



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

Maria Luiza Dário Batalha

Retratos de Casamento: Descendentes de italianos no sul de Santa Catarina nas décadas
de 1940 e 1950

Florianópolis

2022

Maria Luiza Dário Batalha

Retratos de Casamento: Descendentes de italianos no sul de Santa Catarina nas décadas
de 1940 e 1950

Trabalho de Conclusão do curso de Graduação em História do Centro de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito para a obtenção do título de Bacharel e Licenciado em História.

Orientador(a): Prof^a Dra. Daniela Queiroz Campos

Florianópolis

2023

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Batalha, Maria Luiza Dário

Retratos de Casamento : Descendentes de italianos no sul de Santa Catarina nas décadas de 1940 e 1950 / Maria Luiza Dário Batalha ; orientadora, Daniela Queiroz Campos, 2023.
91 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em História, Florianópolis, 2023.

Inclui referências.

1. História. 2. Retratos de casamento; Fotografia; Descendência italiana . I. Campos, Daniela Queiroz . II. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em História. III. Título.



ATA DE DEFESA DE TCC

Aos seis dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte e três, às dez horas, na sala trezentos e vinte e quatro do Centro de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal de Santa Catarina, reuniu-se a Banca Examinadora composta pela Professora Daniela Queiroz Campos, Orientadora e Presidente, pela Professora Cristina Scheibe Wolff, Titular da Banca e pela Professora Lucy Cristina Ostetto, Suplente, designadas pela Portaria nº 43/2023/HST/CFH do Senhor Chefe do Departamento de História, a fim de arguirem o Trabalho de Conclusão de Curso da acadêmica **Maria Luiza Dário Batalha**, subordinado ao título: " **Retratos de Casamento**": **Descendentes de italianos no sul de Santa Catarina nas décadas de 1940 e 1950**". Aberta a Sessão pela Senhora Presidente, a acadêmica expôs o seu trabalho. Terminada a exposição dentro do tempo regulamentar, a mesma foi arguida pelos membros da Banca Examinadora e, em seguida, prestou os esclarecimentos necessários. Após, foram atribuídas notas, tendo a candidata recebido da Professora Daniela Queiroz Campos a nota final *10,00*, da Professora Cristina Scheibe Wolff a nota final *10,00* e da Professora Lucy Cristina Ostetto a nota final *10,00*; sendo aprovada com a nota final *10,00*. A acadêmica deverá entregar o Trabalho de Conclusão de Curso em sua forma definitiva, em versão digital à Coordenadoria do Curso de História até o dia treze de dezembro de dois mil e vinte e três. Nada mais havendo a tratar, a presente ata será assinada pelos membros da Banca Examinadora e pela candidata.

Florianópolis, 06 de dezembro de 2023.

Banca Examinadora:

Prof. a Daniela Queiroz Campos

Daniela Queiroz Campos

Prof.a Cristina Scheibe Wolff

Cristina Scheibe Wolff

Prof.a Lucy Cristina Ostetto

Lucy Cristina Ostetto

Candidata Maria Luiza Dário Batalha

Maria Luiza Dário Batalha



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
Campus Universitário Trindade
CEP 88.040-900 Florianópolis Santa Catarina
FONE (048) 3721-9249 - FAX: (048) 3721-9359

Atesto _____ que _____ o
acadêmico(a) Maria Luiza Dário Batalha, matrícula
n.º 19101328, entregou a versão final de seu TCC cujo título é
Retratos de Casamento: Descendentes de italianos no sul de Santa Catarina nas décadas de 1940 e 1950,
com as devidas correções sugeridas pela banca de defesa.

Florianópolis, 6 de Dezembro de 2023.



Documento assinado digitalmente
Daniela Queiroz Campos
Data: 12/12/2023 15:21:10-0300
CPF: ***.952.119-**
Verifique as assinaturas em <https://v.ufsc.br>

Orientador(a)

Dedico este trabalho aos meus pais, Wilton e Elizabet e aos meus avós Saul e Luiza.

AGRADECIMENTOS

Agradeço profundamente a todos que contribuíram para a realização deste trabalho, especialmente à minha família, alicerce fundamental em minha jornada acadêmica. Aos meus pais, cujo apoio incondicional e encorajamento moldaram meu percurso, e aos meus avós, a quem dedico este trabalho como uma homenagem sincera. À minha mãe, Elizabet, enfermeira exemplar formada pela UFSC, que diariamente me inspira com sua dedicação e impacto positivo na vida das pessoas. Meu pai, Wilton, figura querida por todos, cujo apoio foi fundamental em todas as minhas decisões acadêmicas e de vida.

À memória dos meus avós maternos Saul e Luiza, já falecida, que carrego um afeto imensurável e uma profunda admiração. Este trabalho é uma forma de eternizar, em palavras, sua vidas e legado. Agradeço por terem deixado marcas indelévels em minha trajetória.

Expresso minha gratidão aos meus eternos melhores amigos, Desirée, Karina e Lucas, presentes valiosos que o curso de História me proporcionou. Eles estiveram ao meu lado durante toda a graduação, mesmo nos momentos de ausência. A sorte de compartilhar dores, alegrias e conquistas da vida com eles é algo que valorizo profundamente. Aos demais colegas de graduação, que, em muitas ocasiões, trouxeram leveza e alegria aos meus dias, sou grato.

Agradeço também aos amigos fora do curso, seja da "família Pastoral da Juventude" ou dos diversos caminhos que a vida me conduziu. Em especial, a Giulia, Karyn, Isabella, Sofia, Maria Eduarda, Heloísa, Lucas, Guilherme, e tantos outros que, mesmo sem entender completamente minha escolha em estudar História, estiveram sempre ao meu lado, torcendo pelo meu sucesso.

À Prof.^a Daniela Queiroz Campos, minha sincera gratidão por acolher-me desde o segundo semestre de graduação como monitora da disciplina de História da Arte e bolsista de iniciação científica. O acolhimento como orientanda neste trabalho foi crucial, mesmo não sendo sua área de atuação, a professora dedicou-se a oferecer valiosos apontamentos que contribuíram para o desenvolvimento desta pesquisa. Agradeço também aos membros da banca avaliadora, Prof.^a Cristina Scheibe Wolff e Prof.^a Lucy Cristina Ostetto, pela disponibilidade e interesse em avaliar e enriquecer este trabalho.

Por fim, estendo minha gratidão à UFSC e a todos que fazem parte desta instituição. Aos professores e professoras do Departamento de História, servidores e funcionários, e a todos que tornam possível um ensino gratuito, público e de qualidade. A todos que carrego

comigo, moldando minha jornada como futura historiadora e professora, meu mais sincero obrigado.

RESUMO

Este estudo tem como objetivo central compreender o comportamento de um grupo social específico através da análise de fotografias de casamento e das informações que essas imagens têm o poder de evocar. Nosso foco recai sobre retratos de casamento selecionados a partir de acervos pessoais encontrados no contexto das colônias de descendentes italianos nas décadas de 1940 e 1950, situadas na região sul do estado de Santa Catarina. Inicialmente, propomos uma abordagem da fotografia como um documento histórico, explorando suas dimensões e possibilidades, em especial, as que contribuem para a pesquisa histórica. Em seguida há um aprofundamento em aspectos relacionados à materialidade e conservação das fontes, de uma forma mais descritiva e minuciosa. Por fim, ao analisarmos o conjunto de retratos, nosso intento vai além de simplesmente captar os momentos de celebração presentes nas fotografias. Buscamos desvelar as conexões familiares, os rituais e as tradições que não apenas permeiam essas imagens, mas que também desempenham um papel crucial nessas comunidades. Dessa forma, este trabalho de conclusão de curso se propõe a desvendar as histórias e as narrativas subjacentes a essas imagens, lançando luz sobre a riqueza das experiências das famílias descendentes de italianos no sul de Santa Catarina.

Palavras-chave: Retrato de casamento; Fotografia; Descendência italiana.

ABSTRACT

This study's central objective is to understand the behavior of a specific social group through the analysis of wedding photographs and the information that these images have the power to evoke. Our focus is on wedding portraits selected from personal collections found in the context of colonies of Italian descendants in the 1940s and 1950s, located in the southern region of the state of Santa Catarina. Initially, we propose an approach to photography as a historical document, exploring its dimensions and possibilities, especially those that contribute to historical research. Next, there is a deeper look into aspects related to the materiality and conservation of sources, in a more descriptive and detailed way. Finally, when analyzing the set of portraits, our intention goes beyond simply capturing the moments of celebration present in the photographs. We seek to uncover the family connections, rituals and traditions that not only permeate these images, but also play a crucial role in shaping the cultural identity of these communities. Therefore, this course conclusion work aims to unveil the stories and narratives underlying these images, shedding light on the rich experience and identity of families descending from Italians in the south of Santa Catarina.

Keywords: Wedding portraits; Photography; Italian descendance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Retrato de casamento Saul Abel Dário e Luiza Dagostim.....	29
Figura 2 – Retrato de casamento de Amélia Dagostim e Arlindo.....	36
Figura 3 – Detalhe fotografia com cartão duplo e papel de proteção.....	37
Figura 4 – Detalhe das bordas onduladas das fotografias s/ cartão.....	38
Figura 5 – Festa de casamento com as famílias de Severino de Lucca e Nair Savi.....	39
Figura 6 – Retrato de casamento de Amélia Dagostim e Arlindo.....	39
Figura 7 e 8 – Cartões que carregam um emblema de um possível fotógrafo.....	41
Figura 9 – Severino de Lucca e sua família.....	43
Figura 10 – Detalhe da utilização de fita adesiva.....	43
Figura 11 – Detalhe de Almofada usada para os noivos ajoelharem-se.....	45
Figura 12 – Festa de casamento com as famílias de Saul Abel Dário e Luiza Dagostim.....	46
Figura 13 – Retrato de Casamento Carlos Cacchiatorri.....	50
Figura 14 – Detalhe do gesto do noivo.....	51
Figura 15, 16, 17 e 18 – Vitória, Mary Stuart, Maria de Médici e Josephine.....	58
Figura 19, 20 e 21 – Conteúdo da revista Fon-Fon, 1948.....	59
Figura 22, 23, 24 e 25 – Detalhes dos trajes das noivas.....	60
Figura 26, 27, 28 e 29 – Traje dos noivos.....	65
Figura 30 – Detalhe da mão de um homem com unhas sujas de terra.....	66
Figura 31 – Retrato da Família Dário.....	67
Figura 32, 33, 34 – Detalhe de crianças na festa de casamento.....	70
Figura 35 – Detalhe dos convidados da festa de casamento.....	71

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	13
2	A FOTOGRAFIA COMO UMA POSSIBILIDADE.....	18
2.1	HISTÓRIA E O USO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO FONTE VISUAL	18
2.2	INTRODUÇÃO AO CIRCUITO SOCIAL DA FOTOGRAFIA.....	23
2.3	FOTOGRAFIA E MEMÓRIA.....	26
2.4	ÁLBUNS DE FAMÍLIA.....	31
3.	AS SUPERFICIALIDADES.....	34
3.1	MATERIALIDADE.....	35
3.2	CONSERVAÇÃO.....	41
3.3	CENÁRIO E ELEMENTOS QUE COMPÕEM A CENA.....	44
4.	AS CAMADAS MAIS PROFUNDAS.....	48
4.1	O CASAMENTO E OS NOIVOS.....	49
4.1.1	VESTIDOS E TERNOS.....	57
4.2	COTIDIANO E MODELO FAMILIAR.....	66
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	73
6.	REFERÊNCIAS.....	76
	APÊNDICE A – FICHAS DE ANÁLISE MATERIAL.....	80
	APÊNDICE B – DESCRIÇÃO DOS TRAJES DOS NOIVOS.....	88

1. INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como propósito a problematização e a análise dos costumes e fatores socioculturais que moldaram a vida dos descendentes de italianos no sul do estado de Santa Catarina, através de um exame minucioso das fotografias de casamento. A pesquisa se concentra em oito fotografias que fazem parte de acervos pessoais de famílias de descendência italiana de Criciúma e de Nova Veneza e que datam de um período que abrange os anos de 1940 a 1959. A opção de selecionar apenas as fotografias de casamento neste estudo foi uma escolha fundamentada na compreensão de que essas imagens são verdadeiros repositórios de significados. Pois além de servirem como guardiãs da memória familiar, elas encapsulam a cultura material da época em que foram produzidas.

A escolha do objeto de pesquisa, foi motivada por um momento revelador que ocorreu quando me deparei com uma vasta coleção de fotografias de família, anteriormente esquecidas e desorganizadas, cuidadosamente guardadas em uma caixa de sapatos no fundo de um armário na casa do meu avô. Essa descoberta inesperada desencadeou uma série de reflexões sobre o valor e a importância que essas fotografias têm para as famílias, bem como sobre a riqueza de informações que elas podem revelar. Além disso, essa experiência despertou meu interesse pela fotografia como um documento histórico essencial.

A presença física dessas fontes documentais, proporcionou um ambiente propício para uma observação minuciosa e detalhada dos elementos relacionados à conservação e materialidade desses registros. Ao estar fisicamente próxima das fontes pude examinar as fotografias de casamento de forma direta, o que permitiu a avaliação cuidadosa das condições físicas das imagens, a identificação de quaisquer sinais de deterioração, bem como uma apreciação das características materiais das fotografias, como o tipo de papel, técnicas de impressão, cores e outros detalhes que poderiam revelar informações valiosas sobre a sua origem e contexto. Assim, não se limitou a um estudo distante e teórico, mas envolveu um engajamento ativo e prático com as fontes, enriquecendo significativamente a compreensão da sua preservação, estado de conservação e relevância para a investigação.

Ao observar as fotografias, percebi que elas revelam não apenas faces familiares, mas também contextos, cenários e emoções que de outra forma teriam se perdido no tempo. A partir desse momento, comecei a questionar e explorar a profunda relação entre as fotografias de casamento, família e, até certa medida, memória. Bem como a contribuição que esse tipo de documento visual pode fazer para a compreensão da história de uma família e de uma sociedade como um todo. Essa experiência pessoal e essa jornada de autodescoberta me levaram a selecionar e escolher em especial os retratos de casamento, que abrange não só os que trazem os casais, mas

também onde os convidados e as famílias estão postos, pois percebi o potencial que essas imagens têm para desvendar histórias e preservar memórias preciosas que, de outra forma, poderiam se perder no esquecimento.

Assim, o enfoque se concentra na exploração das relações intrínsecas entre a imagem fotográfica e a identidade cultural das famílias de ascendência italiana na região sul do estado. Entende-se que a fotografia, como meio de representação visual, vai além do mero registro de eventos; ela é uma ferramenta que nos permite acessar as histórias e as narrativas subjacentes à experiência da comunidade italiana. Ao observar essas imagens, somos capazes de desvendar não apenas a história e a cultura da região, mas também a forma como esses fatores se entrelaçam e moldam a identidade das famílias descendentes de italianos. O trabalho busca lançar uma luz sobre o poder da imagem fotográfica como uma janela de possibilidades para o historiador e como uma ferramenta importante para entender a complexidade da identidade cultural e a riqueza das tradições familiares nessa comunidade específica.

Enunciada a argumentação da validade do problema de pesquisa, é prescindível entender e separá-la de uma historiografia convencional que entende o processo de colonização por parte dos imigrantes italianos no sul do estado como imprescindível para a constituição da região. A ênfase conferida a esse aspecto histórico pela historiografia, juntamente com sua subsequente influência na percepção popular que celebra a contribuição dos europeus para a construção da identidade catarinense, levanta questões relevantes. Essa abordagem histórica que assume uma perspectiva comemorativa e tende a perpetuar o mito do pioneirismo europeu (Klug; Santos; Lima, 2022) reforçando estereótipos e moldando tradições de maneira seletiva, despreza a presença e a contribuição das populações indígenas, caboclas e afrodescendentes na região, o que impacta a compreensão geral da história do estado, reverberando também na construção da identidade catarinense. Esses são aspectos importantes a serem considerados para uma compreensão abrangente da história e da identidade do estado. Portanto, é importante esclarecer que o objetivo deste trabalho não se concentra na revisão da historiografia relacionada à imigração europeia em Santa Catarina, mas sim em explorar outras perspectivas. Portanto, em vez de adotar uma abordagem convencional e revisitar a historiografia estabelecida, optamos utilizar a fotografia como lente que nos permite examinar as complexas dinâmicas sociais, culturais e familiares que desempenharam um papel central na formação dessa comunidade ao longo do tempo.

Para isso, foram escolhidas perspectivas de teórica e de análise de fotografias, sendo que todas elas se complementam e puderam ser utilizadas de forma paralela. A partir de Boris Kossoy (2001), foi entendida a necessidade de analisar elementos presentes nas imagens, em especial as técnicas fotográficas e composições materiais. Isso nos permite explorar as nuances e os detalhes intrínsecos das fotografias, revelando pistas importantes sobre os contextos em que foram criadas. A historiadora de Ana Maria Mauad (2008), nos lembra da importância de contextualizar as fotografias dentro de narrativas culturais e sociais mais amplas, e nos ensina a considerar não apenas o que está visível na imagem, mas também os rituais, práticas e significados sociais que cercam a produção e o consumo das fotografias.

Segundo Leite (1993) quando reunidas, as fotografias podem sugerir aspectos ou ângulos de uma atmosfera ou ambiente (p. 36). A durabilidade da fotografia pode ultrapassar a vida de seus produtores e portadores e, por isso, tornam-se aptas para elucidar aspectos históricos, culturais e sociais. Entende-se que, elas fazem parte de momentos importantes que se desejou fixar, mas não devemos ficar passivos, elas incitam nossa imaginação e nos fazem pensar sobre o passado, a partir do dado de materialidade que persiste na imagem.

O texto *A Câmara Clara* (1980) de Roland Barthes entende que cada fotografia é, em si, um produto da intenção e da agência dos sujeitos que nela figuram. Através da análise desses elementos visuais, é possível desvendar não apenas os detalhes estéticos, mas também as complexas dinâmicas sociais, culturais e políticas que permeavam o período em que a imagem foi capturada. Barthes diz que a produção de fotografia é rodeada de escolhas e que sem a intervenção pessoal e subjetiva, a fotografia ficaria limitada ao registro documental. “[...] sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele serve para exibir sua arte” (Barthes, 2015, p. 20). Assim, a fotografia representa um momento muito sutil em que a pessoa não é nem sujeito e nem objeto, mas antes um sujeito que pretende se tornar objeto, algo fabricado e que possa permanecer vivo mesmo após sua morte. Nesse sentido, a fotografia se torna uma fonte rica em pistas sobre o passado, oferecendo um vislumbre das motivações, valores e aspirações das pessoas que ajudaram a moldar o tempo histórico

Outros dois conceitos utilizados nesse trabalho e que foram teorizados por Barthes, no mesmo livro, são o *Studium* e *Punctum*. Eles explicam o motivo do observador se interessar por algumas fotos em detrimento de outras. Mas apesar deles coexistirem, “não é possível estabelecer uma regra de ligação entre os dois” (p.42). O *Studium* é simultaneamente um sentimento de vastidão, pertencente ao campo do gosto inconsequente e, ao mesmo tempo, interesse histórico, que pode ser percebido em função da cultura. Que, às vezes, proporciona emoção, mas sempre

margeado pela “familiaridade em função do saber do observador” (Barthes, 2015, p.27). Já o *Punctum* é um “detalhe” que se sobressai aos demais. Ele pode ser lido como um elemento ativo, da ordem do aparecimento, jamais um sentimento buscado, sendo algo que na imagem marca quem observa. De acordo com Barthes: “O *Punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).” (2015, p.42). Sendo assim, através das noções de *studium e punctum*, Roland Barthes, suscita a discussão sobre uma imagem que evoca um pensamento sobre si mesma, ao colocá-la num plano do afeto e da sensibilidade e não somente num plano intelectual e reflexivo.

Partindo dos preceitos teóricos explicitados, eis o caminho a ser percorrido pela pesquisa. O primeiro capítulo deste trabalho, busca-se compreender o movimento feito no século passado, da ampliação das fontes usadas, que foi acompanhado pelo entendimento do papel dos sujeitos e seu protagonismo enquanto construtores da história. A revisão da literatura que sustenta todo o desenvolvimento desta pesquisa se concentra em uma perspectiva diferenciada da fotografia. Aqui, a fotografia não é vista meramente como uma ilustração para o texto escrito, mas como uma fonte de evidência histórica por direito próprio, destacando-se como uma protagonista na narrativa da história. Ela se torna um instrumento intrínseco à preservação da memória e à construção das narrativas históricas.

A discussão adentra-se na ideia de que a prática de fotografar a vida em família se disseminou amplamente em várias camadas sociais e em diferentes países durante os séculos XIX e XX, e que não estava restrita a uma elite ou classe social específica, mas era praticada em diversos estratos sociais. Sendo assim, o ritual da fotografia desempenhou, um papel de legitimação da família, mas também, daquelas pessoas em um determinado espaço geográfico e social. A fotografia de família permite ao observador perceber ou sentir outros níveis da realidade: sentimentos, padrões de comportamento, normas sociais, conformismo e rebeldia. “Poderia talvez ser tomada como um equivalente da memória coletiva, como a imagem fixada de um tempo que parou” (Leite, 1993, p.76). A fotografia, como uma prática acessível para muitos, permitiu que as famílias registrassem momentos significativos de suas vidas cotidianas. Esses registros capturam não apenas imagens, mas também contextos culturais e sociais, costumes, modos de vida, indumentárias e objetos do dia a dia. Portanto, retratos de casamento podem ser encarados como artefatos que contêm informações valiosas sobre a vida cotidiana das pessoas em um contexto histórico.

No segundo capítulo desta pesquisa, adotamos uma abordagem técnica, seguindo a orientação de Kossoy (2001) e de Roland Barthes (2015), com o propósito de revelar e examinar os aspectos externos das fotografias. Nossa atenção foi direcionada ao *Studium*, se se identificou em prol da materialidade e à conservação das imagens. Além disso, realizamos uma análise inicial

minuciosa para identificar quaisquer elementos que pudessem fornecer informações relevantes para a compreensão e interpretação das imagens, incluindo possíveis sinais de intervenção humana. Essa abordagem técnica desempenhou um papel fundamental ao estabelecer uma base sólida, permitindo-nos aprofundar nossa análise das fotografias nos capítulos subsequentes.

No capítulo 3, que é o cerne deste estudo, optamos por uma análise do *Punctum*, ou seja, o que marcou e nos feriu durante a análise dos retratos de casamento, reconhecendo que elas encapsulam tanto a história coletiva quanto as narrativas individuais. Aqui se examinou detalhadamente as poses, os gestos e a presença dos retratados nas fotografias de casamento. Pois as poses e gestos dos noivos podem revelar não apenas a dinâmica de gênero da sociedade retratada, mas também a expressão dos sentimentos e afetos envolvidos no momento do casamento. A disposição dos noivos e seus trajes pode destacar os papéis socialmente atribuídos a homens e mulheres naquele contexto e fornecerem pistas sobre as normas culturais, as expectativas sociais e as tradições relacionadas ao casamento naquela época. Atentou-se também, para presença de outros personagens nas fotografias, como familiares, amigos e convidados, e suas interações com os noivos, pois podem revelar como se davam as interações comunitárias e familiares naquela sociedade e informações sobre o ambiente social e cultural do casamento, a forma como as comunidades se reuniam e celebravam o evento e as relações interpessoais entre os envolvidos.

Alinhado a isso houve a necessidade de comparar as análises das fotografias de casamento com questões e perspectivas levantadas em textos que utilizam a história oral para abordar a descendência italiana no sul do Brasil. Nisso, destacam-se, as pesquisas de Frantieska Huszar Schneid (2015; 2020) e de Lucy Cristina Ostetto, intitulado “Vozes que recitam, lembranças que se refazem: Narrativas de descendentes italianas/os. Nova Veneza – 1920-1950” (1997). Cujas pesquisas ofereceram uma base fundamental para contextualizar e enriquecer a compreensão das questões relacionadas à descendência italiana, pois ao contrário do trabalho de Schneid, Ostetto utiliza-se de narrativas advindas da mesma região das fontes que foram selecionadas para esse trabalho de conclusão de curso.

Pretende-se portanto, analisar cuidadosamente as fotografias de casamento, destacando o papel de protagonista que a fotografia desempenha dentro da ampla gama de fontes históricas disponíveis. E através dessa análise, desvendar os aspectos individuais e íntimos do ritual do casamento nesse contexto específico e também de iluminar os aspectos coletivos e culturais que moldavam o significado e a representação de uma comunidade de descendência italiana no sul de Santa Catarina durante o período entre 1940 e 1959.

2 APONTAMENTOS PRELIMINARES PARA UMA HISTÓRIA VISUAL DA FOTOGRAFIA

Ana Maria Mauad, uma respeitada professora do departamento de história da UFF com um foco particular em história da cultura e da imagem, especialmente no contexto da fotografia, ressalta a importância de reconhecermos o potencial comunicativo inerente à imagem fotográfica, que desde sua concepção foi projetada para transmitir uma mensagem. Nesse sentido, a intenção é desvelar as múltiplas facetas desse tipo de recurso visual e seu papel fundamental dentro da narrativa de uma história visual mais ampla. Este capítulo busca, de forma concisa, explorar as diversas dimensões que as imagens fotográficas oferecem para a pesquisa histórica. Além disso, almeja traçar uma análise da trajetória que a fotografia percorreu, desde seu surgimento até se tornar um objeto amplamente desejado e consumido, destacando seu impacto na sociedade e sua evolução como uma linguagem visual significativa ao longo do tempo. Portanto, ao compreendermos as origens e as transformações da fotografia, podemos apreciar melhor sua importância como uma ferramenta crucial para se entender e contextualizar os eventos e as mudanças culturais ao longo da história.

2.1 HISTÓRIA E O USO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA COMO FONTE VISUAL

Qualquer tipo de fonte histórica deve ser problematizada a luz do entendimento de que elas são apenas um suporte que reverbera práticas sociais de quem as produziu. E é dever de todo o historiador superar completamente a visão ingênua de que as fontes revelam, a um simples olhar, a pura existência do passado. Toda fonte histórica é resultado de uma operação histórica (Carteau, 1979 apud Mauad, 2008) e que deve ser questionada e sempre tratada com desconfiança por quem as analisa. Sendo assim, deve-se “[...] levar em conta a natureza do objeto e entendê-lo como parte da cultura material e que está associado a uma função social e a sua trajetória pelos tempos” qualquer tipo de objeto deve ser associado e entendido através de sua função social e sua trajetória pelos tempos (Mauad, 2008, p.21).

Os seres humanos sempre produziram imagens, contudo o uso delas na construção do saber historiográfico não é tão antigo. Por muito tempo se desconsiderou o uso da imagem como uma possibilidade, priorizando fontes escritas que na maioria das vezes eram de teor oficial. Por muito tempo houve um “aprisionamento multissecular à tradição escrita como forma de transmissão do saber” (Kossoy, 2001, p.32). Além em certa resistência em aceitar que informações podem ser transmitidas através de um sistema diferente da tradicional comunicação escrita. Até porque, para isso, foi necessário, em certa medida, que outros métodos, mais adequados as imagens, fossem

desenvolvidos para decifrar certos conteúdos e suas realidades.

Ao longo do século XIX, o conceito do que seria documento se expandiu para além de suportes escritos, e assim, as noções do que seriam fontes históricas foram ampliadas e a pesquisa sobre outros tipos de documento ganhou mais importância. Sendo “incluídos na gama de fontes dignas de fazer parte da história e passíveis de leitura por parte de historiadores, a pintura, o cinema, a fotografia e etc.,” (Cardoso; Mauad, 1997, p.2), ou seja, incorporou-se quaisquer objetos com vestígios de alguma atividade humana.

Desde o século XVIII, já havia o entendimento do potencial cognitivo da imagem visual (Menezes, 2003). Com o Século das Luzes, mas ainda de modo ideológico, que se passa a traçar um paralelo entre “monumentos históricos” e sua relação visual com o passado. Contudo, conforme indica Menezes, em períodos muito posteriores, como no Renascimento já existia um esforço em coletar, organizar e decodificar simbolicamente imagens e seus significados, o que fomenta e dá base para a formação da iconografia como prática científica.

Mas é somente no século XIX, começo do XX, bem atrás de disciplinas como Antropologia e Sociologia, que certos ramos do campo da história voltam-se para a inclusão das imagens como objetos de pesquisa e análise. Mas como em qualquer área, alguns setores, por conta própria, se desenvolvem mais do que outros. Esse foi o caso das iniciativas em torno da história da fotografia, que “é o campo que melhor absorveu a problemática teórico-conceitual da imagem e a desenvolveu intensamente” (Menezes, 2003, p.13). E é por isso que ao analisar a produção bibliográfica, percebe-se a expressividade numérica da produção sobre fotografia, até mesmo no Brasil, além da quantidade importante de núcleos fotográficos disponíveis para pesquisa em âmbito nacional (Carvalho, 1994). Houve certa preocupação em inventariar e tratar coleções institucionais e particulares o que se reverteu em avanços visíveis no que diz respeito a pesquisa.

As fotografias são tão comuns nos dias de hoje que não se pensa no longo caminho que esse tipo de fonte trilhou, tanto para popularização quanto na sua valorização como um rico objeto de conhecimento. Com essa tecnologia o mundo tornou-se mais palpável, o homem passou a ter um conhecimento muito mais amplo de outras realidades, que até aquele momento só eram conhecidas através da tradição escrita e verbal. A partir da fotografia a expressão cultural dos grupos exteriorizados, como seus costumes, habitação, fatos sociais e políticos, passou a ser gradativamente documentada pela câmera. Ou seja, “o mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado” (Kossov, 2001, p.29).

Esse simples ato de produzir e também olhar uma foto, que atualmente está tão banalizado por conta do bombardeio de imagens que invadem o mundo contemporâneo, transmite a ilusão de que as imagens se comunicam por si só e diretamente ao observador. Contudo, todos devem se

sentir interrogados e desafiados pelas imagens, e no caso dos historiadores, encontrar resquício e pistas, “refazer os laços com o objeto para que possa decifrar o que ele pode ter sido, para fazer ressurgir a vida que fora resguardada na latência da foto” (Arrigucci Jr apud Leite, 1999, p.13), além de dar voz as amplas possibilidades que aquele documento carrega.

Mas para isso, é preciso diferenciar a história da fotografia e a história que pode ser feita através dela. A primeira diz respeito ao meio de comunicação e também da fluência entre ciência e arte visual. A segunda, e que mais central aqui, é a que remete ao emprego desses objetos à pesquisa como meio de conhecimento visual do passado e possibilidade de descoberta de nuances e informações de outros tempos. Prestando-se, assim, a descoberta, análise e interpretação da vida histórica. Boris Kossoy, em seu importante livro, *Fotografia e História* (2001) diz que, nesse sentido a fotografia representa um meio de comunicação da cena passada sendo, portanto, uma possibilidade de resgate da memória visual.

Para os historiadores e outros estudiosos das ciências humanas, a fotografia pode dar a noção precisa do microespaço e tempo representado, estimulando a mente à lembrança, reconstituição, imaginação e memória. A fotografia é uma fonte inesgotável de informação e emoção. (Kossoy, 2001). E é, portanto, uma importante possibilidade de descoberta e interpretação da vida histórica. Segundo Miriam Moreira Leite (1993), uma das grandes pesquisadoras dessa área no Brasil, quando reunidas, as fotografias podem aspectos ou ângulos de uma atmosfera ou ambiente. A durabilidade da fotografia pode ultrapassar a vida de seus produtores e portadores e, por isso, torna-se apta para elucidar aspectos históricos, culturais e sociais, e assim se entende que, ela fez parte de momentos importantes que se desejou fixar.

“Mas até que ponto uma imagem vale mais que mil palavras?” (Leite, 1993, p.23) Como ultrapassar a superfície da mensagem fotográfica? Para chegar àquilo que não foi revelado imediatamente, é necessário levar em conta, e “compreender a fotografia como uma escolha efetuada em um conjunto de escolhas então possíveis” (Mauad, 1996, p.12), inserir a fotografia dentro de um contexto cultural no qual foi produzida; além de entender que ela se deu a partir de uma escolha que advém de uma determinada visão de mundo. O significado de uma comunicação não-verbal de comportamento expressivo pode ser revelado pela relação entre padrões observáveis do mundo exterior e de padrões não observáveis da mente do observador (Leite, 1993). Assim, ao lidar com a leitura da fotografia, temos que levar em consideração conjuntamente com operações da mente humana e objetos, ações e figuras do mundo exterior.

É ilusório pensar-se que as imagens se comuniquem imediata e diretamente ao observador, [...]. Na maioria das vezes [...] se calam em segredo, após a manifestação do mais óbvio: por vezes se fazem opacas e ambíguas, desafiadoras em sua polissemia; por vezes, em seu isolamento se retratam à comunicação, exigindo a contextualização, única vida de acesso seguro ao que possam significar. Por outro

lado, são difíceis de se deixarem traduzir um código diverso como o da linguagem verbal. Quer dizer: a fotografia deve ser submetida a uma abordagem crítica para que se fato se revele [...] (Leite, 1993, p.12).

Roland Barthes em seu livro, *A câmara clara*, publicado pela primeira vez na França em 1980, apesar de ser uma produção intimista, é brilhante ao apresentar questões gerais e que nortearam o campo história e fotografia. Barthes diz que a produção de fotografia é rodeada de escolhas e que sem a intervenção pessoal e subjetiva do observador, que pode ver muito mais do que o registro realista, a fotografia ficaria limitada ao registro documental. “[...] sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo me julga e aquele de que ele serve para exibir sua arte” (Barthes, 2015, p. 20).

Paralelamente, defende a ideia da construção intencional também das poses dos fotografados. Ele diz: “[...] ponho-me a posar, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (Barthes, 2015, p. 18). Assim, para Roland Barthes a fotografia representa um momento muito sutil em que a pessoa não é nem sujeito e nem objeto, mas antes um sujeito que pretende se tornar objeto, algo fabricado e que possa permanecer vivo mesmo após sua morte.

Já Susan Sontag (1933-2004), ensaísta norte-americana, que possui vários livros publicados no Brasil, escreve de forma erudita, mas, ao mesmo tempo, didática sobre os mais diversos temas. Contudo, o livro escolhido para se comentar aqui, apesar de ter sido publicado nos anos 1980, permanece muito atual. Já que contextualiza o tempo em que a fotografia passou a ser obtida pelos mais diversos aparelhos e difundida pelos mais variados suportes. Para ela “a fotografia talvez seja, dentre todos, o objeto mais misterioso que compõe e dá consistência ao mundo que identificamos como moderno” (Sontag, 1981, p. 4).

Em seu livro, *Ensaio sobre a Fotografia* (1981), Susan, alinhada a Barthes entende que a fotografia constitui uma interpretação do mundo, ela “[...] não reproduz simplesmente o real, recicla-o” (Sontag, 1981, p. 167). A fotografia confere a certos eventos uma espécie de importância, pois como a câmera é um invento moderno, capaz de registrar o que está desaparecendo. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa, justamente por congelar uma parte desse momento, “[...] toda a fotografia produzida passa a ser testemunha da dissolução inexorável do tempo” (Sontag, 1981, p. 15).

Portanto, a fotografia é o produto final da soma dos elementos constitutivos: assunto, fotógrafo e tecnologia. Que estão inseridos em um espaço e tempo, caracterizada por um ato humano de criação e de uma representação visual. “Toda fotografia tem sua origem a partir do desejo de um indivíduo que se viu motivado a congelar em imagem um aspecto dado do real, em

determinado lugar” (Kossoy, 2001, p. 38). O fotógrafo que atua nesse processo como um filtro cultural, que de forma implícita insere seus valores ideológicos, a sua bagagem cultural e a sua visão de mundo. Para Kossoy (2001) “o registro visual documenta, a própria atitude do fotógrafo, diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens [...]” (Kossoy, 2001, p. 45). Mesmo com a inserção da fotografia no conceito de documento, esta não deve ser analisada como uma verdade sobre o passado, pois, na verdade, ela é um aspecto da realidade escolhida e, portanto, passível de manipulação. A “[...] imagem não pode ser entendida apenas como registro mecânico da realidade dita factual” (Kossoy, 2004, p. 51)

Assim, percebemos que o significado mais profundo da fotografia não se encontra necessariamente na imagem em si, na sua forma explícita, mas sim nos fatos que estão ausentes na imagem, que cabe ao sujeito/observador tentar compreender. O pesquisador não deve utilizar a fotografia apenas como ilustração. A imagem deve ser percebida e analisada criticamente como os textos escritos, deve-se interrogar e especular as entrelinhas desse documento histórico, pois, dessa forma, poder-se-á encontrar as particularidades do momento em que a foto foi tirada. E nesse sentido Peter Burke (1992) atesta algo muito interessante, ele faz uma analogia que alinha o trabalho do fotógrafo com o do historiador. Diz que ambos se preocupam em representar momentos na história, mas não estão preocupados em capturar o real, mas sim registrar uma representação de um evento.

Assim como os historiadores, os fotógrafos não apresentam reflexos da realidade, mas representações da realidade. Alguns passos importantes foram dados em direção a uma crítica da fonte das imagens fotográficas, mas aí também ainda há um longo caminho a percorrer. (Burke, 1992).

Ana Maria Mauad, outra grande referência na pesquisa com fotografias, em vários trabalhos aborda a metodologia que deve ser empregada ao utilizar a fotografia como fonte primária e todas as problemáticas que podem vir a existir. Para ela se deve entender que a imagem é história, e, portanto, entender que a história “[...] embrenha as imagens, nas opções realizadas por quem escolhe uma expressão e um conteúdo, compondo através de signos, de natureza não verbal, objetos de civilização, significados de cultura” (Mauad, 1996, p. 15).

As imagens são nômades de meios, desmontam seu acampamento em cada novo meio em que se estabelece na história das imagens, antes de mudar-se ao meio seguinte. Seria um erro confundir as imagens com os meios. Os próprios meios são um arquivo de imagens mortas, que somente animamos com o nosso olhar (Belting *apud* Mauad, 2016, p. 48).

Deve-se valorizar ainda mais as imagens e principalmente a fotografia como uma fonte a fim de retratar claramente a vida em um determinado contexto, e o que era importante de ser

revelado para uma comunidade. E assim “[...] refletir sobre a dimensão histórica da imagem fotográfica e as possibilidades efetivas de utilizá-la na composição de certo conhecimento sobre o passado” (Mauad, 1996, p. 15). Portanto, intencionalidade de cada retrato, perpassado pela postura do fotografado, as técnicas empregadas pelo fotógrafo, e até a memória construída através desse tipo de objeto são cruciais no entendimento e na análise que o historiador/pesquisador deve empreender para que o objetivo de explorar e extrair as mais diversas nuances de uma imagem fotográfica seja alcançado. Sendo assim, a fotografia abre um horizonte para o historiador, uma vez que lhe permite converter a recordação em conhecimento.

2.2 INTRODUÇÃO AO CIRCUITO SOCIAL DA FOTOGRAFIA

O mundo no século XIX foi invadido por um dinamismo nunca antes visto pela humanidade. Esse processo dramático de transformação afetou intimamente os hábitos cotidianos das pessoas e as convicções sobre um mundo que já não era mais o mesmo. As mudanças afetaram as hierarquias sociais, as noções de tempo e espaço e o modo com que as pessoas compreendiam os objetos ao seu redor. O crescente processo industrial, forneceu uma gama ampla de novos objetos e tecnologias que invadiam o dia a dia de todos em um ritmo desenfreado, principalmente nas grandes metrópoles europeias. Assim, coisas como iluminação elétrica, automóveis, utensílios eletrodomésticos, medicamentos e tratamentos médicos mais complexos passaram a ser indispensáveis (Sevcenko, 1998).

E foi nesse contexto, ainda na primeira metade do século XIX, que a fotografia surgiu na Europa, desde seu início gerando questionamentos em relação aos seus possíveis usos e funções. No meio artístico, que já experimentava o desprendimento do que seria a cópia do real, viu a fotografia como uma forma de se libertar e produzir para além dos reflexos, explorando um novo espaço de criatividade. (Mauad, 1996). Esse borbulho técnico e artístico não permaneceu isolado na Europa. O mundo já via no horizonte o que atualmente chamamos de globalização, e a evolução da transmissão de informações foi uma importante ferramenta que trouxe os processos de reprodução de imagens, em especial a fotografia, para terras e brasileiras. “[...] à difusão de novas técnicas de técnicas de reprodução, mas, sobretudo, integrava-se às conquistas advindas da revolução tecnocientífica, que propiciaram uma nova magnitude e rapidez aos meios de transporte e de comunicação” (Schapochnik, 1998, p.429).

A ciência produz a beleza, por meio da capacitação precisa da realidade, uma hiper-realidade que conta, para sua criação, com a mão do fotógrafo, controlando a natureza responsável pelos puros raios de luz que sensibilizam a chapa. O fotógrafo

é alquimista moderno que manipula humores de composição certa, combinando física e química na criação de uma beleza renovada pela técnica. Um novo tipo de artista para um tempo em que a técnica já influenciava as representações sociais. (Mauad, 1997, p. 195).

Essa rede de comunicação alimentava o imaginário dos europeus sobre as grandes possibilidades que a América poderia fornecer. E diante das precárias condições de vida em muitos países, profissionais de diversas áreas de atuação viram no “novo mundo” uma possibilidade de enriquecimento ou simplesmente sobrevivência. Entre esses trabalhadores, estavam fotógrafos, iniciantes e experientes, que se deparando com um mercado supersaturado na Europa, onde a fotografia foi logo muito aceita pelo público, viram no Brasil uma oportunidade de construir grandes negócios em um setor sem muitos concorrentes e em plena expansão. Mas, apesar da esperança, em geral, essa profissão, não dava garantias reais de uma renda regular, e muitos deles possuíam ocupações paralelas (Mauad, 1997).

Mesmo já possuindo caráter muito comercial na Europa, a fotografia só foi inserida no Brasil na década de 1860, tornando-se mais difundida no país apenas no fim do mesmo século. Período esse em que se extingue a antiga nobreza colonial e se estabelece novos padrões sociais ligados a um verdadeiro culto a aparência e tentativa maciça de qualificação da imagem do indivíduo. E assim como ocorria na Europa todos se deslumbravam diante de novos objetos de consumo que representavam o progresso e a modernidade.

No afã do esforço modernizador, as novas elites se empenhavam em reduzir a complexa realidade social brasileira, singularizada pelas mazelas herdadas do colonialismo e da escravidão, ao ajustamento em conformidade com padrões abstratos de gestão social hauridos de modelos europeus ou norte-americanos. (...) Era como se a instauração de um novo regime implicasse pelo mesmo ato o cancelamento de toda a herança do passado histórico do país e pela mera reforma institucional ele tivesse fixado um nexos coextensivo com a cultura e a sociedade das potências industrializadas. (Sevcenko, 1998, p.27).

Evidentemente, após sua inserção no Brasil, ela se tornou um privilégio das classes sociais mais elevadas que já tinham acesso a certos tipos de imagens, encomendando pinturas de seus retratos e outras obras. Essa elite, de corte e de proprietários de escravos, logo aderiu à nova moda, pois, além do desejo de perpetuar a própria imagem, o retrato era um gesto através do qual se pretendia demonstrar prestígio social, status e respeitabilidade perante a sociedade (Koutsoukos, 2006). E por ser uma grande novidade advinda do antigo continente, ser uma técnica cara e com uma tecnologia importada, a produção naturalmente seria menor em relação ao registro dos menos abastados e dos que não viviam nos grandes centros urbanos. Assim, para aquela sociedade,

“frequentar o ateliê fotográfico faz parte de um conjunto de códigos de comportamento que pretendem igualar o habitante do Rio ao morador de Paris, e a rua do Ouvidor ao boulevard des Italiens, integrando a cidade na civilização ocidental” (Mauad, 1997, p.199).

Nesse sentido, deve-se entender que mesmo havendo expansão, a fotografia não foi popularizada de imediato, pois foi-se construindo empecilhos sociais que a mantiveram inacessível a algumas camadas da população (Stancik, 2009). Os fotógrafos do século XIX ainda tinham como molde para as poses as pinturas neoclássicas, a influência do retrato a óleo na composição dos retratos fotográficos é incontestável (Mauad, 1997), as imagens retratavam o cliente com uma pose, vestes e ambientação que revelasse a sua “máscara” social; que registrasse o que aquele indivíduo representado acreditava que devia ser objeto de lembrança pela posteridade (Barthes, 1984).

Contudo, com o crescimento das cidades, de sua população urbana e do poder de compra de classes mais populares, o retrato fotográfico, a partir de novos moldes, teve seus custos de produção reduzidos e isso o tornou mais acessível a um público maior. Assim, além da corte imperial, a clientela dos estúdios fotográficos era formada pela classe senhorial agrária e pela população urbana que enriquecia através do comércio e serviços prestados à burguesia imperial. “Esse processo espelhava a alteração nas origens da riqueza e do poder, com a ascensão de profissionais ligados às atividades liberais, burocráticas e empresariais, e a descentralização política na ordem republicana” (Schapochnik, 1998, p.439).

Segundo Boris Kossoy (2009), no final do século, o número de estabelecimentos que fornecia esse tipo de serviço aumentou por conta do crescimento de uma nova clientela de uma classe média que também almejava ter sua imagem perpetuada através da fotografia. As oficinas fotográficas se organizam e possuíam recursos técnicos específicos que permitiram materializar as imagens de homens, mulheres e crianças na superfície do papel. Diante da existência de iluminação artificial, era necessário a adoção de medidas que facilitassem a passagem de luz natural e, portanto, janelas de vidro e claraboias eram comuns nesses estúdios. E por esse motivo fotografias tiradas no interior de imóveis são aparecem a partir da década de 1880. (Mauad, 1997)

O uso de móveis, vestuário e outros apetrechos também faziam parte desses espaços. Era preciso uma “ambientação ilusória” (Schapochnik, 1998, p.464), objetos que caracterizassem um conforto artificial na montagem fotográfica, mas indicativo de uma forma de representar vivências cotidianas. Todas essas técnicas empreendidas geraram uma padronização visível nos retratos, Miriam Moreira Leite (1993) observou que essas características e também a de “pose-para-ser-exibida”, dedicada as pessoas de quem se deseja a aprovação, tornava quase impossível, apenas pelo olhar, identificar e distinguir claramente as classes sociais e o poder aquisitivo das pessoas retratadas.

A necessidade da experiência visual é uma constante no século XIX e no seguinte século XX, já que em uma sociedade onde grande parte da população era analfabeta, as imagens desempenhavam um papel importante na difusão de informações e na autorrepresentação. No plano do controle social a imagem fotográfica foi associada à identificação, passando a aparecer em identidades, passaportes e os mais diferentes tipos de carteiras de reconhecimento social. (Mauad, 1996). No âmbito privado, através do retrato de família, a fotografia também serviu de prova. O atestado de um certo modo de vida e de uma riqueza perfeitamente representada através de objetos, poses e olhares.

Assim, não obstante inúmeras permanências, o signo da mudança estava presente no ar (Martins, 2001). Do século XIX para o XX as mudanças, no Brasil, não decorriam apenas da passagem do Império para a República, mas as mudanças de caráter tecnológico alimentavam as expectativas e busca por uma nova estética o que justificava a crença de que a mudança do século trazia também uma nova “era”.

2.3 FOTOGRAFIAS DE FAMÍLIA E MEMÓRIA

Centrado em estudos e na compreensão da vida de pessoas comuns, sua vida diária e sua estrutura familiar os estudos sobre o cotidiano estão ligados à domesticidade, à familiaridade ou a espaços restritos que podem estimular a privacidade análoga à que se atribuiu a família a partir do século XIX. (Vainfas, 1996).

Cabe a todos que se arriscam a trabalhar com esse campo, compreender que a vida privada e o cotidiano familiar são um lugar de produção social das existências (Del Priori, 1997) e que não pode se entender e restringir esses espaços a um lugar de apenas reprodução e manutenção de esferas públicas que também são passíveis de análise. As pesquisas esclarecem que não há uma barreira entre as esferas públicas e privadas, e sim uma articulação e uma dialética entre as duas. Portanto, não se deve dar palco para a oposição, mas sim tentar entender qual a natureza do espaço que diferentes grupos ocupam, e ainda mais, interpretar os usos e representações, entendendo o modo de subjetivação que constituem as identidades. “Ambos, vida privada e cotidiano, são, por conseguinte, teatro de um processo portador de historicidade” (Del Priori, 1997, p.390).

Assim, pensar o mundo cotidiano e a vida privada é pensar também em mundo não imóvel, que está a todo momento se remodelando e que as adaptações e múltiplos deslocamentos ocorrem sempre articuladas, obviamente, com as mudanças que também ocorrem na sociedade como um todo. Mary Del Priori (1997) diz que “Há uma grande complexidade entre os deslocamentos materiais e as clivagens subjetivas que modificam as relações da ordem dos nomes e dos discursos,

bem como a ordem dos corpos e das condições que configuram o espaço, no interior do qual as relações entre os grupos sociais são percebidas”. (Derl Priori, 1997, p.396)”.

Como visto, a cotidianidade não é apenas o presente que se encerra e que se apaga com o tempo, ele permanece, sendo os vestígios materiais provas, que permanecem e estão em todos os lugares. Através do estudo da cultura material consegue-se perceber questões que não seriam possíveis perceber com outros tipos de abordagens. As interações que podem ser resgatadas através do privado, os gestos, a circulação de corpos, a ritualização do espaço doméstico e que envolve os indivíduos permite recuperar a muito mais do que a relação entre as pessoas e o meio social, mas também entre a vida cotidiana e a própria história (Del Priori, 1998). Assim, a partir disso, pode-se investigar a vida das classes trabalhadoras, circunstâncias próprias da vida das mulheres e das crianças entre outros temas.

E é nesse trânsito entre o privado e o público e os vestígios materiais dessas relações que as fotografias se colocam, a produção de imagens faz parte do que é a vida social e os objetos refletem certos preceitos que não estão de nenhuma forma alheios e distantes dos dogmas culturais de quem os produziu. Entende-se que toda a vida está inquestionavelmente mergulhada no mundo da cultura e a história da vida privada, juntamente com seus vestígios materiais, serve para o estudo de formações e costumes sociais que desapareceram ou ainda podem permanecer.

Hoje a todo momento e com qualquer justificativa tira-se uma foto. Até o simples sorriso de uma criança é um gesto plausível para uma. Mas, em tempos passados mesmo após a difusão mais maciça da fotografia em diferentes camadas sociais, em ambientes domésticos por exemplo, apenas eventos mais importantes eram privilegiados com a possibilidade de ficarem eternizados na materialidade e conseqüentemente na memória das pessoas. Miriam Moreira Leite, em seu importantíssimo livro *Retratos de Família*, publicado em 1993, aborda como o ritual da fotografia desempenha um papel de legitimação das pessoas em um determinado espaço geográfico e social e também da família. Esse tipo de imagem reitera a existência de paisagens, de lugares, mas principalmente de pessoas pertencentes a uma “comunidade afetiva”. (Halbwachs, 1990, p.33).

A revisita as fotos esquecidas e bagunçadas em algum lugar da casa de algum parente mais velho, como avós ou tios faz parte de momentos importante de reuniões familiares, as conversas sobre quem são aquelas pessoas e em que época viviam se reproduzem em quase todos os lares é uma reverberação do papel da fotografia na legitimação social das pessoas até mesmo nos seios familiares e consegue articular recordações entre passado e presente, entre ascendente e seus descendentes. Os retratos são uma forma de visitar as pessoas fotografadas e também, “[...] vê-las como elas nunca se veem, ao ter delas um conhecimento que elas nunca podem ter; transforma as pessoas em objetos que podem ser simbolicamente possuídos”. (Sontag, 1981).

Os problemas da percepção e da memória visual precisam ser compreendidos e aprofundados para dar conta da singularidade da imagem fotográfica, da subjetividade do observador e de sua ligação com o que é representado na fotografia. Quando olhamos uma fotografia, não é ela que vemos, mas sim outras que se desencadeiam na memória, despertadas por aquela que se tem diante dos olhos. [...] Além disso, não olhamos apenas para uma foto, sempre olhamos para a relação entre nós e ela (Leite, 1993, p.145).

À medida que são observadas e retomadas, as fotografias atuam na memória e fazem com que outras imagens e episódios se revelem, e trazendo a superfície significados esquecidos ou alterados com o passar do tempo. “Poderia talvez ser tomada como um equivalente da memória coletiva, como a imagem fixada de um tempo que parou” (Leite, 1993, p. 76).

A eficácia da imagem fotográfica repousa na sua capacidade de mesclar a estranheza do que mostra com a intimidade de nossa memória. Enquanto produção antecipada de memória, ela guarda uma proximidade com o acervo de nossas recordações pessoais. O conteúdo “verista” ou a realidade figurada na fotografia, muitas vezes, tem um papel secundário, ganhando relevo os efeitos suscitados naquele que as contempla (Schapochnik, 1998, p.459).

Alloa (2017, p.16), utilizando-se do grande Georges Didi-Huberman, aponta que a imagem e sua linguagem não se finda e não pode ser reduzida as suas bordas materiais. As imagens, e principalmente as fotografias, desempenham um papel peculiar, permitindo-nos adentrar o mundo das pessoas retratadas e, ao mesmo tempo, nos possibilitando vê-las de uma maneira que elas mesmas nunca puderam experimentar. Isso nos leva a refletir sobre a complexidades da percepção e da memória e dos sentimentos, aspectos cruciais para compreender a singularidade das imagens fotográficas, a subjetividade do observador e sua relação com o conteúdo da fotografia. Quando a contemplamos, não estamos apenas olhando para a imagem em si, mas sim para as memórias que ela evoca.

Sem dúvida, afirmamos e enfatizamos que a fotografia da margem para a imaginação e a memória. Ela desempenha um papel crucial na preservação do passado, resistindo à erosão do tempo que tende a apagar as lembranças. Contudo cabe dizer que segundo Paul Ricoeur, essas memórias não podem de forma alguma ser imaginativas, pois elas se baseiam em uma realidade prévia. (Ricoeur, 2007, p. 61). Mesmo assim, é impossível não caracterizar a fotografia como catalisadora da memória, revelando outras imagens e eventos, resgatando significados esquecidos ou que foram transformados ao longo do tempo.

E é nesse sentido que se coloca a imagem (Figura 1), ela despertou questionamentos que iniciaram essa pesquisa. Quando me deparei com o retrato de casamento dos meus avós, que por mais incrível que possa parecer, não estavam em um porta retrato bonito sob alguma estante aos olhos de todos, mas sim, dentro de uma velha caixa de sapato esquecida dentro de um armário,

despertaram um irrecusável convite ao mergulho no campo da história da fotografia e o seu papel dentro os álbuns familiares. Essa fotografia, como já dito, trazem à tona sentimentos e memória questões que nem de perto se alinham o que está posto na imagem ao observar na imagem. O mergulho pode ser ainda mais profundo, a história de toda uma família pode ser entendida a partir desse retrato que marca e simboliza o marco inaugural de uma nova família, assim, podemos ensaiar como se dava o convívio do casal, o nascimento dos filhos, a criação das crianças, o trabalho para o sustendo, a relação com a comunidade e até mesmo a religiosidade.

Figura 1 – Retrato de casamento Saul Abel Dário e Luiza Dagostim, 1955.



18 x 12 cm. Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC).

A fotografia de família é uma forma poderosa de capturar momentos que vão além do simples registro visual. Ela permite que o observador mergulhe em camadas mais profundas da realidade, expondo sentimentos, padrões de comportamento, normas sociais e até mesmo conflitos entre conformismo e rebeldia. Em muitos aspectos, pode ser vista como um equivalente da memória

coletiva, como uma imagem congelada de um tempo que parece ter parado. Cada fotografia é como um instantâneo de um momento privilegiado, transformado em um pequeno objeto que podemos guardar e revisitar sempre que desejarmos. No entanto, ao tirar uma fotografia, as famílias estão, inconscientemente, construindo uma narrativa que servirá como um objeto de memória para as gerações futuras, dando continuidade à história familiar (Sontag, 1981).

A prática de “tirar o retrato” é uma tradição que persiste ao longo das gerações e é especialmente significativa em momentos cruciais da vida da família. Nessas ocasiões, as pessoas se preparam cuidadosamente, escolhendo suas melhores roupas e buscando transmitir a imagem socialmente aceita de si mesmas. Existem momentos mais propícios do que outros para o registro fotográfico, e esses momentos são essenciais para capturar e preservar a continuidade e coesão dos detalhes da vida familiar. Isso reflete “o desejo e a ação deliberada de registrar o que deve ser lembrado para as gerações futuras” (Schapochnik, 1998, p. 462).

Apesar de parecer haver uma certa homogeneidade nas fotografias de família devido às técnicas utilizadas, essa homogeneidade esconde especificidades que são únicas para cada família. Essas particularidades podem incluir influências regionais, religiosas e culturais que moldam a forma como as famílias se apresentam nas fotografias e o que escolhem retratar. Assim, cada fotografia de família se torna uma parte importante da história que será passada de geração em geração.

Mas se as fotografias revelam mais do que o olhar, pois registram partes, detalhes e pessoas que o olhar descarta, sempre é preciso cautela com as simulações ou composições deliberadas que o fotógrafo e os fotografados imprimem à imagem. Todas as fotos examinadas são posadas – os personagens estão ali para serem vistos de maneira que gostariam de ser vistas, e até a expressão facial e corporal lhes são tradicionalmente impostas ou lhes é aconselhada pelo fotógrafo (Leite, 1993, p.179).

De fato, o retrato desempenha um papel fundamental como um mecanismo de legitimidade e participa ativamente na representação pública dos eventos familiares. Sua importância reside não apenas na documentação visual de uma relação, mas também na capacidade de, com o decorrer do tempo, mesclar-se com as lembranças de maneira indissociável. Os retratos carregam consigo muito mais do que a simples representação visual das pessoas; eles incorporam um significado social profundo que transcende o significado original da imagem e, em certos casos, até mesmo o modifica.

O historiador Jacques Le Goff (2013) destacou a natureza intrínseca dessa relação, entre retrato e memória, ao ressaltar que os retratos familiares não são apenas registros estáticos, mas sim agentes dinâmicos na construção da história. Eles atuam como testemunhas silenciosas e cúmplices

de momentos significativos e, ao longo do tempo, podem adquirir novos matizes e interpretações, incorporando camadas adicionais de significado que vão além do retratado originalmente.

Em resumo, os retratos familiares não são meramente registros visuais, mas são mediadores complexos entre o passado e o presente, carregando consigo histórias, significados e evoluções que os tornam elementos fundamentais na construção da narrativa da família e da sociedade em geral. Eles se tornam parte integral da herança cultural, transmitindo não apenas as aparências, mas também as narrativas e as transformações que moldam as identidades familiares e sociais ao longo do tempo.

Portanto, faz parte do compromisso acadêmico do historiador trazer à tona a memória do passado, com o intuito de oferecer uma janela para uma época anterior e proporcionar uma compreensão mais profunda das mudanças que as fotografias desencadearam.

2.4 ÁLBUNS DE FAMÍLIA

O álbum de família, que é, na maioria dos casos, onde os retratos de casamento estão guardados, transcende o mero papel de repositório de fotografias, transforma-se em um fragmento precioso da narrativa familiar. Dentro de suas páginas, encontra-se momentos do passado cuidadosamente selecionados para a posteridade, destinados a serem lembrados e revisitados em diferentes momentos ao longo do tempo. Ao rememorar os eventos, as roupas que adornavam as pessoas naquelas imagens e as próprias pessoas que compunham aquele instante imortalizado, está-se, de fato, contribuindo para a construção da identidade da família. É como se as páginas do álbum abrigassem não apenas imagens, mas também as memórias vívidas daqueles momentos que moldaram a história familiar.

Ele representa um local especial onde a família guarda imagens que ao longo da vida foram adquiridas, proporcionando a capacidade de compartilhar visualmente sua história com as gerações futuras e amigos. Dentro desse espaço, pode-se vislumbrar o que Schapochnik (1998) descreve como um “valor de culto”, uma reverência especial atribuída às memórias contidas nessas páginas.

Esse “tesouro visual”, como destacado por Schneid (2016, p. 91), transcende a mera materialidade de um livro. O álbum de família vai muito além do suporte físico; ele abrange uma coleção de fotografias que capturam membros da mesma família ao longo do tempo. Essas imagens podem estar penduradas nas paredes da casa, dispostas com carinho sobre um móvel, carregadas no compartimento interior de uma carteira, ou até mesmo, soltas guardadas em uma caixa qualquer. Em última análise, o álbum é entendido como um tipo muito singular de arquivo, profundamente

ligado ao domínio do sentimental e do privado. Essas páginas não apenas documentam a história da família, mas também carregam a emoção, as experiências e os momentos compartilhados ao longo das gerações.

Assim como existe um sentido para a preservação e exposição das imagens fotográficas que incidem sobre a memória familiar, certamente deve haver uma lógica interna presidindo a formação e organização das coleções. Existem ocasiões propícias ao registro fotográfico, que em última instância remetem para os momentos altissonantes em que se confirma a continuidade e coesão do grupo familiar. O que atesta um desejo e uma ação deliberada de registrar aquilo que deve ser objeto de rememoração pela posteridade (Schapochnik, 1998, p. 462).

Sua materialidade ganha vida a partir do esforço humano dedicado a cada imagem e das escolhas cuidadosamente feitas ao compor sua narrativa visual. Cada fotografia contida nele se torna testemunha da dedicação e do desejo ardente de preservar não somente a imagem em si, mas também a profunda conexão com o passado e a identidade da família que ela representa. Cada página e cada fotografia e carregam um peso emocional, uma história que transcende o simples retrato, encapsulando a vida e as relações que deram forma à família ao longo do tempo.

Assim, o álbum de família assume o papel fundamental de ser o guardião das narrativas pessoais e coletivas que formam o cerne da família. Dentro de suas páginas, ele não apenas revela as identidades dos membros da família, mas também documenta o modo como viveram suas vidas, como se relacionaram uns com os outros e como evoluíram ao longo das diferentes estações da vida. Este álbum é muito mais do que apenas um arquivo de fotografias; ele é uma testemunha vívida e profundamente emotiva do legado da família, transmitindo histórias e memórias de uma geração para a seguinte.

É importante destacar que esse tipo de arquivo, embora represente um vestígio do que aconteceu, não pode ser considerado como uma representação exata e completa do passado. A fotografia tem a habilidade única de entrelaçar o que ela mostra visualmente com a riqueza da memória que a imagem evoca. Ela vai além de uma simples representação visual, incorporando as emoções, as histórias e as conexões que estão por trás de cada imagem. Portanto, o álbum de família é uma junção complexa de história documentada e história sentida, criando um retrato completo e multifacetado da família ao longo do tempo.

Assim sendo, a fotografia desempenha um papel único e crucial. Ela atua como um meio de congelar, interromper e imortalizar eventos familiares, permitindo que, no futuro, não apenas recordemos o passado, mas também reencenemos o rito original (Santos, 2009). O poder da fotografia reside em sua capacidade de trazer à tona não apenas uma lembrança estática, mas uma autêntica recriação do momento, com todas as emoções vividas naquele instante. Assim, mesmo

que o tempo tenha avançado, a fotografia mantém viva a essência do presente, trazendo de volta, de maneira impressionante, as emoções e os momentos preciosos que a família compartilhou ao longo de sua história.

Mesmo nos dias atuais, com a disseminação dos *smartphones* dotados de câmeras de alta resolução e a evolução do conceito tradicional de casamento, é inegável que, de todos os ritos da vida humana que são registrados em imagens, o casamento permanece como um dos mais públicos e, portanto, um dos mais amplamente documentados. Mas por que, mesmo com a diminuição dos casamentos das classes médias e altas e a alteração sensível dos relacionamentos sexuais, muitos desses ritos permanecem e o retrato de casamento se conserva como ritual?

A publicização do casamento simboliza reconhecer para o público que a situação social de um casal mudou completamente. Nesse caso, o retrato de casamento, ao lado da certidão, é o embaixador substancial dessa alteração e de longe o mais difundido. Seguindo a perspectiva de Miriam Moreira Leite (1993), o retrato de casamento não apenas legitima a união, mas também materializa essa parceria. Ele representa uma preocupação compartilhada não apenas pelos noivos, mas também por suas famílias, em criar um espetáculo que seja apreciado e celebrado por todos aqueles que fazem parte do círculo de conhecidos e de relacionamentos do casal. Além disso, a continuidade dos rituais de casamento que incorporam a tradição de tirar retratos reflete uma interseção de fatores relacionados à memória individual e coletiva. Portanto, essa tradição mantém sua relevância ao longo do tempo, não apenas por questões superficiais, mas por causa de seu profundo significado tanto para os indivíduos quanto para a sociedade em geral.

3 AS SUPERFICIALIDADES DA IMAGEM

Neste capítulo, cada fotografia será minuciosamente examinada com o objetivo de alcançar uma compreensão mais profunda desse conjunto de registros visuais. Seguindo a orientação de Roland Barthes, a abordagem adotada aqui envolve uma exploração meticulosa das imagens, com a intenção de desvendar suas camadas de significado e mergulhar na profundidade. Para ele a fotografia, não é uma invenção, mas uma autenticação intrínseca. Ela não se enreda na teia da ficção; pelo contrário, solidifica a realidade ao cristalizar a cena no papel, transformando-se assim em um documento tangível do que foi. E enfatiza a necessidade de “decompor, ampliar as imagens para melhor compreendê-las, fazer delas o único campo de observação intensa, entrar na profundidade do papel para então conhecer sua verdade” (2015, p. 80).

Como já dito, é preciso reconhecer que o *studium* das fotografia consiste em compreendê-la como um campo de estudo, cuja as mensagens podem ser mais ou menos estilizadas, sucedidas, mas que sempre remete uma informação clássica. É interesse guiado pela consciência, pela ordem natural que engloba características ligadas ao contexto cultural e técnico da imagem. De acordo com Barthes (2015), “se certos detalhes não ferem e portanto são o *studium*, não há dúvida que foram colocados lá intencionalmente pelo fotógrafo” (p.44). Sendo assim, a análise feita por esse capítulo é uma forma de reconhecer o *studium*, pois certos elementos como cartões, bordas, enquadramento e também o cenário são resultados da escolha do fotógrafo.

Continuando na perspectiva de Roland Barthes, a fotografia se revela como um testemunho robusto, capturando de maneira perpetuada um momento específico no tempo. No entanto, paradoxalmente, essa aparente imortalidade é efêmera, uma vez que a fotografia, enquanto manifestação física, está intrinsecamente sujeita à fragilidade do material que a compõe. O papel que serve como suporte, mesmo temporariamente abrigando a realidade, está destinado a uma inevitável decadência. Este substrato físico, mesmo quando temporariamente preserva a autenticidade de uma cena, não escapa à ação corrosiva do tempo. Dessa forma, a fotografia está atada a uma dualidade inescapável: enquanto busca perpetuar o efêmero, ela própria está destinada a morte.

Visto ser indispensável tratar do suporte das fotografias adotamos primeiramente uma análise que aborda dois aspectos-chave: materialidade das imagens e sua conservação. Sendo que materialidade se refere às características físicas das fotografias, incluindo o tipo de papel, tamanho, bordas, cartões de suporte e quaisquer detalhes que afetam a sua estrutura material. E a conservação ao estado das imagens ao longo do tempo, levando em consideração quaisquer danos, dobras,

manchas ou sinais de envelhecimento. A identificação do fotógrafo, quando possível, pode fornecer dados sobre a autoria e o estilo do profissional por trás das imagens.

3.1 MATERIALIDADE

A análise da materialidade das fotografias compreende uma avaliação detalhada de vários elementos que compõem esses registros visuais. Essa investigação cuidadosa visa compreender a estrutura física das imagens e proporciona informações valiosas sobre a sua origem e processo de produção. Um dos aspectos-chave é a identificação do tipo de papel utilizado na impressão da imagem. Isso é crucial, uma vez que diferentes tipos de papel, a textura, a cor e a espessura do papel podem variar, e essas características ajudam a datar e contextualizar a imagem.

Além disso, o tamanho físico da fotografia é outro elemento significativo a ser considerado. O tamanho da imagem pode indicar a finalidade da fotografia. Por exemplo, retratos maiores e mais elaborados eram frequentemente destinados a exposições formais, enquanto fotografias menores poderiam ser usadas para álbuns de família ou dados como presente e lembranças a parentes e amigos. As bordas ao redor da imagem também merecem atenção. A presença ou ausência de bordas, bem como o estilo ou padrão das bordas, pode fornecer pistas sobre o gosto estético da pessoa que produziu a imagem e até mesmo do retratado.

Nesse sentido, muitas fotografias eram montadas em um cartão de suporte para dar estabilidade e proteção. A identificação desse cartão de suporte, bem como o tamanho do mesmo, é fundamental. Além disso, algumas fotografias podem apresentar uma folha de proteção que separa o cartão de suporte da própria imagem. Esse elemento desempenha um papel importante na conservação da imagem ao longo do tempo, protegendo-a contra danos e desgaste.

Os retratos selecionados se enquadram, principalmente, em duas categorias. A primeira categoria abrange os retratos de noivos nos quais somente o casal foi fotografado, como é o caso da Figura 2. A segunda categoria engloba retratos nos quais, além dos noivos, os membros da família também compõem a imagem, exemplificado pela Figura 3. Os retratos dos noivos com suas famílias são, em sua maioria, observados de maneira horizontal, ou seja, a largura da imagem é maior do que a altura. Por outro lado, os retratos do casal, nos quais somente os noivos foram fotografados, geralmente são apresentados de maneira vertical, com a altura maior do que a largura.

Figura 2 – Retrato de casamento de Amélia Dagostim e Arlindo, c. 1950.



11 x 18 cm. Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC).

Essas diferenças na orientação das fotografias, sugere que os fotógrafos tinham em mente considerações técnicas ao criar essas imagens. A escolha da orientação da imagem desempenham um papel importante nas características e no estilo da imagem, pois influenciam a maneira como os retratos são percebidos pelo espectador. A orientação horizontal é frequentemente usada para acomodar retratos de um grupo maior, onde todos precisam ser enquadrados e vistos. Já a verticalidade contribui para a representação de pessoas específicas em sua totalidade, destacando suas características físicas e posturas de maneira mais eficaz, como é o caso de noivos, onde os trajes e o contato entre o casal se torna importante. Portanto, a escolha entre orientação horizontal e vertical é uma decisão crucial na composição de retratos, que visa atender aos objetivos estéticos do fotógrafo e das pessoas retratadas, transmitindo a mensagem desejada.

Figura 3 – Detalhe fotografia com cartão duplo e papel de proteção. 1955



25 x 18 cm c/cartão; 12 x 18 cm s/ cartão. Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC).

Em um segundo momento, foi observado a textura e composição do material das imagens, elas são: foscas, mas com certo brilho (6); lisas (2); fixadas em cartão (5) e sem cartão (3), como na figura 2. Há dois tipos diferentes de cartão: os simples, com uma só folha (3), como no exemplo da imagem 5 e com folha dupla, que se fecha como um livro (2) como a imagem 3. A mesma, é a única que possui um papel de proteção entre o cartão e a fotografia, ele é fino, translúcido e tem uma certa textura de formas geométricas. As bordas das fotografias que foram montadas em cartões apresentam uma característica notável: são lisas e uniformes. Já as bordas das fotografias que não foram postas ou fixadas em um papel tem suas margens irregulares em formato de ondas, como demonstra a figura 4. Portanto, mesmo sem a presença de uma moldura física, a incorporação desse acabamento nas fotografias proporciona um toque de delicadeza e um enriquecimento estético sutil, acentuando sua beleza intrínseca e valorizando a experiência visual da fotografia.

Figura 4 – Detalhe das bordas onduladas das fotografias s/ cartão.



Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC). Seleção da Autora.

É importante ressaltar que, por meio da pesquisa, não é possível afirmar, com certeza, se os retratos que apresentam cartões de folha simples foram originalmente compostos por folhas duplas ou se contavam com um papel de proteção adicional. Contudo, podemos inferir que as fotografias que retratam os mesmos noivos provavelmente foram produzidas pelo mesmo fotógrafo e, portanto, compartilhavam características materiais semelhantes. A partir dessa suposição, é plausível considerar que, de certa forma, alguns aspectos dos retratos tenham se perdido ao longo do tempo.

As duas imagens a seguir **ilustram** uma característica notável que está presente em todas as fotografias que contêm o cartão de suporte. Além do papel que serve de base para a imagem, há uma faixa colorida que circunda os retratos. Em grande parte dos casos, essa faixa apresenta uma tonalidade cinza (Figura 6), com uma leve inclinação para o azul. No entanto, existe uma exceção notável, a figura 5, que possui uma faixa de cor vermelha, quase bordô.

Isso sugere que, para além do cartão de suporte, houve a consideração de um elemento adicional que emoldurasse e acrescentasse um toque estético e delicado às imagens. A escolha de cores, como o cinza-azulado ou o vermelho-bordô, pode ter sido deliberada, visando complementar a estética geral das fotografias e realçar os retratados. Essa escolha de elementos de emolduramento

acrescenta uma camada de sofisticação à composição das imagens e contribui para sua apreciação estética.

Figura 5 – Festa de casamento com as famílias de Severino de Lucca e Nair Savi, c.1940.



25 cm x 20 cm x 2 mm. Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC).

Figura 6 – Retrato de casamento Severino de Lucca e Nair Savi, c.1950



25 cm x 18 cm x 1mm. Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC).

Os cartões de suporte que acompanham as fotografias apresentam dois tipos e espessuras. A maioria dos cartões, cerca de sete deles, possui uma espessura de aproximadamente 1 mm. Esses cartões têm uma aparência fosca, não texturizada, e uma cor que se assemelha ao papelão. Essas características sugerem que esses cartões de suporte eram provavelmente escolhidos por sua simplicidade e durabilidade, com o objetivo de preservar as fotografias de maneira eficaz.

No entanto, é notável que o material utilizado no suporte da figura 5 se diferencia dos demais. Nesse caso, o cartão de suporte apresenta uma espessura maior, em torno de 2 mm. Além disso, ele se destaca por possuir uma textura interessante, semelhante a um quadriculado suave, perceptível ao toque. Essa escolha de material mais robusto e a textura podem indicar uma intenção diferente por parte do fotógrafo ou do proprietário da imagem. Pode ter sido selecionado com o propósito de enfatizar a importância ou singularidade dessa fotografia em particular.

Supõem-se que a escolha de utilizar um suporte de papel para essas fotografias pode ter sido motivada por diversas intenções. Em primeiro lugar, o papel mais espesso oferece uma camada de proteção adicional, contribuindo para a preservação da imagem ao longo do tempo. Sua resistência superior o torna menos propenso a danos, como dobras, rasgos ou vincos, tornando-o uma opção valiosa quando a durabilidade é uma consideração importante. Isso é especialmente relevante em casos nos quais a fotografia é frequentemente manuseada, exibida publicamente ou passada de geração em geração. Além da preservação, o suporte de papel mais grosso também confere uma apresentação mais sofisticada à fotografia. A solidez e a qualidades associadas ao papel mais espesso podem tornar a imagem mais atraente quando é exibida em molduras ou álbuns. Essa escolha estilística pode valorizar a imagem e torná-la mais impressionante aos olhos do espectador.

Nenhuma das oito fotografias submetidas à análise fornece informações diretas que permitam identificar o fotógrafo responsável por sua criação. Não se encontram quaisquer detalhes, como nomes ou informações do estúdio, que possam esclarecer a autoria das imagens. No entanto, é digno de nota que duas das fotografias, a figura 7 e 8, apresentam uma característica intrigante que pode ser interpretada como uma espécie de “assinatura” do fotógrafo responsável por sua produção. A presença dessa marca específica, embora não contenha um nome ou outra identificação explícita, sugere que o mesmo fotógrafo pode ter sido o autor das duas fotografias ou que elas possam estar de alguma forma relacionadas ao mesmo estúdio fotográfico. Essa peculiaridade pode ser vista como uma pista valiosa para rastrear a origem das imagens e possivelmente identificar o fotógrafo por meio de pesquisas adicionais e comparações com outras fontes ou arquivos de estúdios fotográficos da região.

Figuras 7 e 8 – Cartões que carregam um emblema de um possível fotógrafo. 1955.



25 x 18 cm. Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC)

3.2 CONSERVAÇÃO

A deterioração, no contexto das fotografias, compreende todas as transformações, sejam elas de natureza química ou física, que ocorrem nos objetos ao longo do tempo. Essas mudanças podem ser motivadas por uma variedade de fatores, como uso excessivo ou inadequado, exposição a condições ambientais desfavoráveis ou até mesmo devido à instabilidade intrínseca dos materiais componentes das fotografias.

O estado de um objeto depende de dois fatores: dos materiais e métodos de sua produção e do ambiente que a ele fica exposto durante sua vida. Na maioria dos casos, pouco se pode fazer para corrigir os resultados de materiais e técnicas de fabrico intrinsecamente precários; entretanto, muita coisa pode ser feita para se prolongar a vida de um objeto através do controle de seu ambiente. (Bachmann; Rushfield, 2001, p. 83)

Aqui o aspecto da conservação das fotografias se concentra na avaliação de como essas imagens foram mantidas ao longo do tempo. Isso envolve a observação de possíveis danos, como amassados, dobras, marcas de escrita, vestígios de cola ou fitas adesivas, rasgos e sinais de envelhecimento do papel. Esses sinais de desgaste, decorrentes de manuseio, armazenamento e exposição, oferecem pistas valiosas sobre a história e a jornada das fotografias ao longo dos anos. A avaliação da conservação das fotografias é essencial para compreender não apenas a sua condição

atual, mas também para lançar luz sobre a forma como essas imagens foram utilizadas, apreciadas e preservadas ao longo do tempo.

Em termos gerais, o ambiente no qual esses retratos foram armazenados ao longo de muitos anos não favoreceu a completa preservação do material. Eles foram encontrados em um estado de desordem dentro de uma simples caixa de sapatos, compartilhando espaço com outros papéis, como jornais e folhetos antigos. Essa condição de armazenamento, por si só, já apresenta desafios significativos para a conservação das fotografias.

A situação se torna ainda mais preocupante quando consideramos que a caixa não foi mantida em um local adequado que isolasse as fotografias de elementos prejudiciais, como poeira e umidade. Pois a presença de poeira pode comprometer a nitidez e a qualidade das imagens, enquanto a exposição à umidade pode causar danos estruturais e desbotamento das cores ao longo do tempo. Essas condições de armazenamento inadequadas provavelmente contribuíram para um maior desgaste das fotografias ao longo dos anos.

Além dos efeitos do ambiente e das práticas inadequadas de armazenamento, há indícios de ações realizadas por pessoas que, embora movidas pela intenção de preservar, acabaram inadvertidamente causando danos aos documentos. Nessas tentativas de conservação, foram frequentemente utilizados materiais que, de fato, não deveriam ter sido empregados nesse contexto. Um exemplo notável disso é o uso de fita adesiva ou durex para unir partes gastas ou rasgadas de retratos. Com o passar do tempo, essa prática inadequada resultou em manchas visíveis nas fotografias, devido às substâncias adesivas presentes na fita. Esse tipo de intervenção, embora realizada com boas intenções, muitas vezes acaba tendo o efeito oposto, contribuindo para a deterioração das imagens em vez de preservá-la.

Figura 9 – Severino de Lucca e sua família, c 1950.



25 cm x 20 cm x 1mm. Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC).

Figura 10 – Detalhe da utilização de fita adesiva



Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC).Recorte da Autora.

Na primeira análise foi observado o estado de conservação das fotografias e dos cartões elas foram divididas em: ótimo, bom/razoável e ruim e os tipos de imperfeições também foram

especificados. Afirma-se que maior parte delas encontra-se em estado ótimo (4), depois razoável/bom (2) e por último ruim (2), nenhuma delas apresenta rasgos na própria fotografia, mas nota-se que 5 delas mostram rasgos em seus cartões. Apenas uma das fotografias apresente um desgaste na imagem, mas ele é pontual, as outras, não apresentam nenhum tipo de imperfeição.

Os cartões que acompanham algumas das fotografias (5) apresentam notáveis sinais de danos e desgaste ao longo do tempo. Manchas de envelhecimento, rasgos e a presença de fita adesiva são características comuns, evidenciando o impacto do passar dos anos sobre esses materiais. No entanto, dentre os exemplares examinados, uma fotografia (Figura 9) se destaca como aquela que sofreu os danos mais significativos.

Neste caso, uma parte considerável do papel da fotografia foi perdida, e o que restou foi cuidadosamente fixado com o uso de fita adesiva (Figura 10). As pontas do papel exibem dobras pronunciadas, e diversos rasgos se tornaram aparentes. Além disso, as bordas do cartão estão visivelmente gastas, testemunhando o desgaste acumulado. As figuras 7 e 8 também ilustram a deterioração do papel e os esforços para sua preservação ao longo dos anos. Nesses casos, os cartões exibem manchas e sinais do tempo, enquanto a aplicação de fita adesiva nas bordas, especialmente nas regiões superior e inferior esquerda, demonstra tentativas de reparo. Além disso, há algumas inscrições presentes nos cartões, mas não parecem estar relacionadas à imagem, uma vez que não se tratam de dedicatórias ou descrições do conteúdo fotográfico.

3.3 CENÁRIO E ELEMENTOS QUE COMPÕEM A CENA

As fotografias que foram analisadas foram capturadas no local da festa que se comemorou o casamento (7), com nenhuma delas registrada na igreja onde a cerimônia religiosa foi realizada. A observação do cenário das imagens revela uma notável falta de um padrão específico, com uma delas, em particular, apresentando um enquadramento tão restrito que torna difícil identificar o ambiente onde foi tirada (Figura 2). No entanto, vale ressaltar que das oito fotografias examinadas, sete delas foram capturadas em um ambiente externo. Essa escolha de cenário provavelmente se deve a considerações técnicas relacionadas à iluminação e à logística de equipamentos necessária para a produção de uma imagem de qualidade. (Schapochnik, 1998).

Como dito, os planos de fundo são bem diversos, sendo paredes e fachadas de casas (6) e uma fotografia, em especial, tendo como cenário um tipo de tecido ou toalha de cor clara e rendada (Figura 1). Esse cenário externo não apenas assegura a luminosidade adequada para o retrato, mas também enriquece a imagem com um plano de fundo ornamentado, exigindo relativamente pouco esforço por parte do profissional que a produz.

Em uma delas (Figura 6) é visível a presença de plantas, pilares e uma escada, elementos que se combinam para criar um ambiente que proporciona destaque e centralidade aos noivos na composição. O papel das plantas que estão sobre a cabeça do casal é particularmente notável. Em conjunto elas criam uma espécie de arco que direciona o olhar do espectador para o centro da imagem. Essa disposição das plantas serve tanto para enquadrar e destacar os noivos quanto para adicionar uma camada estética à fotografia. O resultado é uma cena que transmite uma sensação foco nos protagonistas e certa harmonia, mesmo que os personagens não estejam completamente centralizados na imagem.

Figura 11 – Almofada usada para os noivos ajoelharem-se.



Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC) Recorte da Autora.

Sobre a almofada destacada na Figura 11, conforme apontado por Schneid (2020), entende-se que elas muitas vezes faziam parte do enxoval da noiva e eram frequentemente retratadas em diversas fotografias de casamento. Aqui, a almofada possui um bordado como desenho de uma árvore, com folhas ou flores em seus galhos e também possui babados como acabamento decorativo, foi feito um trabalho manual delicado e que demandou tempo de dedicação. Segundo a mesma autora elas tinham um significado especial, representando as bênçãos que os noivos recebiam quando se ajoelhavam durante a cerimônia. Este gesto de se ajoelhar diante da almofada era simbólico, denotando a humildade e a reverência dos cônjuges perante a instituição do casamento e perante Deus.

[...] a presença, aos pés dos noivos, de duas almofadas, situação que será característica a toda a década de 30, 40 e meados da de 50, em muitas vezes aparecendo apenas uma almofada aos pés dos noivos. Segundo informações obtidas oralmente, entre as famílias de maiores condições econômicas, as mulheres confeccionavam a almofada sob a qual se ajoelhariam no dia do seu casamento; normalmente estas eram ricamente adornadas. Outra alternativa, para

aqueles de menores posses, era a de utilizar-se das almofadas disponíveis nos estúdios fotográficos e realizar, naturalmente, sua fotografia (Senna, 1999, p. 20).

Ao examinarmos atentamente a Figura 1, torna-se evidente que houve um esforço deliberado na produção deste retrato. Embora não envolva uma montagem elaborada com objetos de decoração ao fundo, é possível identificar a intervenção de alguém, provavelmente do fotógrafo, na escolha de usar um tecido como plano de fundo. Essa seleção de cenário sugere uma intenção de criar uma atmosfera ou ambiente de destaque aos noivos, contribuindo para a estética. No entanto, mesmo com o envolvimento de um fotógrafo que se presume profissional, é notável a ausência de técnicas de enquadramento, evidenciado pela composição da imagem, que parece desequilibrada e a não centralidade dos personagens em destaque na imagem.

Figura 12 – Festa de casamento com as famílias de Saul Abel Dário e Luiza Dagostim, 1955.



18 x 12 cm. Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC).

Utilizar um cenário externo para as fotografias, além de proporcionar a luminosidade adequada, também abre a possibilidade de incluir um número maior de pessoas na composição, além dos noivos e dos parentes mais próximos. Isso se torna evidente ao examinarmos a figura 12, onde o número de pessoas presentes na imagem é notavelmente expressivo. São cerca de 90 pessoas

ao todo, sendo 32 homens, 42 mulheres e 17 crianças, o que inclui bebês e crianças maiores. Sendo possível conjecturar que uma parcela significativa dos convidados que participaram tanto da cerimônia religiosa quanto da subsequente festa de casamento foi retratada.

É possível contemplar as generosas janelas da casa, revelando detalhes da fachada, acompanhada de uma cerca de madeira que demarca a fronteira entre a residência e um terreno aberto de grama e terra. A presença marcante dessa cerca de madeira não apenas separa fisicamente a cena entre a casa e o ambiente externo, mas também incita uma reflexão mais profunda sobre as nuances da interação entre o público e o privado. Enquanto o evento se desenrola em um espaço externo, acessível ao olhar público, a presença da cerca sugere uma delimitação sutil, como se houvesse uma linha tênue entre o que acontece no interior do local e o que existe do lado de fora. Essa dicotomia revela que, embora o evento possa ser apreciado e testemunhado por aqueles que não fazem parte do núcleo central, ainda persiste uma dimensão privada. Este fenômeno ilustra que não se trata simplesmente de uma divisão rígida entre as esferas pública e privada, mas sim de uma articulação complexa e uma dialética fluida entre ambas.

Há notável similaridade arquitetônica entre as casas retratadas nas figuras 6 e 12 o que sugere uma conformidade deliberada com determinadas regras e características de arquitetura dentro da comunidade de descendentes de italianos. Essas casas se destacam por seu tamanho generoso e pela imponência de suas fachadas. As cores escolhidas para a pintura dessas casas tendem a ser predominantemente claras, enquanto há detalhes escuros em portas e janelas que confere contraste. Por um lado, a influência de tendências arquitetônicas da época pode ter desempenhado um papel significativo na configuração das casas. No entanto, também é crível que muitas dessas características arquitetônicas tenham sido trazidas pelos imigrantes italianos que se estabeleceram na região, e posteriormente adaptadas às condições locais, ao terreno disponível e aos materiais de construção acessíveis na região do sul de Santa Catarina.

A escolha desse cenário oferece a vantagem de espaço, profundidade e luz, permitindo que grupos maiores de pessoas sejam acomodados na imagem. Houve a preocupação em capturar a amplitude e o significado social de um casamento. É visível a distância que foi necessária para que todas as pessoas pudessem ser enquadradas na imagem, isso também garantiu que a casa, ao fundo, também tivesse um papel de destaque. Portanto, ao escolher um cenário externo para essa fotografia, há uma clara intenção de registrar não apenas o casal, mas também a presença e a participação ativa de seus entes queridos, transformando as imagens em lembranças significativas de um evento que reuniu muitas pessoas importantes em suas vidas.

4 AS CAMADAS MAIS PROFUNDAS DOS RETRATOS DE CASAMENTO

Neste capítulo, nos aprofundaremos na análise da camada mais profunda das fotografias, explorando os aspectos subjetivos que permeiam as imagens selecionadas. Nesse sentido nos atentaremos ao *punctum*, que é justamente a própria subjetividade do leitor, o que é pessoal e intransferível, e que realmente atinge e faz a fotografia viver no interior de quem a observa. Conferindo ao espectador (observador) uma voz e a oportunidade de colocar a sua opinião. É a ação do *punctum* na leitura de uma foto que provocaria, segundo Barthes (2015), uma força de expansão para além do enquadramento da imagem. Dessa forma examinaremos minuciosamente o “detalhe” imprevisto de uma imagem, um pequeno ponto que ativa uma leitura intensificada pela necessidade de se aproximar daquilo que espontaneamente se apresenta. Dentre eles, em cada uma das fotografias de casamento foi possível perceber detalhes que marcam como: a aparência dos retratados; suas vestimentas; poses; expressões faciais e até mesmo os gestos capturados pelas lentes do fotógrafo. Acreditamos que esses elementos desempenharam um papel crucial na construção da imagem fotográfica e podem fornecer dados valiosos para compreender o contexto em que essas fotografias foram produzidas.

As pessoas eternizadas nas fotografias não se limitavam a registrar sua presença em um momento específico. Eles também buscavam comunicar uma mensagem sobre quem eram e como desejavam ser vistos pelos outros. Cada escolha, desde a maneira como se posicionavam até o que vestiam, refletia suas intenções e construía uma representação de si mesmos. Portanto, essa análise dos elementos visuais das imagens nos permitirá desvendar as histórias por trás das fotografias e as mensagens que seus protagonistas desejavam transmitir.

No entanto, por utilizarmos de fontes fotográficas de casamentos, é fundamental reconhecer que este estudo abordará um modelo de específico de família e que se encaixa em um contexto recortado. É essencial ressaltar que não se pode simplesmente falar ou conceber um único tipo de família, mas sim, a diversidade de configurações familiares que existiram e existem. (Schneid, 2015, p.45). Cabe dizer que, esse tipo de família, não surge apenas como resultado do amor entre os indivíduos, mas sim como a propriedade patriarcal de tudo o que é doméstico. Contudo, este capítulo procura discutir o modelo que mais se assemelha à família estudada: a família do sul de Santa Catarina, de descendência italiana, predominantemente rural e católica, advinda de um matrimônio monogâmico e heterossexual. Esta escolha é justificada pela necessidade de se estabelecer um ponto de referência que represente adequadamente o contexto social, cultural e religioso das famílias que serão analisadas.

4.1 O CASAMENTO E OS NOIVOS

Para Miriam Moreira Leite (1993, p. 111), o casamento é uma instituição presente em praticamente todas as sociedades e simboliza uma transformação irreversível na situação social do casal, que, oriundo de duas famílias ou de dois ramos familiares distintos, se une para criar uma nova entidade familiar. Embora seja importante reconhecer a diversidade de culturas e suas variadas maneiras de conceber e formalizar a união de pessoas, aqui, abordar-se-á um estilo de casamento profundamente enraizado nas tradições religiosas, sociais e culturais em muitas partes do mundo, particularmente nas regiões onde a Igreja Católica Apostólica Romana possui influência significativa.

Até a década de 1950, era incomum tirar múltiplas fotografias, principalmente devido ao custo envolvido na produção de imagens fotográficas. (Schneid, 2015). Nesse contexto, o processo de fotografar era consideravelmente dispendioso, e, como resultado, havia uma tendência a limitar o número de poses capturadas. Normalmente, uma única pose, frequentemente dos noivos juntos, era registrada e, em seguida, reproduzida para ser oferecida como presente aos padrinhos, familiares e amigos mais próximos. Entretanto, em nossa seleção de imagens, é perceptível uma maior diversidade de poses. Embora a fotografia dos noivos continue sendo a mais comum, a coleção inclui outras composições, incluindo retratos de noivos com outros parentes, sejam eles mais ou menos próximos.

Ao analisarmos minuciosamente os retratos em questão, torna-se evidente que aqueles que posaram diante das lentes do fotógrafo não apenas forneceram uma simples representação de sua imagem, mas também empregaram um conjunto de símbolos. Eles eram utilizados de forma consciente para criar uma representação idealizada de si mesmos, com a intenção de que essa imagem fosse validada e aceita socialmente. Essa cuidadosa elaboração da imagem na fotografia revela a importância da representação social e da construção da identidade pessoal. Os retratados buscavam atender às expectativas e normas sociais de sua época, criando uma imagem que refletisse não apenas sua própria autoimagem, mas também o papel que desempenhavam em sua comunidade.

O primeiro retrato escolhido, datado da década de 1930, captura o casamento de Carlos Cacchiatorri (Figura 13). O arranjo fotográfico retratado nessa imagem não traz muitas surpresas, uma vez que a disposição dos retratados assemelha-se a muitas outras imagens de casamento que se tornaram familiares ao longo do tempo. A noiva, vestida de branco, ostenta um véu e uma grinalda, enquanto segura um buquê de flores. O noivo, por sua vez, veste um terno escuro e uma camisa

branca, complementando o visual com uma gravata borboleta. Sua posição, posicionado parcialmente atrás da noiva, é uma característica comum em retratos de casamento tradicionais.

Figura 13 – Retrato de Casamento Carlos Cacchiatorri. Criciúma-SC. c.1940.



17 x 11 cm. Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC).

O gesto do noivo ao segurar o braço da noiva é emblemático (Figura 14). Por que segurá-la dessa forma? Por que não haver outro tipo de toque ou contato? Ele expõe a aliança de casamento e o direito de posse a partir do matrimônio. Cabe dizer que mão de Carlos não adota uma postura de “enlaçar” a noiva, mas sim de se apropriar dela, movendo-a de um lugar para situá-la em outro, simbolizando a transição da vida de solteira para uma nova condição. Se a mão do noivo estivesse simplesmente pousada sobre a noiva, a ideia partilha poderia ser mais aparente do que a noção de posse que este retrato claramente manifesta. Portanto aqui é possível ver que a partir do momento

do casamento o homem assume um profundo sentimento de zelo e responsabilidade não apenas pela nova esposa, mas também pelos futuros filhos que o casal possa ter.

Figura 14 – Detalhe do gesto do noivo



Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC). Recorte da Autora.

No entanto, seria precipitado afirmar que a ausência de demonstrações afetivas nas fotografias seja exclusivamente atribuível à dinâmica entre os noivos. É crucial considerar que essa aparente “frieza” pode igualmente derivar da escassa familiaridade deles com a prática fotográfica da época. A experiência da fotografia para essas pessoas era singular e distinta das vivências cotidianas. Enquanto, nós, no século XXI, estamos profundamente acostumados com a prática fotográfica, é necessário compreender que, para os indivíduos do contexto abordado aqui, ser fotografado era uma ocorrência rara, realizada apenas em ocasiões especiais e sempre por um fotógrafo profissional. Essa peculiaridade na relação com a fotografia pode, portanto, ter influenciado a maneira como os indivíduos se apresentaram diante das câmeras, gerando um registro visual que pode não refletir completamente as nuances de suas emoções e afetos.

Embora se possa considerar que, no final do século XIX, os casamentos arranjados estivessem gradativamente perdendo espaço, como aponta Schneid (2015), ainda era de extrema importância garantir a aprovação e o contentamento dos pais e parentes mais velhos. Agradar a esses membros da família e obter sua concordância com a escolha do futuro cônjuge era uma prioridade. Os interesses da família continuavam desempenhando um papel preponderante nos acordos matrimoniais, e as condições econômicas do pretendente se destacavam como um dos

critérios principais para a aceitação do casamento, especialmente por parte dos pais de uma jovem. Apesar de existirem avanços, especialmente no que se refere ao protagonismo do casal na escolha de seu parceiro ou parceira, os pais não abdicavam de sua influência e supervisão sobre as decisões dos filhos solteiros. Eles ainda exerciam uma influência considerável, em parte devido à importância atribuída à estabilidade financeira e ao status social naquele período. Isso ilustra o amplo gerenciamento familiar, que abrangia aspectos econômicos, hierárquicos e comportamentais, conforme ressaltado por Zanini (2007).

Portanto, o casamento não era uma decisão tomada unicamente com base em sentimentos e desejos pessoais, nem envolvia apenas os noivos. Pelo contrário, ele era um evento que abrangia as famílias e as comunidades vizinhas. As considerações sobre a compatibilidade financeira, o status social e a harmonia entre as famílias eram fatores determinantes na tomada de decisão, demonstrando que o casamento era uma questão coletiva, influenciada por considerações que ultrapassavam o âmbito individual. Nesse contexto, a imagem retrata não apenas a relação entre os noivos, mas também a influência significativa das famílias e comunidades nas decisões matrimoniais.

Como observado, as famílias tinham a responsabilidade crucial de assegurar casamentos bem-sucedidos para seus jovens solteiros. Nesse contexto, as mães desempenhavam um papel ainda mais relevante ao garantir que suas filhas fossem bem-vistas perante a sociedade, uma condição essencial para seus futuros casamentos. Isso se tornava particularmente crítico à medida que as jovens atingiam a idade adulta, uma vez que o risco de adquirir uma reputação negativa, e o perigo de se tornarem “mal faladas” ficava iminente (Ostetto, 1997).

O preparo das moças não se limitava apenas ao desenvolvimento de habilidades práticas; também englobava a moldagem de seu comportamento e moral. Elas eram esperadas a serem meigas, belas, dóceis e obedientes, além de manterem sua virgindade intacta, sendo a família responsável por garantir a “pureza virginal” (Schneid, 2015). Portanto, cabia à mulher e, em especial, à mãe, cultivar as “qualidades” que se alinhavam perfeitamente com os padrões de boa moral da sociedade da época. Nesse contexto, a influência materna desempenhava um papel crucial na formação e preparação das jovens para o casamento, que estava intrinsecamente ligado à reputação, moral e comportamento aceitável na sociedade.

A relação entre a Igreja Católica e a família era profundamente entrelaçada, uma vez que a Igreja via a família como um núcleo crucial para a manutenção da fé cristã e a continuidade das práticas religiosas. A noção de “sagrada família” e o ideal de amor duradouro entre cônjuges e filhos eram conceitos que orientavam a vida de muitas famílias, baseadas em tradições religiosas (Schneid, 2015). Além disso, a religião exercia um papel significativo na vida cotidiana dos

imigrantes italianos, influenciando seus comportamentos familiares e até mesmo controlando aspectos da educação e das relações entre marido e mulher. Os ritos e liturgias religiosas eram observados com fervor, unindo os italianos e fortalecendo sua devoção à medida que seguiam as orientações da Igreja (Herédia, 2014).

Por um longo período de tempo, o casamento foi considerado uma das poucas maneiras de “assegurar a saúde e a continuidade da humanidade”, sendo visto como a culminação superior e pura das relações amorosas. Qualquer tipo de envolvimento entre homens e mulheres que ocorresse fora dos limites do contrato matrimonial era rotulado como “conduta indecente” (Maluf; Mott, 1998). Para os homens, o casamento representava a garantia de ter filhos legítimos, a construção de um lar estável e o reconhecimento social como chefe de família. Assim, nesse contexto, a fé e a religião desempenharam um papel vital na coesão e sustentação das famílias de origem italiana, tornando-se um elo essencial na experiência dos imigrantes e de seus descendentes.

Continuando a análise, apesar da proximidade física entre o casal, é notório que não há indícios de intimidade entre eles. Suas posturas são rígidas e desprovidas de calor humano ou sorrisos, parecem distantes e apáticos ao momento que estão vivendo. Mas essa falta de interação carnal começava muito antes do momento em que os noivos subiam ao altar. O namoro, etapa inicial da jornada que culminaria na união matrimonial, era um período de suma importância. Conforme ressaltado por Jussara Corrêa, Zuleika Zamonier e Alison Paim (2014), é fundamental compreender que havia um notável respeito entre os namorados. Práticas mais ousadas, como beijos e abraços, eram virtualmente inexistentes, e muitas vezes, os limites se restringiam ao ato singelo de darem as mãos, uma manifestação de afeto que, em algumas situações, era mantida até mesmo após o noivado. Tais comportamentos refletem a influência de uma moral conservadora, que era promovida e regulada tanto pelo Estado quanto pelas instituições religiosas e familiares. A rigidez das normas vigentes nessa época enfatizava a importância da virtude, da pureza e do respeito às tradições e aos valores. Portanto a moral cristã assombrava ainda mais e pregava rigorosas regras no que diz respeito ao contato dos jovens.

Esse primeiro contato, e conseqüentemente nos posteriores casamentos, ocorriam em geral, como um movimento étnico endógeno (Vanini; Kummer, 2023). Italianos e descendentes de italianos se casavam entre si, evitando “misturar-se” com outra “gente” (Busato, 2019a). Segundo Busato (2019), entre a primeira geração de imigrantes os casamentos ocorriam somente entre italianos e seus descendentes. Na segunda e terceira geração ocorreu uma flexibilização desse comportamento, visto que o mais importante era a ocorrência do casamento e a boa posição que ele pudesse acarretar aos envolvidos.

É importante considerar que, ao longo da pesquisa, compreendeu-se que essa postura pode ser resultado das exigências do processo fotográfico. A necessidade de permanecer estático era essencial para garantir que a imagem resultante tivesse a qualidade desejada, livre de tremores ou falta de foco, o que pode explicar a aparente falta de naturalidade na postura do casal. Portanto, a rigidez observada na imagem não deve ser necessariamente interpretada como um reflexo fiel da dinâmica do relacionamento, mas há a possibilidade de ser uma adaptação ao contexto da fotografia.

Na imagem de título *Retrato de casamento Saul Abel Dário e Luiza Dagostim* (Figura 1), do ano de 1955, a noiva exibe um sorriso radiante, evidenciando sua empolgação ao dar um novo passo na vida. Esse sorriso transmite a sensação de entusiasmo que surge ao se tornar esposa, marcando um momento significativo em sua trajetória. A partir desse instante, ela assume o papel de esposa, e esse sorriso reflete a expectativa de um futuro cheio de possibilidades e alegrias. Nessa imagem, pode-se notar a presença de um imaginário social que prevalecia naquela época em relação à juventude feminina, onde o casamento era idealizado como o ponto final do namoro e do romance e o ponto de partida da construção de uma nova família.

Para as mulheres, era a concretização da mais nobre missão e o cumprimento metódico dos deveres de ser uma boa dona de casa, bem como a realização do tão almejado “lar doce lar”. Assim, quando uma mulher optava pelo matrimônio, ela automaticamente aceitava as condições estipuladas pelas leis e pelas tradições vigentes na época, que delineavam um modelo ideal de casamento. O ato de se casar não apenas fazia parte das poucas alternativas disponíveis para as mulheres, além da vida religiosa e do recolhimento, mas também simbolizava uma salvaguarda e a promessa de uma existência respeitável.

A discrepância nas expressões faciais dos noivos é notavelmente acentuada pela direção oposta em que cada um olha na imagem. Embora essa diferenciação possa não ter sido intencional durante a captura da fotografia, ela serve como um poderoso símbolo da divergência nas expectativas e atitudes de cada um em relação a essa união. Agora, eles estão unidos, e essa aliança é indissolúvel, mas suas perspectivas e mentalidades parecem situar-se em polos opostos.

O olhar da noiva expressa otimismo de um novo capítulo em sua vida. Seu sorriso radiante reflete a esperança e a empolgação de uma jornada repleta de amor e realizações. Por outro lado, o noivo, com seu olhar distante, parece aceitar o casamento como um fato consumado. Isso pode ser interpretado como parte de seu dever e responsabilidade como homem na sociedade da época, onde as expectativas tradicionais o direcionavam a assumir essa posição de liderança e compromisso.

Aqui, a pressão sobre a figura masculina também pode ser percebida. A ideia de que o descumprimento de alguma atribuição por parte do homem era considerado uma falha, evidencia

como os papéis de gênero eram rigidamente definidos e mantidos. Qualquer menção aos insucessos do marido fora do âmbito doméstico poderia desencadear uma explosão de violência, uma vez que isso representava uma ameaça à imagem masculina tanto dentro quanto fora de casa. Isso ressalta o poder e a fragilidade da representação masculina na sociedade, que estava sujeita a um sistema de valores e expectativas rigorosas, e qualquer desvio dessas normas podia ter consequências significativas, inclusive a reação violenta para proteger sua reputação. (Maluf; Mott, 1998). Essa dinâmica revela o quanto essa crença estava enraizada na estrutura social e familiar, tornando-se um elemento central na vida cotidiana e também nas relações interpessoais.

Maria Maluf e Maria Lúcia Mott (1998) enfatizam a interdependência entre os papéis e o status masculino e feminino na sociedade. Elas argumentam que, em contraposição ao marido como provedor financeiro da família, havia uma expectativa de que a mulher fosse a guardiã da honra da família. Consequentemente, em troca do sustento assegurado, a mulher casada era incumbida da tarefa de manter um comportamento socialmente aceitável, aderindo aos padrões morais e aos códigos de conduta vigentes na época. Isso significa que, de acordo com as autoras, o julgamento do comportamento do marido pela sociedade estava, em grande medida, condicionado ao comportamento da mulher, pois sua conduta era considerada um reflexo direto da capacidade do marido de prover e controlar sua família.

Assim, mesmo que o casamento tenha marcado o início de sua vida juntos, a imagem sugere que suas atitudes e perspectivas individuais em relação a essa união continuam a divergir, refletindo os papéis de gênero e as expectativas culturais do período. O casamento pode ser um vínculo permanente, mas a interpretação pessoal e o significado atribuído a ele podem variar substancialmente entre os cônjuges, o que é exemplificado nesse retrato.

Essa concepção do casamento como a instituição primordial para a perpetuação da sociedade e como o alicerce fundamental das relações entre homens e mulheres enfatiza a rigidez das normas sociais que prevaleciam na época. O casamento era considerado um compromisso sagrado que não apenas unia duas pessoas, mas também estabelecia os pilares para a manutenção da ordem e estabilidade sociais. Dentro dessa estrutura, havia papéis claramente definidos para homens e mulheres, e suas expectativas e objetivos no casamento refletiam os valores e as normas predominantes da sociedade daquela época. Assim, a ideia era controlar e conter com determinação a influência avassaladora dos desejos humanos, em busca da serenidade na vida, pois se acreditava que a saúde da alma dependia de uma vigilância constante sustentada por um profundo amor (Maluf; Mott, 1998, p. 388). Ao mesmo tempo que se promovia a sacralidade da instituição matrimonial, também se compreendia que essa ênfase na instituição do casamento tinha um papel importante na contenção dos impulsos e desejos individuais, além da preservação da “moral”.

A próxima a ser comentada, intitulada *Festa de casamento com as famílias de Saul Abel Dário e Luiza Dagostim* (Figura 12), de 1955, parte de um conjunto de três outras fotografias do casamento de um mesmo casal. Sendo que essa, em especial, apresenta o momento da festa. A presença dos noivos em meio a um grande número de pessoas sugere que esta fotografia é, de fato, uma representação desse evento festivo. Os retratos que incorporam todos os convidados desempenhavam um papel fundamental como meios de exibição, sendo um veículo para que o novo casal se afirmasse perante a comunidade local e estabelecesse conexões interpessoais com seus vizinhos e amigos.

A festa de casamento geralmente ocorria na residência do noivo (Ostetto, 1997) ou no local capaz de abrigar e atender ao maior número possível de convidados, sempre em um ambiente doméstico. Essas celebrações não eram apenas festividades particulares, mas também atos públicos que reforçavam os laços comunitários. Elas serviam como uma oportunidade para a comunidade se reunir e compartilhar momentos de alegria com o casal recém-casado, fortalecendo os vínculos sociais e promovendo a comunicação entre as pessoas.

Além disso, a realização de festas de casamento bem-sucedidas era percebida como um meio de demonstrar status e prestígio perante outras famílias e membros da comunidade. A presença de um grande número de convidados e a atmosfera festiva não apenas refletiam a felicidade do casal, mas também enfatizavam seu lugar na hierarquia social. Eles transmitiam a capacidade do casal de manter relacionamentos sólidos com aqueles que os cercavam, bem como a disposição financeira da família em realizar uma festa que pudesse fornecer alimentação a todos. Segundo de compartilhar sua alegria com a comunidade.

Essas festas desempenhavam um papel de extrema relevância na vida social da época e na construção da identidade do casal perante sua comunidade. Elas ultrapassavam a esfera de meras celebrações pessoais; eram eventos que tinham um significado muito mais amplo. Essas festas serviam como uma plataforma para apresentar a nova família ao mundo e para fortalecer os laços sociais já existentes, destacando a importância da sociabilidade em uma comunidade.

O casamento, especialmente entre italianos e seus descendentes, frequentemente ocorria como um movimento endogâmico, como observado por Vanini e Kummer (2023). Essa prática cultural envolvia casamentos dentro do mesmo grupo étnico, evitando o “misturar-se” com outra “gente” (BUSATO, 2019a). Nesse contexto, o reforço dos laços comunitários desempenhava um papel vital. Segundo a autora, na primeira geração de imigrantes italianos, os casamentos eram restritos a italianos e seus descendentes. Entretanto, com o passar das gerações, houve uma flexibilização desse comportamento, uma vez que o foco principal era a ocorrência do casamento em si e a potencial melhoria de posição social que ele poderia trazer para os envolvidos.

4.1.1 VESTIDOS E TERNOS

Aqui voltamos nossa atenção para os vestidos de quatro noivas que figuram nas fotografias selecionadas. À primeira vista, pode parecer que essas escolhas se assemelham notavelmente, uma vez que todos os vestidos são brancos, um traço comum em muitos casamentos. Ao explorarmos a história da cor do traje nupcial, inevitavelmente nos deparamos com a influência marcante da rainha Vitória em 1840 (Figura 15). Embora ela tenha desempenhado um papel crucial ao popularizar a cor branca como a escolha oficial para vestidos de noiva, é fundamental reconhecer que outras mulheres já haviam adotado o branco antes mesmo da icônica cerimônia de casamento da rainha.

Em 1559, a rainha Mary Stuart (figura 16) da Escócia desempenhou um papel pioneiro ao escolher o branco para seu traje de casamento no século XVI. A decisão da noiva de optar por essa cor específica foi uma homenagem à família Guise, da qual sua mãe fazia parte, e que tinha o branco como uma representação em seu brasão de armas. No início do século XVII, em 1600, Maria de Médici (figura 17), uma italiana, se casou aos 14 anos com o herdeiro do trono francês Henrique IV. Apesar de ser católica, Maria não aderiu à estética tradicionalmente escura, frequentemente associada à religião na época. Optou, em vez disso, por um traje de brocado branco com detalhes dourados e um decote quadrado. Essa escolha ousada causou escândalo tanto na corte quanto no clero. Mais tarde, em 1796, Josephine (Figura 18) se uniu em matrimônio com Napoleão Bonaparte, escolhendo também um traje branco para a ocasião. Foi durante esse casamento que ela desempenhou um papel significativo na popularização do estilo império, caracterizado pelo corte abaixo do busto, inspirado na moda da Grécia Antiga, como destacado por Worsley (2010, p. 148). Assim, ao longo dos séculos, diversas mulheres notáveis desafiaram as convenções ao adotar o branco como a cor de seus vestidos de noiva, cada uma contribuindo para a evolução e diversidade das tradições nupciais.

Figura 15, 16, 17 e 18 – Vitória¹Mary Stuart², Maria de Médici ³Josephine⁴.



O vestido de noiva, vai além de ser apenas uma peça de roupa; é uma manifestação de sonhos e sentimentos, uma declaração de amor e compromisso. Ao aprofundarmos a análise dos vestidos, percebe-se que cada peça carrega consigo uma série de elementos únicos, que servem como um reflexo da individualidade e do gosto pessoal de cada noiva. Esses elementos podem ser os detalhes no estilo do vestido, como o corte, o comprimento do véu, a presença de bordados ou rendas, e até mesmo a escolha de acessórios, como tiaras e o buquê. Cada um desses elementos é cuidadosamente escolhido para atender aos desejos da noiva e criar uma peça que a faça sentir-se verdadeiramente especial no dia do casamento.

É igualmente importante analisar e compreender os trajes dos noivos. Historicamente, ensinados a desempenhar um papel de destaque na hierarquia social, com padrões que definiam o que era desejado em um pai de família digno. No entanto, nas fotografias de casamento em questão, é a noiva que figura como o ponto central e de maior destaque. Seu vestido branco representa não apenas a pureza, mas também a importância simbólica da ocasião.

¹The Marriage of Queen Victoria, George Hayter. Óleo sobre tela, 195.8 x 273.5 cm, 1842. Royal Collection. Disponível em: < <https://www.rct.uk/collection/407165/the-marriage-of-queen-victoria-10-february-1840> >

²Retrato póstumo de Mary Stuart como noiva, Autor desconhecido (Escola alemã), início do século XVII. Disponível em: < <https://www.pinterest.jp/pin/692006298964911660/> >

³Casamento de Maria de Médici e Henrique IV de França, Jacopo da Empoli, Óleo sobre tela, 242 × 242 cm, 1600. Galeria Uffizi. Disponível em: < https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marie_de_Medici%27s_marriage.jpg >

⁴Retrato da imperatriz Josephine de Beauharnais em traje de coroação, François Gerard. Óleo sobre tela, 2,1x1,3 m. (1807 – 1808). Musée national du Château de Fontainebleau Disponível em: < https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Baron_Fran%C3%A7ois_G%C3%A9rard_-_Jos%C3%A9phine_in_coronation_costume_-_Google_Art_Project.jpg >

Figuras 19, 20 e 21 – Conteúdo da revista Fon-Fon, 1948.



Fonte: BnDigital (2023)⁵ Recorte da Autora.

A aparente semelhança entre os vestidos, conforme destacado por Schneid (2015; 2020), que dedicou seus estudos aos trajes de noivos das décadas de 1940, 50 e 60, demonstra a persistência de certos elementos no rito do casamento, apesar da constante mutação e das contínuas mudanças no universo da moda. Esta continuidade é notavelmente evidente nos trajes das noivas, que preservam uma série de características que remontam à era Vitoriana. Itens como o véu, a grinalda, o tradicional vestido longo de cor branca, o buquê e o icônico terno preto do noivo ainda desempenham um papel de destaque no panorama das cerimônias matrimoniais, ligando o presente às tradições do passado e perpetuando a beleza intemporal desses elementos.

Alinhado a isso, como evidenciado através da observação de algumas páginas de uma edição do ano de 1948 da revista Fon-Fon (Figuras 19, 20 e 21), a presença proeminente de vestidos de noiva em revistas de moda e destinadas ao público feminino desempenha um papel crucial na explicação da persistência e recorrência de certos estilos e detalhes nos vestidos de noiva examinados nesta pesquisa. O valor dessas publicações reside no fato de oferecerem não apenas informações sobre as últimas tendências em moda para casamentos, mas também conselhos práticos para a preparação do grande dia. Estas revistas apresentavam ilustrações detalhadas de vestidos de noiva e também disponibilizavam moldes desses vestidos para comercialização entre suas leitoras (Harger, 2019).

⁵Revista Fon-Fon. Disponível em: <http://memoria.bn.br/DocReader/259063/125084>

Isso pode ser particularmente exemplificado através da Figura 21, onde a coluna *Sugestão para o grande dia* apresenta ilustrações sugerindo opções para noivas, madrinhas e daminhas, e também fornece miniaturas detalhadas das costas dos vestidos para facilitar a reprodução. Essas representações visuais e os moldes associados permitiam que as leitoras incorporassem o que “estava na moda” aos seus estilos em suas próprias escolhas de vestimenta para o casamento. Assim, as revistas de moda emergem como fontes importantes, que moldaram as preferências e influenciaram a estética dos vestidos de noiva, contribuindo para a duradoura presença de certos estilos ao longo do tempo.

Figuras 22, 23, 24 e 25 – Detalhes dos trajes das noivas.



Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC). Recorte da autora.

Os vestidos retratados nesta coleção compartilham a característica de mangas longas, sugerindo uma preferência comum. Para os trajes nupciais o véu, a grinalda e o buquê são vistos como indispensáveis para a imagem da noiva e eles “podem transformar um vestido de noiva – para o bem e para o mal” (Worseley, 2010, p. 276). Dentre os quatro retratados, é possível afirmar com segurança que três deles parecem apresentar também um comprimento longo, transmitindo uma sensação de sofisticação e, possivelmente, tradição. No entanto, o quarto vestido, o qual

corresponde à Figura 21, apresenta um desafio em termos de determinar seu comprimento exato devido ao enquadramento limitado da fotografia, deixando-nos com um mistério em relação a essa característica específica.

Ao adentrarmos na análise da Figura 22, reconhecemos que a qualidade da imagem pode, de fato, dificultar uma análise detalhada do vestido. No entanto, mesmo sob essas limitações, podemos discernir algumas características notáveis. As mangas do vestido apresentam um padrão bufante tanto nos antebraços quanto nos ombros, o decote do vestido é projetado em um formato de "V", uma escolha que realça a feminilidade e a graça da noiva. O véu e a grinalda usados por essa noiva em particular se destacam pela sua notável extensão e pela aparência de um tecido leve e fluido, transmitindo uma sensação de elegância e delicadeza. Além do véu e da grinalda, há um acessório de babados adornando a cabeça da noiva, criando um arco que poderia ter servido para segurar o véu no lugar. Seu penteado apresenta um toque de sofisticação, com os cabelos presos na parte da frente e mechas levemente cacheadas soltas na parte de trás, proporcionando uma combinação de elegância e simplicidade. O topo da cabeça exhibe cachos cuidadosamente arranjados e bem definidos, ressaltando a atenção aos detalhes.

Na época em que os retratos foram tirados, o casamento, sobretudo o católico, se organizava em torno na noiva vestida de longo, branco, com grinalda e véu na cabeça. Esses elementos representam uma imagem sacra, comparada com a senhora maior do cristianismo, Maria, Mãe de Jesus. Nesse sentido, em comunidades rurais, onde as tradições religiosas exerciam uma influência ainda mais marcante, a noção de pureza associada à sexualidade persistia, gerando expectativas e pressões sociais, sendo a cor branca o demonstrativo maior e mais marcante de que a noiva era pura, virgem e submissa. Submissão essa não só ao seu pai e marido, mas também a religião.

A virgindade das jovens era uma questão constantemente vigiada e se tornava uma obsessão tanto a nível familiar quanto social. O conceito da mulher ideal, naquele contexto, era de uma dona de casa perfeita, educada, uma mãe exemplar para os filhos e, acima de tudo, uma esposa devota e fiel. Era atribuído às mulheres o peso da responsabilidade pela felicidade conjugal, pela coesão da família e pela satisfação do marido. Elas carregavam consigo o “fardo” da preservação do casamento e eram vistas como as principais responsáveis pela manutenção da estabilidade na relação. Essas tarefas eram consideradas o cerne do papel da esposa na sociedade da época, destacando a expectativa de conformidade com os padrões estabelecidos pela cultura e pelas normas sociais (Schneid, 2015).

Essas normas eram tão rígidas que chegavam a ter implicações legais substanciais, o que é exemplificado pelo Código Civil de 1916, que previa a possibilidade de anulação do casamento

caso o noivo constatasse que a noiva não fosse mais virgem, conforme observa Schneid (2015). Esse aspecto do código civil é revelador da profunda influência que as normas sociais e religiosas exerciam sobre o contexto das relações matrimoniais naquele período. A virgindade da noiva era considerada um valor crucial, e sua perda antes do casamento era vista como uma quebra das expectativas e normas morais vigentes na sociedade. O Código de 1916, que regulava questões legais e matrimoniais, refletia e reforçava essas normas culturais ao permitir que o noivo solicitasse a anulação do casamento caso a noiva não atendesse a essa expectativa.

Os próximos dois vestidos, representados nas Figuras 23 e 24, se destacam como os mais propícios para uma análise detalhada devido à qualidade superior das fotografias, o que permite uma apreciação mais nítida dos seus detalhes. De um modo geral, esses vestidos compartilham um design semelhante, com características particulares que se destacam. Ambos são de cor clara, longos, com mangas compridas e um decote moderado, que adiciona uma elegância clássica ao visual. As noivas estão adornadas com véus que emolduram seus rostos e seguram buquês de flores variadas, elementos que eram tradicionalmente associados à simbologia do casamento.

No entanto, a análise mais minuciosa revela diferenças significativas nos tecidos utilizados em cada um dos vestidos. O vestido de noiva (Figura 23) apresenta uma textura ou renda que é decorada com desenhos delicados, que aparentemente se assemelham a flores ou padrões florais. Por outro lado, o vestido da noiva presente na Figura 24 é confeccionado com um tecido liso e leve, que parece ser de seda ou cetim. As distinções nos tecidos dos vestidos de noiva destacam como, mesmo dentro de um estilo similar, a individualidade das noivas reflete seus gostos pessoais e a atmosfera que desejam criar para o seu dia especial.

Além disso, é importante mencionar que o poder aquisitivo da família da noiva desempenhava um papel significativo na decisão final. A escolha do tecido, o estilo do vestido e outros elementos relacionados ao traje de casamento poderiam ter um impacto direto no custo total. Vestidos confeccionados com tecidos de alta qualidade ou com detalhes intrincados, por exemplo, frequentemente requeriam um orçamento mais substancial. Isso realça como a celebração do casamento era não apenas uma demonstração de amor e compromisso, mas também uma representação dos recursos financeiros disponíveis para a família da noiva. Assim, a escolha do vestido era uma síntese entre a individualidade da noiva e as circunstâncias econômicas que moldavam a elaboração do vestido.

Nos preparativos e na confecção do vestido, havia uma ajuda mútua entre os familiares. Isto porque já era difícil obterem um vestido de festa, quanto mais um vestido de noiva. Era uma única vez que o usariam, e pelo fato de a missa de casamento ser um evento público, fazia-se necessário que uma costureira mais experiente o costurasse. Suas mães possuíam em casa uma pequena máquina, onde costuravam as roupas da família, mas apenas as roupas

grosseiras de uso diário. Mas, em se tratando de um vestido de noiva, era diferente (Osteto, 1997. p.108).

Nesse sentido, o conjunto do traje da noiva na Figura 25 emerge como uma possibilidade de ter sido o mais dispendioso. Embora a imagem não permita uma visualização completa do traje, certos elementos apontam para um investimento significativo na sua concepção e confecção. Nota-se que pelo seu volume, o saio do vestido exhibe diversas camadas de tecido, sendo a camada mais externa de um material mais fino e transparente, semelhante ao tule. Essa composição em camadas não apenas adiciona volume e fluidez ao vestido, mas também requer um trabalho de costura mais detalhado e, por vezes, um maior gasto de material, contribuindo para um aumento no custo total do traje.

Outro elemento que pode ter contribuído para a elevação do preço é a grinalda usada para fixar o véu, ela é colocada na parte superior da cabeça da noiva, assemelhando-se a uma coroa, e seus detalhes são notavelmente intrigantes. A grinalda apresenta duas camadas centrais lisas, sugerindo um potencial uso de materiais brilhantes ou metálicos que poderiam adicionar sofisticação ao conjunto. Além disso, as duas camadas externas da tiara exibem detalhes florais ou de outro material, denotando um esmero na sua concepção. Embora não possamos afirmar com certeza a presença de detalhes brilhantes ou metálicos na tiara devido à limitação da imagem, é plausível que tal investimento em materiais de qualidade superior tenha desempenhado um papel importante na possível classificação desse traje como o mais caro entre os apresentados. Isso ilustra como a seleção de tecidos e acessórios cuidadosamente elaborados pode elevar o custo total de um vestido de noiva, refletindo o comprometimento da noiva com a busca de uma aparência única e deslumbrante para o dia do casamento.

Todas as noivas posaram com um buquê em mãos, o que é uma característica marcante dos retratos de casamento, não sendo possível identificar se eram compostos por flores naturais ou artificiais. No entanto, os buquês apresentam características particulares em cada retrato, revelando a diversidade de estilos e preferências das noivas. Em alguns retratos, como nas figuras 23 e 25, os buquês são caracterizados por sua delicadeza, sendo compostos por flores de menor porte que irradiam a partir do centro para as extremidades. Em contraste, a primeira noiva apresenta um buquê de maior porte, com folhagens mais escuras e flores maiores. Ela também o segura de maneira diferente, posicionando-o em seu colo em vez de entre as mãos. Por sua vez, a noiva retratada na figura 24, segura um buquê em forma de cascata, com flores de tamanhos variados, criando a impressão de que o buquê está escorrendo ou se esvaindo da mão da noiva. Esse estilo de buquê, em especial, confere maior protagonismo ao acessório.

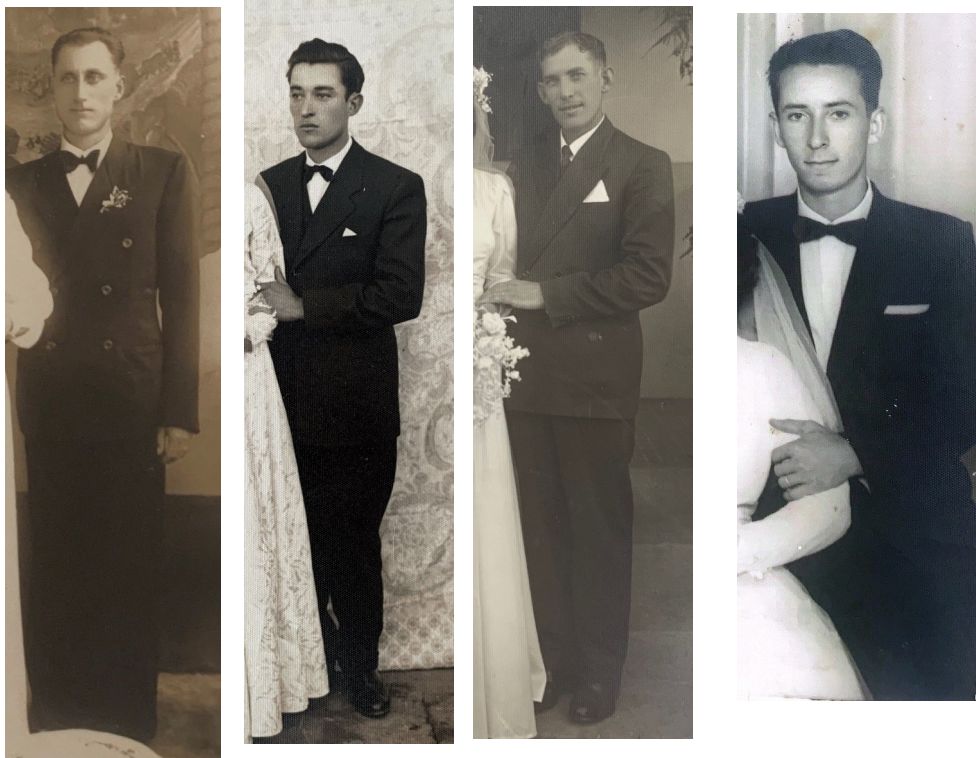
Apesar dessas diferenças notáveis, a presença do buquê em todos os retratos destaca como ele é considerado quase indispensável no traje da noiva. As flores que compõem esses buquês são tradicionalmente associadas a conceitos de proteção, virgindade e fertilidade. Esses elementos simbólicos continuam a ser um reflexo dos sentimentos e das esperanças das noivas em relação ao casamento, destacando a importância duradoura do buquê como parte integrante das celebrações matrimoniais.

Conforme era de se esperar, os ternos usados pelos noivos nas Figuras 26, 27, 28 e 29 ostentam a típica e elegante tonalidade escura, muito provavelmente preto ou azul-marinho, refletindo a tradição de escolher cores sóbrias e clássicas para casamentos. Além disso, é notável que eles estejam vestindo camisas claras, possivelmente brancas, criando um contraste equilibrado com a escuridão do terno e transmitindo uma aura de formalidade e sofisticação.

O ato de vestir do homem tradicional não é inofensivo, tem um objetivo específico: transmitir pragmatismo e noção da possibilidade dos bens materiais do usuário. As roupas de um homem de bom gosto e sintonizado com o condizente com sua posição denotam acima de tudo sobriedade, discrição, que está presente inclusive nos sapatos, preferencialmente escuros. Linhas simétricas, medidas precisas, cortes retos, emitem efeitos que figuram grandiloquência e solidez. A gravata, adorno símbolo de elegância, e o chapéu, sendo um sinal do seu tempo e um reflexo dos valores e da moda. (Saballa, 2011, p. 74 e 75).

Ao observar mais de perto as imagens, percebemos que os ternos dos noivos exibem ajustes precisos nos punhos, ombros e na altura dos paletós, indicando que essas vestimentas provavelmente foram confeccionadas sob medida para atender às especificações individuais de cada noivo. No traje dos noivos não existem muitos elementos, aqui o que se difere é a gravata, podendo ser clássica/standard (Figura 28) ou no estilo borboleta (Figura 26, 27 e 29). Muitas vezes sendo confeccionadas com tecidos sofisticados, para agregar valor na roupa masculina.

Figuras 26, 27, 28 e 29 – Traje dos noivos.



Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC). Recorte da autora.

Essa ação particular de cada noivo fica evidente na maneira como dobravam e colocavam os lenços nos bolsos. Além disso, é interessante notar que o noivo da primeira fotografia (Figura 26) optou por carregar não um lenço, mas um pequeno ramo de flores. Essas escolhas demonstram como os noivos se esforçavam para adicionar toques pessoais e exclusivos aos seus trajes, refletindo não apenas a elegância e a sofisticação da época, mas também a individualidade em um momento tão significativo como o casamento.

Além disso, é notável a recorrência do uso de lenços claros nos bolsos dos paletós em três das quatro fotografias analisadas. Esse acessório evidencia o refinamento e a atenção aos detalhes que eram altamente valorizados na moda masculina da época. Os lenços de bolso não apenas acrescentavam um toque de elegância ao traje, mas também proporcionavam uma oportunidade para que cada noivo expressasse sua personalidade.

4.2 FAMÍLIA E COTIDIANO

A importância de fotografar não só os noivos, mas a família de origem do casal, se dá pela importância da mesma naquele contexto. A família era considerada a unidade consumidora e produtiva por excelência, envolvendo todos os membros do núcleo familiar e, por vezes, incluindo agregados como tios e primos. Tanto homens quanto mulheres desempenhavam uma ampla gama de atividades, mas as mulheres, em particular, enfrentavam uma carga substancial de responsabilidades. Além de estar destinadas a exercer tarefas essencialmente domésticas, ligadas ao cuidado das crianças e do marido e manter as características da “boa moça” com natural instinto materno e de recato, precisavam lidar com as tarefas mais pesadas, como o cuidado com a roça e com os animais. Assim, havia a importância da mulher na estrutura produtiva, ao mesmo tempo, que permanecia sua condição de subordinação nas relações familiares.

A função institucional da família, qual seja a de garantir a conservação do grupo e de reproduzir a prole fez com que a mesma assumisse um lugar privilegiado na comunidade. Ela se tornou a instituição que organizava economicamente o grupo e, ao mesmo tempo, se responsabilizava pelos vínculos afetivos que o grupo possuía para se manter como grupo. Tornou-se o sistema cultural referência do grupo. (Herédia, 2014, p.341).

Se observada com atenção, mesmo que forma despercebida, a figura 29 carrega o atestado da importância que o trabalho e a terra tinham para aquela comunidade. As mãos do homem sentado a frente, que aparentemente é o chefe da família, possuindo um papel de liderança e que olha diretamente para a câmera, carrega traços de seu trabalho na roça. Suas unhas estão sujas e ele tem um dedo que está visivelmente machucado pelo trabalho braçal, assim, por colocá-las em primeiro plano, sem nenhuma intenção de escondê-las o homem atesta e valoriza suas mãos calejadas pela agricultura, que era a principal forma de prover o sustento familiar.

Figura 30 – Detalhe da mão de um homem com unhas sujas de terra.



Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC). Recorte da autora.

Esse sentimento de orgulho era, em grande medida, ligado ao profundo apego à terra, que havia sido adquirida por seus antepassados imigrantes e se tornou uma parte inabalável da identidade familiar. Todas as atividades e esforços da família estavam intrinsecamente ligados a esse patrimônio que garantia a sobrevivência e gradativamente o acúmulo de bens para as futuras gerações. Nas palavras de Alvim (1998, p. 229): “O amor pela terra era, sem dúvida, o mais profundo de todos os sentimentos, sendo o ponto central de suas existências e a organização de suas vidas estava intrinsecamente voltada para a preservação de seu pedaço de terra”.

Na comunidade italiana em questão, o trabalho na roça era uma extensão natural do trabalho realizado em casa, com um destaque especial para o papel fundamental das mulheres em ambos os cenários. Essa interconexão entre o lar e a lavoura talvez tenha desempenhado um papel importante na diminuição da fronteira entre o mundo privado e público, ressaltando a integração do trabalho familiar na vida cotidiana. Portanto, fica claro que o trabalho desempenhava um papel central na construção da identidade desse grupo, unindo as atividades realizadas em casa com as relacionadas à agricultura e conferindo características diferentes ao entendimento tradicional do que seria o privado.

Figura 31 – Retrato da Família Dário, 1955.



12 x 18 cm. Fonte: Acervo pessoal família Dário (Criciúma-SC).

Assim, é verdadeiramente intrigante considerar o significado desse “mundo privado” que prevaleceu na sociedade em questão. Aqui, nos deparamos com uma dinâmica única, na qual o trabalho englobava não apenas as atividades domésticas, mas também as tarefas agrícolas, e,

crucialmente, esses dois domínios estavam entrelaçados, em contraste com a clara separação observada nas sociedades urbanas industrializadas, conforme apontado por Michelle Perrot (1988)

Aqui (Figura 30), em contraste com a imagem onde estão apenas os noivos (Figura 1), o sorriso que antes iluminava o rosto da noiva desaparece, e sua postura em relação aos demais é marcada por um distanciamento visível. Essa atitude, alinhada a sua postura de afastamento perante os outros fotografados, sugere que ela ainda não se encontra em completa harmonia com a nova família à qual se uniu. Nesse momento, ela percebe de forma impactante que sua vida já não será a mesma. Ela está prestes a embarcar em uma rotina completamente diferente, onde vai compartilhar seu cotidiano com pessoas praticamente desconhecidas, em uma casa que não é a sua.

Conforme observado por Lucy Osteto (1997), era comum que, quando uma mulher se casasse, fosse morar na residência da família do noivo. Essa dinâmica familiar garantia a permanência da sogra como autoridade preponderante no ambiente doméstico durante os primeiros anos do casamento, ou mesmo até que o casal se estabelecesse em sua própria casa. Nesse cenário, a figura da sogra detinha uma posição central no funcionamento da nova família e frequentemente desempenhava um papel importante na supervisão da noiva recém-casada.

Essa supervisão da sogra tinha um impacto significativo na vida das novas esposas, uma vez que era com base nas orientações e na aprovação dela que elas “colocavam em prática todo o aprendizado adquirido durante a infância e adolescência” (Ostetto, 1997, p.128). Esse período de adaptação e aprendizado sob a supervisão da sogra era complexo para as noivas, gerando, em muitos casos desarmonia. A sogra desempenhava um papel de mentora e guardiã da tradição e da cultura familiar, transmitindo conhecimentos e expectativas que moldariam o papel da nova esposa na família e na sociedade em que estavam inseridas.

Portanto, esse retrato captura o instante em que a noiva, anteriormente envolvida pela empolgação do casamento, se confronta com a realidade da mudança em sua vida. A transformação de uma jovem solteira em uma esposa é acompanhada por uma série de desafios e adaptações, muitos dos quais envolvem a integração em uma nova família. Ela pode estar se sentindo isolada, insegura e ansiosa diante das mudanças que a esperam, o que é compreensível dada a magnitude das transformações em sua vida. Essa imagem evoca a complexidade das emoções que muitas noivas podem experimentar ao passar por essa transição significativa, e nos lembra que o casamento é muito mais do que apenas um momento de celebração – é também um ponto de virada fundamental na vida de uma pessoa.

Apesar da figura 5 integrar uma cena matrimonial ao qual os noivos naturalmente deveriam ser os focos principais e haver uma multiplicidade de pessoas, o elemento que instantaneamente atrai o olhar nesta fotografia é a presença de uma mulher sentada,

deliberadamente posicionada no centro da imagem. Devido à quantidade considerável de pessoas na foto, aquelas que ocupam a primeira fila se destacam de forma mais evidente. Portanto, a mulher não apenas se encontra notavelmente centralizada na composição, mas também se destaca dos demais presentes na cena devido à sua posição mais proeminente.

A descrição reflete o papel que a mãe possuía dentro das famílias. Essa importância na imagem é reflexo da responsabilidade que as mães assumiam em relação à casa, ao chamado mundo do privado, que implica não só no cuidado das condições materiais deste mundo (alimentação, vestuário, saúde, higiene etc.), como também o zelo pelo bem-estar dos que ali convivem. Portanto a menina nascia e já tinha o seu objetivo de vida escolhido pelos pais, casar e constituir uma família. Diante deste “destino final”, de esposa e mãe, é que se baseava toda a criação das mulheres. Uma educação alicerçada em valores morais e de ditos bons costumes (Schneid, 2015).

O trabalho feminino desempenhava um papel fundamental nas dinâmicas cotidianas do núcleo familiar, mas havia um sentimento subjacente de desvalorização em relação ao trabalho doméstico. Curiosamente, esse sentimento de desvalorização raramente se manifestava explicitamente nas relações familiares. O conceito cultural foi interiorizado por elas, que muitas vezes se viam como ajudantes dos homens, enquanto a principal responsabilidade pela subsistência recaía sobre eles (Ostetto, 1997). Mesmo que elas frequentemente realizavam tarefas semelhantes às dos homens, persistia a ideia de que o papel das mulheres era secundário. Esse entendimento era reforçado pela figura dos pais, frequentemente vistos como os principais provedores da família. Essa dinâmica de gênero complexa moldava as relações familiares e o trabalho no contexto das colônias italianas.

Foi com o trabalho doméstico que se construiu a figura do exemplo de mulher, que teria como afazeres, os filhos; a casa e a lida na roça. A instrução dessas futuras esposas ficava a cargo da autoridade máxima dentro de uma casa: as mães, que desde cedo passavam a incluir suas filhas no trabalho atribuído a elas. “Este aprendizado se dava ao longo da vida da menina, até a adolescência, e imbicava-se com outras atividades e mesmo com a educação escolar e religiosa. Mas o espaço por excelência, da educação da mulher era o próprio lar” (Wolff, 2001, p. 163). Diante disso, o papel das mães não era só ensinar as tarefas domésticas, mas também, ensinar a importância da religião e dos ditos bons costumes.

A consequência da divisão de trabalho com base no gênero, como observado por Lessa (2012), retirou as mulheres da vida coletiva e as isolou no interior do lar. As relações sociais das mulheres passaram a se limitar a círculos próximos, restringindo-se ao âmbito doméstico. Elas perderam a sociedade como horizonte de suas vidas, restringindo suas preocupações e conexões a questões imediatas e locais. A vida coletiva deixou de fazer parte de seu cotidiano. As relações

sociais que as mulheres podiam estabelecer eram de qualidade substancialmente inferior às dos homens. Essa nova determinação de papéis de gênero reforçou uma divisão desigual de responsabilidades: os homens ficaram incumbidos de pensar sobre questões amplas e de influenciar o destino da humanidade, enquanto às mulheres foi reservado o limitado horizonte de cuidar dos filhos, dos alimentos e da casa. Esse contexto histórico evidencia a profunda desigualdade que moldou as experiências das mulheres e sua exclusão das esferas de poder e decisão.

Figura 32, 33 e 34 – Detalhe de crianças na festa de casamento.



Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC). Recorte da autora.

Ao analisar uma fotografia específica, destacou-se a significativa presença de crianças e bebês no contexto do casamento, onde eles compartilham o mesmo espaço com os demais convidados, sem qualquer tipo de segregação evidente. No entanto, mesmo nesse ambiente de convivência conjunta, percebe-se que, dependendo da idade das crianças, elas recebiam atenção de adultos específicos, seja uma mulher ou um homem. A imagem, exemplificada pela figura 32, ilustra como os bebês e as meninas pequenas tendem a estar próximos das mulheres, enquanto as crianças maiores, principalmente os meninos, são observados em maior proximidade dos homens. Essa “separação” aparente na fotografia sugere uma dinâmica determinada pela própria organização familiar.

Como mencionado anteriormente, as mulheres tinham a responsabilidade de zelar por seus filhos. Devido às demandas mais intensas de cuidados dos bebês, é compreensível que o contato entre as mães e os pequenos fosse mais frequente. Da mesma forma, as meninas, desde certa idade, eram encarregadas de aprender determinadas práticas que eram transmitidas principalmente pelas mães. Portanto, o contato mais próximo entre mulheres e meninas na imagem, reflete como se dava

a transmissão de conhecimento e tradições familiares, o que também, enfatiza o papel central das mães na educação e socialização das crianças.

Paralelamente, ao examinarmos os outros dois recortes (Figuras 33 e 34), é notável um aumento do contato dos homens com os meninos mais velhos, um padrão que reflete uma compreensão semelhante. Nesse contexto, os homens percebiam que o cuidado mais próximo das crianças era uma tarefa tradicionalmente atribuída às mulheres, com as mães desempenhando um papel fundamental na atenção e na educação dos filhos desde tenra idade. A responsabilidade dos homens em relação às crianças, por sua vez, frequentemente se limitava a garantir questões básicas, como provisão de comida e moradia, por exemplo.

No entanto, essa responsabilidade paterna se expandia à medida que os filhos do sexo masculino cresciam e passavam a assumir mais responsabilidades no trabalho agrícola e em outras atividades. Os pais desempenhavam um papel fundamental ao ensinar suas profissões e, ao mesmo tempo, transmitir aos filhos como um homem deveria se comportar naquela comunidade específica. Nesse sentido, os pais desempenhavam um papel importante na formação dos jovens para a vida adulta, transmitindo valores, conhecimentos práticos e, em muitos casos, as tradições familiares.

As desigualdades de gênero, que estabeleceram funções específicas para homens e mulheres, associando-os respectivamente à esfera pública e privada, não surgiram isoladas, mas estiveram acompanhadas de uma valorização cultural que acentuou a discrepância entre as atividades desempenhadas por cada gênero. Essa divisão de papéis entre mães e pais no cuidado e na orientação das crianças representava uma parte essencial da estrutura familiar e da organização social da época, refletindo as normas culturais e as expectativas que moldavam as responsabilidades e funções de gênero na sociedade. Como apontado por Maluf e Mott (1998), as atividades tipicamente realizadas pelos homens foram mais amplamente reconhecidas e, conseqüentemente, mais valorizadas do que aquelas desempenhadas pelas mulheres. Esse reconhecimento cultural conferiu aos homens uma posição de destaque e autoridade na sociedade, enquanto as mulheres eram relegadas a papéis que, embora vitais, eram menosprezados e subestimados.

Figura 35 – Detalhe dos convidados da festa de casamento.



Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC). Recorte da Autora.

No entanto, embora as discrepâncias de gênero sejam evidentes, a figura 33 ilustra que o casamento, a celebração e o ritual social de uma união matrimonial eram eventos que envolviam tanto homens quanto mulheres de todas as idades, além de incluir crianças, adolescentes e jovens. Isso destaca a natureza abrangente e inclusiva dessas cerimônias, que transcendiam as diferenças de gênero. Essas celebrações eram momentos em que a comunidade se reunia para comemorar a união de duas pessoas e, como tal, eram uma oportunidade para a participação de indivíduos de diversas faixas etárias e gêneros. Assim, embora as normas de gênero pudessem influenciar as dinâmicas dentro do casamento, as festas eram eventos sociais que congregavam toda a comunidade, independentemente do sexo e da idade, como forma de celebrar e fortalecer laços.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A fotografia, com suas origens na primeira metade do século XIX, emergiu em um período marcado por dinamismo, profundas transformações sociais, avanços tecnológicos e mudanças culturais. Este contexto propiciou uma verdadeira revolução na maneira como as pessoas percebiam e registravam o mundo ao seu redor. No Brasil, conforme apontado por Ana Maria Mauad (2004), a chegada da fotografia coincidiu com uma receptividade às demais influências estrangeiras que moldavam o comportamento. A aceitação dessa moda não se limitou, pois desempenhou um papel significativo ao fornecer molduras para a construção de nossas próprias imagens.

A nova técnica de reprodução conferiu a capacidade de capturar e preservar momentos em imagens que, à primeira vista, pareciam espelhar fielmente a realidade. Nesse sentido, a fotografia é uma forma legítima e autêntica de documento, tão valiosa quanto um texto escrito. Ela tem o poder de representar fatos e eventos históricos, oferecendo elementos para a compreensão desses acontecimentos. Ela é um registro histórico e cultural que pode proporcionar uma visão única de momentos e contextos específicos e tem a capacidade de immortalizar um momento ou uma pessoa, oferecendo uma forma tangível de manter um pedaço do passado, uma representação material que transcende a passagem do tempo.

No entanto, à medida que a fotografia evoluiu, também se tornou evidente que uma fotografia não é uma representação completa da verdade, mas, ao contrário, é um recorte subjetivo da realidade, uma entre inúmeras interpretações visuais possíveis. Conforme observou John Berger, “uma fotografia, ao registrar o que foi visto, sempre e por sua própria natureza se refere ao que não é visto. Ela isola, preserva e apresenta um momento retirado do continuum” (2017, p. 36). Assim, a fotografia, embora seja um meio poderoso de registro, também envolve a escolha do que deve ser incluído e, implicitamente, o que será deixado de fora. Cada imagem fotográfica oferece uma visão seletiva da realidade, destacando a importância de reconhecer que a fotografia não é uma representação completa e objetiva, mas sim uma interpretação pessoal e subjetiva do mundo.

A análise da fotografia revela que cada imagem é um produto da intenção, da agência e da subjetividade dos sujeitos envolvidos, incluindo os fotografados, os fotógrafos e, em especial, o observador. Pois ao mesmo tempo que olhamos a imagem ela nos olha de volta. Ressaltando como a fotografia está profundamente enraizada na vida social, refletindo não apenas o momento da captura da imagem, mas também os princípios culturais e sociais que permeiam a sociedade da qual ela emerge e é observada.

A maior parte das fotografias examinadas nesta pesquisa exhibe semelhanças notáveis em relação aos elementos e poses retratados. Essa uniformidade pode ser atribuída à própria natureza do rito de casamento, que é caracterizado por convenções estabelecidas e simbologias universais. O casamento, em sua essência, envolve etapas que seguem padrões similares, independentemente do casal envolvido, mesmo quando as fotos são tiradas em ambientes distintos. Isso inclui o vestido de noiva, o véu, o buquê, o terno escuro do noivo e poses que simbolizam a união conjugal.

As fotografias de casamento compõem uma narrativa visual que permite que o espectador, em qualquer período posterior, reviva e relembre o rito e suas simbologias. Podemos, portanto, considerar essas fotografias como registros não apenas da memória familiar, mas também como testemunhas de comportamentos, dinâmicas familiares, vestimentas, rituais de passagem e da história da própria família. Elas capturam o rito do matrimônio com suas cenas e símbolos únicos, indo além da mera documentação para atuar como um vínculo material e simbólico entre as pessoas pertencentes a uma mesma família.

Cada sorriso capturado, cada olhar trocado e até mesmo as poses meticulosamente escolhidas se transformam em portais para momentos únicos na história de um casal. Essas imagens mesmo em sua aparente uniformidade, encapsulam simbologias e rituais universais. O casamento, como rito cultural, é capturado em poses e elementos que transcendem o casal específico, tornando-se testemunha não apenas de uma união, mas de comportamentos, dinâmicas familiares e rituais de passagem. Sendo assim, somos transportados no tempo, e elas desencadeiam memórias e emoções que fazem parte de nossa própria história e identidade. A fotografia, ao preservar esses momentos especiais, se torna uma poderosa ferramenta que não apenas registra, mas também evoca e mantém viva a conexão com o passado.

Nesse cenário, a pesquisa culmina ao analisar a função social intrínseca a essas imagens advindas de acervos pessoais de descendentes de italianos no sul de Santa Catarina. A aparente particularidade dessas fotografias de casamento, que capturam momentos íntimos e singulares, revela-se como uma manifestação mais ampla de um estilo de vida compartilhado e de valores arraigados que ecoam em diversas esferas daquela sociedade. Elas tornam-se veículos que transportam tradições, relações familiares e valores ao longo do tempo. Essa ponte entre gerações não só preserva a herança cultural e social, mas também fortalece os laços familiares ao proporcionar um meio para a transmissão de memórias.

Na leitura de uma foto é a ação do *punctum* que provocaria, segundo Barthes, uma força de expansão para além do enquadramento da imagem. Ainda que o envolvimento através do *studium* quase sempre esteja incluído no processo de uma imagem, Barthes credita especialmente à ação do *punctum* essa expansão: “uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo

para além daquilo que ela dá a ver” (Barthes, 2015, p. 89). Portanto foi o que fizemos, tentamos interrogar as imagens, tentando localizar o detalhe que nos punge, o interesse cultural que uma ou outra imagem provocou; elegendo um detalhe em uma foto e em seguida o esquecendo e elegendo outro no mesmo nível de destaque. Isso evidencia a profundidade do significado da fotografia, que não reside estritamente naquilo que é visível na imagem, em sua representação explícita, mas sim naquilo que está ausente na composição visual. É na sua relação com o observador, que esses elementos que estão ausentes ou que não são imediatamente óbvios são entendidos como igualmente cruciais para a compreensão completa da imagem. Cabe a quem olha, seja ele um pesquisador ou qualquer pessoa, o desafio de explorar e desvendar essas camadas de significado.

Assim, a conclusão da pesquisa destaca que essas imagens, aparentemente pessoais, transcendem sua singularidade, transformando-se em artefatos carregados de uma significância que ultrapassa as fronteiras e se inserem em um diálogo constante entre passado e presente, ao ancorar-se como uma herança cultural e social viva e pulsante, transcendendo a esfera individual e se transformando em testemunhos visuais que contêm uma riqueza de significados. Portanto, ao fazer isso, essas imagens estabelecem uma ponte intergeracional, conectando o presente ao passado de maneira tangível e emotiva.

REFERÊNCIAS

- Alloa, Emmanuel (org.). **Pensar a Imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- Alvim, Zuleika. Imigrantes: a vida privada dos pobres do campo. In: Sevcenko, Nicolau; Novais, Fernando A. (org.). **História da Vida Privada no Brasil República: Da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 215-288.
- Baldessar, Mons. Quinto Davide. **Imigrantes: sua história, costumes e tradições no processo de colonização no Sul do Estado de Santa Catarina**. Brasília, 1991.
- Bachmann, Konstanze; Rushfield, Rebecca Anne. Princípios de armazenamento. In: **Conservação – conceitos e práticas**. Organizado por Marylka Mendes; tradução de Vera L. Ribeiro. Rio de Janeiro. Editora UFRJ. 2001
- Baldin, Nelma. **Tão fortes quanto a vontade: história da imigração italiana no Brasil: os vênets em Santa Catarina**. Florianópolis: Insular, 1999.
- Barthes, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. [Ed. Especial] Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- _____. **A câmara clara: nota sobre fotografia**; tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- Batalha, Maria Luiza Dário. Retratos de família: descendentes de italianos no interior do município de Criciúma. **Revista Santa Catarina em História**, Florianópolis, v. 16, n. 1-2, p. 37-56, 2022.
- Berger, John. **Para entender uma fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- Burke, Peter. **A escrita da História: novas perspectivas**. Trad. de Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992. Disponível em: <https://etnohistoria.fflch.usp.br/sites/etnohistoria.fflch.usp.br/files/Burke_Nova_Historia.pdf>.
- Busato, M. M. **Casar bem: estratégias matrimoniais e econômicas na Região de Colonização Italiana do Rio Grande do Sul (1906-1970)**. Passo Fundo: Ed. UPF, 2019a
- Cardoso, Ciro Flamarion e Mauad, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: Cardoso, C.F e Vainfas, Ronaldo (orgs). **Domínios da história. Ensaios de teoria e metodologia**, RJ, Campus, 1997, p. 568-590.
- Cardoso, C.; Vainfas, R. (Orgs.) **Novos Domínios da História**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. p. 265-280.
- Carola, Carlos Renato. **Dos subterrâneos da história: as trabalhadoras das minas de carvão em Santa Catarina (1937-1964)**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2002.
- Carvalho, Vânia Carneiro de. Gênero e Artefato: **O sistema doméstico na perspectiva da Cultura Material – São Paulo, 1870-1920**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Fapesp, 2020.
- Cenni, Franco. **Italianos no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

Corrêa, Jussara Odete; Zamoner, Zuleika; Paim, Elison Antonio. Namorar, noivar e casar: narrativas de mulheres “italianas” de Caxambu do Sul nas décadas de 1930 a 1960. **Cadernos do Ceom**, Chapecó, v. 19, n. 25, p. 123-152, jul. 2014.

Costa, Bianca Mandarin da. **Conservação e preservação de fotografias albuminadas**. 2009. 89 f. TCC (Graduação) - Curso de Museologia, Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, Rio de Janeiro, 2009.

Debus, Eliane; Debus, Zeca; Câmara, Jordane. **Véus da Memória. Exposição fotografias de casamento. Santa Rosa do Sul, SC: Instituto Cultural Rua do Fogo, mar. 2022.**

Del Priori, Mary. História do Cotidiano e da Vida Privada. Cardoso, Ciro Flamarion S. [et al]. **Domínios da História. Ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Campus, 1997. p. 259-274.

Gehrke, Cristiano. **Imigrantes italianos e seus descendentes na zona rural de Pelotas/RS: representações do cotidiano nas fotografias e depoimentos orais do Museu Etnográfico da Colônia Maciel**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

Halbwachs, Maurice. **A memória coletiva**. Trad. Laurent León Schaffter. São Paulo, Vértice, 1990. Heller, Agnes. **O cotidiano e a História**. São Paulo; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

Herédia, Vania. Família italiana no Rio Grande do Sul. In: Scott, Ana Silvia Volpi (org). **História da Família no Brasil Meridional: temas e perspectivas**. São Leopoldo: Oikos; Editora Unisinos, 2014.

Klug, João; Santos, Manoel P. R. Teixeira dos; Lima, Angela Bernadete. Imigração e colonização europeia: consolidação de um processo. In: Brancher, Ana Lize Brancher; Machado, Vanderlei (org.). **História de Santa Catarina na Primeira República: (1889-1930)**. Florianópolis: Editora da Ufsc, 2022. p. 361-384.

Kossoy, Boris. **Fotografia e História**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

Le Goff, Jacques. **História e Memória**. 7. ed. rev. São Paulo: UNICAMP, 2013.

Leite, Miriam Moreira. **Retratos de Família: leitura da fotografia histórica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

Lessa, Sergio. **ABAIXO A FAMÍLIA MONOGÂMICA!** São Paulo: Instituto Lukacs, 2012. 112 p.

Lopes, Marcos Felipe de Brum; Mauad, Ana Maria; Muaze, Mariana. Retratos do Brasil Contemporâneo: práticas fotográficas nos séculos XIX e XX. **Revista de Estudos Brasileños**, v. 4, n. 8, p. 160-175, 2017.

Louro, Guacira Lopes. Lembranças de velhas colônias italianas: trabalho, família e educação. **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 15, n. 2, p. 33-43, jul/dez, 1990.

Maluf, Marina; Mott, Maria Lúcia. Recônditos do mundo feminino. In: Sevcenko, Nicolau; Novais, Fernando A. (org.). **História da Vida Privada no Brasil República: Da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p.

Martins, Ana Luiza. **Revistas em Revista: Imprensa e Práticas Culturais em Tempos de República. São Paulo (1890-1922)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado. 2001.

Mauad, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história interfaces. **Tempo**, RJ, vol. 1, nº2, 1996, p.73-98.

_____. Imagens de passagem: fotografia e os ritos da vida católica da elite brasileira, 1850-1950. In: VIII ENCONTRO REGIONAL DA ANPUH, 1998, Vassouras. Anais eletrônicos. Vassouras: ANPUH, 1998. Disponível em: < http://www.rj.anpuh.org/conteudo/view?ID_CONTEUDO=307>

_____. Sobre as imagens na História, um balanço de conceitos e perspectivas. **Revista Maracanan**, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, p. 33-48, jan./jun. 2016.

_____; Lopes, Marcos Felipe de Brum. História e Fotografia. In: Cardoso, Ciro Flamarion S. [et al]. **Domínios da História. Ensaios de teoria e metodologia**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2012. P.263-280.

Müller, Caroline. A fotografia de casamento como fonte, documento e chave de leitura em uma investigação. In: **Dobras – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, v. 12, n. 26, p. 273–279, 2019. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/926>. Acesso em: 12 out. 2022.

Neto, José Alves de Freitas. Fotografia e memórias: o que queremos registrar. In: **Jornal da UNICAMP**, 28 fev 2018. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/unicamp/ju/artigos/jose-alves-de-freitas-neto/fotografia-e-memorias-o-que-queremos-registrar>>.

Osteto, Lucy Cristina. **Vozes que recitam lembranças que se refazem: Narrativas de descendentes italianas/os. Nova Veneza – 1920-1950**. Florianópolis: UFSC Dissertação de mestrado em História. 1997.

Perrot, Michelle. **Os excluídos da história. Operários, Mulheres e Prisioneiros**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.

Rade, José Carlos. **Italianos e ítalo-brasileiros na colonização do oeste catarinense**. 2. ed. rev. e ampl Joaçaba, SC: Ed. UNOESC, 2001.

Rendeiro, Márcia Elisa Lopes Silveira. **ÁLBUNS DE FAMÍLIA – Fotografia e Memória; Identidade e Representação**. In: **XIV Encontro Regional da ANPUH. Rio de Janeiro: UNIRIO**, 2010. Disponível em: <[http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276726781_ARQUIVO_ArtigoA_NPUH\[MarciaElisa_2010.1\].pdf](http://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276726781_ARQUIVO_ArtigoA_NPUH[MarciaElisa_2010.1].pdf)>.

Ricoeur, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. –Campinas, Sp: Editora da Unicamp, 2007.

Saballa, Viviane. Narrativas visuais do sensível: retrato fotográfico e indumentária. In: Revista Escrita no Plural, v.1, n.1, Out./2011, pp. 64-81

Santos, Jorge Viana. Fotografia, Mito e Memória: o álbum de casamento. In: **VIII Colóquio do Museu Pedagógico**, 09 a 11 de setembro de 2009a. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/229299558.pdf>.

Santos, Jorge Viana. Fotografia, memória e mito: o álbum de casamentos como recriação imagética de um rito social. In: **Estudos da Língua(gem)**, Vitória da Conquista, v. 7, n.1, p. 133-152, jun. 2009b. Disponível em: <https://periodicos2.uesb.br/index.php/estudosdalinguagem/article/view/1084/932>.

Schapochnik, Nelson. Cartões-postais, álbuns de família e ícones da intimidade. In: Sevcenko, Nicolau; Novais, Fernando A. (org.). **História da Vida Privada no Brasil República: Da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 424-512.

Schneid, Frantieska Huszar. **Fotografias de casamento: memórias compartilhadas a partir de acervos pessoais**. Universidade Federal de Pelotas, 2015.

_____. **“Memórias costuradas: O traje da noiva em fotografias de casamento (1920-1969)”**. Universidade Federal de Pelotas, 2020.

Senna, Adriana Kivanski de. Os casamentos em Rio Grande: uma recordação a partir da fotografia. *Biblos*, Rio Grande, n.11, p. 17-26, 1999.

Sevcenko, Nicolau. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso. In: Sevcenko, Nicolau; Novais, Fernando A. (org.). **História da Vida Privada no Brasil República: Da Belle Époque à Era do Rádio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 7-48.

Sontag, Susan. **Sobre fotografia**. (4.ed) São Paulo, Companhia das Letras, 1981.

Vainfas, Ronaldo. História da vida privada: dilemas, paradigmas, escalas. **Anais do Museu Paulista**; São Paulo, v. 4, n. 1, p. 9-27, jan/dez, 1996.

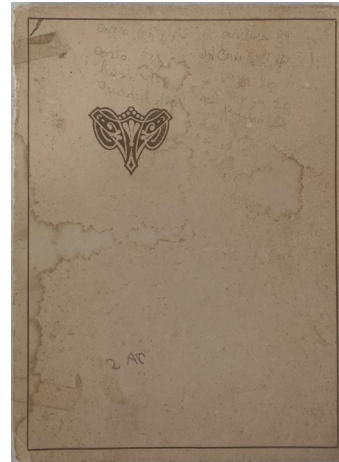
Vannini, I. A., & Kummer, R.. (2023). JOVENS E CASAMENTOS: ANÁLISE DAS PRÁTICAS MATRIMONIAIS ENTRE IMIGRANTES ITALIANOS E SEUS DESCENDENTES NA COLÔNIA GUAPORÉ (1907-1917).REVISTA FOCO,16(3), e1218. <https://doi.org/10.54751/revistafoco.v16n3-006>

Wolff, Cristina S. Como se forma uma boa dona de casa In: Morga, Antônio. (org.). **História das mulheres de Santa Catarina**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2001, pp. 158-180.

Zanini, M. C. C. Um olhar antropológico sobre fatos e memórias da imigração italiana. **Revista Mana**, n. 13, v. 2, p. 521-547, 2007.

APÊNDICE A – Fichas de Análise:

FICHA DE ANÁLISE					
Retrato de casamento Saul Abel Dário e Luiza Dagostim					
Descrição: Um casal de noivos em pé sobre um chão escuro. O fundo é um tecido ou toalha clara, rendada ou que possui desenhos.		Data: 12/07/1955			
		Local: Criciúma-SC			
		Posição da foto:			
		X	Vertical		Horizontal
		Dimensões:			
		Foto	18 x 12 cm		
Cartão	25 x 18 cm				
Conservação:		Materialidade			
X	Ótimo	X	Imagem de textura fosca com certo brilho		
	Razoável/Bom		Imagem de textura lisa		
	Ruim		Sem cartão		
	Desbotamento da imagem		Cartão de folha simples		
	Dano ou Rasgo na imagem	X	Cartão de folha dupla		
X	Dano ou Rasgo no cartão		Papel de proteção		
X	Manchas na imagem ou no cartão	X	Bordas lisas		
X	Fita adesiva		Bordas irregulares		
X	Desgastes nas bordas		Moldura azul/cinza		
			Moldura bordô		
			Cartão de espessura de 1 mm		
			Cartão de espessura de 2 mm		
		X	Símbolos		



FICHA DE ANÁLISE	
Retrato da Família Dário	
<p>Descrição: 7 pessoas, sendo 3 homens e 3 mulhes. Um homem e uma mulher mais velhos sentados a frente. A noiva se coloca distante dos outros. O fundo é uma parede, com uma janela fechada e que tem vidros. A parede é clara que contrasta com o chão escuro</p>	Data: 12/07/1955
	Local: Criciúma-SC
	Posição da foto:
	<input type="checkbox"/> Vertical
	<input checked="" type="checkbox"/> Horizontal
Dimensões:	Foto 18 x 12 cm
	Cartão 25 x 18 cm
Conservação:	Materialidade:
<input checked="" type="checkbox"/> Ótimo	<input checked="" type="checkbox"/> Imagem de textura fosca com certo brilho
<input type="checkbox"/> Razoável/Bom	<input type="checkbox"/> Imagem de textura lisa
<input type="checkbox"/> Ruim	<input type="checkbox"/> Sem cartão
<input type="checkbox"/> Desbotamento da imagem	<input type="checkbox"/> Cartão de folha simples
<input type="checkbox"/> Dano ou Rasgo na imagem	<input checked="" type="checkbox"/> Cartão de folha dupla
<input checked="" type="checkbox"/> Dano ou Rasgo no cartão	<input checked="" type="checkbox"/> Papel de proteção
<input checked="" type="checkbox"/> Manchas na imagem ou no cartão	<input checked="" type="checkbox"/> Bordas lisas
<input checked="" type="checkbox"/> Fita adesiva	<input type="checkbox"/> Bordas irregulares
<input checked="" type="checkbox"/> Desgastes nas bordas	<input checked="" type="checkbox"/> Moldura azul/cinza
	<input type="checkbox"/> Moldura bordô
	<input checked="" type="checkbox"/> Cartão de espessura de 1 mm
	<input type="checkbox"/> Cartão de espessura de 2 mm
	<input checked="" type="checkbox"/> Símbolos



FICHA DE ANÁLISE		
Retrato de casamento Severino de Lucca e Nair Savi,		
Descrição: Noivos em pé sobre degraus, postos a frente do que parece ser a área de uma casa clara com detalhes escuros, existem muitas plantas que formam um arco sobre suas cabeças.	Data: C.1950	
	Local: Criciúma-SC	
	Posição da foto:	
	<input checked="" type="checkbox"/>	Vertical
		Horizontal
	Dimensões:	
Foto	18 x 12 cm	
Cartão	25 x 18 cm	
Conservação:		Materialidade:
	Ótimo	<input checked="" type="checkbox"/> Imagem de textura fosca com certo brilho
<input checked="" type="checkbox"/>	Razoável/Bom	Imagem de textura lisa
	Ruim	Sem cartão
	Desbotamento da imagem	<input checked="" type="checkbox"/> Cartão de folha simples
	Dano ou Rasgo na imagem	Cartão de folha dupla
<input checked="" type="checkbox"/>	Dano ou Rasgo no cartão	Papel de proteção
<input checked="" type="checkbox"/>	Manchas na imagem ou no cartão	<input checked="" type="checkbox"/> Bordas lisas
	Fita adesiva	Bordas irregulares
<input checked="" type="checkbox"/>	Desgastes nas bordas	<input checked="" type="checkbox"/> Moldura azul/cinza
		Moldura bordô
		Cartão de espessura de 1 mm
		Cartão de espessura de 2 mm
		Símbolos



FICHA DE ANÁLISE	
Retrato de Casamento Carlos Cacchiatorri	
Descrição: Noivos em pé, postos a frente de uma parede branca que possui o que parece ser um quadro. O chão é escuro. Sobre os pés do noivo há uma almofada rendada e também com babados em sua borda.	Data: C.1940
	Local: Criciúma-SC
	Posição da foto:
	<input checked="" type="checkbox"/> Vertical
	<input type="checkbox"/> Horizontal
	Dimensões:
Foto	17 x 11 cm
Cartão	-
Conservação:	Materialidade:
<input type="checkbox"/> Ótimo	<input checked="" type="checkbox"/> Imagem de textura fosca com certo brilho
<input type="checkbox"/> Razoável/Bom	<input type="checkbox"/> Imagem de textura lisa
<input checked="" type="checkbox"/> Ruim	<input checked="" type="checkbox"/> Sem cartão
<input checked="" type="checkbox"/> Desbotamento da imagem	<input type="checkbox"/> Cartão de folha simples
<input checked="" type="checkbox"/> Dano ou Rasgo na imagem	<input type="checkbox"/> Cartão de folha dupla
<input type="checkbox"/> Dano ou Rasgo no cartão	<input type="checkbox"/> Papel de proteção
<input checked="" type="checkbox"/> Manchas na imagem ou no cartão	<input type="checkbox"/> Bordas lisas
<input type="checkbox"/> Fita adesiva	<input checked="" type="checkbox"/> Bordas irregulares
<input type="checkbox"/> Desgastes nas bordas	<input type="checkbox"/> Moldura azul/cinza
	<input type="checkbox"/> Moldura bordô
	<input type="checkbox"/> Cartão de espessura de 1 mm
	<input type="checkbox"/> Cartão de espessura de 2 mm
	<input type="checkbox"/> Símbolos



FICHA DE ANÁLISE	
Festa de casamento com as famílias de Saul Abel Dário e Luiza Dagostim	
Descrição: Há incontáveis pessoas nessa imagem, muitas mulheres, homens e também crianças, sendo bebês, crianças e jovens (de ambos os sexos). O cenário é a parte da frente de uma casa clara com detalhes escuros, com um grande telhado dividido em duas partes, há 3 janelas (uma aberta) aparentes e uma porta aberta. A frente de todas as pessoas, existe uma cerca de tábuas finas de madeira com uma ponta em diagonal e que divide a casa de um terreno com quase nenhum gramado.	Data: 12/07/1955
	Local: Criciúma-SC
	Posição da foto:
	<input type="checkbox"/> Vertical
	<input checked="" type="checkbox"/> Horizontal
	Dimensões:
Foto	18 x 12 cm
Cartão	
Conservação:	Materialidade:
<input checked="" type="checkbox"/> Ótimo	<input type="checkbox"/> Imagem de textura fosca com certo brilho
<input type="checkbox"/> Razoável/Bom	<input checked="" type="checkbox"/> Imagem de textura lisa
<input type="checkbox"/> Ruim	<input checked="" type="checkbox"/> Sem cartão
<input type="checkbox"/> Desbotamento da imagem	<input type="checkbox"/> Cartão de folha simples
<input checked="" type="checkbox"/> Dano ou Rasgo na imagem	<input type="checkbox"/> Cartão de folha dupla
<input type="checkbox"/> Dano ou Rasgo no cartão	<input type="checkbox"/> Papel de proteção
<input type="checkbox"/> Manchas na imagem ou no cartão	<input type="checkbox"/> Bordas lisas
<input type="checkbox"/> Fita adesiva	<input checked="" type="checkbox"/> Bordas irregulares
<input type="checkbox"/> Desgastes nas bordas	<input type="checkbox"/> Moldura azul/cinza
	<input type="checkbox"/> Moldura bordô
	<input type="checkbox"/> Cartão de espessura de 1 mm
	<input type="checkbox"/> Cartão de espessura de 2 mm



FICHA DE ANÁLISE	
Festa de casamento com as famílias de Severino de Lucca e Nair Savi	
Descrição: 27 pessoas na imagem, sendo 12 mulheres (uma noiva), 13 homens (um noivo) e 2 crianças (meninos). O cenário é a parte de fora de uma casa, o que parece o jardim, onde há muitas plantas e uma calçada de lajotas. A casa ao fundo tem cor clara com detalhes escuros, há 3 janelas uma porta e 5 pilares aparentes.	Data: c.1950
	Local: Criciúma-SC
	Posição da foto:
	<input type="checkbox"/> Vertical
	<input checked="" type="checkbox"/> Horizontal
	Dimensões:
Foto	18 x 12 cm
Cartão	25 x 20 cm
Conservação:	Materialidade:
<input checked="" type="checkbox"/> Ótimo	<input checked="" type="checkbox"/> Imagem de textura fosca com certo brilho
<input type="checkbox"/> Razoável/Bom	<input type="checkbox"/> Imagem de textura lisa
<input type="checkbox"/> Ruim	<input type="checkbox"/> Sem cartão
<input type="checkbox"/> Desbotamento da imagem	<input checked="" type="checkbox"/> Cartão de folha simples
<input type="checkbox"/> Dano ou Rasgo na imagem	<input type="checkbox"/> Cartão de folha dupla
<input checked="" type="checkbox"/> Dano ou Rasgo no cartão	<input type="checkbox"/> Papel de proteção
<input checked="" type="checkbox"/> Manchas na imagem ou no cartão	<input checked="" type="checkbox"/> Bordas lisas
<input type="checkbox"/> Fita adesiva	<input type="checkbox"/> Bordas irregulares
<input checked="" type="checkbox"/> Desgastes nas bordas	<input type="checkbox"/> Moldura azul/cinza
	<input checked="" type="checkbox"/> Moldura bordô
	<input type="checkbox"/> Cartão de espessura de 1 mm
	<input checked="" type="checkbox"/> Cartão de espessura de 2 mm
	<input type="checkbox"/> Símbolos



FICHA DE ANÁLISE	
Retrato da família de Severino de Lucca	
Descrição: 14 pessoas aparecem na imagem, sendo 9 mulheres e 5 homens. 4 mulheres e 2 homens estão sentados. O cenário é a parte de fora de uma casa, o que parece o jardim, onde há muitas plantas e uma calçada de lajotas. A casa ao fundo tem cor clara com detalhes escuros, há 3 janelas aparentes e 3 pilares.	Data: c. 1950
	Local: Criciúma-SC
	Posição da foto:
	<input type="checkbox"/> Vertical
	<input checked="" type="checkbox"/> Horizontal
	Dimensões:
Foto	18 x 12 cm
Cartão	25 x 18 cm
Conservação:	Materialidade:
<input type="checkbox"/> Ótimo	<input type="checkbox"/> Imagem de textura fosca com certo brilho
<input type="checkbox"/> Razoável/Bom	<input checked="" type="checkbox"/> Imagem de textura lisa
<input checked="" type="checkbox"/> Ruim	<input type="checkbox"/> Sem cartão
<input type="checkbox"/> Desbotamento da imagem	<input checked="" type="checkbox"/> Cartão de folha simples
<input type="checkbox"/> Dano ou Rasgo na imagem	<input type="checkbox"/> Cartão de folha dupla
<input checked="" type="checkbox"/> Dano ou Rasgo no cartão	<input type="checkbox"/> Papel de proteção
<input checked="" type="checkbox"/> Manchas na imagem ou no cartão	<input checked="" type="checkbox"/> Bordas lisas
<input checked="" type="checkbox"/> Fita adesiva	<input type="checkbox"/> Bordas irregulares
<input checked="" type="checkbox"/> Desgastes nas bordas	<input checked="" type="checkbox"/> Moldura azul/cinza
	<input type="checkbox"/> Moldura bordô
	<input type="checkbox"/> Cartão de espessura de 1 mm
	<input type="checkbox"/> Cartão de espessura de 2 mm
	<input type="checkbox"/> Símbolos



FICHA DE ANÁLISE	
Retrato de casamento de Amélia Dagostim e Arlindo.	
Descrição: Fundo neutro, parecendo uma cortina ou tecido branco ou de seda/cetim. O enquadramento é bem restrito. A noiva está sentada e o noivo em pé.	Data: 12/07/1955
	Local: Criciúma-SC
	Posição da foto:
	<input checked="" type="checkbox"/> Vertical
	<input type="checkbox"/> Horizontal
	Dimensões:
Foto	11 x 18 cm
Cartão	
Conservação:	Materialidade:
<input checked="" type="checkbox"/> Ótimo	<input checked="" type="checkbox"/> Imagem de textura fosca com certo brilho
<input type="checkbox"/> Razoável/Bom	<input type="checkbox"/> Imagem de textura lisa
<input type="checkbox"/> Ruim	<input checked="" type="checkbox"/> Sem cartão
<input type="checkbox"/> Desbotamento da imagem	<input type="checkbox"/> Cartão de folha simples
<input type="checkbox"/> Dano ou Rasgo na imagem	<input type="checkbox"/> Cartão de folha dupla
<input type="checkbox"/> Dano ou Rasgo no cartão	<input type="checkbox"/> Papel de proteção
<input checked="" type="checkbox"/> Manchas na imagem ou no cartão	<input type="checkbox"/> Bordas lisas
<input type="checkbox"/> Fita adesiva	<input checked="" type="checkbox"/> Bordas irregulares
<input type="checkbox"/> Desgastes nas bordas	<input type="checkbox"/> Moldura azul/cinza
	<input type="checkbox"/> Moldura bordô
	<input type="checkbox"/> Cartão de espessura de 1 mm
	<input type="checkbox"/> Cartão de espessura de 2 mm
	<input type="checkbox"/> Símbolos



APÊNDICE B – Descrição dos trajas dos noivos:

Retrato de casamento Severino de Lucca e Nair Savi, c.1950 (18 x 12 cm) Fonte: Acervo pessoal da família Dário – Criciúma-SC					
Vestuário – Noiva:			Vestuário – Noivo		
X	Vestido		X	Terno	
	Outro			Outro	
Manga Bufante			Cor:		
X	Longa		Curta		Claro X Escuro
Botões:			Calça:		
X	Vestido/ Decote	X	Manga		Clara X Escura
Acessórios:			Gravata:		
X	Véu			Borboleta	
	Grinalda		X	Social	
X	Brinco		Acessórios– Lenço		
X	Colar		X	Lenço	
X	Buquê			Flor	
X	Tiara/Arco na cabeça			Não apresenta	
Decote:			Abotoamento do casaco:		
Em formato de “v”				Simples	
Cor do Vestido:	X	Branco/Claro		Duplo	

Retrato de casamento de Amélia Dagostim e Arlindo, c. 1950. (11 x 18 cm)
 Fonte: Acervo pessoal da família Dário – Criciúma-SC)

Vestuário – Noiva:		Vestuário – Noivo	
<input checked="" type="checkbox"/>	Vestido	<input checked="" type="checkbox"/>	Terno
	Outro		Outro
Manga		Cor:	
<input checked="" type="checkbox"/>	Longa	<input type="checkbox"/>	Clara
	Curta	<input checked="" type="checkbox"/>	Escura
Botões:		Calça:	
<input type="checkbox"/>	Vestido /Decote	<input type="checkbox"/>	Clara
	Manga	<input checked="" type="checkbox"/>	Escura
Acessórios:		Gravata:	
<input checked="" type="checkbox"/>	Véu	<input checked="" type="checkbox"/>	Borboleta
<input checked="" type="checkbox"/>	Grinalda		Social
	Brinco	Acessórios – Lenço	
	Colar	<input checked="" type="checkbox"/>	Lenço
<input checked="" type="checkbox"/>	Buquê		Flor
<input checked="" type="checkbox"/>	Tiara/Arco na cabeça		Não apresenta
Decote:		Abotoamento do casaco:	
Em formato de “v”		<input checked="" type="checkbox"/>	Simples
Cor do Vestido: Branco/Claro		Duplo	



Retrato de casamento Saul Abel Dário e Luiza Dagostim, 1955. (18 x 12 cm)

Fonte: Acervo pessoal da família Dário – Criciúma-SC.

Vestuário – Noiva:		Vestuário – Noivo:	
X	Vestido	X	Terno
	Outro		Outro
Manga		Cor:	
X	Longa		Clara
	Curta	X	Escura
Botões:		Calça:	
X	Vestido /Decote		Clara
	Manga	X	Escura
Acessórios:		Gravata:	
X	Véu	X	Borboleta
	Grinalda		Social
X	Brinco	Acessórios – Lapela/Lenço	
	Colar	X	Lenço
X	Buquê		Flor
	Tiara/Arco na cabeça		Não apresenta
Decote:		Abotoamento do casaco:	
Redondo e com colarinho em “v”			Simples
Cor do Vestido:	X	Duplo	
Branco/Claro			



Retrato de Casamento Carlos Cacchiatordi. Criciúma-SC. c.1940. (17 x 11 cm) Fonte: Acervo pessoal da família Dário (Criciúma-SC).									
Vestuário – Noiva:					Vestuário – Noivo				
X	Vestido				X	Terno			
	Outro					Outro			
Manga					Cor:				
X	Longa		Curta			Claro	X	Escuro	
Botões:					Calça:				
	Vestido/ Decote		Manga			Clara	X	Escura	
Acessórios:					Gravata:				
X	Véu				X	Borboleta			
	Grinalda					Social			
X	Brinco				Acessórios – Lenço				
	Colar					Lenço			
X	Buquê				X	Flor			
X	Tiara/Arco na cabeça					Não apresenta			
Decote:					Abotoamento do casaco:				
Em formato de “v”						Simples			
Cor do Vestido:					X	Duplo			
Branco/Claro									