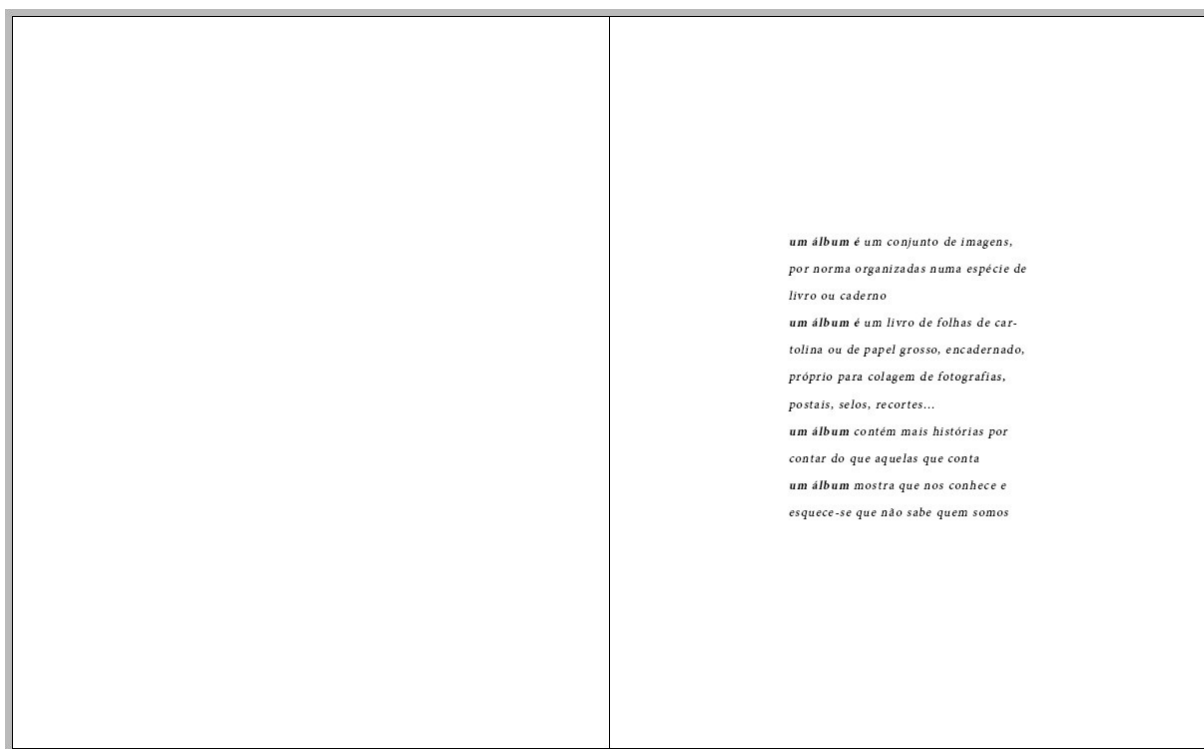


Figura 10. Rafaela Fernandes, spread do projeto “um álbum”



Figura 11. Fotografia de álbum de família, c. 2000.

### 3. “um álbum”

#### 3.1 Experiência pessoal com álbuns de família

“(...) a fotografia de família é um ritual de culto doméstico em que a família é simultaneamente sujeito e objeto, pois exprime o sentido celebrativo que o grupo familiar dá a si próprio, e que reforça ao dar-lhe expressão, a necessidade das fotografias e a necessidade de tirar fotografias.”<sup>23</sup> (Bourdieu, 1990, p.19)

A minha admiração pelo método cuidado de organização das fotografias em álbuns sempre fez parte da minha experiência com a fotografia. Desde pequena, estive rodeada por álbuns fotográficos que narram parte da história dos meus avós, dos seus filhos e, mais tarde, contam também a minha própria história.

Nestes álbuns, são poucas as imagens que datam antes de 1980, sendo que os álbuns que as contém agrupam fotografias de diferentes anos no mesmo álbum. Contudo, a quantidade de fotografias, e conseqüentemente o número de álbuns, começa a aumentar e a intensificar-se até ao final dos anos 90 – período em que eu e o meu irmão nascemos. É precisamente nesta fase que, além dos álbuns de família, surgem duas novas ramificações: álbuns dedicados a mim e álbuns dedicados ao meu irmão. Existem 19 álbuns com o meu nome, destinados à documentação da minha infância – neles, as fotografias são organizadas por ordem cronológica, algumas acompanhadas de pequenas legendas que descrevem os diferentes acontecimentos e fases do meu crescimento. Essas legendas, escritas pela minha mãe, estão na primeira pessoa do singular para dar a entender que foram escritas por mim. Deste modo, os álbuns dedicados ao meu crescimento, aparentam estar a ser contados pela minha voz.

Frequentemente revisitada por mim, essa coleção tornou-se um objeto de grande fascínio pessoal. Durante algum tempo, tornei-me o meu próprio objeto de fascínio e observava as fotografias da minha infância para preservar a memória daquela pessoa que acreditava ainda ser, alimentando-me de memórias passadas que permaneciam presentes dentro destes álbuns. No entanto, essa obsessão teve origem na obsessão inicial dos meus pais

---

<sup>23</sup> Tradução livre. “(...) the family photograph is a ritual of the domestic cult in which the family is both subject and object, because it expresses the celebratory sense which the family group gives to itself, and which it reinforces by giving it expression, the need for photographs and the need to take photographs”. Bourdieu, 1990, p.19

em fotografar e documentar a minha vida e crescimento, reafirmando a ideia de Pierre Bourdieu de como existe uma correlação entre a presença de crianças e da câmara numa casa:

“(...) existe uma correlação próxima entre a presença de crianças no agregado familiar e a posse de uma máquina fotográfica, em que a máquina fotográfica é muitas vezes propriedade comum do grupo familiar, torna-se claro que a prática fotográfica só existe e subsiste durante a maior parte do tempo em virtude da sua função familiar ou melhor, pela função que lhe é conferida pelo grupo familiar, nomeadamente a de solenizar e immortalizar os pontos altos da vida familiar, em suma, de reforçar a integração do grupo familiar, reafirmando o sentido de que tem tanto de si mesmo como da sua unidade.”<sup>24</sup> (Bourdieu, 1990, p.19)

Atualmente, ao visitar esses álbuns, não acredito que esse ato ainda seja motivado por uma obsessão, mas sim por um sentimento nostálgico, por uma saudade de quem eu era naquela época e das memórias que construí à volta delas. No entanto, passadas décadas desde as primeiras fotografias, percebo que aquilo que vejo nelas não sou eu, mas sim a imagem que os meus pais construíram de mim. As fotografias que eram feitas correspondem a uma representação idealizada de mim, criada pelos meus pais e immortalizada pela câmara fotográfica. Quem está representado nas fotografias sou eu, mas vista e representada através dos olhos dos meus pais. E tal como Liz Wells (1996) afirma, “ver as nossas próprias fotografias em criança pode ser uma experiência perturbadora”, pois aquilo que vemos representado na imagem nem sempre corresponde à memória do evento fotografado, onde podemos “reconhecer no calmo exterior de uma imagem os vestígios de um mundo interior turbulento” (p.155).

Assim, para além da distância temporal inerente às imagens, existe também uma dissociação entre a criança representada e a criança que realmente existiu. Há uma memória que perdura, consequência natural do tempo que nos separa desde o momento em que as fotografias foram feitas, e uma memória do que me lembro, contrastando com a imagem mental de quem aprendi que fui, através da contemplação dessas fotografias ao longo dos anos. Logo, além da distância temporal intrínseca, existe uma separação entre a criança

---

<sup>24</sup> Tradução livre. “(...) there is a very close correlation between the presence of children in the household and possession of a camera, and that the camera is often the common property of the family group, it becomes clear that photographic practice only exists and subsists for most of the time by virtue of its *family function* or rather by the function conferred upon it by the family group, namely that of solemnizing and immortalizing the high points of family life, in short, of reinforcing the integration of the family group by reasserting the sense that it has both of itself and of its unity”. Bourdieu, 1990, p. 19

representada e a que existiu, assim como uma diferença entre as memórias representadas e aquelas não-representadas ou não-visíveis.

### **3.2 Influência prática dos álbuns de família no projeto**

Folhear álbuns de família não deve ser resumido à simples revisitação de memórias. Recentemente, ao visitar estes álbuns, compreendo melhor a importância que eles exerceram na minha relação com a fotografia. As minhas primeiras referências visuais podem ser encontradas neles, e, da mesma forma, muitas das preocupações que guiam a minha prática fotográfica são semelhantes às que um álbum pretende cumprir: a forma como as pessoas são representadas, a ideia de documentar acontecimentos, a organização cronológica e até a romantização de momentos. Ao refletir sobre estes aspetos, é possível compreender que provêm de uma interação diária com álbuns e que são preocupações e detalhes que transparecem no meu trabalho artístico atual. A necessidade de documentação do meu dia-a-dia, de captar momentos sociais, e a ideia de romantizar instantes – da qual, em teoria me tento afastar, mas que, ao analisar o meu trabalho, não consigo deixar de identificar.

“As fotografias pessoais estão inseridas na vida daqueles que as possuem ou fazem uso delas”<sup>25</sup> (Wells, 1996, p. 117). Usei esta afirmação que usei como mote do meu projeto. Pois percebi a importância e a influência que o arquivo da minha família teve em mim e o continuo a usá-lo como motor de criação de mais imagens.

---

<sup>25</sup> Tradução livre. “Personal photographs are embedded in the lives of those who own or make use of them”. Wells, 1996, p. 117

### 3.2.1 Representação



Figura 12. Página de álbum de família, 2003.  
Na fotografia inferior pode ler-se “No parque do Zoológico”.



Figura 13. Página de álbum de família, 2002.



Figura 14. Rafaela Fernandes, *Nery faz sobrancelhas a Zeza*, 2024.

O exercício de representação nos álbuns de família é relativamente simples: por norma, quem está representado nestes objetos são os familiares e amigos mais próximos. É possível identificá-los através de diferentes géneros fotográficos e da linguagem corporal dos representados, observando a maneira como interagem nas imagens.

Na Figura 12 é possível observar duas fotografias. Na fotografia superior encontramos 5 pessoas à mesa, das quais é possível distinguir duas crianças e três adultos. Dos três adultos, percebemos que um deles é mais velho. Deste modo, é possível assumir que existe um casal (mãe e pai), uma avó e dois filhos.

Ainda sobre a Figura 12 existe outra fotografia, onde vemos duas crianças e uma pessoa mais velha. Pela forma como a pessoa mais velha trata o cabelo da criança, conseguimos compreender que são da mesma família por estar a ser trocado um gesto afetuoso.

Na Figura 13 encontramos igualmente duas fotografias. Na imagem superior vemos duas crianças e uma adulta. Conseguimos ver pela proximidade de uma das crianças que a adulta é a sua mãe, e também, pela pose da mãe que existe conforto com quem fotografa – podendo assumir que quem tira a fotografia é o pai, presente na fotografia do lado inferior da página. Estas leituras são feitas através de preconceitos adquiridos que a própria prática fotográfica estabelece ao longo da sua evolução.

Na Figura 14 os sujeitos representados não olham a câmara fotográfica, nem aparentam estar totalmente conscientes dela (apesar desta se encontrar no campo de visão de ambos). Enquanto um dos sujeitos aparenta estar mais sereno e contemplativo, o outro parece mais atento na tarefa que executa. No entanto, no momento e posição em que foram retratados, existe um conforto e cumplicidade perceptíveis, revelando que existe algum grau de intimidade entre eles.

No desenvolvimento do projeto, escolhi representar o maior número de pessoas e não me limitar a um grupo restrito ou específico de indivíduos. Durante esse processo, percebi que quanto mais tempo passo com alguém, mais simples se torna fotografar esse sujeito. Assim, as pessoas representadas na monografia são aquelas com as quais estou mais confortável e que estão igualmente confortáveis ao serem fotografadas por mim.

Esta noção de conforto é particularmente relevante para o projeto, pois revela as relações estabelecidas e delimita padrões para as imagens apresentadas no objeto final. O conforto reflete o tipo de relações que estabelecemos com outros indivíduos e o meu objetivo era representar essas relações na monografia. Para mim, é essencial sentir conforto por parte do sujeito que fotografo, de modo a garantir que a experiência seja partilhada, sem

desequilíbrios de poder. A expressão “tirar uma fotografia” contém o verbo “tirar”, que, quando isolado, pode soar violento (Sontag, 1977). À semelhança de Sontag, acredito que o ato de fotografar possa ser, de facto, violento; por isso, procuro sempre ter cuidado para que a minha prática não se torne impositiva sobre o sujeito, já que “existe uma agressão implícita em qualquer uso da câmara”<sup>26</sup> (Sontag, 1977, p. 7).

Dessa forma, o cerne do meu trabalho fotográfico reside nas relações mais próximas e na maneira como consigo representá-las. Ao tornar a fotografia uma constante nestas relações, desenvolveu-se um consentimento tácito, fruto do hábito. Este processo assegura que não estou a invadir a privacidade do sujeito e, ao mesmo tempo, permite uma representação autêntica, sem constrangimentos ou idealizações – tal como na Figura 14.

---

<sup>26</sup> Tradução livre. “There is an aggression implicit in every use of the camera”. Sontag (1977) p. 7

### 3.2.2. Documentação



Figura 15. Fotografia de álbum de família, 1999.

Escrito à mão na parte superior da imagem lê-se “Quando nasceu o meu irmão (Lucas) Encontro na maternidade. Escrito no lado esquerdo da imagem lê-se “Nasceu: 30/09/99. Visitei-o no mesmo dia”.



Figura 16. Rafaela Fernandes, *Nery segura o fim*, 2023.

Um dos principais objetivos subjacentes à organização de um álbum encontra-se a função de documentação. O álbum de família, além de surgir como resposta à crescente produção de imagens no contexto doméstico, estabelece-se como ferramenta essencial para a documentação das experiências vividas pelo coletivo familiar. Nesse sentido, o álbum torna-se o repositório de imagens que registam eventos, momentos significativos e celebrações, com o objetivo de arquivar estas diversas pluralidades num único objeto. Dessa forma, o álbum pode ser considerado um arquivo que reúne e preserva memórias, além de atuar como espaço de reflexão da identidade e narrativa de um coletivo.

A Figura 15 serve de exemplo à documentação presente nos álbuns de fotografia da minha família. Esta imagem mostra um momento basilar no ideal de família tão enaltecido neste tipo de repositório de memórias: o nascimento de uma criança. Esta fotografia está presente num dos álbuns com o meu nome, e por isso, a legenda está escrita na minha voz, deixando explícito que este é o meu ponto de vista e que esta é a minha experiência. Assim, o momento em que conheço o meu irmão, é diferente do momento em que a minha mãe o segura para me dar a conhecer. O facto de a minha mãe escrever com a minha voz “Quando nasceu o meu irmão. Visitei-o no mesmo dia” expõe como recorreu ao distanciamento da sua experiência para narrar a minha. Deste modo, os álbuns dedicados ao meu crescimento estão, de certa forma, contados na minha voz, apesar de escritos pela minha mãe.

Seguindo o conceito de arquivo, associado à minha experiência pessoal com os álbuns da minha família, o projeto foi desenvolvido como uma extensão conceptual destes conceitos. Estes informam a abordagem metodológica de pesquisa e produção de novas imagens, que respondem à necessidade pessoal de materializar o projeto.

Contudo, apesar dos termos “arquivo” e “documentação” estejam intrinsecamente associados à definição tradicional de álbum, não se tornaram palavras centrais na construção deste projeto. Isto deve-se ao facto de que o objetivo não era documentar a experiência coletiva de um grupo de pessoas, mas sim documentar uma experiência individual e autoral. Assim, foi a minha experiência pessoal que orientou a direção do projeto, afastando a necessidade de uma documentação literal de ocasiões ou momentos importantes. A prioridade do projeto foi atribuída à construção da documentação de instantes que, apesar de representarem uma pequena fração de tempo, envolvem um conceito mais abrangente, que inclui tempo, espaço e gestos – elementos mais próximos do que pretendi documentar – todos contados na minha voz.

Quando folheamos um álbum de fotografias de família, é comum que as emoções variem, visto que passamos o olhar entre imagens de pessoas com as quais temos diferentes relações. Além das pessoas retratadas, essas imagens também documentam eventos e lugares, os quais podem evocar tanto emoções positivas como negativas – sentimentos que fazem parte da experiência de consultar um álbum. A provocação destas emoções não constitui um objetivo do projeto, visto que este parte de uma experiência individual. Contudo, é inevitável que surjam emoções no sujeito que folheia a monografia, embora não sejam tão acentuadas ou iguais às minhas e daqueles que nela estão representados.

### 3.2.3. Organização



Figura 17. Página de álbum de família, 2004. Acima da imagem lê-se “Caiu-me o meu dente”.



Figura 18. Página de álbum de família, 2004. Na imagem abaixo lê-se “Caiu-me o outro dente!”.

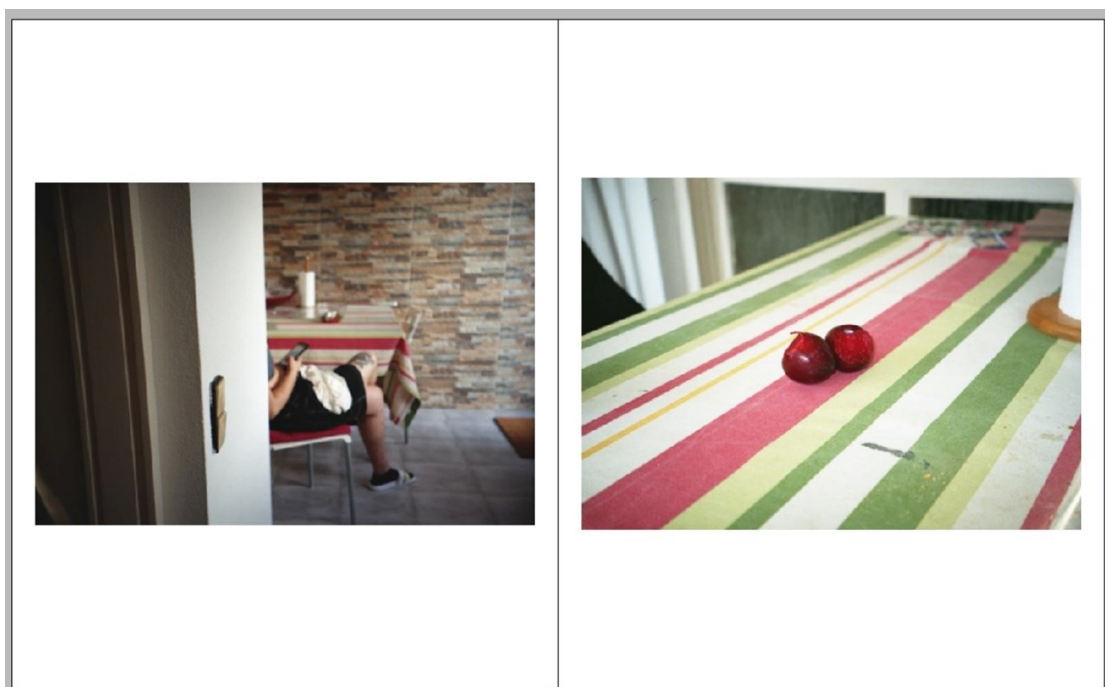


Figura 19. Rafaela Fernandes, spread do projeto “um álbum”.

Por norma, as imagens presentes nos álbuns estão organizadas cronologicamente, o que reflete a preocupação de documentar eventos de forma sequencial. Contudo, este formato de documentação não era exato, devido a vários motivos, como os diferentes tempos de espera para a revelação de rolos ou a espera de fotografias que eram oferecidas por outros membros de família e amigos, gerando pequenas interrupções na sequência cronológica do álbum.

No entanto, existe sempre uma linha cronológica que o álbum segue à medida que novas imagens lhe são acrescentadas ao longo do tempo, construindo uma narrativa das vidas nele representadas. Como são exemplo as imagens acima. Enquanto na Figura 17 encontramos uma fotografia com a legenda “Caiu-me um dente”, na Figura 18 encontramos duas fotografias dentro da mesma temática, onde a última mostra uma imagem acompanhada da legenda “Caiu-me o outro dente”, confirmando a narrativa ou ordem cronológica de acontecimentos na organização sequencial de álbuns de fotografia.

Outro aspeto que contribui para a apresentação cadenciada de eventos no álbum é a existência de espaços predefinidos na sua organização. Muitos álbuns possuem ranhuras que permitem encaixar os cantos das fotografias, enquanto outros, apesar de não partilharem a mesma característica, acabam por ser moldados pelos preconceitos daqueles que os manuseiam, orientados por padrões pré-estabelecidos de apresentação de imagens. Além disso, a dimensão das próprias fotografias impressas impõe certas limitações: a maior parte das fotografias impressas seguem o formato 10x15cm. Assim, se o álbum for aproximadamente de dimensão A4, há pouca margem para incluir mais do que duas fotografias por página, estabelecendo, assim, regras implícitas de organização. Como tal, por mais liberdade criativa oferecida por uma página “em branco”, a disposição de imagens acaba por seguir um padrão consistente, mostrando, por norma, duas imagens por página.

Esta regularidade é quebrada quando são inseridos postais ou panfletos de locais visitados ou fotografias feitas por fotógrafos de eventos, que, por norma, têm dimensões superiores às de 10x15cm, criando-se uma sobreposição às fotografias tipo *snapshot*.

Ao contrário da linha cronológica proposta pelos álbuns de fotografia, a narrativa que este projeto constrói é uma narrativa visual, que relaciona linhas não-visíveis entre as imagens selecionadas. Desviando a importância da sequência de acontecimentos e valorizando a sequência conceptual, como é exemplo a Figura 19.

O conteúdo visual presente no projeto reúne imagens produzidas ao longo de um ano (2024) que estabelecem diálogo com imagens preexistentes do meu arquivo pessoal.

Ao considerar os ritmos de apresentação de imagens para os aplicar no projeto, percebi a importância de haver variação na forma como são apresentadas as fotografias na paginação do livro. Contudo, apesar da variedade que pretendia utilizar, procuro manter um ritmo regular, de modo a garantir que a experiência de folhear a monografia fosse harmoniosa, sem causar transições visuais ou cognitivas abruptas.

### 3.2.4. Romantização



Figura 20. Fotografia de álbum de família, 2004.



Figura 21. Rafaela Fernandes *Nery recupera da vacina do tétano*, 2024.

Inicialmente, a quantidade de imagens inseridas num álbum era menor, pois a produção das mesmas não era feita pelos donos dos álbuns, mas sim por fotógrafos profissionalizados. Mais tarde, com o acesso democratizado da fotografia, torna-se maior o número de pessoas que possuem máquinas fotográficas e por isso, aumenta a produção de imagens e a pluralidade de temas representados. Ao longo do tempo começam a ser inseridas no álbum cada vez mais imagens com diferentes intensidades de importância. Assim, momentos banais começam a ser inseridos e válidos no espaço do álbum de família e por vezes, tratados como momentos relevantes.

Os álbuns de família têm como principal objetivo arquivar imagens que celebram momentos significativos, desde pequenas comemorações, como aniversários ou festas, a grandes celebrações religiosas. Estes temas são abordados com uma certa ternura, refletindo o desejo de preservar as memórias e a necessidade de as arquivar permanentemente.

No entanto, entre essas imagens, também se inserem outras que representam momentos de menos importância, que ocupam igualmente um lugar no álbum. Um exemplo são as fotografias relacionadas à queda dos primeiros dentes (Figuras 17, 18 e 20). Quando estas imagens documentam a perda de dentes ou outros momentos comuns à experiência de infância, essas imagens são aplicadas como uma forma de celebrar o processo de crescimento. Dessa forma, este evento trivial é, por vezes, considerado e elevado à categoria de marco significativo na vida da criança, valorizando momentos simples e tratando-os como rituais de passagem essenciais.

A representação de incidentes, e conseqüentemente a sua romantização, foi uma prática utilizada pela minha família nos meus álbuns. Ao logo das imagens que documentam o meu crescimento, encontram-se diversos momentos menos glorificantes que são idealizados pelos meus pais, desde a queda dos dentes à varicela, feridas ou birras. Essa idealização inicia-se quando alguém procura uma câmara para captar a imagem, é eternizada quando arquivada num álbum e revisitada sempre que o álbum é folheado, quase como a revisitação de um momento positivo.

Segundo Sontag, nunca “ninguém descobriu a fealdade através de fotografias. Mas muitos, através de fotografias, descobriram a beleza. Exceto nas situações em que a câmara é usada para documentar (...), o que leva as pessoas a tirar fotografias é encontrar algo belo”<sup>27</sup> (p.85).

---

<sup>27</sup> Tradução livre. Nobody ever discovered ugliness through photographs. But many, through photographs, have discovered beauty. Except for those situations in which the camera is used to document, or to mark social rites, what moves people to take photographs is finding something beautiful. Sontag, 1977, p. 85

Tratar momentos menos positivos e romantizá-los pode parecer moralmente inadequado, por aparentar uma distorção da realidade. No entanto, tal como Sontag refere, a fotografia como busca pela beleza, impossibilita a representação do feio. Estas representações romantizadas às quais me refiro, como é exemplo a Figura 20, onde uma criança mostra o dente acabado de cair na palma da mão, apesar de não ser belo, foi uma fotografia feita na busca de beleza. Talvez as imagens referidas como romantizadas, sejam apenas fotografias de situações que no momento são considerados belas. O sujeito que fotografa encontra beleza no sujeito fotografado.

A tendência de romantizar momentos, embora não tenha sido uma característica intencional do projeto, acabou por ser utilizada de forma inocente. Ao fotografar diariamente, percebi que havia tendência de glorificar instantes: as rugas nas mãos da minha avó, a dor de furar uma orelha, a recuperação de uma ferida – qualquer composição de luz torna-se passível de registar e, conseqüentemente, de imortalizar. O que inicialmente parece um momento único, um dia diferente, um evento novo, transforma-se na idealização de algo banal, registado numa fotografia.

Nesse processo, tornou-se evidente o exercício de “poder” presente na relação entre pais e filhos na prática fotográfica. Este poder manifesta-se através do controlo do que os pais exercem sobre o que pretendem representar da experiência diária dos filhos, muitas vezes idealizando excessivamente a realidade. Contudo, ao posicionar-me com a câmara na mesma posição de “poder”, não sinto superioridade em relação ao sujeito fotografado. Pelo contrário, sinto que participo na celebração de um momento único e íntimo.

Assim, apesar da romantização não ter sido uma intenção consciente, ao olhar para a monografia e para o meu arquivo, consigo identificar momentos em que a apliquei – romantizei a realidade por encontrar nela beleza. E sendo um ato tão inocente e inconsciente, considero-o agora uma expressão honesta e aceito-o como parte integrante do meu trabalho.

Atentando todos estes aspetos, procurei construir uma monografia que os considerasse como elementos maleáveis. A intenção não se limitava à representação exata ou aproximada da fisicalidade do álbum, mas sim a uma interpretação tanto formal como cognitiva do mesmo. Deste modo, foi importante refletir sobre estes quatro aspetos mencionados (representação, documentação, organização e romantização) para entender quais as regras predefinidas dos álbuns e até onde podem ser expandidas, visto que foram estas regras e preconceitos que influenciaram diretamente a minha prática artística e conseqüentemente este projeto.

### **3.3 Esquema de montagem**

A livro de fotografia que resume este projeto inclui diversas fotografias feitas ao longo do meu percurso acadêmico e pessoal, entre os anos 2021 e 2024.

Para chegar à sequência final, foram realizadas diversas experiências, ensaios e montagens para compreender de que forma a narrativa podia ser construída. Assim, as imagens não estavam restritas a uma narrativa predefinida, permitindo que elas mesmas definissem a sequência final.

No total, foram selecionadas 68 imagens de arquivo, das quais 34 foram utilizadas na sequência final. A narrativa visual foi desenvolvida a partir da organização linear das imagens selecionadas. À medida que estas eram organizadas, a narrativa começava a formar-se, o que fez com que nem todas as imagens selecionadas fizessem parte da sequência final. No fim, foram as imagens selecionadas que ditaram a narrativa.

### **3.4 Sequência final**

Na sequência final, após vários testes de organização, tornou-se perceptível que aquilo que devia ser valorizado era a narrativa visual. Desde o início deste projeto que o objetivo foi construir uma narrativa no formato de livro. Não apenas por ser importante manter um formato semelhante ao do álbum, mas também porque este é o formato imediato quando se idealiza uma narrativa. O ato de folhear, de passar de página em página, é uma ação relevante na interação com um álbum e também na interação com o meu projeto. Pois a intenção é que o objeto final funcione como um portal de acesso a memórias, tal como um álbum normalmente proporciona.

Relativamente à apresentação das imagens, ao longo da paginação do livro, era importante que cada uma delas tivesse o seu momento de destaque. Por isso, optei por não sobrepor imagens nem colocar mais do que uma por página, permitindo a comunicação direta e clara entre cada imagem e o sujeito que a observa.

Quanto à sua encadernação, foi essencial atentar ao formato exterior dos álbuns. A maioria dos álbuns da minha família é composta por três cores diferentes: azul-marinho, castanho e vermelho. Assim, foi importante manter uma destas cores para criar continuidade entre estes dois exemplos de apresentação de imagens.

A capa construída para a monografia é de tecido vermelho e encontra-se separada do miolo do livro. Esta característica é relevante, pois permite que a capa seja utilizada para conter outros livros. Desse forma, fica em aberto a possibilidade de acrescentar mais capítulos ou edições a este volume apresentado.

### 3.5 Momento expositivo no Panorama #24



Figura 22. Rafaela Fernandes. Vista da exposição, Panorama #24, 12 de setembro de 2024.

O formato de apresentação de um livro numa exposição coletiva<sup>28</sup> pode ser desafiante, especialmente num espaço tão amplo como uma garagem. No entanto, o processo de montagem não deve ser desvalorizado, pois é o momento que influencia a forma como o projeto é experienciado pelo público.

---

<sup>28</sup> Durante três dias, a Escola das Artes organiza uma exposição – Panorama – de apresentação dos projetos artísticos, assim como sessões de cinema e concertos, dos estudantes finalistas dos diferentes cursos da Escola das Artes.

A forma de apresentação da monografia, tal como referido anteriormente, teria de estar interligada à experiência de ver e folhear um álbum de fotografias. Não pretendi afastar os conceitos de “monografia” e “álbum” no momento expositivo, mas aproximá-los, de modo que o público interagisse com o objeto da forma que o faria com um álbum pessoal. Para isso, foi importante colocar a monografia num plinto deitado, permitindo o público sentar-se nele enquanto a folheava. A possibilidade de sentar no mesmo plano do objeto exposto, aproxima a pessoa ao objeto e permite que este crie um ambiente mais próximo daquilo que será um espaço doméstico ou familiar, permitindo uma experiência semelhante à de folhear um álbum.

Além disso, permite ao público que se torne parte da instalação. A peça final é ativada pelo público que interage com a obra. Enquanto folheiam o livro, fazem parte da ação valorizada neste projeto: contemplar álbuns de fotografia. Deste modo, a ação que me fez realizar este projeto, foi a ação provocada na mostra expositiva.



Figura 23. Rafaela Fernandes. Vista da exposição, Panorama #24, 12 de setembro de 2024.

## BIBLIOGRAFIA E OUTRAS REFERÊNCIAS

### Bibliografia

- Baker, S., Moran, F., & Tate Modern. (2016). *Performing for the camera*. Tate Publishing.
- Barthes, R. (1980). *A câmara clara: Notas sobre a fotografia*. Edições 70.
- Batchen, G. (2001). Vernacular photography. In *Each wild idea: Writing, photography, history* (pp. 234-248). MIT Press.
- Batchen, G. (2004). *Forget me not: Photography and remembrance*. Princeton Architectural Press.
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin Books.
- Bourdieu, P. (1990). *Photography: A middle-brow art*. Polity Press.
- Chalem, C. (2009). Interpreting vernacular photography: Finding 'me' – a case study. In *Using visual evidence* (pp. 93-104). Open University Press.
- Clarke, G. (1997). *The photograph*. Oxford University Press.
- Cotton, C. (2004). Intimate life. In *The photograph as contemporary art*. Thames & Hudson.
- Cross, K., & Peck, J. (2010). Editorial: Special issue on photography, archive and memory. *Photographies*.
- Godfrey, M. (2005). *Photography found and lost: On Tacita Dean's Floh*. MIT Press.
- Hirsch, M. (2012). *The generation of postmemory: Writing and visual culture after the Holocaust*. Columbia University Press.
- Medeiros, M. (2010). *Fotografia e verdade: Uma história de fantasmas*. Assírio & Alvim.
- Mihaly Csikszentmihalyi, M., & Rochberg-Halton, E. (1981). *The meaning of things: Domestic symbols and the self*. Cambridge University Press.
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Penguin Books.
- Trachtenberg, A. (1980). *Classic essays on photography*. Leete's Island Books.
- Wells, L. (1996). *Photography: A critical introduction*. Routledge.

### Monografias

- Coppola, S. (2023). *Archive Sofia Coppola*. MACK.
- Day, C. (2000). *Diary*. Kruse Verlag

- Dean, T. (2001). *Tacita Dean: Floh*. Steidl Publications.
- Goldin, N. (1986). *The ballad of sexual dependency*. Aperture.
- Kawauchi, R. (2005). *The eyes, the ears*. Foil.
- Tillmans, W. (2020). *Wolfgang Tillmans: Four books*. Taschen GmbH.

## Filmografia

- Pereira, M. (Director) (2023, June 1). *As Melusinas à Margem do Rio* [Film]. Red Desert.
- Wells, C. (Director) (2022, October 21). *Aftersun* [Film]. A24.

## Outras Referências

- Admin\_JDP. (2021, October 14). Photobomb series - Jeu de Paume. Jeu de Paume. <https://jeudepaume.org/en/palm/photobombage-moira-ricci/>
- LensCulture, T. M. (n.d.). *Seven years - Photographs and text by Trish Morrissey*.
- LensCulture. <https://www.lensculture.com/articles/trish-morrissey-seven-years#slideshow>
- Revisiting the family album: Stories that bind us. (2023, June 6). Center for Fine Art Photography. <https://c4fap.org/revisiting-the-family-album-stories-that-bind-us>