

História

FOTOGRAFIA E HISTÓRIA: UMA RELAÇÃO COMPLEXA

Por: Fernando Gralha¹

Ideias Chave: Fotografia, representação, historiografia

De uma conjugação entre engenho, técnica e oportunidade a fotografia surgiu em meados do século XIX e modificou o mundo, causou grande impacto na forma de produção e circulação cultural, alterando por completo o ambiente visual e os meios de intercâmbio de informação da maioria dos habitantes do planeta. Atualmente são raros os que não fazem uso freqüente da fotografia, seja como ilustração, auxílio à memória ou representação artística.²

A máquina de fotografar e seu produto, a fotografia, compuseram o novo equipamento/elemento tecnológico que possibilita registrar tanto o cotidiano como os grandes acontecimentos de uma sociedade, foram e são fundamentais para a construção e organização das memórias de qualquer

indivíduo ou comunidade que tenha acesso a tal tecnologia. Abriram para o mundo um novo modo de vida e uma nova ideia de cidade. Ajudaram, por exemplo, a transformar Paris em capital do século XIX e fizeram com que os críticos e avaliadores desse período a tomassem como referência para a interpretação da passagem do século XIX para o século XX.

Walter Benjamin, se inspirando nas caminhadas de Baudelaire pela Cidade Luz, colocou a fotografia num primeiro plano, como um dos mais importantes elementos da modernidade por esta se consistir, simultaneamente, em consequência do processo de desenvolvimento técnico e testemunha do novo tempo. Iniciada pelos daguerreótipos³, ampliada pelos *carte-de-*

¹ Fernando Gralha é professor de História das Faculdades integradas Simonsen, Universidade Cândido Mendes, Universidade Aberta do Brasil e autor da Dissertação de Mestrado *Imagens da Modernidade na Obra de Augusto Malta*.

² GASKELL, Ivan. *História das imagens*. In: BURKE, Peter. *A escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992. p. 241.

³ Imagem produzida pelo processo positivo criado pelo francês Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851). No daguerreótipo, a imagem era formada sobre uma fina camada de prata polida, aplicada sobre uma placa de cobre e sensibilizada em vapor de iodo, sendo apresentado em luxuosos estojos decorados - inicialmente em madeira revestida

*visite*⁴ e definitivamente conquistada pelos cartões postais, a utilização da fotografia não se restringiu apenas ao prazer da contemplação de imagens, uma ampla diversificação de serviços ofertados, como a fotografia de cidades, aspectos da natureza, construções (prédios, escolas, estradas de ferro, pontes, etc.), expedições científicas e militares, documentação de empresas e governos, etc. emprestaram à imagem fotográfica o caráter prático e documental que contribuíram para a popularização da fotografia.

Antes reservada às elites, a fotografia na passagem do século XIX para o XX, passou por um processo de ampliação de seu alcance com a chegada no mercado de novas e mais simples técnicas fotográficas, baseadas no princípio do negativo-positivo, que ao diminuir os custos de produção, tornaram a fotografia acessível a um público maior.⁵ No Brasil, o efetivo crescimento da classe média, particularmente no Rio de Janeiro, resultou em uma crescente demanda do mercado consumidor de imagens. O novo modo de expressão e registro chegou ao alcance de novos usuários, como comerciantes urbanos,

professores, profissionais liberais, funcionários públicos, artistas, entre outros que almejavam ter sua imagem eternizada pela fotografia. Desta forma o perfil da clientela sofreu uma transformação que a diferiu da dos tempos do daguerreótipo, quando o retratado era, quase sempre, um representante da elite agrária ou da nobreza oficial.⁶

Este alargamento do alcance das técnicas de reprodutibilidade impulsionou principalmente o fotomadorismo, cujo emblema inicial foi a introdução, em 1888 pela Eastman Kodak da câmera portátil, seu *slogan* publicitário – “*Você aperta o botão, nós fazemos o resto*” – em último caso, sugere que a produção de imagens prescindia da figura do fotógrafo profissional nos registros mais comuns, segundo George Eastman “qualquer pessoa com mediana inteligência pode aprender a tirar boas fotos em dez minutos.”⁷

No alvorecer do século XX a fotografia já apresentava todos os quesitos imprescindíveis para a realização do registro de imagens de alta qualidade de exposição e reprodução, os principais progressos foram de ordem mecânica, na construção de lentes cada vez

de couro e, posteriormente, em baquelite - com passe-partout de metal dourado em torno da imagem e a outra face interna dotada de elegante forro de veludo.

Divulgado em 1839, esse processo teve, na Europa, utilização praticamente restrita à década de 1840 e meados da década de 1850. Aqui no Brasil continuou sendo empregado até o início da década de 1870, enquanto nos Estados Unidos - onde a daguerreotípia conheceu popularidade maior até do que em seu país de origem - continuou sendo muito popular até a década de 1890.

⁴ “*Tratava-se uma fotografia copiada sobre papel albuminado e colada sobre cartão-suporte no formato*

de um cartão de visita. (...) eram oferecidas como sinal de amizade e afeto a amigos, parentes e amadas e colecionadas em álbuns”. Apud. KOSSOY, 2002, p. 34.

⁵ BOSSY, 2002, p.12.

⁶ Idem.

⁷ Após utilizar o rolo de filme com até cem fotos que vinha junto com a câmera, o fotógrafo amador enviava pelo correio a máquina para a fábrica (em Nova York) onde o filme era revelado e copiado. Em seguida o cliente recebia em casa as fotos montadas e a câmera municiada com um novo filme pronto para ser usado. Ibidem, p. 42.

mais precisas e nítidas, e câmeras portáteis de diversos tamanhos e formatos. A Eastman lançou, por exemplo, em 1900, a câmera Brownie, ao custo de somente 1 dólar, e que transformou radicalmente a fotografia em uma arte popular, passando às outras empresas a preeminência por uma qualidade técnica profissional.⁸

Com a popularização da fotografia a imprensa a incorporou aos principais almanaques, revistas e jornais. Seu emprego, a princípio, tinha como função ilustrar reportagens e artigos ratificando o acontecimento narrado, ou mesmo de forma casual, sem nenhuma conexão com o texto publicado. Portanto, é importante atentar ao novo papel da fotografia no início do século XX – no Brasil explicitado em publicações como a Revista “*Kósmos*” e o periódico “*O Commentário*” entre outros –, o de se constituir como um elemento do cotidiano da população, consecutivamente conexo não somente ao desenvolvimento científico e à verdade da reprodução dos fatos, mas igualmente ao registro, à documentação do momento especial vivido.

O novo equipamento e o olhar do fotógrafo transformaram o cotidiano em nova expressão estética, ao registrar tipos, costumes e hábitos, moda e ao atribuir à imagem fotográfica a

condição de representação das inovações e da curiosidade do homem moderno.

Fotografia e História

Paralelo a seu caráter de inovação tecnológica, a fotografia carrega em sua história a marca da polêmica em relação aos seus usos e funções.⁹ Desde a comoção provocada no meio artístico, que entendia a fotografia como um elemento ofuscante de qualquer outro tipo de ilustração, até seu caráter de prova irrefutável dos fatos, a fotografia foi, e é, alvo de debates entre aqueles que lançam mão deste recurso para refletir acerca de seus objetos de análise.

No caso específico da sua relação com a História, pode-se dizer que tal debate deu-se, dentre outros aspectos, sobre o reconhecimento do papel desempenhado pela cultura nos diferentes campos do contexto social. Foi dessa forma que a fotografia, ao lado de outras imagens, se incluiu nos campos da pesquisa em História.¹⁰

Entre os anos setenta e oitenta do século XX, as fontes imagéticas, até então relegadas a um plano ilustrativo, contribuíram para fertilizar os debates teórico-metodológicos responsáveis pela proposição de “novos problemas, novos objetos e novas abordagens” aos territórios dos historiadores.¹¹ Debates

⁸ SALLES, 2004.

⁹ MAUAD, 2004, P.119.

¹⁰ BORGES, 2003, p. 75-79

¹¹ Referência à obra coletiva organizada por LE GOFF, Jacques e NORA, Pierre, traduzida no Brasil com o

título de *História: novos objetos, novos problemas, novas abordagens*. 3v. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1976.

estes, que foram responsáveis pelo esclarecimento da natureza discursiva e híbrida da fotografia, das mudanças da percepção de suas imagens e especialmente dos filtros culturais, ideológicos e políticos que sempre conduzem os padrões historiográficos predominantes, os quais, por sua vez, influenciam modos de ver e de olhar as imagens.

Ao considerar questões como estas, alguns autores propõem um repensar sobre os modos de trabalhar as relações entre fotografia e História. Apenas a título de exemplo, citemos algumas obras cuja alta constância nas notas de rodapé de dissertações e teses de diferentes historiadores, pesquisadores e outros estudiosos da fotografia ratificam a aceitação da, como já dissemos, natureza discursiva e híbrida da fotografia, o que permite fazer desta fonte iconográfica um documento histórico recheado de informações sobre a sociedade congelada naquela imagem.

Annateresa Fabris em *“Fotografia: usos e funções no século XIX”*,¹² ressalta que a fotografia é orientada pelas convenções de um novo binômio: o da automatização/criação, subverte a tradição das pinturas, estas baseadas no binômio manualidade/criação. A cargo disso, o retrato fotográfico rompe com a perspectiva renascentista e instaura uma outra

forma de arte,¹³ é uma construção artificial, na qual se encontram as normas sociais correntes e diferentes estratégias mobilizadas pelos fotógrafos/artistas. Faz surgir uma cultura visual célere e fragmentada, apesar de compromissada com a preservação da memória individual e coletiva.

Outro trabalho que merece destaque é a tese de doutoramento da Professora Ana Maria Mauad.¹⁴ Ao optar por uma abordagem histórico-semiótica e detendo-se em dois diferentes tipos de agentes produtores de registro (as revistas *“Careta”* e *“O Cruzeiro”* e fotografias de famílias) analisa a característica tipicamente burguesa dos comportamentos e das representações sociais da classe dominante no Rio de Janeiro da primeira metade do século XX. Traz importante contribuição para a discussão com seu trabalho, no qual busca “chegar àquilo que não foi revelado pelo olhar fotográfico”. Entende que para chegar àquilo que não foi de imediato revelado, é preciso “perceber as relações entre signo e imagem, aspectos da mensagem que a imagem fotográfica elabora e, principalmente, inserir a fotografia no panorama cultural no qual foi produzida”.¹⁵ Para tanto a autora transita por diversos autores que tratam de lingüística e de semiótica,¹⁶ e partindo da acepção de que “a semiótica é uma

¹² FABRIS, 1998.

¹³ Idem, p. 8-9

¹⁴ MAUAD, 1990.

¹⁵ Idem, p. 1.

¹⁶ A autora discute as posições e contribuições tanto de teóricos da lingüística e da semiótica da comunicação (Saussure e Roland Barthes) como os da semiótica da significação (Julia Kristeva, Peirce, Umberto Eco e Rosi-Landi).

nova ciência que tem por objetivo qualquer sistema sógnico usado na sociedade humana (...)",¹⁷ chama a atenção para o fato de que para o historiador ampliar sua capacidade de análise e esclarecimento dos acontecimentos passados é necessário levar em conta a interdisciplinaridade e a aceitação da abordagem semiótica. Nessa abordagem histórico-semiótica a autora propõe "analisar a mensagem fotográfica como um fenômeno de produção de sentido" para tanto utiliza os conceitos básicos de cultura e ideologia já que "tudo nas sociedades humanas é constituído segundo códigos e convenções simbólicas que denominamos cultura". É nesta conjuntura teórica que a autora compreende a fotografia como "1º, enquanto artefato produzido pelo homem e possui uma existência autônoma, quer seja como relíquia, lembrança etc." e "2º, enquanto mensagem que transmite significados relativos à própria composição da imagem fotográfica".

A mesma autora em outro trabalho de 1996¹⁸ comenta a noção de intertextualidade e da relação entre quem produz e quem lê o artefato imagético, da dependência da aproximação com outros textos do período para uma leitura da imagem. Para Mauad, "à competência do autor corresponde a do leitor", pois "é a competência de quem olha que fornece significados à imagem. Essa

compreensão se dá a partir de regras culturais, que fornecem a garantia de que a leitura da imagem não se limite a um sujeito individual, mas que acima de tudo seja coletiva." A compreensão do texto fotográfico se dá nos planos internos e externos à superfície do texto visual, é um ato tanto conceitual quanto pragmático onde se pressupõe a aplicação de regras culturalmente aceitas e convencionalizadas na dinâmica social.¹⁹

Mauad agrega às categorias fundamentais de análise semiótica o destaque aos elementos históricos na acepção de que é no processo de sua produção que a fotografia, como produto cultural, deve ser analisada para que se passe do aspecto superficial da imagem à apreensão de seu sentido social. Ao mesmo tempo, consistindo a imagem em um meio de comunicação humano, há códigos e convenções a partir das quais elas são produzidas e que nos remetem ao contexto cultural no qual se situam.

A noção de cultura fotográfica ainda é uma discussão relativamente recente no Brasil, tanto entre os historiadores quanto entre os demais cientistas sociais que trabalham com imagens fotográficas. Uma das primeiras discussões, iniciadas por Maria Inez Turazzi²⁰ asseguram que a cultura fotográfica é uma das formas de cultura, justificada pelo valor da fotografia como recurso visual de suma

¹⁷ "Introdução ao estudo estrutural dos sistemas de signos". In: Ivanov, V.V. et alii. *A Linguagem e os Signos*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, nº 29, 1972, p. 9. Apud MAUAD, 1990, p. 2.

¹⁸ MAUAD, 1996.

¹⁹ Idem, p. 9.

²⁰ TURAZZI, 1998.

importância para a formação do sentimento de identidade, seja individual ou coletivo. Turazzi constata que a cultura fotográfica é uma das formas de cultura arraigada em uma extensão maior do universo cultural, entende que esta se constitui em dimensões diversas e complexas. Começando pelos próprios produtores de imagens, a autora assegura que a cultura traz à baila todo cabedal profissional dos fotógrafos, ou seja, desde seu equipamento fotográfico e diferentes tecnologias (câmeras, lentes, chapas, etc.) até suas escolhas estéticas e formais que utilizam em sua produção. Daí podemos ressaltar a necessidade de se realizar uma arqueologia da obra do autor fotográfico dispondo-a em um determinado tempo e espaço.

Turazzi salienta ainda que uma cultura fotográfica se expressa nos usos e funções da fotografia em uma sociedade e na construção das representações imaginárias integradas ao conteúdo das imagens produzidas desta sociedade.

O teórico francês Philippe Dubois, um dos principais pesquisadores da atualidade no campo da estética das imagens com contribuições decisivas na reflexão sobre a fotografia, o cinema, o vídeo e o domínio digital, fundamenta sua análise²¹ na crença de que, embora ocorra a premissa da existência de uma significação *per se*, a fotografia é percebida como uma imagem coligada a uma

ação inseparável de sua enunciação e de sua recepção.

O autor baseia-se em três categorias básicas: o índice como representação por imediação física com seu referente; o ícone como representação por similaridade; e o símbolo como representação por convenção geral. Essa forma de abordagem aproxima as imagens técnicas do fotógrafo com as características indiciais da singularidade, da denominação do período e do seu testemunho. A singularidade, como prova da unicidade do referente em que a imediação referencial é a própria projeção metonímica; o testemunho, porque por sua origem, a fotografia necessariamente testemunha, certifica ainda que às vezes não signifique, e a denominação, característica de indicar a singularidade exclusiva do referente. Portanto, a primeira qualidade existencial das imagens fotográficas é ser inicialmente na sua origem um índice, podendo assemelhar-se e tornar-se um ícone, para finalmente adquirir sentido e ser um símbolo.²²

Já Boris Kossoy, um dos pioneiros no trabalhar as relações entre fotografia e História,²³ analisa o valor documental da fotografia como informação historiográfica, propõe uma metodologia para a pesquisa e análise deste suporte. O livro é considerado um clássico utilizado por historiadores, sociólogos e profissionais de comunicação. Kossoy

²¹ DUBOIS, 1990.

²² Idem.

²³ KOSSOY, 2001.

acrescenta à discussão, entre outros fundamentos teóricos, uma análise do fotógrafo como um filtro cultural,²⁴ nela destaca que “o registro visual documenta (...) a própria atitude do fotógrafo diante da realidade; seu estado de espírito e sua ideologia acabam transparecendo em suas imagens” e, portanto, a opção por um determinado aspecto do real, a disposição visual dos detalhes que compõem a cena, assim como o uso que o fotógrafo faz dos vários recursos oferecidos pela tecnologia, são elementos que influirão decisivamente no resultado final e configuram a atuação do fotógrafo enquanto filtro cultural.

Respeitadas suas especificidades, podemos dizer que nos trabalhos aqui citados, os autores proclamam a fotografia não apenas como uma expressão da realidade, mas também interpretação deste mesmo real, que deve ser buscada nas efígies através da leitura cuidadosa e subjetiva, neles a fotografia exhibe suas múltiplas faces; ostenta seu *status* de técnica, arte e documento sócio-cultural.

O que nos importa inteiramente chamar a atenção é que o ato de reproduzir frações do real não é um processo passivo, asséptico, pois o fotógrafo, seja ele autônomo ou ligado a ações públicas, atua sobre o real impregnado e sabedor dos códigos sociais, políticos, ideológicos, comerciais e estéticos. De outra forma, a “composição” da imagem produzida

seria passível de não ser compreendida por sua clientela.

Portanto, a visualidade determinada pela fotografia é constituída, ao mesmo tempo, por sua geração automática assim como pelas subordinações sócio-culturais que norteiam o olhar e as opções do fotógrafo, pelos intermediadores culturais responsáveis pela circulação das imagens além do gosto e intentos dos consumidores.

Dessa forma, podemos dizer que o fotógrafo, sua câmera, a paisagem e seus habitantes e, por fim, nós espectadores, fazemos parte do processo de significação. Podemos então, entender seu acervo fotográfico como um sistema de comunicação e, portanto, portador de uma mensagem e de um emissor com intenção de transmitir algo, portanto os códigos de representação e comportamento de um indivíduo ou grupo a que ele pertence, estão presentes numa imagem fotográfica.

Partindo do ponto de que a fotografia traz em si uma série de referências do indivíduo, grupo ou sociedade a que representa, como imagem, ela está carregada de valor cultural. Segundo Arnal²⁵, esse “estar carregado de valor cultural” acontece quando a imagem se insere no contexto sociocultural de um determinado grupo. Essa inserção ocorre se, e quando, os atores sociais mantêm os ritos comuns que reforçam e estruturam esse grupo.

²⁴ Idem, p. 42.

²⁵ ARNAL, 1998.

A fotografia ganha então um caráter ambíguo, enquanto é definitivamente um documento, consiste ao mesmo tempo em uma representação.

Fotografia e documento

Quando se fala em documento, se fala em evidência, prova, comprovação oficial. Segundo o dicionário Houaiss da língua portuguesa²⁶ documento é “qualquer objeto de valor documental (fotografias, peças, papéis, filmes, construções etc.) que sirva de prova ou testemunho, elucide, instrua, prove ou comprove cientificamente algum fato, acontecimento, dito, etc.”

O primeiro efeito que a fotografia causou foi o despertar de grande admiração pelo novo meio de expressão, em virtude de suas realizações, de sua perfeição e rapidez. Esse deslumbramento com a invenção de Niépce e Daguerre e suas possibilidades de representação geraram a necessidade de definir a essência da fotografia. Esta, primeiramente, se constituiu em oposição à pintura. O esforço neste sentido se deu diante da capacidade da fotografia de reproduzir, como até então, nenhum mestre da pintura houvera conseguido, um “espelho do real”. Foi o recurso mecânico encontrado pela ciência

para reprodução do fato, cópia fiel dessa mesma realidade.²⁷

Desde seu surgimento em 1839 até meados do século XX, a fotografia se constituiu nas relações entre documento, prova e memória, carregando em si o status de “olho da História”, no Brasil sustentou-se a idéia. A partir da nota dada pelo Jornal do Comércio em 1840²⁸ da chegada do daguerreótipo,²⁹ – “(...) *Em menos de nove minutos o chafariz do Largo do Paço, a praça do peixe, o mosteiro de São Bento, e todos os outros objetos circunstantes se acharam reproduzidos com tal fidelidade, precisão e minuciosidade, que bem se via que a coisa tinha sido feita pela própria mão da natureza, e quase sem a intervenção do artista*” –, pela sua associação como identificação através do uso em documentações pessoais como passaportes, identidades, e outros tipos de carteiras de reconhecimento social, dos retratos de família,³⁰ o registro fotográfico tinha em si a certeza da isenção de intervenção à natureza do fato. Esta suposta vocação que a fotografia tem para reproduzir o real garantiu-lhe desde sua invenção uma posição de destaque no campo das ciências e da comunicação. A informação visual contida na imagem nunca era contestada, seu nível de autenticidade garantia seu aceiteamento prévio como prova de um

²⁶

<http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm?verbete=documento&stype=k>

²⁷ ARNAL, 1998.

²⁸ *Jornal do Comércio*, 17/01/1840.

²⁹ Aparelho fotográfico inventado por Mandé Daguerre (1787-1851), físico e pintor francês, que fixava as imagens obtidas na câmara escura numa folha de prata sobre uma placa de cobre.

³⁰ MAUAD, 1996, p. 3.

determinado episódio, estado de coisas, aparência ou comportamento. A objetividade positivista atribuída à fotografia era parte de uma instituição alicerçada no iconográfico, na aparência como expressão da verdade.³¹

Antes de qualquer coisa devemos deixar claro que a teoria do “olhar inocente” já caiu por terra há algum tempo, historiadores e teóricos da imagem como Boris Kossoy, Ana Maria Mauad, Ariel Arnal, Alfredo Bosi entre outros, comprovam que entre a ação de fotografar e a imagem resultante existe toda uma gama de subjetividades concernentes tanto ao fotógrafo quanto a sociedade do contexto deste mesmo fotógrafo, além das expectativas e desejos do fotografado.

Além de que, não podemos desconsiderar que boa parte das obras fotográficas são fruto de uma relação comercial entre o fotógrafo e cliente. O fotógrafo profissional presta um serviço a um cliente, e o sucesso desta relação estava diretamente ligado à satisfação deste cliente, de onde podemos concluir que o fotógrafo ao de todos os recursos para satisfazer as expectativas de seu(s) cliente(s) o coloca no mínimo em uma posição de co-autoria do registro imagético.

Assim, podemos dizer que a obra fotógrafo e sua relação com o registro do “fato” se encontram no centro do debate que é o conceito da fotografia como fonte histórica e sua

respectiva discussão teórica, envolvendo questões como o realismo fotográfico, a ambigüidade relativa a informação e desinformação que existem na imagem fotográfica, a subjetividade e a objetividade que ela possui, a questão do olhar, da interpretação e da busca da natureza do documento fotográfico.³²

Seria possível, o registro visual não documentar a atitude do fotógrafo frente à realidade? Seu estado de espírito e sua ideologia não transparecerem em suas imagens? Segundo Kossoy³³ não,

Para uma confiável análise de uma série fotográfica e de seus processos de realização, o caminho é seguir a metodologia de situar as fotografias no contexto de sua produção, no seu tempo e condições político-sociais, é o caminho para articular dinamicamente a percepção dos vestígios detectados e a visão geral que se tem sobre a realidade social estudada.

Porém, o simples “cercar” as fotografias através das fontes produzidas pelo fotógrafo, não é suficiente para dar conta da sua expressão do universo d e uma sociedade. A interpretação de uma única fotografia ou de uma série como texto, exige o conhecimento de diferentes textos que os antecederam ou que lhes fossem contemporâneos na produção da textualidade de um período.³⁴

³¹ KOSSOY, 2001, p. 102.

³² CIAVATTA, 2002. p. 18

³³ KOSSOY, 2001, p. 42.

³⁴ MAUAD, 2005, p. 140.

Assim sendo, o entrecruzamento e a interseção de fontes como jornais, ofícios, crônicas, literatura, etc. se tornaram de essencial importância na construção de um conjunto de referências mais extenso, que por sua vez, proporcionaram uma maior possibilidade de compreensão do sentido do teor das imagens, a fim de que elas adquiram um sentido não em si, mas em seu contexto.

Desconsiderar outras fontes, sejam elas quais forem, ao ler e entender uma sociedade através das fotografias seria um trabalho infactível e sem sentido. A imagem fotográfica, não fala por si, somente pode ser compreendida quando contextualizada no próprio universo interpretativo do autor e do receptor, entendemos que somente nesse universo ela se decompõe em testemunho e mensagem de uma pessoa, sociedade, circunstância ou de um acontecimento sucedido.

Embora, muitas vezes, a fotografia almeje à universalidade de uma produção calcada na razão, percebemos que as imagens oficiais ou não, são sempre reguladas sobre códigos convencionalizados social e culturalmente, motivados pelos interesses dos grupos que os tecem, daí é imprescindível o relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem se utiliza deles.³⁵

Faz-se necessário, também, entender o fotógrafo como autor, em qualquer instância

em que atua, autônomo ou servidor, sua obra é marcada pela competência com que dominou a tecnologia e a estética fotográfica de seu tempo, que por sua vez estão diretamente conectadas ao manuseio de códigos convencionados social e historicamente objetivando a fabricação de uma imagem crível e inteligível. Logo, as imagens produzidas por qualquer fotógrafo são um documento não apenas pelo que mostram de um passado congelado nas efígies, mas porque permitem também o conhecimento de seu autor, o fotógrafo e cidadão, do procedimento e tecnologia empregados por ele e que proporcionaram a imagem e seu conteúdo.³⁶

O produto final na obra fotográfica, se constitui em decorrência da ação do homem, que dentre outras escolhas possíveis, optou por um ponto de vista em particular: o entusiasmo, o otimismo, a tristeza, a crítica, enfim, qualquer sentimento humano advindos das idéias de seu tempo. E que utilizou toda a tecnologia a ele oferecida por este tempo. A narrativa fotográfica nasce a partir de um desejo coletivo ou individual permeado por desejos de um lugar e de uma época, que motivaram a petrificar em imagens determinados aspectos do real.

Desde o surgimento da fotografia, existe a possibilidade de interferir na sua confecção, da existência de um “discurso humano”, construído através da codificação da imagem -

³⁵ CHARTIER, 1990, p. 17.

³⁶ KOSSOY, 2001, p. 75.

a pose por exemplo. Dirigindo a cena, organizando a composição, se aproveitando de um ângulo mais favorável, alterando para melhor ou para pior a aparência de seus retratados, introduzindo ou excluindo detalhes, o autor fotográfico sempre, de uma forma ou de outra, manipula seus registros técnica, ideológica ou esteticamente.³⁷ Desta forma, a singularidade daquilo que se apresenta ganha similaridade com uma categoria universalizante: o rico, o pobre, o patrão, o empregado, ou a festa, o desastre, o protesto, a modernidade, o atraso...

Assim sendo, a fotografia apresenta, por um lado, algumas pistas muito claras, e de outro carrega alguns vestígios, de acesso mais difícil, pois são fundamentados em modelos previamente elaborados da perspectiva, do enquadramento, da composição, da pose, etc. Estas condições são de grande relevância, porque mostram não apenas que tal evento realmente existiu, mas também, através da composição da imagem, uma certa representação que foi social e/ou culturalmente conferida ao sujeito.

A fotografias servem para atestar condições representadas por meio de objetos, poses e olhares, são fruto de um processo que vai além de sua gênese automática, que vai além de a idéia de *analogon* da realidade, são decorrentes de uma elaboração do vivido, de uma ação de investimento de sentido, ou seja, uma leitura

do real concretizada pelo fotógrafo mediante um conjunto de normas que envolvem, inclusive, o domínio de um determinado conhecimento e tecnologia.³⁸

Uma obra fotográfica é um meio de informação pelo qual visualizamos microcenários de um tempo e espaço; assim sendo ela não agrupa em si a totalidade do conhecimento, mas evidencia sim uma implícita relação de “cumplicidade” entre o fotógrafo e imagem. Não pode ser percebida e analisada como um registro simples e imaculado de uma imanência do objeto retratado. Como produto humano, ela indica também, com sua escrita luminosa, uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente nela.³⁹

Seguindo o viés de análise de Boris Kossoy,⁴⁰ afirmamos que a história das efígies executadas vistas tanto pelo fotógrafo como pelos retratados, nos trazem indícios de um passado. É preciso ter consciência de que, ao analisarmos estas fotografias, nossa compreensão deste passado será, sem dúvida, influenciada por uma ou mais interpretações anteriores. Por mais isenta que seja à interpretação do teor fotográfico da obra analisada será vista continuamente conforme a interpretação primeira do fotógrafo, que optou por aspectos determinados, os quais foram objetos de manipulação desde o momento da tomada dos registros e durante todo o

³⁷ Idem, p. 108.

³⁸ MAUAD, 2005.

³⁹ MACHADO, 1984, p. 40.

⁴⁰ KOSSOY, 2001.

processamento, até a obtenção das imagens derradeiras. Entre o objeto e sua imagem materializada incidiram uma sequência de intervenções ao nível da expressão que modificaram a informação inicial.

Retomando então a questão do documento, a fotografia serve ao historiador como fonte de conhecimento das múltiplas atividades do homem e de seu atuar sobre outros homens e sobre a natureza, porém sempre se prestando aos mais diferentes interesses, ideologias e culturas, agregando ao *status* de documento a característica de representação.

Entendemos, portanto, a obra do fotógrafo como uma determinada “prova visual” do contexto um certo tempo e espaço, que sempre encontrou-se entre dois modos de existência: como mensagem direta, objetiva, culturalmente consagrada pela sua origem de tecnologia aplicada e aparentemente sem necessidade de decodificações, e como uma mensagem polissêmica, dúbia, refratora da realidade. Se nesta permite uma aproximação estética da virtualidade do ato fotográfico à sua materialização, do fazer fotográfico ao refletir sobre o produto codificado, transformador do real, naquela, a estética fotográfica é imposta ao real como mimeses, arquétipo visual ou o “espelho do mundo”, o código absoluto. Ou seja, prova conformada pelo testemunho e pelo olhar de um cidadão de seu tempo.

A imagem fotográfica enquanto monumento.

*“(...) o monumentum é um sinal do passado. Atendendo à suas origens filológicas, o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação (...)”*⁴¹

Segundo Le Goff,⁴² dois tipos de materiais são aplicados à memória coletiva: os documentos e os monumentos. Seguindo ainda o mesmo viés de análise, de que “*não há história sem documentos*” e que “*há que tomar a palavra ‘documento’ no sentido mais amplo, documento escrito, ilustrado, transmitido pelo som, a imagem, ou de qualquer outra maneira*”,⁴³ entendemos que a fotografia abrange tanto o conceito de documento como monumento, principalmente dentro da idéia de “novo documento” que transcendendo para além dos textos tradicionais, carece ser tratada como um documento/monumento. A fotografia de fato, oscila entre documento e monumento, entre memória e História, ora serve de índice, como marca de uma materialidade passada, na qual objetos, pessoas e lugares nos dizem sobre determinadas feições desse passado – modismos, condições de vida, arquitetura, festas, solenidades, etc. Por outro lado, é um símbolo, daquilo que no

⁴¹ LE GOFF, 1985, p. 535-536.

⁴² Idem.

⁴³ Ibidem, p. 531.

passado, a sociedade determinou como imagem a ser perpetuada no futuro.⁴⁴

Por meio da conservação das imagens fotográficas, que por sua vez, apresentam o instante real e vivido, porém congelado como partícula de uma memória, podemos entender a referida oscilação da fotografia entre os conceitos de documento e monumento.

A fotografia, composta por signos sociais, políticos e estéticos e de sua relação simbólica com seu exterior, institui, sob o enfoque da produção de significados sócio-culturais, um “espaço histórico” legitimado. Através de sua condição legitimadora e dialógica, o modo de representar da fotografia atualizou-se enquanto “gênero de discurso”. Tal significação encontra-se bem encaixada nestas características e condições na medida em que, de acordo com o pensamento de José R. S. Gonçalves,⁴⁵

“os ‘discursos do patrimônio cultural’, presentes em todas as modernas sociedades nacionais, florescem nos meios intelectuais e são produzidos e disseminados por empreendimentos políticos e ideológicos de construção de ‘identidades’ e ‘memórias’, sejam de sociedades nacionais, sejam de grupos étnicos, ou de outras coletividades.”

É nesta escolha de narrativa, inspirada pela noção de documento-monumento, onde Lê Goff sugere que o documento enquanto monumento é fruto do empenho das

sociedades históricas para estabelecer – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si mesmos, e que a fotografia age como um ponto de partida da memória, apta a resumir o sentimento de pertencimento a um grupo e/ou a um determinado passado, que, fundamentalmente, nos leva a considerar as imagens fotográficas como fonte historiográfica, como documento e monumento.

Logo, apresentamos a fotografia como uma mensagem que se elabora através do tempo, tanto como imagem/monumento quanto como imagem/documento.⁴⁶ É uma forma de demarcação que faz uma ponte entre passado e presente, de natureza fundamentalmente comunicativa e que reúne uma série de componentes dialéticos, compostos de resistências e acordos, oposições e homogeneidades, que por sua vez lhe impedem de ser neutra. É carregada de valores, objetos, mensagens, lugares e imagens constituindo documento e monumento cheios de eloquência, reflexões, técnica e simbolismos impregnados de passado e presente, de testemunho e objetividade, de lembranças e esquecimentos.

A fonte visual tem uma natureza discursiva, que produz sentido - sentido dialógico - socialmente construído e mutável e não imanente à fonte visual. A visualidade é algo que vai além de observar o visível e dele inferir

⁴⁴ MAUAD, 2005, p. 141.

⁴⁵ GONÇALVES, 2002.

⁴⁶ Apud CARDOSO & MAUAD, 1997.

o não-visível. É “tirar” da fonte visual um ou vários discursos. Assim sendo, a fotografia se estabelece como mediadora e reflexo de um momento da sociedade.

Olhar, ver e pensar.

“Sabe-se que a relação do olho com o cérebro é íntima, estrutural. Sistema nervoso central e órgãos visuais externos estão ligados pelos nervos ópticos de tal sorte que a estrutura celular da retina nada mais é que a expansão da estrutura celular do cérebro. O anatomista norte americano Stephen Poliak chegou a admitir a hipótese revolucionária de que o tecido cerebral resultou de uma evolução dos olhos em pequenos organismos aquáticos que viveram a mais de um bilhão de anos atrás. Quer dizer: não foi o cérebro que se estendeu até a formação do órgão visual, mas, ao contrário, foi o olho que se complicou extraordinariamente dando origem ao córtex onde, supõe-se, estaria a sede da visualidade.” (Alfredo Bosi)⁴⁷

Roland Barthes em “A Câmara Clara”⁴⁸ afirma que a foto *fala*, que induz, vagamente a pensar. Cita o exemplo das fotos de Kertész para a revista *Life* em 1937, que foram recusadas por “*falar demais*”. Segundo os redatores da revista elas faziam refletir, sugeriam um sentido – outro que não a letra. Ainda segundo Barthes a fotografia é subversiva, não quando aterroriza, perturba, mas quando é *pensativa*.

Enquanto o viés da análise de Bosi (1988) sobre uma fenomenologia do olhar está em

que, olhar, ver e pensar são ações intrínseca e historicamente inseparáveis, Barthes divide a linguagem fotográfica em duas categorias: uma denotativa, é o óbvio, é tudo o que se vê na fotografia, tudo que está evidente; a outra é conotativa, é o obtuso, é informação implícita na fotografia. Através desta análise estabelece a sua célebre distinção entre o *studium* e o *punctum* da fotografia. Trata-se por um lado da condição da imagem fotográfica enquanto algo que se presta ao *intelecto* como objeto e campo de estudo, como área de uma cultura e de um saber perceptível, revelado e proclamado nos padrões da ciência - o *óbvio* da fotografia. Por outro lado, entende a imagem fotográfica enquanto algo que se proporciona ao *afeto*, como um detalhe, uma experiência pessoal que perpassa existencialmente, que fere, anima ou comove, como um silêncio que, ao mesmo tempo enleva e perturba - o *obtusos* da fotografia.

Barthes se mostra insatisfeito com o conjunto de conceitos empregados no trato da fotografia e opta por abordá-la no nível pleno da subjetividade, dos sentimentos causados diante sua experiência individual como espectador. Em suas palavras:

“(...) a resistência apaixonada a qualquer sistema redutor. Pois toda vez, tendo recorrido um pouco a algum, sentia uma linguagem adquirir consistência, e assim reprimenda, eu a abandonava tranqüilamente e procurava em outra parte: punha-me a falar de outro modo. Mais valia, de uma vez por

⁴⁷ BOSI, 1989.

⁴⁸ BARTHES, 1984, p. 62.

todas, transformar em razão minha declaração de singularidade e tentar fazer da 'antiga soberania do eu' (Nietzsche) um princípio heurístico."⁴⁹

É fácil perceber em "*A câmara clara*" certa tensão entre uma demanda referencial e uma aspiração formal, em que transparece o desapego pelo *studium*, ou seja, pelo óbvio, em favor do *punctum*. A proposta de exame do "obtusos", do "detalhe" e especialmente do "tempo" é executada com uma observada tendência à dicotomia e oposição de valores de análise. Barthes discute a fotografia além da intermediação dos indicadores culturais, chamando a atenção para o fato de que não trata de outra imagem que não a fotográfica.

O autor trata a fotografia a partir de um ponto de vista situado no campo das sensações que a sua experiência visual provoca, fora da mediação dos códigos culturais, e ao fazer isso, mais uma vez, com atenção para o fato de que se trata de uma fotografia e não de qualquer outro tipo de imagem, proclama um certo tipo de entusiasmo que se conecta à essência particular da imagem fotográfica, ao sentimento *pungente* do realismo fotográfico que desfaz a fronteira atribuída pelo tempo, para colocar o espectador face a face com o passado e com o que há de terrível em toda fotografia: o retorno do morto.⁵⁰

Em outro trabalho, a noção de olhar esclarecida por Alfredo Bosi em seu artigo "*A*

fenomenologia do olhar"⁵¹ e em "*Machado de Assis – O enigma do olhar*"⁵², é eficiente para perceber o efeito causado pelas fotografias tanto para si como para seus "espectadores". Segundo Bosi, o olhar tem sobre a noção de ponto de vista a "*vantagem de ser móvel*", ora é abrangente, e em outro momento contundente. O olhar é simultaneamente cognitivo e passional. O olho que explora e quer saber objetivamente das coisas pode ser também o olho que ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Quem diz olhar diz, implicitamente, tanto inteligência quanto sentimento.⁵³

Bosi esclarece que o olho é um limite móvel e aberto entre o ambiente externo e o sujeito, ao mesmo tempo em que se movimenta no ato da procura, recebe estímulos luminosos que tornam o ato de enxergar involuntário, e é nestes atos que o sujeito vai "*distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, caracterizar, interpretar, em suma, pensar*".⁵⁴

Continuando com o pensamento de Bosi, concordamos que os "(...) valores culturais e estilos de pensar configuram a visão do mundo do romancista (e no nosso caso do retratista), e esta pode ora coincidir com a ideologia dominante no seu meio, ora afastar-se dela e julgá-la. Objeto do olhar e modo de ver são

⁴⁹ BARTHES, 1984, p. 19.

⁵⁰ Idem, p. 20.

⁵¹ BOSI, 1998.

⁵² _____, 1999.

⁵³ Idem. p. 10

⁵⁴ BOSI, 1988, p. 65-87.

*fenômenos de qualidade diversa; é o segundo que dá forma e sentido ao primeiro”.*⁵⁵

Para encontrar a estrutura que liga o cognitivo ao afetivo na obra fotográfica é preciso buscar na contemplação e análise das fotografias a aliança, o entrelaçamento da natureza destes, que por sua vez constituem a estrutura subjacente das fotografias.

Por entender que um acervo fotográfico retrata, visual e historicamente o discurso não só do fotógrafo, mas de parte considerável da sociedade a qual pertence, acreditamos encontrar a densa estrutura, que extrapola e transcende o limite do plano das próprias fotografias, uma vez que está ligada a outras estruturas externas a ela, como por exemplo, ao que a produz e o que a observa (ao *operator* e o *spectator*), ao comprador, aos que não puderam vê-la, aos que não aprenderam a vê-la, à história das representações, à história das imagens.

A análise dos discursos fundidos na experiência intelectual e visual presentes nas fotografias nos possibilita descobrir associações e significados que talvez fossem impossíveis realizar na época de sua execução. As memórias que as imagens nos trazem não são simples reminiscências, são memórias e lembranças que ao transcorrer as camadas de um conhecimento adquirido, no nosso caso o saber histórico, chegam impregnadas de novos

sentidos, de outros entrelaçamentos – cognitivos e culturais – que compõem esta estrutura que liga, permitindo-nos ressuscitar, refletir, e principalmente, olhar, ver e pensar um passado em particular a partir de fragmentos desconectados de um instante de vida das pessoas, objetos, natureza e paisagens, do conhecimento obtido com a participação dos conhecimentos, adquiridos no tempo que vivemos e apreendemos nossa memória coletiva e individual.

Ainda que apregoemos o vasto potencial de informação contido na imagem, ela não substitui a realidade tal como se deu no passado. Ela apenas traz informações visuais de frações do real, selecionado e *organizado* estética e ideologicamente.⁵⁶ Onde se faz necessário estudar o conjunto dos três elementos expressos no conceito de visualidade: a visão, aquele que produz as fontes visuais; o visual, a fonte como parte do observável na sociedade observada; e o visível, a interação entre observador e observado, ou seja, sistemas de controle e relações que produzem o sentido.⁵⁷

Entendemos, então, que é papel do historiador interpretar e tentar compreender a fotografia como informação descontínua da existência passada, além de perceber que a reunião e a apreciação dos documentos não substituem a atividade criadora do historiador, que é de tentar reconstituir a vida passada

⁵⁵ ____, 1999, p. 12.

⁵⁶ KOSSOY, 2001, p. 114.

⁵⁷ MENESES, 2003, p. 17.

interpretando o pensamento, os sentimentos e as ações do homem, personagem principal da História que se procura compreender.⁵⁸ Toda História é produzida a partir de um lugar, e a fotografia é um destes lugares de memória.

Referências

- ARNAL, Ariel. *Construyendo símbolos – fotografia política en México: 1865-1911*. In: *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol. 9 nº 1. México. 1998.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Trad. Maria de Santa Cruz. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BAUDELAIRE, Charles. *O pintor da vida moderna* em *Obras Estéticas*, filosofia da imaginação criadora. Petrópolis: Ed. Vozes, 1993.
- _____. *Sobre a Modernidade*. Coleção Leitura. São Paulo: Paz e Terra. 1996.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Magia e Técnica, Arte e Política* in *Obras Escolhidas*, Volume 1. São Paulo: Brasiliense, 7ª edição. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.
- _____. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas*. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985b. p. 165-196. v. 1.
- _____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.
- BLOCH, Marc. *Introdução à história*, 5ª ed., Lisboa, Coleção Saber, Pub. Europa-América, 1976.
- BOSI, Alfredo. *Fenomenologia do olhar*. In: NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Machado de Assis - O enigma do olhar*. São Paulo, Editor Ática, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *O Poder simbólico*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil S.A., 1989.
- BURKE, Peter. *A escrita da História: Novas perspectivas*. São Paulo: UNESP, 1992.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas - estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: EDUSP, 1997.
- CARDOSO, Ciro F. & MAUAD, Ana Maria. *História e Imagem: os exemplos da fotografia e do cinema*. In CARDOSO, Ciro F. & VAINFAS Ronaldo (org.). *Domínios da História: ensaios de teoria e metodologia*. Rio de Janeiro, Campus – RJ, 1997. p. 401-417.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Lisboa, Difel. 1990.
- CIAVATTA, Maria. *O mundo do trabalho em imagens: a fotografia como fonte histórica (Rio de Janeiro, 1900-1930)*. Rio de Janeiro, DP&A, 2002.
- COLLIER Jr., John. *Antropologia Visual - A fotografia como método de pesquisa*. SP, Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1990.
- FABRIS, Annateresa (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 1998.
- GINZBURG, C. *Mitos, Emblemas, Sinais. Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HALBWACHS, Maurice. *“A memória coletiva”*. São Paulo: Vértice. 1990.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3ª ed. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.
- _____. *Fotografia & História*, 2ª ed. rev. São Paulo. Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro. Fotógrafos e*

⁵⁸ KOSSOY, 2001, p. 138.

- Ofício da Fotografia no Brasil (1833-1910)*. Rio de Janeiro: IMS, 2002.
- _____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Ateliê Editorial, 2007.
- LE GOFF, Jacques. “Documento /monumento”, In: *Memória-História*, Enciclopédia Einaudi, vol. I. Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985.
- _____. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1995.
- MACHADO, Arlindo. *A ilusão espetacular: Introdução à fotografia*, São Paulo/Rio de Janeiro, Brasiliense/Funarte, 1984.
- MAUAD, Ana Maria. *Sob o signo da Imagem: a fotografia e a produção dos códigos de representação social da classe dominante na primeira metade do século XX, na cidade do Rio de Janeiro*. Niterói: Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade Federal Fluminense, Tese de Doutorado, 1990.
- _____. *Através da Imagem: fotografia e História – interfaces*. In: *Revista Tempo*. nº 2. Deptº de História. Niterói. UFF. 1996.
- _____. *Imagens da terra: fotografia, estética e história*. LOCUS: Revista de História. Juiz de Fora: Núcleo de História Regional / Departamento de História / Arquivo Histórico / EDUFJF, 2002. v. 8, n. 2.
- _____. *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX*. Anais do museu paulista: história e cultura material, v. 13, n.1, jan.-jun., 2005.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, nº 45, pp. 11-36 – 2003.
- MIRANDA, Carlos Eduardo Albuquerque. *Uma educação do olho: as imagens na sociedade urbana, industrial e de mercado*. Cad. CEDES., Campinas, v. 21, n. 54, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-32622001000200004&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em: 16 Jan 2007. doi: 10.1590/S0101-32622001000200004.
- _____. *O Imaginário da Cidade: visões literárias do Urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Porto Alegre. Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- POLLAK, Michael. “*Memória, esquecimento, silêncio*” in *Estudos Históricos*, 1989, vol. 2, n. 3, pp. 3-15.
- REVEL, Jacques (org.). *Jogos de Escalas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1998.
- SALLES, Filipe. *Breve história da Fotografia*. Artigo eletrônico, disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/fotografia/histfoto2.htm>. 2004.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz e COSTA, Angela Marques da. *Virando Séculos (1890-1914): no tempo das incertezas*. São Paulo, Companhia das Letras, 2000.
- SILVA, Henrique M. *Alguns apontamentos sobre o uso de fotografias em pesquisas históricas*, Revista de História regional, Vol. 5 - nº 2 - Inverno 2000.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *Imagens do passado. São Paulo e Rio de Janeiro nos primórdios do cinema*. São Paulo: Senac, 2004.
- SUSSEKIND, Flora. *As Revistas de Ano e a Invenção do Rio de Janeiro*. Nova Fronteira/FCRB, 1986.
- TURAZZI, Maria Inez. *Uma cultura fotográfica*. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, s.l., n. 27, 1998.
- VIRILIO, Paul. *A máquina de visão. Do fotograma à videografia e infografia (computação gráfica): a humanidade na "era da lógica paradoxal"*. Rio de Janeiro, José Olympio, 2ª ed., 1994.
- Como Citar:** GRALHA, Fernando. *Fotografia E História: Uma relação complexa*. In: Revista Digital Simonsen. Rio de Janeiro, n.1, Dez. 2014. Disponível em: <www.simonsen.br/revistasimonsen>