

TEMPOS MODERNOS: FOTOGRAFIA E IMAGINÁRIO SOCIAL

LUÍSA KUHL BRASIL*

RESUMO

A história dispõe de inúmeras fontes para sua concretização, entre as quais se encontra a fotografia. Por muito tempo essa fonte foi utilizada meramente para ilustrar a documentação escrita, no entanto hoje ela tem um papel fundamental, como fonte primária, na construção histórica. Este artigo pretende abordar como a fotografia, a partir do momento de sua popularização, se tornou mecanismo primordial no processo de modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia, popularização, modernidade

ABSTRACT

Photography is found among the several sources for the implementation of History. However, for too long it was used merely to illustrate the written documentation. Today photography has a key role as a primary source in historical construction. This study is aimed to discuss how photography has become a crucial apparatus within modernity process.

KEYWORDS: photography, popularization, modernity

Toda imagem fotográfica é um campo de luta e um amálgama de tempos. Toda fotografia é um cristal das tensões que a constituem. Tensões que nos abrem para o Mundo, para o Gesto e para o Imaginário.

Mauricio Lissovsky, em entrevista a Ronaldo Entler.

Neste artigo busca-se entender como a fotografia é capaz de construir um imaginário social que não enxerga fronteiras. Como pesquisar o passado por meio da fotografia? Qual o papel que a fotografia teve na virada do século XIX para o XX? Estas são algumas das indagações que nortearam esta escrita.

No Renascimento houve uma profunda modificação da relação homem-natureza. Captar a beleza física, concebendo-a como um

* Mestranda em História pelo Programa de Pós-graduação em História das Sociedades Ibero-americanas da PUCRS, bolsista CNPq. luisakuhlbrasil@hotmail.com

espelho do real, se mostrava como um caminho para a realização espiritual. A pintura renascentista viu nos retratos essa profunda modificação de valores. Segundo Cláudia Brandão, “O desenvolvimento do indivíduo uno passa a ser o tema fundamental do objeto estético e a arte se volta para a consideração da realidade imediata, impondo a ordem humana ao mundo natural desordenado” (BRANDÃO, 2003:14). E foi nesse período que os primeiros experimentos com a câmara obscura surgiram. Em uma sala escura, a luz que penetrava por um pequeno orifício projetava em uma parede oposta a paisagem externa, ou seja, a projeção era a de um modelo “natural” e “real” onde os pintores poderiam copiar a imagem com exatidão.

A padronização das representações também é característica desse período. Com a *perspectiva linear*, sistema matemático e realista de figuração extraído da matemática euclidiana¹, obtêm-se imagens moldadas, ou seja, “o espaço é representado a partir de um ponto de fuga central, característica que confere à obra uma unicidade indivisível, forçando o espectador a apreender todas as partes de uma única vez” (BRANDÃO, 2003:15). O artista que utilizava essas técnicas para compor suas pinturas tinha a perspectiva de que se apoderava da imagem projetada. O “real” estava sendo copiado, a magnitude das paisagens e das figuras humanas poderia ser transposta para as telas. No entanto, sabe-se que sempre há um recorte, e como recorte a visão acaba deixando de lado inúmeros aspectos que compõem o “real”. Esse modo de conceber a paisagem e as técnicas utilizadas para representá-la foram de suma importância na construção das cidades. Opondo-se à cidade medieval que não estabelecia previamente uma ordem de crescimento, arquitetos como o italiano Brunelleschi no *Quattrocento* enxergavam a construção da cidade a partir de uma visão racional e geométrica do espaço, ou seja, esse arquiteto considerava a *perspectiva* uma teoria que auxiliaria na representação finita do espaço físico, uma construção intelectual que viabilizava a edificação da dimensão espacial (a cidade) onde a ação humana, moralmente contextualizada, determinaria o espaço físico (BRANDÃO, 2003:15). Percebe-se assim um caminho que leva ao século XIX, o século da fotografia. Com a imagem da câmara obscura e a perspectiva linear, tem-se uma prévia do que viria a ser a fotografia. De acordo com as

¹ Pela perspectiva linear, o artista representa um objeto tridimensional projetando-o sobre um plano a partir de um ponto – o ponto de fuga, que se encontra sobre o eixo óptico ou de visão, uma linha de horizonte imaginária. Todas as linhas de projeção da pintura convergem para esse ponto, que, embora possa não estar representado, tem relevante presença na estrutura da obra.

novas concepções do indivíduo e do tempo e espaço onde ele atua, as maneiras de representação foram se modificando e os mecanismos técnicos foram se aprimorando para enfim captar a imagem “perfeita” deste indivíduo em constante mutação.

Desse modo, a invenção da fotografia se deu no momento de florescimento das grandes cidades, da diversificação da economia no Ocidente e das mudanças de valores pessoais e de coletividade que ocorreram no século XIX. Assim, é possível pensar em um elo entre a imagem fotográfica (ágil, rápida e estereotipada) e o momento que os países ocidentais (principalmente europeus) estão passando.

A modernidade da fotografia e a legitimidade de suas funções documentais apoiam-se nas ligações estreitas que ela mantém com os mais emblemáticos fenômenos da sociedade industrial: o crescimento das metrópoles e o desenvolvimento da economia monetária; a industrialização; as grandes mudanças nos conceitos de espaço e de tempo e a revolução das comunicações; mas, também, a democracia (ROUILLÉ, 2009: 29-30).

Assim, conceber a invenção da fotografia e sua rápida circulação fora do continente europeu no século XIX é muito mais que um acaso. As pessoas que estavam conhecendo a velocidade do trem, que passaram a ter a possibilidade de imaginar um mundo diverso e rico fora da Europa, ou seja, os primeiros indícios sólidos de um olhar em relação ao mundo não somente do prisma europeu, necessitava de um meio de representação que respeitasse essas novas percepções, sendo a fotografia o meio mais promissor de captação de imagens tanto humanas quanto urbanas, delegando à pintura caráter de passado e anti-moderno.

Para Walter Benjamin, a decadência que adquire a fotografia nesse momento está muito além do seu barateamento. Para o autor, essa decadência é a criação de “estereótipos sociais que se sobrepõem ao indivíduo, destacando o personagem em detrimento da pessoa” (BENJAMIN, apud FABRIS, 2004: 29). A invenção de Disdéri adquiriu tamanha popularidade que desde então o modelo de retrato burguês se perpetuou. Esses estereótipos sociais estariam ligados ao anseio da burguesia, que era a maior consumidora de retratos na virada do século XIX para o XX, em apropriar-se da realidade. Ou seja, a necessidade de possuir, de trazer para si o objeto, dominando e controlando o mundo palpável e visível, são características dessa camada social que naquele momento vê nos retratos e cartões de visita o modo de auto-representação. Referindo-se às fotografias de obras de arte, Walter Benjamin diz que o homem contemporâneo a ele é apaixonado por aproximar os objetos às massas. A aproximação, e supostamente o

controle perceptivo dos significados das coisas, é tão instigante para essas pessoas quanto, segundo o autor, “a superação do caráter único das coisas, em cada situação, através da sua reprodução” (BENJAMIN, 1994: 101). Ainda:

Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o “semelhante” no mundo é tão aguda que, graças à reprodução, ela [imagem] consegue captá-lo até no fenômeno único (BENJAMIN, 1994: 101).

Desse modo, o autor supõe a interpretação que, devido a essa necessidade de aproximação dos objetos e situações, a imagem estereotipada da burguesia que se perpetuava nesse momento é uma forma de apropriação de um caráter descritivo e representativo do determinado grupo social. A pessoa, a individualidade, sua personalidade se tornam características alheias à imagem fotográfica. O que prevalece é a representação do grupo, a homogeneidade de caráter almejada por essa parcela da população. A decadência, para o autor, está nesse aspecto. O personagem, a máscara social suplanta o ser humano que se encontra na imagem.

REALIDADE OU FICÇÃO?

O caráter de realidade que a fotografia transmite muitas vezes pode fazer o pesquisador se confundir. A fotografia não é uma realidade. O que se vê são atores dispostos que pensaram e decidiram qual a melhor maneira de se expor para a composição daquela imagem. Kossoy, em *Realidades e ficções na trama fotográfica*, fala de duas realidades na composição de uma fotografia. A primeira delas seria a “realidade exterior” que compõe o passado da foto. Em um dado momento e local, pessoas se prontificaram para a realização da imagem que nos chega até hoje. Um estúdio, um fotógrafo, um cenário e um modelo realmente existiram. A segunda seria a “realidade interior”, aqui se trata do assunto representado. O tempo e o espaço nos remetem a uma dada realidade (exterior). Os caracteres que em conjunto simbolizam algo e acabam mexendo com a nossa memória são características desta segunda realidade (KOSSOY, 2002: 20). Aquela realidade exterior é impossível de reconstituir, não há maneiras de se chegar a ela. Já a segunda, que utiliza o imaginário como meio de locomoção, por menos palpável que seja, tem a capacidade de, se não reconstituir, construir sentimentos e percepções acerca da imagem que nos é projetada.

Se em fotografia temos atores, cenário e uma platéia pela qual a fotografia será vista, o sentido de teatralização não se distancia. François Soulages escreve:

Isto foi encenado: todo mundo se engana ou pode ser enganado em fotografia – o fotografado, o fotógrafo e aquele que olha a fotografia. Este pode achar que a fotografia é a prova do real, enquanto ela é apenas o índice de um jogo. Diante de qualquer foto, somos enganados. Isto foi encenado, porque isto ocorreu, em fotografia o referente não está onde se pensa, nem onde se está, nem onde se acredita que esteja. Talvez a fotografia não se refira senão a ela mesma: é, aliás, a única condição de possibilidade de sua autonomia (2010: 75-76).

A fotografia pode facilmente enganar aquele que a vê quando se tem em mente que a partir dela iremos captar a realidade de uma situação. A fotografia é um discurso ficcional. O teatro das aparências é facilmente perceptível nas fotografias oitocentistas. O homem ou a mulher, vestidos com suas melhores roupas, posam de forma solene diante de um cenário intimista, um cenário que busca uma ostentação mesmo que a pessoa fotografada não possua objetos de luxo. A “teatralização” está feita: o estúdio do fotógrafo se torna o palco para as poses e representações dos personagens que interpretam papéis sociais que acabaram por se tornar a “regra” estética na fotografia do século XIX. Segundo Fabris (2004), no cartão de visita de Disdéri existe uma formalização da imagem, em que a técnica e truques retóricos criam uma atmosfera burguesa, formando, assim, uma identidade característica e afirmativa dessa parcela da população.

Como herança do retrato pictórico, no cartão de visita pode-se perceber que o importante é, muito mais do que revelar o retratado como indivíduo, afirmá-lo como arquétipo de um determinado grupo. E é por meio dos recursos simbólicos expostos na imagem que se nota essa legitimação. De acordo com Annateresa Fabris, “a auto-representação que a burguesia realiza no cartão de visita não passa de uma paródia da grande tradição do retrato pictórico, do qual emula partidos compositivos e poses, sem penetrar, contudo, em sua essência” (2004: 32).

Tendo como premissa que a fotografia é um instrumento de representação social, e a partir dela podemos interpretar o passado, Kossoy afirma: “As diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das idéias e da conseqüente formação e manipulação da opinião pública” (2002: 20).

Assim, pode-se considerar que a partir de uma realidade, ou seja, o momento exato em que o modelo se dirige a um estúdio fotográfico e

que o fotógrafo capta a imagem, cria-se uma representação. Segundo Charles Monteiro, “o ato fotográfico é o fruto de um corte, tanto no campo visual (espaço) quanto na duração (tempo), constituindo-se em um fragmento separado e embalsamado do mundo para a posteridade” (MONTEIRO, 2008: 172). Assim, a fotografia criada no século XIX e que hoje temos em mãos é uma construção, uma representação de como foi ou, mais precisamente, como almejava ser, estética e ideologicamente, a sociedade oitocentista.

Olhar uma fotografia do século XIX pode se tornar uma tarefa delicada. Afinal, podemos vê-la como documento? Ou devemos encará-la como apenas um instante congelado do passado que nos chega hoje por mero acaso? Walter Benjamin, em seu ensaio *Pequena história da fotografia*, discorreu:

Apesar de toda a perícia do fotógrafo e de tudo o que existe de planejado em seu comportamento, o observador sente a necessidade irresistível de procurar nessa imagem a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem, de procurar o lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje em minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, olhando para trás (2008: 94).

O autor coloca àquele que observa a imagem do passado como um gerador de novas percepções acerca do tema retratado. Desse modo, o historiador que utiliza imagens para realizar uma construção histórica deve ter em mente que o presente e sua situação física e social permitem que ele faça um jogo de olhares: a representação criada no tempo afastado do historiador joga com as suas percepções do tempo presente. Toda a bagagem cultural do historiador que observa uma fotografia permite que ele tenha esta ou aquela interpretação.

Portanto, como observador(a) de um passado impossível de ser alcançado, o(a) historiador(a) se vê em um abismo. Realidade ou ficção? O momento exato da foto existiu, porém seu significado, sua conotação vão muito além do momento real da tomada do instantâneo. Essa necessidade do observador de procurar o acaso será uma constante, porém todo o cuidado para lidar com um discurso que a *posteriori* é ficcional se torna vital na pesquisa da e com a fotografia.

No momento da tomada da fotografia, talvez o indivíduo modelo e o fotógrafo não almejassem tornar aquela imagem documento. Quem a faz documento somos nós, pesquisadores que visualizam discursos e representações nessas fotografias de um passado.

Durante o século XIX, conforme as técnicas de fotografia foram sendo aprimoradas e um maior público teve acesso a uma imagem de si

mesmo, de amigos e familiares, tem-se uma mudança nas maneiras de olhar. Os olhares não são mais os mesmos. Se a representação mudou, é porque a maneira de olhar e perceber o outro também está mudando. Diz Roland Barthes: “Gostaria que existisse uma História dos Olhares. Porque a Fotografia é o aparecimento de eu próprio como outro, uma dissociação artificiosa da consciência de identidade” (BARTHES, 2009: 20). Ou seja, o indivíduo que antes compreendia o próximo de uma maneira, agora passa a percebê-lo de outra. E não só ocorre uma diferenciação desses olhares, mas ocorre também uma multiplicação em massa de pessoas que estão aprendendo a olhar. Pessoas leigas no mundo da imagem que se educam visualmente. Esta é uma das maiores contribuições da fotografia no século XIX. Olhando os outros é possível construir uma identidade própria, uma percepção de mundo que acaba por construir parâmetros de uma sociedade inteira que quebra fronteiras. A fotografia unifica, cria pares que se identificam e trocam informações em diferentes continentes, e em uma velocidade nunca antes vista.

Desse modo, perceber a relação das concepções de tempo e modernidade com a fotografia é de suma importância para compreender como se deu o processo de difusão da imagem fotográfica. Analisar como o homem moderno lidou com as novas maneiras de se representar, tendo em vista que na transição do século XIX para o XX o mundo estava em processo acelerado de transformação, permite maior compreensão da cultura visual construída no passado.

TEMPO, HISTÓRIA, MODERNIDADE

Em fotografia a noção de tempo é primordial. O melhor resultado de um retrato depende indefinidamente do tempo. Tempo de exposição da luz; tempo que o indivíduo que irá ser retratado fica imóvel em frente a uma câmera e, a partir deste curto intervalo, projeta sua imagem ideal. O tempo foi o principal impulsionador do advento da fotografia.

Na modernidade o *tempo do obturador* pode ser relacionado ao *tempo social* ou ao *tempo histórico*. A humanidade, com as novas percepções de vida e de si no século XIX, permitiu que o tempo mudasse. Logo a forma de retratar também deveria mudar. Rapidez e agilidade são características primordiais na fotografia. E a sociedade oitocentista, que passara a moldar e encurtar o tempo, viu na fotografia um meio condizente de representação. Norbert Elias afirma: “O tempo tornou-se, portanto, a representação simbólica de uma vasta rede de relações que reúne diversas sequências de caráter individual, social ou puramente físico” (ELIAS, 1998: 17). Ou seja, o tempo nada mais é que uma representação de algo que não conseguimos perceber, mas que

simbolicamente enxertamos significados para assim nos coordenarmos no mundo. Para o autor, a percepção do tempo somente existe se mentalmente os homens construírem imagens que associem acontecimentos a outros. Deste modo, tempo significa aprendizado, seja este individual ou social. Portanto, estudar as relações e percepções dos indivíduos com o tempo é uma forma de fazer história.

Na sociedade ocidental do século XIX é possível perceber uma tensão existente entre o abandono do passado em busca da adesão de um futuro. Um futuro que teria como premissa a destruição de todo um passado de conhecimento. Os novos modos, as novas coisas que o indivíduo moderno oitocentista criou, permitiram que este almejasse olhar estritamente para o futuro, deixando o passado tido como obscuro e pouco desenvolvido para trás. Dessa forma, Marshall Berman explica:

Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos (1986: 15).

O autor caracteriza a sociedade moderna como aquela que se reinventa a todo instante. A efemeridade é extremamente presente nesta sociedade. Tudo o que existe deve ser renovado pelo bem maior; as coisas, os acontecimentos se transformam em uma velocidade nunca antes vista, por isso o abandono do passado. O velho já não é mais interessante. A modernidade, que aflora tanto nas cidades quanto no interior dos lares neste período, faz com que a concepção de tempo mude. A rapidez é a regra do momento e a fotografia acompanhou esse processo, já que ela é uma construção desse indivíduo. A rapidez almejada no âmbito social, que mudou a própria concepção de tempo desse indivíduo moderno, é retratada nas fotografias.

Pensar como uma sociedade em dada época pensa sobre si mesma e sobre seu passado é determinante em uma análise cultural dessa sociedade.

O progresso e as inovações técnicas eram as ordens do século XIX. O futuro promissor e moderno estava em pauta nas discussões. O desenvolvimento da indústria permitia ao indivíduo reorganizar os espaços e as percepções de ser. As mudanças rápidas tanto do espaço urbano quanto da acessibilidade aos objetos, transformaram as maneiras de olhar.

O século XIX foi, por excelência, um momento de transformação em múltipla escala. A população aumentara, as cidades cresceram e colocaram aos governantes toda uma sorte de exigências, desde a reordenação espacial, redesenhando as ambiências, até o cumprimento

dos serviços públicos demandados pelo “viver em cidade”. Produtos novos e máquinas desconhecidas atestavam que a ciência aplicada à tecnologia era capaz de tudo ou, pelo menos, quase tudo. O valor dominante era o do progresso, caro às elites que dele faziam o esteio de uma visão de mundo triunfante e otimista (PESAVENTO, 1997).

A burguesia viu a necessidade de registrar sua identidade, de utilizar as novas tecnologias para se consolidar como grupo. Nessa perspectiva, os retratos em miniatura foram os grandes cúmplices dessa representação almejada pela burguesia. Todos os adornos utilizados nos retratos da nobreza encareciam a imagem e demandavam muito tempo para concretização. Logo, os retratistas que pintavam em miniatura foram gradativamente adentrando o mundo da fotografia e se tornando os grandes autores desse novo modo de ver, modo que era direcionado pelo sentido de efemeridade e novidade em detrimento do passado. Assim,

A fotografia satisfaz sobremaneira a busca narcísica do homem moderno pelo espelho, pois mediante a construção da imagem perfeita ela apagou o hiato entre signo e referente, expondo a relação causal direta entre imagem e objeto representado. O novo meio mecânico de reprodução de imagens retirou da pintura a condição de representação fiel da realidade (seu principal objetivo até então), já que nenhuma representação icônica pode rivalizar o “atestado de presença” que está impregnado na imagem fotográfica (BRANDÃO, 2003: 25-26).

A relação do indivíduo moderno consigo mesmo pôde ser representada pela imagem fotográfica. Este que buscava uma certa fidelidade nas maneiras de representar seu caráter vê na imagem fotográfica o melhor meio de se expor. O *espelho* é, ao mesmo tempo, mecanismo de afirmação de identidade individual e de identidade coletiva. Afirmar-se como tal através de um retrato é se afirmar como componente de uma sociabilidade. A imagem fotográfica que molda e estereotipa o caráter individual permite que este indivíduo que habita e constrói a cidade se faça pertencer a determinado grupo social. Na cidade moderna é vital encontrar um lugar de pertencimento, pois, se assim não for, ela pode se mostrar como um labirinto solitário e interminável. Sinara Sandri esclarece:

A própria prática da fotografia assumiu, nas sociedades do século XIX e início do XX, um indiscutível aspecto de modernidade, constituindo uma possibilidade de inclusão social através da incorporação ao rol dos fotografados e um sinal de sintonia com os novos e promissores tempos (2007: 19).

Desse modo, percebe-se uma forte ligação entre os processos de urbanização e modernização com a prática fotográfica. As formas de sociabilidade, que estavam se transformando no mundo ocidental a partir da segunda metade do século XIX pelo processo de industrialização, tornaram o ambiente propício para a invenção da imagem fotográfica, que se caracteriza pela rapidez de produção e pela estereotipização do indivíduo. Mais ainda, não somente sua invenção, mas sua larga circulação tanto nos ambientes privados quanto nos públicos. Assim, a fotografia pode ser entendida não como um resultado da modernidade, e sim como um mecanismo próprio da modernização que busca novas maneiras de representação a partir das mudanças culturais.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2006
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BERGER, John. *Modos de ver*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986
- BRANDÃO, Claudia Matos. *Rio Grande na retina*. Rio Grande, 2003. Dissertação [Mestrado em Educação do indivíduo] – Universidade Federal do Rio Grande, 2003.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem*. Bauru: EDUSC, 2004.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 11, n. 5, 1991.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUBOIS, Phillippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1999.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DYER, Geoff. *O instante contínuo: uma história particular da fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. *Facom*, n. 17, 2007.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2004.
- _____. A pose pausada. Comunicação apresentada no XI Colóquio Internacional de História da Arte. São Paulo, set. 1985.
- _____. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 2008.
- FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. Cidade e imagem: entre aparências, dissimulações e virtualidades. *Fronteiras*, n. 6, 2004.

- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Sinergia; Relume Dumará, 2009.
- HOCKNEY, David. *O conhecimento secreto*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e história*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- KOSSOY, Boris. Realidades e ficções na trama fotográfica. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. O aprendizado da técnica fotográfica por meio dos periódicos e manuais – segunda metade do século XIX. *Revista de História e Estudos Culturais*, v. 5, n. 3, 2008.
- LIMA, Solange Ferraz de. Tarjetas postales y miradas extranjeras: la producción de los fotógrafos Guilherme Gaensly y Werner Haberkorn em São Paulo. In: BORGES, Maria Eliza Linhares; MÍNGUEZ, Víctor. *La fabricación visual del mundo atlántico*. Castello de la Plana: Publicaciones de la Unversitat Jaume, 2010.
- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: fotografia e história – interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 73-98, 1996.
- MAUAD, Ana Mara; KNAUSS, Paulo. Imagem e cultura visual. *Tempo*, Rio de Janeiro, n. 14, 2009.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-23, 2003.
- MONTEIRO, Charles. A pesquisa em história e fotografia no Brasil: notas bibliográficas. *Anos 90*, Porto Alegre, v. 15, n. 28, p. 169-185, 2008.
- MONTEIRO, Rosana Honório. Arte e ciência: um estudo em torno da descoberta da fotografia no Brasil. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, n. 34, 2004.
- PESAVENTO, Sandra Jatáhy. *História e história cultural*. São Paulo: Autêntica, 2003.
- POSSAMAI, Zita Rosane. *Cidade fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre – décadas de 1920 e 1930*. Porto Alegre, 2005. Tese [Doutorado] – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. São Paulo: Ed. Senac, 2009.
- SANDRI, Sinara Bonamigo. Um fotógrafo na mira do tempo, por Virgílio Calegari. Porto Alegre, 2007. Dissertação [Mestrado] – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2007.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia*. São Paulo: Ed. Senac, 2010.

