

# A pesquisa em História e Fotografia no Brasil: notas bibliográficas<sup>1</sup>

Charles Monteiro\*

Resumo: Esse artigo reúne uma série de reflexões e notas bibliográficas sobre a produção historiográfica brasileira acerca da relação entre história, fotografia e cultura visual. Sem a pretensão de ser exaustivo nessa revisão bibliográfica, a proposta é esboçar um balanço sobre as principais problemáticas e questões teórico-metodológicas nas pesquisas sobre História e fotografia

Palavras-chave: História e Fotografia. Cultura Visual. Historiografia Brasileira. Teoria e Metodologia da História

A fotografia modificou a tradicional classificação das artes e ofícios exatamente por causa de sua modernidade. Se cultura visual é o produto do encontro entre modernidade e vida cotidiana, então a fotografia é o exemplo clássico desse processo (Mirzoeff, 1999, p. 65).

Nos anos 1990, desenvolveu-se nos Estados Unidos um campo novo de pesquisa chamado de Estudos Visuais, ligando departamentos de artes, comunicação, antropologia, história e sociologia. As pesquisas apresentavam uma clara perspectiva multidisciplinar e procuravam problematizar a centralidade das imagens e a importância do olhar na sociedade ocidental contemporânea. Alguns

---

\* Doutor em História Social (PUCSP) e Professor Adjunto de História no PPGH/PUCRS. E-mail: Monteiro@puers.br

autores chegam mesmo a diagnosticar que estaríamos vivendo um pictorial turn ou um visual turn, dado o papel do visual e da visualização no contexto atual, marcado pelas imagens digitais e virtuais presentes na televisão, em filmes, em games, na internet (o second life é um sintoma), em celulares, em i-phones etc.

Os estudos sobre cultura visual problematizam a forma como os diversos tipos de imagens perpassam a vida social cotidiana (a visualidade de uma época), relacionando as técnicas de produção e circulação das imagens à(s) forma(s) de se visualizar os diferentes grupos e espaços sociais (os padrões de visualidade), propondo um olhar sobre o mundo (a visão), mediando a nossa compreensão da realidade e inspirando modelos de ação social (os regimes de visualidade). Segundo Knauss (2006, p. 108-110), existem duas grandes perspectivas de estudo da cultura visual: uma mais restrita, que procura tratar da experiência visual da sociedade ocidental na atualidade (marcada pela imagem digital e virtual), e outra mais abrangente, que permite pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades.

Esse texto constitui-se de uma série de notas sobre a relação entre história, fotografia e cultura visual, sem a pretensão de ser exaustivo na revisão bibliográfica, visando a dar certas orientações e pistas para pensar o lugar da fotografia no contexto mais amplo dos estudos sobre a imagem.

As imagens acompanham o processo de hominização e de socialização do homem desde a pré-história; elas perpassam a vida e a organização social, ordenando a relação entre os homens e destes com o visível e o invisível. A confecção de máscaras mortuárias e a produção de lápides, desde a Antiguidade, apontam para a relação entre imagem e morte, bem como para a necessidade do homem de afirmar e de prolongar a vida frente à perspectiva de sua finitude. Régis Debray (1994, p. 22-30) aponta para a função social da imagem ligada à produção de um duplo do morto visando à preservação de sua memória. Os usos políticos da imagem também estão presentes

desde os tempos mais remotos, pois de seu controle dependia a legitimidade do exercício do poder.

Segundo Kern (2005, p. 7), desde seu início, a imagem esteve relacionada à representação e à noção de imitação do real. A imagem emerge de uma troca simbólica e de um simulacro fabricado para enfrentar a destruição provocada pela passagem do tempo, agenciar a memória, manter a coesão social e, também, exercer o controle político. Funções sociais que não abolem a dimensão artístico-criativa do ato de criação da imagem no tempo. A imagem situava-se entre a mimese, pela produção de uma cópia do real através da semelhança, e a representação, ao buscar tornar presente uma ausência e conferir-lhe significados sociais precisos e controlados.

A partir do século XIX, a fotografia vai tomar o seu lugar nesse mundo das imagens, o qual vem alterar de forma radical no contexto da Revolução Industrial ou Revolução Técnico-Científica. Por um lado, a fotografia veio responder a uma demanda crescente de imagens e de auto-representação da burguesia em ascensão, buscando uma forma de fabricar imagens de forma rápida e consideradas fiéis aos seu referente. De outro lado, o dramático processo de urbanização criou a necessidade de controlar e disciplinar um contingente diversificado de sujeitos em uma sociedade de massas, criando a foto de identificação.

Segundo Santaella (2005, p. 296-307), esse mundo das imagens pode ser dividido, em termos de diferentes formas de produção, circuitos de circulação, formas de recepção e de estatuto das imagens no tempo, em três paradigmas: pré-fotográfico; fotográfico e o pós-fotográfico. O paradigma pré-fotográfico está relacionado ao conjunto das imagens produzidas de forma artesanal pela mão do homem, dependendo de sua habilidade e imaginação para plasmar o visível. Trata-se de imagens produzidas pela mão do artista, que guardam a sua marca e a aura de objetos únicos. Elas têm uma circulação restrita, sobretudo, feitas para serem expostas em galerias e museus. O paradigma fotográfico diz respeito às imagens produzidas

por conexão dinâmica e captação física de fragmentos do mundo visível com a mediação de um aparato ótico-mecânico: a câmera fotográfica (a caixa-preta), de vídeo ou de TV. Imagens produzidas com o auxílio de um aparelho mecânico e visando a sua reprodução em série. Perdem a sua aura de objeto único e passam a circular em diferentes meios, sobretudo nos jornais, revistas, outdoors publicitários, etc. Finalmente, o paradigma pós-fotográfico que se refere às imagens sintéticas e infográficas (virtuais), pré-modelizadas e matematicamente elaboradas através do computador. Percebe-se a importância da fotografia nessa interpretação à medida que ela é o parâmetro para a existência de um pré-fotográfico e de um pós-fotográfico.

O paradigma fotográfico é herdeiro da câmara obscura, utilizada desde o Renascimento. O dispositivo foi sendo aperfeiçoado e tornou-se capaz de capturar uma imagem latente em suporte sensível à luz, desencadeando a fotografia. A máquina fotográfica (o dispositivo técnico) media o enfrentamento entre o olhar de um sujeito (o fotógrafo) com um referente (a realidade), que é observado e tem sua luz (fluxo fotônico) capturada através de uma lente em uma superfície sensível. 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. O que nos interessa reter aqui dessa proposta é a particularidade material da imagem fotográfica frente às imagens manuais e as infográficas. Embora a fotografia não inaugure a era da reprodutividade das imagens (precedida por outras técnicas como a xilografia, litografia etc.), ela inaugura a era da reprodutividade técnica das imagens, permite que essa reprodução seja muito mais rápida, barata e em massa, bem como considerada mais fiel do que aquelas obtidas pelas tecnologias anteriores. A fotografia respondeu às demandas econômico-industriais e estéticas (realismo) da sociedade européia da segunda metade do século XIX, que lhe confere o estatus de atestação, de duplo do real e de documento, o que leva a refletir sobre a questão do realismo na fotografia e da forma como ela foi pensada pelos críticos e teóricos no ocidente.

Segundo Dubois (1993, p. 23-56), esse percurso pode ser pensado em três tempos: 1) a fotografia do real (o discurso da mimese); 2) a fotografia como transformação do real (o discurso do código e da desconstrução); 3) a fotografia como um traço do real (o discurso do índice e da referência).

O primeiro corresponde à euforia que se segue à sua invenção e divulgação na França, Reino Unido e Estados Unidos, onde seus atributos de precisão, rapidez e suas inúmeras possibilidades de utilização foram amplamente louvados. A fotografia foi apresentada como um auxiliar precioso para a ciência e para as artes em geral. O potencial da fotografia de repertoriar os recantos mais distantes do mundo, auxiliando as expedições científicas, bem como de reproduzir as obras de arte antigas visando ao seu estudo, conferiu-lhe o estatuto de espelho do real. Isso se devia, por um lado, à semelhança entre a imagem e seu referente e, por outro, à valorização da sociedade européia dos princípios técnico-científicos envolvidos na operação fotográfica, que lhe garantiria uma reprodução fiel do mundo.

O segundo momento é caracterizado pela denúncia da fotografia como transformação do real. Entre o final do século XIX e início do século XX, apontou-se a falsa neutralidade e a redução do real produzida pela fotografia. Primeiramente, ela produzia um corte no fluxo do tempo, o congelamento de um instante separado da sucessão dos acontecimentos. Em segundo lugar, ela era um fragmento escolhido pelo fotógrafo através da seleção do tema, dos sujeitos, do entorno, do enquadramento, do sentido, da luminosidade, etc. Em terceiro lugar, a fotografia transformava o tridimensional em bidimensional, reduzindo a gama de cores e simulando a profundidade do campo de visão. Além de tudo isso, ela também era uma convenção do olhar herdada do Renascimento e da pintura: o fato de que seria necessário apreender para poder “ver”. Ou seja, questionava-se a exatidão, o realismo e a universalidade desse tipo de imagem.

Segundo Dubois (1993, p. 61), a fotografia se distingue de outros sistemas de representação como a pintura e o desenho (dos

ícones), bem como dos sistemas propriamente lingüísticos (dos símbolos) enquanto se aparenta muito com o dos signos como a fumaça (índice do fogo), a sombra (alcance), a poeira (depósito do tempo), a cicatriz (marca de um ferimento) e as ruínas (vestígios de algo que esteve ali). Para Dubois, a fotografia seria um índice, pois guardaria um elo físico com o seu referente. Ela seria uma marca deixada pelo rastro de luz emitido ou refletido por um corpo físico (pessoa ou objeto) sobre uma superfície sensível (filme, papel etc.).

Essa posição foi questionada, recentemente, por autores como André Rouillé (2005, p. 288-304) e Mario Costa (2006, p. 179-192), que apontam para a importância do processo mecânico e da produção de uma memória da máquina ou dos materiais (película, papel), e não de uma projeção do referente na superfície sensível.

Segundo Roland Barthes, em *A mensagem fotográfica* (1982, p. 11-25), a fotografia é uma imagem híbrida, pois construída em parte por um aparelho técnico que captaria um real puro e em parte por uma mensagem com conteúdo histórico, social e cultural.

A fotografia é uma convenção do olhar e uma linguagem de representação e expressão de um olhar sobre o mundo. Nesse sentido, as imagens são ambíguas (por sua natureza técnica) e passíveis de múltiplas interpretações (em relação ao meio através do qual elas circulam e do olhar que as contempla). Por isso, para a sua interpretação, é necessária a compreensão e a desconstrução desse olhar fotográfico, através de uma discussão teórico-metodológica, que permita formular problemas históricos e visuais, no sentido de que a dimensão propriamente visual do real possa ser integrada à pesquisa histórica.

Assim sendo, passo a inventariar alguns trabalhos que vêm contribuindo para essa discussão teórico-metodológica e que visam a incorporar os documentos visuais à pesquisa histórica.

Kossoy (1989), em *Fotografia e História*, aponta para a necessidade de pensar a tríade sujeito (fotógrafo), técnica (equipamento) e assunto (a história do tema abordado). Primeiramente, o historiador deveria procurar informações sobre a atuação profissional do

fotógrafo, se possuía um ateliê, qual era a sua clientela, se trabalhava por encomenda para uma empresa ou administração, a classe social a que pertencia, os seus gostos e os preços cobrados. Ainda se deveria levar em conta os filtros culturais e ideológicos de classe do fotógrafo e de sua época. Outra variável diria respeito aos equipamentos e às técnicas empregadas: o tipo de câmara, o tipo de negativo, lentes, a forma de revelação, os formatos das fotografias, etc. Finalmente, o assunto deveria ser colocado no seu tempo e gênero específico: retrato, vistas urbanas, cartão-postal, álbum de família, último retrato ou fotorreportagem.

Para esse autor, o assunto tem uma lógica própria que extrapola os quadros da imagem fotográfica, sendo necessário para discutir um determinado tipo de fotografia, compreender o percurso histórico do assunto. Tal lógica pode ser a das formas de representação do poder da classe dominante, do jogo político, da cidade entre outras. O autor também chama atenção para o fato de que a fotografia tem uma primeira realidade ligada ao momento de produção da imagem pelo fotógrafo, e uma segunda realidade ligada à circulação e aos usos posteriores da imagem em contextos e períodos posteriores, sob formas que não foram previstas pelo fotógrafo no momento de produção da imagem. Ou seja, a fotografia em uma fototeca ou acervo iconográfico tem usos e significados muito diversos daqueles para os quais foi produzida pelo fotógrafo no passado, bem como a reutilização de imagens na imprensa e em manuais ou livros de história agregam ou transformam os significados das imagens num outro contexto de recepção.

A proposta metodológica de Kossoy (1989) é, posteriormente, ampliada no livro *Entre realidades e ficções da trama fotográfica* (2002), no qual o autor analisa os usos da fotografia em cartões-postais e álbuns de vistas como forma de construção do nacional na fotografia brasileira no século XIX, como no álbum *Le Brésil* produzido com os auspícios do Império para fazer propaganda do país na Exposição Universal de Paris de 1889.

O seu trabalho precursor foi e continua sendo importante sobre os pioneiros da fotografia no Brasil e as questões relacionadas à utilização, à conservação, à gestão e à interpretação desses acervos fotográficos dos séculos XIX e XX.

No entanto, a tradução e a publicação, no Brasil, nos anos 1980, de autores como Roland Barthes, Susan Sontag, Philippe Dubois, Jean-Marie Schaeffer, entre outros, em um novo contexto de pesquisa histórica, impulsionaram novas investigações calcadas na renovação da matriz teórica e noutros problemas relativos ao campo do visual: história visual, cultura visual e regimes de visualidade (cf. Meneses, 2003, p. 11-36).

Nos anos 1990, multiplicaram-se as investigações sobre a fotografia e cidade para refletir sobre o acelerado processo de transformação da paisagem e da sociedade urbana nas cidades brasileiras no século XX.

A pesquisa de Ana Maria Mauad (1990, 1996, 2004) representa uma nova fase dos estudos sobre cidade e fotografia, problematizando a construção da visualidade urbana do Rio de Janeiro, em revistas ilustradas da primeira metade do século XX. Seu trabalho, além de tratar dos usos privados da fotografia pelo grupo familiar, abordou a fotografia de imprensa a partir das revistas *Careta* e *O Cruzeiro*, tendo sido esta última a mais importante e inovadora revista ilustrada brasileira entre as décadas de 1930 e 1960.

Uma das principais contribuições desse estudo é o tratamento da problemática do espaço na construção de códigos de representação fotográfica do comportamento da sociedade burguesa carioca entre 1900 e 1950. Mauad (2004, p. 19-36) estabeleceu para sua análise das imagens fotográficas cinco categorias espaciais que abrangem tanto o plano do conteúdo quanto o da expressão: o espaço fotográfico, o espaço geográfico, o espaço do objeto, o espaço da figuração e o espaço da vivência. Mauad<sup>2</sup> definiu-os da seguinte forma:

I – Espaço fotográfico: Compreende o recorte espacial processado pela fotografia. Incluindo-se a natureza do espaço,

como se organiza, que tipo de controle pode ser exercido na sua composição e a quem este espaço está vinculado: amador ou profissional. Nessa categoria estão sendo considerados os itens contidos no plano da expressão. Respectivamente: tamanho, formato, enquadramento, nitidez e o produtor.

II – Espaço geográfico: Compreende o espaço físico representado na fotografia. Procura-se caracterizar os lugares fotografados, a trajetória de mudanças ao longo dos anos que a coleção cobre e nessa trajetória as oposições cidade e campo, fundo artificial e natural e espaço interno e externo. Nessas categorias estão incluídos os itens: local retratado, ano e atributos da paisagem, todos contidos no plano do conteúdo.

III – Espaço do objeto: Compreende os objetos fotografados tomados como atributos da imagem fotográfica. Analisa-se a partir dessa categoria a lógica existente na representação dos objetos, sua relação com a experiência vivida e com o espaço construído. Estão incluídos na sua composição os itens tema da foto, objetos retratados, atributos das pessoas e atributos da paisagem.

IV – Espaço da figuração: Compreende as pessoas retratadas, a natureza deste espaço, a hierarquia das figuras e outros atributos. O item pessoas retratadas, do plano de conteúdo, e atributos das pessoas, do plano de conteúdo, e a distribuição dos planos e objetivo central, do plano de expressão, integram essa categoria.

V – Espaço da vivência: Compreende o tema da foto. As atividades que mereciam ser fotografadas e os tipos de fotos que destas surgiam. Os índices tema da foto, local retratado, figuração, produtor e as principais opções técnicas compõem esta categoria.

Essa longa citação se justifica na medida em que define as principais categorias que orientam o método de interpretação das fotografias. Mauad relacionou e cruzou os padrões técnicos envolvidos nas formas de expressão das imagens com os padrões de conteúdo para elaborar a sua interpretação dos códigos de representação social da classe dominante carioca. Esse trabalho sugere uma

série de questões sobre a predominância de certas imagens (urbanas, de determinadas zonas da cidade, de determinados grupos sociais em determinados espaços urbanos, de um gênero sobre outro, de certos objetos a eles associados, de ordenações dos grupos, de poses, de tipos de performances, etc.) em detrimento de outras que ficam fora do quadro fotográfico, bem como da forma de fotografar proporcionada por uma técnica e de publicar essas imagens nas páginas das revistas, criando séries e narrativas que enfatizam determinados códigos de representação social de certos grupos urbanos, excluindo outros.

O livro *Fotografia e Cidade* (1997), fruto das pesquisas para as dissertações de mestrado em História na USP de Solange Ferraz de Lima e de Vânia Carneiro de Carvalho, deu uma contribuição muito significativa aos estudos sobre fotografia e cidade, pois desenvolveu uma metodologia própria para a análise iconográfica e formal das imagens da cidade de São Paulo em álbuns de fotografias produzidos entre 1887-1919 e 1951-1954. A importância desse estudo, entre outros fatores, está no fato de construir uma metodologia voltada para a interpretação dos padrões visuais de representação da cidade, remetendo à análise dos modos específicos de tratamento fotográfico do espaço urbano.

Os descritores icônicos (relativos aos conteúdos e espaços das fotografias) são agrupados a partir de um vocabulário controlado em: tipologias do espaço; localização; tipologia urbana; abrangência espacial; acidentes naturais/vegetação; infra-estrutura/processos/serviços; infra-estrutura/comunicações; infra-estrutura/mobiliário urbano; infra-estrutura/paisagismo; estrutura funções arquitetônicas; elementos móveis gênero/etário; elementos móveis personagem/categoria; elementos móveis personagens; elementos móveis transportes; atividade agrícola; atividade urbana; temporalidade.

Os descritores formais (relativos à técnica, à forma e aos códigos de expressão) são agrupados a partir das categorias: enquadramento; arranjo; articulação dos planos; efeitos; e estrutura.

O cruzamento dos percentuais de recorrência das imagens fotográficas enquadradas nos descritores icônicos confrontadas com a recorrência dos descritores formais permitiu às autoras estabelecerem uma tipologia de oito padrões fotográficos predominantes nesses álbuns: padrão retrato, padrão circulação urbana, padrão figurista, padrão diversidade, padrão coexistência, padrão intensidade, padrão mudança e padrão paisagístico.

As autoras puderam chegar a uma série de conclusões a partir da verificação da incidência de determinados padrões em cada um dos períodos, como a predominância do padrão circulação urbana na virada do século XIX para o XX, relacionada à racionalização do espaço urbano, e o padrão retrato nos anos 1950, relacionado à tipificação do trabalho e à mercantilização do espaço urbano, bem como ligado à construção da diferenciação/indiferenciação social na metrópole capitalista, entre outras questões. Esse trabalho permite problematizar a forma como foram construídos os padrões de visibilidade urbana nas imagens fotográficas dos álbuns da cidade de São Paulo nos 1887-1919 e nos anos 1951-54.

Outra proposta de interpretação das imagens é sugerida por Meneses em “Rumo a uma ‘História Visual’ (2005, p. 33-56). Meneses propõe que o estudo desse campo se realize a partir da reflexão sobre três domínios complementares: o visual, o visível e a visão (Meneses, 2005, p. 33-56). O domínio do visual compreenderia os sistemas de comunicação visual e os ambientes visuais, bem como “os suportes institucionais dos sistemas visuais, as condições técnicas, sociais e culturais de produção, circulação, consumo e ação dos recursos e produtos visuais”, para poder circunscrever “a iconosfera, isto é, o conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage” (Meneses, 2005, p. 36).

Para Meneses, o domínio do visível e o do invisível situa-se na esfera do poder e do controle social, do ver e ser visto, do dar-se a ver ou não dar-se a ver, da visibilidade e da invisibilidade (Meneses,

2005, p. 36). Já a visão “compreende os instrumentos e técnicas de observação, o observador e seus papéis, os modelos e modalidades do olhar” de uma época (Meneses, 2005, p. 38).

A partir desse breve levantamento de questões teórico-metodológicas, concluem-se esses apontamentos, sinalizando algumas das direções atuais de pesquisas que relacionam História, Fotografia e Cultura Visual.

A primeira direção de pesquisa já foi tratada acima: são os estudos que problematizam a relação entre cidade e fotografia através de diversos meios ou suportes, tais como álbuns de vistas, álbuns de fotografia (publicados), cartões postais, revistas ilustradas, jornais e relatórios administrativos. Vários autores chamam a atenção para a relação entre o desenvolvimento do urbanismo e da arquitetura no século XIX, com outros saberes técnicos como a fotografia, conforme apontam os estudos de Turazzi (2006, p. 64-78) e Meneguello (2007).

Uma segunda direção de pesquisa reúne estudos sobre o retrato fotográfico e sua capacidade de construir ou não identidades e formas de identificação de sujeitos e grupos. Um exemplo dessa linha de pesquisa encontra-se no trabalho de Annateresa Fabris (2004), que realizou um estudo de fôlego na perspectiva da longa duração sobre a leitura do retrato fotográfico, nos trabalhos de Alexandre Santos (1997, 2008) sobre as representações do corpo feminino e masculino, bem como no trabalho de Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho (2005), entre outros.

Uma terceira direção de pesquisa compreende os estudos sobre o circuito social da fotografia, a cultura fotográfica e cultura visual. Trabalhos sobre a profissão de fotógrafo, a criação de foto-clubes, de circuitos de exposições fotográficas, de casas de edição e de publicações especializadas caracterizam essa produção. Entre outros pesquisadores, enquadram-se nessa linha Annateresa Fabris (1997), Maria Inez Turazzi (1998), Ana Maria Mauad (2006), Maria Eliza Linhares Borges (2007) e Zita R. Possamai (2006).

Uma quarta direção reúne os estudos sobre fotografia e imprensa, sobretudo o fotojornalismo como forma de massificação da fotografia e criação de uma nova cultura visual no Brasil antes da difusão da televisão nos anos 1970. Ana Mauad (2006) vem trabalhando no Labhoi (UFF) há bastante tempo sobre o tema. Nessa mesma área, também venho pesquisando a fotorreportagem em revistas ilustradas como *Cruzeiro*, *Manchete*, *Revista do Globo* (Monteiro, 2007).

Uma quinta direção é caracterizada pelos estudos sobre fotografia e acervos, discutindo a formação, gestão e possibilidades de problematizar a fotografia no sentido de pensar a dimensão visual dos processos históricos. Solange Ferraz de Lima e Vânia Carneiro de Carvalho, no Museu Paulista (USP), vêm desenvolvendo várias pesquisas nessa direção. Nos Anais do Museu Paulista, através do site [www.redalyc.org](http://www.redalyc.org), é possível consultar uma série de artigos delas e de outros pesquisadores debatendo o tema.

Uma sexta direção de pesquisa relaciona fotografia e poder, cujos estudos procuram problematizar a produção de imagens sobre políticos, dirigentes, partidos e acontecimentos políticos (revoluções, greves, etc.). Entre outros trabalhos, podem-se citar os livros de De Paula (1998) e Barbosa (2006), bem como o trabalho de pesquisa organizado no Laboratório dos Estudos dos Domínios da Imagem na História (LEDI) da Universidade de Londrina, coordenado por Alberto Gawryszewski (2007).

Uma sétima direção de estudo é caracterizada pela tentativa de problematizar as bases teóricas sobre as quais se organiza o campo de pesquisa e reflexão sobre História e Imagem, História e Fotografia em direção a uma futura "História Visual". Entre os pesquisadores que procuram organizar e fazer caminhar o debate nesse campo, pode-se citar Meneses (2003, 2005), Knauss (2006), Fabris (1997, 2004, 2006), Schiavinatto (2007), Fernandes Júnior (2002) e Mendes (2003), entre outros.

Existem muitas outras direções e pesquisadores nesse campo em expansão nos Programas de Pós-Graduação em História e áreas

afins, dado o caráter multidisciplinar da pesquisa. Nesse brevíssimo trabalho de síntese, tentei apenas indicar algumas direções e questões pertinentes para pensar o campo de pesquisa em História, Fotografia e Cultura Visual.

Research in History and Photography in Brazil: bibliographic notes

Abstract: This article compiles a series of reflections and bibliography notes about the Brazilian historiographic production and its relation between history, photography and visual culture. Although it does not aim at presenting an exhaustive bibliographic revision, it outlines the main theoretical and methodological issues and problems of research practices in History and Photography.

Keywords: History and Photography - Visual Culture - Brazilian historiography - Theory and Methodology of History

## Notas

<sup>1</sup> Este texto é a continuação das reflexões iniciadas no artigo: MONTEIRO, Charles. História, fotografia e cidade: reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa. In: *Métis História&Cultura*, vol. 5, n. 9, p. 11-23, jan-jul, 2006. As reflexões realizadas neste texto estão relacionadas à pesquisa “Imagens da cidade de Porto Alegre nos anos 1950: a elaboração de um novo padrão de visualidade urbana nas fotorreportagens da Revista do Globo” financiada por Edital Universal/2006 pelo CNPQ.

<sup>2</sup> ANDRADE, Ana Maria Mauad Souza. A produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social da classe dominante, no Rio de Janeiro, na Primeira Metade do Século XX. Niterói, 1990. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense. Acessível em [www.historia.uff.br/labhoi/publicações](http://www.historia.uff.br/labhoi/publicações), (último) acesso em 12 de agosto de 2005.

## Referências

BARBOSA, Carlos Alberto Sampaio. A fotografia a serviço de Clio. Uma interpretação da História Visual da Revolução Mexicana (1900-1940). São Paulo: Unesp, 2006.

BORGES, Maria Eliza Linhares. Práticas fotográficas em uma realidade de localização periférica: o caso do Foto Clube de Minas Gerais. *Boletim (Grupo de estudos do Centro de Pesquisas em Arte & Fotografia)*, v. 2, p. 65-72, 2007.

Charles Monteiro

- COSTA, Mario. A superfície fotográfica. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 179-192.
- DE PAULA, Jeziel. *1932: imagens construindo a história*. Campinas: UNICAMP, 1998.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no Ocidente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- DUBOIS, P. *O Ato fotográfico e outros ensaios*. 5. ed. Campinas, SP: Papirus, 1993.
- FABRIS, Annateresa (Org.) *Fotografia: Usos e funções no século XIX*. São Paulo: Edusp, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Identidades virtuais. Uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- FABRIS, Annateresa. A imagem técnica: do fotográfico ao virtual. In: FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 157-178.
- FABRIS, Annateresa; KERN, Maria Lúcia Bastos (Orgs). *Imagem e conhecimento*. São Paulo: EDUSP, 2006.
- FERNANDES JÚNIOR, Rubens. *História da fotografia no Brasil: panorama geral e referências básicas*. 3. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2002.
- GAWRYSZEWSKI, A. (Org.). *I Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. 1. ed. Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2007. v. 1. 953 p.
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- KNAUSS, Paulo. O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual. *ArtCultura*, Uberlândia, v.8, n.12, p. 97-115, jan-jun, 2006.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Tradição e modernidade: a imagem e a questão da representação. *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 7-22, dezembro 2005.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. *Fotografia e cidade. Da razão urbana à lógica de consumo. Álbuns de São Paulo (1887-1954)*. Campinas, SP: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1997.
- LIMA, Solange Ferraz de; CARVALHO, Vânia Carneiro de. Cultura visual e curadoria em museus de História. *Estudos Ibero-Americanos*, PUCRS, v. XXXI, n. 2, p. 53-77, dez. 2005.

MAUAD, Ana Maria de S.A. Essus. *Sob o signo da imagem: a produção da fotografia e o controle dos códigos de representação social pela classe dominante no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX*. Niterói, UFF, Programa de Pós-Graduação em História Social, 1990, 2 v. (dissertação de mestrado).

\_\_\_\_\_. *Através da Imagem: Fotografia e história – Interfaces*. Revista Tempo, v.1., n. 2, Universidade Federal Fluminense, Departamento de História. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, p. 73 -98, 1996.

\_\_\_\_\_. *Fotografia e História – possibilidades de análise*. In: CIAVATTA, M.; ALVES, Nilda (Orgs.). *A leitura de imagens na pesquisa social*. História, comunicação e educação. São Paulo: Cortez, 2004, p. 19-36.

\_\_\_\_\_. Flávio Damm, profissão fotógrafo de imprensa: o fotojornalismo e a escrita da história contemporânea. História, Franca, v. 24, n. 2, p. 41-78, 2006.

MENDES, Ricardo. *Once upon a time: uma história da história da fotografia brasileira*. Anais do Museu Paulista, USP, ano /v. 6/7, n. 7, p. 183-206, 2003.

MENEGUELLO, C. *Modos de ver, modos de registrar: a fotografia de arquitetura na virada dos séculos XIX e XX*. In: XXIV Simpósio Nacional de História (ANPUH - Associação dos Professores de História), 2007, São Leopoldo. Anais do XXIV Simpósio Nacional de História (ANPUH - Associação dos Professores de História), 2007.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História, v. 23, n. 45, p. 11-36, jul. 2003.

\_\_\_\_\_. *Rumo a uma “História Visual”*. In: MARTINS, J. S.; ECKERT, C.; NOVAES, S. C. (Orgs.). *O imaginário e o poético nas Ciências Sociais*. Bauru, SP: EDUSC, 2005, p. 33-56.

MIRZOEFF, Nicolas. *An introduction to visual culture*. London: Routledge, 1999.

MONTEIRO, Charles. *História, fotografia e cidade: reflexões teórico-metodológicas sobre o campo de pesquisa*. Méis História&Cultura, v. 5, n. 9, p. 11-23, jan-jul, 2006.

\_\_\_\_\_. *Imagens sedutoras da modernidade urbana: reflexões sobre a construção de um novo padrão de visibilidade urbana nos anos 1950*. Revista Brasileira de História ANPUH, n. 53, v. 27, p. 159-176, 2007.

POSSAMAI, Zita R. *Cidade Fotografada: memória e esquecimento nos álbuns fotográficos – Porto Alegre, décadas de 1920 e 1930*. Porto Alegre, 2005. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2 vol. 468p.

Charles Monteiro

\_\_\_\_\_. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). *Anais do Museu Paulista*, jun. ano/v. 14, n.1, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, p. 263-289, 2006.

ROUILLÉ, André. *La photographie*. Paris: Gallimard, 2005.

SAMAIN, Etienne (Org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: SENAC; Hucitec, 2005.

SANTAELLA, Lúcia. Os três paradigmas da imagem. In: ETIENNE, Samain (Org.). *O fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Editora Hucitec; Editora Senac São Paulo, 2005, p.295-307.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. *A fotografia e as representações do corpo contido: Porto Alegre 1890-1920*. Porto Alegre, 1997. 2 vol. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SANTOS, A. R.; PAIVA, J. (Orgs.). *Alair Gomes: um voyeur natural*. Porto Alegre: Unidade Editorial da Secretaria Municipal da Cultura, 2008. 52 p.

SCHIAVINATTO, Iara Lis Franco. *Sobre o campo de visibilidade: entre o passado e o futuro*. *Anais do Museu Paulista*, v. 15, p. 93-98, 2007.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos – a fotografia e as exposições na era do espetáculo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

\_\_\_\_\_. Uma cultura fotográfica. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Brasília: IPHAN, n. 27, p. 7-15, 1998.

\_\_\_\_\_. Paisagem construída: fotografia e memória dos “melhoramentos urbanos” na cidade do Rio de Janeiro. *Varia História*, Belo Horizonte, v. 22, n. 35, p. 64-78, jan-jun 2006.

Recebido em 02/11/2008  
Aprovado em 05/01/2009

105