

Fotografia na história e no ensino de História

Anthony Beux Tessari¹

Resumo

No texto, apresenta-se uma breve história da fotografia, trabalhando com a ideia das "descobertas múltiplas". Em seguida, discute-se a utilização de fontes visuais (especialmente a fotografia) na análise histórica a partir da noção de "documento-monumento", entendendo o produto fotográfico como um "lugar de memória". Finalmente, demonstra-se como essa discussão pode servir como um caminho teórico para as propostas de utilização de documentos fotográficos nas aulas de História, além de enfatizar-se a necessidade de relacionar o tema com outras áreas do conhecimento.

Palavras-chave: fotografia; história da fotografia; ensino de História.

Abstract

The text presents a short history of photography, working with the idea of "multiple discovers". Afterwards, it discusses the utilization of visual sources (especially photography) in the historical analysis from the notion of "document-monument", understanding the photographic product as a "place of memory". Finally, it demonstrates how this discussion could be useful as a theoretical way for the proposals of utilization of photography documents in History classes, besides emphasize the necessity of relation the topic with another areas of the knowledge.

Key-words: photography; history of photography; History teaching.

Descobertas múltiplas

A fotografia é uma invenção coletiva. Seu surgimento corresponde a inúmeros desenvolvimentos técnico-científicos dos séculos XVIII e XIX, sobretudo no campo da óptica (física) e da química. Na verdade, ainda hoje muitos aprimoramentos tecnológicos continuam produzindo inovações no campo da fotografia – como também despertando novas relações com a imagem fotográfica –, como é o caso da fotografia digital. Dificilmente poderia falar-se em um nome como o único inventor da técnica de capturar imagens a partir da luz (princípio básico da fotografia, ou "a escrita da luz" – gregos phos (luz) + graphein (escrita). Apesar disso, é Louis Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) quem leva costumeiramente o título de "pai" da fotografia, tendo sido a sua invenção, o daguerreótipo, anunciada para o mundo pela Academia de Artes e Ciências da França no ano de 1839.

Na perspectiva das descobertas múltiplas da fotografia, alguns outros engenhosos inventores também merecem destaque por suas experiências que levaram a cabo o surgimento de uma nova técnica de produção de imagens diferente das habitualmente conhecidas até o século XIX (como a pintura, a xilogravura e a litografia).²

Considerando que uma fotografia é, basicamente, uma imagem gravada sobre uma superfície física, o inglês Thomas Wedgwood (1771-1805) tornou-se um precursor na gravação de imagens sobre superfícies materiais. Em 1801, utilizando-

se de uma técnica de impressão que sensibilizava um suporte material com nitrato de prata, Wedgwood conseguiu gravar silhuetas de folhas vegetais sobre tecidos de couro. As gravações do pesquisador inglês, contudo, permaneciam visíveis por apenas algum tempo, em seguida escurecendo e perdendo-se a sua visibilidade.

Por volta de 1816, o francês Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) desenvolveu um processo de captura que, diferente de Wedgwood, conseguia finalmente gravar e fixar de forma permanente uma imagem sobre um suporte físico. A técnica de Niépce consistia em sensibilizar uma placa de estanho com betume da Judeia e expô-la a uma paisagem externa. A placa de estanho, coberta com a substância do betume (tipo de uma pasta castanha e viscosa), era colocada dentro de uma câmera escura, posicionada em direção a uma paisagem ensolarada, e precisou permanecer imóvel por aproximadamente 8 horas. Ao remover da câmera escura a placa sensibilizada, uma imagem em baixo relevo estava formada, embora na forma de um negativo fotográfico (Figura 1). A técnica desenvolvida por Niépce foi batizada por ele de "heliogravura", pois a captura da imagem necessitava primordialmente de um ambiente bastante iluminado pela luz solar (helio = sol).



Figura 1: Imagem produzida por Joseph Nicéphore Niépce, considerada o primeiro negativo fotográfico conhecido do mundo. Intitulada "Vista da janela de Le Gras", precisou de 8 horas de exposição. Saint-Loup-de-Varenes, França, 1826. Heliogravura, 20x25cm, betume branco da Judeia sobre placa de estanho. Acervo do College of Liberal Arts Office of Information Technology – University of Minnesota (on-line).

A câmera escura, utilizada por Niépce para produzir sua heliogravura, é um equipamento baseado em um princípio físico da propagação da luz. O dispositivo consiste basicamente de uma caixa vedada à luz com um pequeno orifício em uma das laterais. Ao ser o lado com o pequeno furo apontado para um objeto ou uma paisagem bastante iluminada, feixes de luz entram pelo orifício e uma imagem é projetada no interior da caixa, geralmente menor que o objeto e sempre de forma invertida (Figura 2). O fenômeno óptico conhecido através da câmera escura (ou camara obscura, no latim) é descrito desde a Antiguidade (século V a.C.). O filósofo Platão (ca. 427-ca. 347 a.C.), por exemplo, descreve este fenômeno de projeção da imagem a partir de feixes de luz no seu "Mito da Caverna", onde prisioneiros acorrentados no interior de uma gruta semicerrada veem o mundo exterior apenas por meio de sombras (ou imagens) projetadas em uma parede no interior de sua prisão.³ Aristóteles, o astrônomo Al Hazen, Roger Bacon e Leonardo da Vinci foram outros estudiosos que fizeram referência ao fenômeno conhecido através da câmera escura em seus escritos.

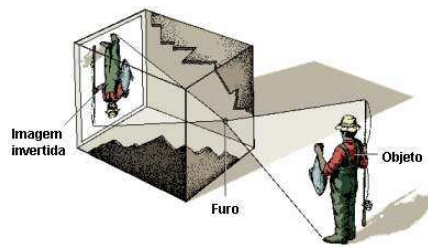


Figura 2: Princípio óptico da câmera escura. Ilustração por Sala de Física (on-line).

Após Niépce, foi o também francês Louis Jacques Mandé Daguerre quem oportunizou os mais significativos avanços da técnica fotográfica na primeira metade do século XIX. Na verdade, Niépce e Daguerre eram sócios desde 1829, procurando em conjunto desenvolver uma técnica definitiva de captura de imagens a partir da sensibilização química de um suporte físico e a sua posterior exposição por meio da câmera escura.

Pouco após a morte de Niépce (em 1833), Daguerre desenvolveu uma técnica com a qual conseguia captar a imagem e fixá-la em uma lâmina de prata por um tempo muito mais curto do que necessitava a técnica da heliogravura de seu antigo sócio. Batizado com o nome do seu inventor, o daguerreótipo consistia em uma lâmina de prata metálica polida e fundida a uma placa de cobre. Esta era sensibilizada em um processo que envolvia a vaporização de cristais de iodo e, em seguida, era encaixada dentro de uma câmera escura para ser exposta por aproximadamente 20 minutos. Ao retirar a placa de cobre da câmera escura, a imagem ainda não podia ser visualizada, necessitando de um subsequente processo de revelação também desenvolvido por Daguerre.

O daguerreótipo (Figura 3) foi oficialmente anunciado ao mundo no dia 19 de agosto de 1839, em uma seção conjunta da Academia de Ciências e Academia de Belas-Artes de Paris pelo diretor da primeira, François Arago.⁴ O governo francês comprou a invenção de Daguerre e deu a este uma pensão vitalícia de 6 mil francos, enquanto o filho do falecido Niépce (Isidore) recebeu uma pensão de 4 mil francos.

Assim que inventado o daguerreótipo, sem perder tempo a França exportou a sua novidade a diversas regiões da Europa e também para o Novo Mundo. No Brasil, o daguerreótipo aportou no Rio de Janeiro em dezembro de 1840, tendo sido trazido a bordo da fragata Oriental em uma expedição financiada pela Sociedade para Estímulo da Indústria Nacional francesa (Figura 4) (WOOD, 1994). Uma das primeiras imagens produzidas pela máquina de daguerreotipia na então capital do Império foi uma tomada da Praça XV de Novembro, o que levou menos de nove minutos (por causa do sol forte do nosso país tropical) (KOSSOY, 1980). Outra curiosidade sobre a chegada do daguerreótipo no Brasil foi o interesse que a novidade despertou no então jovem imperador Dom Pedro II.

Se considerado o daguerreótipo como o primeiro processo de produção de imagens fotográficas, pode-se, então, atribuir ao imperador Dom Pedro II o título de

primeiro fotógrafo brasileiro, bem como o de primeiro fotógrafo-regente do mundo, como ele próprio gostava de se intitular (SCHWARCZ, 1999). Sua Majestade Imperial era tão aficcionado pela nova técnica de produção de imagens que, além de comprar para si uma máquina de daguerreotipia, criou, durante o seu reinado, o título de Photographo da Casa Imperial. O título era concedido aos mais destacados homens do ofício atuantes no Brasil, e certamente os auxiliava a conquistar uma clientela sempre mais nobre, incluindo, é claro, a própria família do monarca. Um professor de fotografia (o teuto-brasileiro Revert Henrique Klumb) foi designado especialmente para ensinar a técnica à princesa Isabel, e, sem parcimônia, o Imperador chegou a gastar em fotografias (em apenas uma década e com apenas um fotógrafo) o mesmo que ganhava no Brasil um professor universitário por dois anos de trabalho (ou seja, 2:000\$000 – dois contos de réis) (LAGO; LAGO, 2008, p. 132).



Figura 3: Daguerreótipo montado em estojo. "Unidentified standing man with hand on chair back". s/l, ca. 1850. 6,6x5,3cm. George Eastman House Collection, NY (on-line).



Figura 4: Financiada pela Sociedade para Estímulo da Indústria Nacional francesa, a viagem do daguerreótipo teve objetivos também comerciais. Em destaque no mapa, os locais onde a câmera de daguerreotipia foi apresentada. A fragata Oriental naufragou na costa chilena, o que não impediu de, mais tarde, a América do Norte e a Oceania também conhecerem a maravilha inventada por Daguerre. (Mapa elaborado pelo autor do texto com base em TURAZZI, 2010, p. 25).

Entrementes as pesquisas fotográficas de Daguerre na França, um franco-brasileiro de nome Antoine Hercules Florence (1804-1879) já desenvolvia no Brasil algumas experiências semelhantes as do inventor do daguerreótipo. Residente na pequena Vila de São Carlos (Campinas, SP), Florence viu-se diante da ausência de oficinas impressoras que pudessem reproduzir cópias de seus estudos sobre a zoofonia (estudo dos sons emitidos pelos animais) (KOSSOY; FLORENCE, 1980).

Inicialmente, a partir de 1830, Florence criou um sistema de impressões próprio por meio de prensas, conhecido como “poligrafia”. Em seguida, partindo de informações que obteve com um boticário sobre as propriedades do nitrato de prata, o inventor desenvolveu uma técnica que ele próprio nomeou de “photographie”. O nitrato de prata era utilizado para sensibilizar o papel que recebia o contato com as placas de vidro (ou seja, o então negativo fotográfico) que o inventor utilizava para expô-las na câmera escura, fazendo uso também desse tipo de dispositivo.

Florence é considerado o precursor no emprego da palavra “fotografia” no mundo, tendo sido utilizada por ele pela primeira vez em 1833, anos antes de ser empregada na Europa pelo astrônomo John Frederick William Herschel (1792-1871) – até pouco tempo considerado o primeiro a referi-la. Segundo Boris Kossoy (1980), pesquisador que descobriu os diários do franco-brasileiro na década de 1980, o desenvolvimento da fotografia por Florence não foi adiante devido à ausência de maiores incentivos aos inventores durante o Império. Ao tomar conhecimento, através de uma notícia de jornal, da invenção de Daguerre na França, Florence acabou por abandonar suas experiências fotográficas.

Entre os múltiplos descobridores da fotografia, resta destacar Willian Henry Fox Talbot (1800-1877). A importância do britânico de Melbury está na invenção de um processo que permitia a reprodução das imagens (isto é, diversas cópias de uma mesma matriz), possibilidade até então desconhecida no campo da fotografia.

Apesar de ser o inventor do primeiro negativo fotográfico, Niépce não possuía uma técnica que permitisse positivar a sua heliogravura ou copiá-la para outro suporte. Já Daguerre, o que produzia com seu daguerreótipo era, na verdade, uma imagem única (geralmente vista como positivo, pois colocada sobre um fundo enegrecido) que igualmente não permitia a sua reprodução.

Talbot aperfeiçoou e batizou, entre 1840 e 1841, um processo chamado de “calotipia”. A técnica de Talbot consistia primeiramente em sensibilizar um papel com nitrato de prata e ácido gálico. Após, com o uso da câmera escura, o papel ficava exposto por cerca de meia hora e em seguida era fixado com outra substância química (o hipossulfito de sódio). A imagem que se formava no suporte de papel era negativa, mas permitia que, pelo processo de contato, fosse transferida para outro papel, tornando-se positiva. Desse modo, o processo de Talbot ficou conhecido como “negativo-positivo”, inaugurando um dos pilares da fotografia moderna, cuja vantagem era a possibilidade de reprodução em série de uma mesma imagem. Devido o método e os materiais utilizados por Fox Talbot para a produção de imagens fotográficas, este foi o primeiro no mundo a conseguir publicar fotos em um livro – intitulado de *The Pencil of Nature* (“O Pincel da Natureza”, de 1844).

O calótipo (do grego kalos = belo + typos = impressão) apresentava, materialmente, um resultado bastante atraente e até mesmo artístico, tal como uma tela de pintura – o papel do processo calótipo costumava ter uma textura macia e aveludada, bem como cores quentes (ou acastanhadas), e, diferente do daguerreótipo, não apresentava a imagem invertida horizontalmente como se estivesse refletida num espelho (Figura 5). Por isso, o processo de Talbot foi muitas vezes utilizado por fotógrafos chamados “pictorialistas”, os quais buscavam uma maior aproximação entre a imagem fotográfica com a pintura, muito mais institucionalizada enquanto arte no século XIX.



Figura 5: Imagem a partir do processo de calotipia. Título: “Dillwyn Llewelyn children”. Autoria: John Dillwyn Llewelyn (1810-1882). s/l, c.1852. Acervo: National Library of Wales, UK (on-line).

A popularização da fotografia

O surgimento da fotografia corresponde a um tempo e espaço definidos. As primeiras experiências fotográficas se desenvolveram durante as transformações provocadas pela Revolução Industrial, iniciada na Europa e estendida a diferentes regiões do mundo. Há também que se considerar as novas exigências científicas do século XIX, sendo que os primeiros usos da fotografia foi para a “reprodução fiel da natureza” (FABRIS, 2006, p. 162). É isto, a propósito, que sugere Fox Talbot no título do seu precursor fotolivro, assim como os registros produzidos no Egito em 1850 por Maxime Du Camp, famoso escritor francês.

Acostumado a viajar para o norte da África, du Camp gastava seus dias registrando os monumentos e hieróglifos do mundo antigo egípcio copiando-os manualmente em folhas de papel. Ao ter contato com a fotografia, o tempo do processo de cópia foi reduzido, além do que a imagem fotográfica oferecia muito mais precisão de detalhes do que um releu desenho manual, que é sempre interpretação (Figura 6) (BELTING, 2007, p. 268, NEWHALL, 2002, p. 50).

A popularização da fotografia não ocorreu logo de sua invenção. Ainda no século XIX, o alto preço de uma chapa de daguerreotipia permitia o seu consumo apenas por classes sociais privilegiadas. Em Paris, em 1841, um retrato produzido com a técnica de Daguerre costumava custar entre 10 a 20 francos-ouro, a mesma quantia que, à época, ganhava um operário por uma semana inteira de trabalho (AMAR, 2001, p. 43). Já para o caso do Brasil, na antiga Província do Rio Grande do Sul, na década de 1840

uma pequena chapa de daguerreotipia chegava a custar o preço de um cavalo (sendo muitas vezes o animal usado como pagamento) (VASQUEZ, 2003, p. 28).

Os avanços que ocorreram para popularizar a fotografia só foram conhecidos com os processos industriais de produção de imagens. Para isto, contribuiu a introdução da gelatina seca com brometo de prata como sensibilizador das placas que seriam expostas para a produção do registro fotográfico, o que ocorreu próximo ao último quartel do século XIX.

A gelatina seca viera para substituir outra substância química que até então vinha sendo utilizada pelos fotógrafos: o colódio úmido (empregado desde 1850). A substância do colódio úmido precisava ser despejada sobre a placa fotográfica e o registro devia ser executado logo em seguida, para evitar a secagem do material (o que o tornaria descartável). Por meio dessa técnica, o maior problema enfrentado pelos fotógrafos acontecia quando eram requisitados a fazer registros em locais distantes de seus ateliers e, assim, precisavam carregar todo um laboratório fotográfico improvisado (o que incluía barraca com tecido escuro para a revelação, chapas de vidro, materiais químicos e a câmera fotográfica, de peso considerável, porque confeccionada com madeira). O colódio úmido foi um empecilho, por exemplo, ao fotógrafo inglês Roger Fenton (1819-1869), responsável pelos primeiros registros fotográficos de uma guerra (a da Crimeia, em 1855). Utilizando-se da substância do colódio úmido, Fenton perdia muitas chapas fotográficas em função delas secarem antes que tivesse tempo de inseri-las na câmera. Também, o tempo de exposição necessário variava de 3 a 20 segundos, dependendo da iluminação do local. Diante do moroso tempo para a produção de uma foto, Fenton teve de se contentar em capturar apenas cenas posadas dos acampamentos ou de campos de batalhas sem ação, resultando em imagens que davam a impressão distorcida de uma guerra pacífica e romântica (FREUND, 1995, p. 108).

Na década de 1870, com o emprego da estável gelatina seca, substância que podia ser despejada no suporte de vidro ainda no laboratório do atelier e durava por um tempo considerável, mais uma vez as experiências químicas ofereciam novas soluções à técnica fotográfica, e praticamente assemelhavam o ofício do fotógrafo ao de um verdadeiro alquimista em busca de sua panaceia.



Figura 6: Maxime Du Camp. Título: “Colosso de Abu-Simbel”. Núbia, 1850. Cópia em papel salgado de L.-D. Blanquart-Evrard sobre um negativo de calótipo. Acervo: George Eastman House Collection, NY (on-line).

Até pelo menos o ano de 1888 a fotografia só havia conseguido a sua popularização no que se referia ao consumo da imagem. Em outras palavras, a imagem fotográfica mais acessível às classes médias era a que vinha emoldurada em uma espécie de cartão fotográfico, originalmente conhecido como *carte-de-visite*, criado pelo fotógrafo francês Eugène Disdéri (1819-1889) em meados da década de 1850. Padronizada a imagem com o tamanho de 9x6cm e posteriormente colada à superfície de um cartão rígido um pouco maior, o novo formato fotográfico possuía um preço mais módico que outros processos fotográficos, e acabou por se tornar um artefato bastante consumido entre as classes médias, especialmente para a fotografia de retrato (Figura 7).

Mas, no ano referido, a Eastman Company, criada pelo norte-americano George Eastman, iniciou a produção de uma câmera fotográfica que modificou significativamente a relação dos consumidores de imagens com a fotografia. Em 1888, era lançada no mercado a Kodak nº 1, câmera que utilizava películas em papel emulsionadas com nitrato de celulose como material fotossensível (produzidas também pela Eastman Co.), e que era vendida com rolos para se produzir 100 poses. Em pouco tempo, no princípio do século XX, a nova película já abarcava 85% da produção mundial de materiais fotográficos, e a câmera Kodak nº 1 era vendida sob a peça publicitária “você aperta o botão, nós fazemos o resto” (Figura 8), uma referência ao fácil processo de produção da imagem pelo usuário comum e sua posterior revelação (processo mais complexo) pelo laboratório da Kodak. A nova câmera revolucionária, assim como posteriormente a Brownie (lançada em 1900 pela mesma empresa), era uma pechincha no preço e de baixíssima complexidade de manuseio, tornando-se um excelente presente para as crianças, para que estas pudessem desenvolver sua curiosidade de pequenos cientistas registrando a fauna e a flora de bosques e jardins nos arredores de seus lares.⁵ Às vezes, essa experiência infante levava a descobertas fantásticas, como foi o caso das jovens primas inglesas Elsie Wright e Frances Griffith. Com fotos em que apareciam ao lado de fadas, as duas jovens, 16 e 10 anos respectivamente, conseguiram convencer boa parcela da sociedade inglesa acerca da existência desses seres lendários, sobretudo depois que o renomado escritor Arthur Conan Doyle (criador do detetive Sherlock Holmes) deu fé do ocorrido em um artigo de uma revista de ampla circulação na Inglaterra.

O surgimento dessas novas câmeras, facilmente manuseáveis por qualquer pessoa, transformou, pois, os antigos consumidores nos novos produtores de imagens fotográficas. Em pouco tempo, e de forma relativamente rápida, a técnica que exigia um vasto conhecimento de substâncias químicas e sua ação em diferentes suportes, bem como de demorados estudos de iluminação de cena, deixava de ser reservada apenas aos poucos profissionais da área para ser praticada por milhões de pessoas em posse de uma câmera fotográfica. O caminho estava

aberto para o surgimento dos amadores, entusiastas e também domingueiros e despreocupados “batedores de chapa”. O resultado desse verdadeiro processo de massificação da fotografia foi o início de um completo – e até inútil – inventário da vida privada: nascimento dos filhos, almoços festivos em família, bichinhos de estimação, celebridades instantâneas, momentos íntimos, viagens turísticas, etc., tudo registrado após simples e vulgares apertares de botão. A foto, assim, se transforma num simples souvenir, cujo objetivo é comprovar a existência de algo ou de alguém em algum lugar. Na perspicaz observação de Susan Sontag (2004, p. 35), feita durante a década de 1970, “hoje, tudo existe para terminar numa foto”.



Figura 7: Exemplo de carte-de-visite. Título: “Henry M. Stanley”. Autoria: London Stereoscopic & Photographic Company. s/l, 1872. 6,3 x 10cm. Acervo: Smithsonian Institution, Washington, DC (online).



Figura 8: Anúncio da Eastman Company. “You press the button, we do the rest”.

A partir do início do século XX, a técnica fotográfica conheceu outros inúmeros desenvolvimentos químicos e técnicos, podendo-se destacar o processo de autocromo – permitindo a produção de imagens em cores –, processo este desenvolvido pelos irmãos Lumière (também precursores do cinema), o flash fotográfico (oferecendo nova fonte de luz artificial e oportunizando cenas instantâneas em ambientes internos), as famosas câmeras com objetivas de 35mm da empresa alemã Leica, e as primeiras películas fotográficas a cores da Kodak, tendo início a produção em série de imagens policromáticas.

Já as câmeras digitais de fotografia, estas tiveram seus primeiros avanços em 1973, quando teve início a produção dos primeiros chips CCD, os quais vieram para substituir a função que até então cabia ao negativo fotográfico em película, ou seja, a de receber a exposição à luz. A fotografia digital será responsável por incrementar o vocabulário fotográfico com novos termos, comuns também ao jargão da informática: surgem os pixel, bits e bytes, afora os formatos de arquivo raw, tiff e jpeg.

Sem dúvida, concomitante a todas essas inovações químicas, técnicas e tecnológicas, a fotografia também vai conhecer novos usos e funções, exigindo e proporcionando igualmente o desenvolvimento de novos olhares – tanto dos produtores como dos consumidores da imagem fotográfica. Sobre isso, cabe assinalar o caso do fotojornalismo, campo da fotografia que tem sua origem especialmente ligada ao aparecimento das câmeras de 35mm (discretas, com objetivas mais luminosas e obturadores rápidos – permitindo exposições de 1/100, 1/200 de segundo) (SOUZA, 2002).

O fotojornalismo teve origem na Alemanha, na década de 1920. Embora os jornais ilustrassem suas matérias com fotografias desde o final do século XIX, será a partir dos jornais ilustrados *Berliner Illustrierte* e *Müncher Illustrierte Presse* que a fotografia de imprensa ganhará um novo impulso. Até então, a fotografia dentro de um jornal aparecia isolada como mera ilustração, acompanhando o texto escrito que ocupava a maior superfície da página. Nesses dois semanários, porém, as fotos começam a surgir em séries, sendo o texto reduzido à função de legendar as imagens. Nesse momento, serão as imagens fotográficas que passarão a contar a história dos acontecimentos, construindo-se verdadeiras narrativas visuais – e narrativas, como se quis acreditar, fiéis aos fatos, tal a credibilidade desfrutada pela fotografia, produzida a partir de uma máquina imparcial (“uma imagem vale mais do que mil palavras”). Como refere Gisèle Freund (2001, p. 107), com a fotografia de imprensa “abre-se uma janela para o mundo. A palavra escrita é abstrata, mas a imagem é o reflexo concreto do mundo no qual cada um vive”.

Entre os primeiros fotojornalistas, destaca-se o alemão Erich Salomon, tendo atuado entre 1928 e 1933. Como repórter fotográfico, Salomon foi responsável por produzir inéditos e curiosos registros de seções de tribunais na Alemanha, além de imagens do cotidiano de ministros (como Chamberlain), tirados todos às escondidas. Com uma câmera Ermanox adaptada (cuja objetiva com abertura f:2 permitia cliques rápidos em ambientes com baixa luminosidade, e sem a necessidade do flash) o fotógrafo conseguiu registros raros e, principalmente, sem que o assunto estivesse posando, o que acrescentava espontaneidade (também maior veracidade) à cena. Para o repórter fotográfico – ensinamento de Salomon que continua servindo no presente aos aprendizes desse campo profissional – é preciso estar sempre à espreita, e clicar sem nunca ser notado.

A partir da década de 1930, tendo chegado a outros países, o fotojornalismo possibilitou inúmeras reportagens ilustradas e foi, em função do seu poder de síntese pela imagem, muitas vezes capaz de modificar a opinião pública. Assim ocorreu com a foto da pequena Kim Phúc durante os conflitos da guerra do Vietnã. A menina foi registrada, nua e aos prantos, fugindo desesperada de um ataque bélico à sua pequena aldeia. Parecendo mais uma alma vagueando a horas mortas,

a foto da menina (Figura 9) foi utilizada em revistas semanais ilustradas para mostrar à sociedade estadunidense os horrores da guerra, tendo grande impacto na opinião dos norte-americanos sobre a real necessidade do conflito, que dava mais a impressão de estar matando criancinhas inocentes. (FABRIS, 2007). Por outro lado, o fotojornalismo conheceu também o ceticismo dos consumidores de imagens diante da desconfiança que uma fotografia podia provocar aos olhares mais intransigentes. Foi o que ocorreu no caso da imagem espetacular e incrível capturada por Robert Capa (Figura 10) durante o abatimento de um soldado da resistência na Guerra Civil Espanhola, publicada pela primeira vez na Revista Vu, francesa, em 1936. (CAPA, 2010, MENESES, 2002).



Figura 9: Phan Thi Kim Phúc (braços abertos), durante bombardeio de napalm. Autoria: Nick Ut. Trảng Bàng – Vietnã, 08/jul./1972. Associated Press (Wikipedia, on-line).



Figura 10: Morte de um miliciano. Espanha, 1936. A imagem suscitou dúvidas acerca de sua veracidade, pois seria pouco provável o fotógrafo se preocupar em clicar estando em meio a um tiroteio. Já o autor, Robert Capa, dá indícios, em autobiografia (CAPA, 2010), de ser a imagem verdadeira.

A história da fotografia, em pequena síntese, não deve ser apenas a história dos equipamentos e materiais fotográficos inventados e aperfeiçoados ao longo do tempo, mas deve ser, também, a história das sociedades que produzem e visualizam essas imagens fotográficas, atribuindo-lhes usos, funções e lugares, que, juntos, constroem significados. Diante dessa indução, deve-se perguntar: que noções dispõem os historiadores para utilizar a fotografia na análise histórica?

Imagem e memória – o documento-monumento

Conhecer a história da fotografia é fundamental para a análise histórica de fontes fotográficas. Toda a foto é produto de uma técnica de captura. Mas, ao contrário do que Talbot sugeria no título de seu próprio livro, e seguindo um pensamento comum ao século XIX – a ideia do “pincel da natureza” –, a câmera fotográfica não produz imagens sozinha, nem a natureza se auto-enquadra no fotograma.

A foto não deve ser pensada como um registro desumanizado. Por trás do dispositivo fotográfico, há um produtor (o fotógrafo), indispensavelmente entendido como o filtro cultural que seleciona um assunto, um enquadramento, e constrói uma composição (KOSSOY, 2001, p. 41). A câmera fotográfica, assim como o material fotossensível, é apenas o equipamento do qual se vale o fotógrafo para a produção da imagem, e a sua escolha é consciente para atingir os resultados que deseja. Tendo isso claro, o passo seguinte é a compreensão do estatuto da imagem na história.

Para o historiador, a imagem deve ser pensada no seu sentido mais original. Como assinala Régis Debray (1994), a imagem nasce da morte. Pensamento a priori desordenado, mas compreensível ao observar-se que a palavra "imagem" (do latim *imago*) relaciona-se à "máscara mortuária", referente aos moldes em cera da face dos mortos, produzidos desde a Antiguidade. A imagem surge da morte ao duplicar o rosto do moribundo. Seu primeiro sentido, portanto, o do duplo (esconjurando a morte e preservando a "vida"). Imediatamente, a imagem carrega um segundo sentido: ela é memória, porque pretende tornar presente o ausente, prolongar a existência terrena dos seres que já não são mais (KERN, 2011). A imagem é, enfim, um recurso para conter a ordem regular das coisas (conter a ação do tempo) e estancar a putrefação inexorável dos corpos abatidos.⁶

Apreender a imagem como um lugar de memória é uma lição indispensável à sua análise histórica. Essa constatação é, antes de tudo, historiograficamente contemporânea. O próprio uso da imagem como fonte histórica é recente, tendo sua origem sido privilegiada – embora não iniciada – pela revolução historiográfica do final da década de 1920, ao propor o grupo ligado à revista dos *Annales* o abandono da primazia dos documentos oficiais (noção da "história tradicional") e adotarem os historiadores noções mais abrangentes de fonte histórica, além da aceitação de uma nova postura interdisciplinar que permite hoje, ao historiador, analisar fontes visuais a partir de conceitos da Sociologia ou da Antropologia (CARDOSO; MAUAD, 1997, p. 401-402). Não menos importante é a sua utilização já remota na História da Arte, especialmente com a tradição inaugurada por Aby Warburg no início do século XX, e que se caracterizou por uma reação ao historicismo que pautava os trabalhos na área (KERN, 2010).

Sobre a memória, como coloca Ulpiano Meneses (1992), também a sua utilização é recente enquanto noção a ser investigada pela história, e sua importância deve-se ao entendimento da memória enquanto um recurso do qual dispõem todas as sociedades humanas para se situarem no mundo (a memória pressupõe relações de tempo e de espaço) e também para constituírem a sua identidade (a memória pressupõe a vontade da transmissão de tradições culturais).

A noção de memória, contudo, é ampla, devendo, para os objetivos da sua análise em fontes visuais – e enquanto um caminho teórico aqui escolhido –, ser entendida em conjunto às noções de monumento e de documento. Inicialmente, dialogamos com um célebre ensaio de Jacques Le Goff (2003) para definir etimologicamente a primeira noção. Para Le Goff,

[...] a palavra latina monumentum remete à raiz indo-europeia men, que exprime uma das funções essenciais do espírito (mens), a memória (memini). [...] O monumentum é um sinal do passado [...], o monumento é tudo aquilo que pode evocar o passado, perpetuar a recordação [...]. O monumento tem como características ligar-se ao poder de perpetuação, voluntária ou involuntária, das sociedades históricas. (p. 526).

Dessa forma, para o primeiro caso, a memória se expressa através de monumentos (como exemplos, um monumento funerário – o qual se destina à recordação da memória de uma pessoa falecida – ou, como já visto, uma imagem – que também liga-se ao sentido de ocupar o lugar da morte perpetuando a lembrança).

Sobre a noção de documento, Jacques Le Goff (2003) lembra como esta possui originalmente o sentido de “prova” ou de “testemunho histórico”. O documento (que não necessariamente é o documento escrito) é o único recurso do qual dispõem os historiadores para a reconstrução do passado, mas o documento nunca deve ser pensado enquanto uma prova objetiva ou uma verdade absoluta desse passado. Melhor dizendo, “o documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu” (LE GOFF, 2003, p. 537-538).

Diante disso, compreendendo o documento enquanto “montagem da história”, Le Goff (2003) sugere que o historiador deve pensar o documento como um monumento, pois a função deste liga-se à tentativa das sociedades históricas em transmitir ao futuro imagens (ou seja, representações) favoráveis de si mesmas. O documento, segundo diz, “é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias” (LE GOFF, 2003, p. 537-538).

A noção de documento-monumento, portanto, possibilita ao historiador investigar a memória na história, ou, mais especificamente, como a memória (expressa em monumentos) é utilizada pelas sociedades históricas na perpetuação de sua imagem. Na sentença de Boris Kossoy (2001, p. 156), “fotografia é memória e com ela se confunde”. Ou, “es la memoria lo que el historiador convoca e interroga y no exactamente el pasado”, porque “el ‘pasado exacto’ no existe”, segundo Georges Didi-Huberman (2006, p. 59-60). Da mesma forma para o historiador Jean-Claude Schmitt (2007), o qual vem sugerir a necessidade de uma nova relação entre o historiador e as imagens, ainda mais diante de um cenário historiográfico que, costumeiramente, utilizou a imagem como mera ilustração ou consignou-lhe um reles papel secundário, enfatizando antes o texto escrito.

Para Schmitt (2007), é preciso “recolocar as imagens no conjunto do imaginário social, com suas implicações de poder e de memória” (p. 45), pois “toda imagem visa tornar-se um ‘lugar de memória’, um monumentum” (p. 46-47). Para o historiador francês, portanto, a memória também surge como aspecto indispensável à análise histórica das imagens, assim como é necessário apreendê-las enquanto “monumentos”.

O verdadeiro e o falso – a imagem como montagem da história

Entender as imagens a partir da noção de documento-monumento permite ao historiador avaliar os seus usos no passado e, igualmente, as relações de “verdade” e “falsidade” que as mesmas são capazes de produzir. Ao analisar a iconografia, o historiador deve levar em conta alguns objetivos intrínsecos à produção das imagens, bem como respeitar a especificidade de cada suporte e técnica de produção. Aqui, retomemos especificamente o caso da fotografia.

Uma fotografia é produzida tendo-se a pretensão de registrar um momento. Para Hans Belting (2007), “el mundo permanece en la fotografía únicamente de la manera en que alguna vez fue.” (p. 268). Assim também para Susan Sontag (2004, p. 184), para quem, diferente do mundo real (tempo presente) onde “algo está acontecendo, no mundo-imagem [o da foto], aquilo aconteceu e sempre acontecerá daquela maneira.” Uma foto, portanto, é o registro único de um momento – o qual não poderá voltar ou ser refeito –, o que leva o filósofo François Soulages (2010, p. 44) sentenciar: “é contra o tempo que o fotógrafo deverá lutar”.

O estatuto do momento é uma das características que oferece ao produtor da imagem fotográfica a melhor oportunidade para manipular o passado ou, melhor dizendo, “criar a sua verdade”. Afinal, uma foto, especialmente aquela destinada a servir de documento, tem a pretensão de fabricar o real, ser um reflexo do mundo à sua frente, como um espelho. No entanto, como enfatiza André Rouillé (2009, p. 71), a fotografia “não é o real”, “nem a sua representação”. É o fotógrafo quem seleciona o motivo que melhor se adéqua às suas intenções. É preciso também considerar a existência de outros dois cúmplices: o financiador e o fotografado – que nem sempre é a mesma pessoa. Na produção do registro fotográfico, há um assunto escolhido (o qual será fixado no negativo) e diversos assuntos periféricos (os quais não serão registrados para a posteridade, podendo-se manter, na falta de outros indícios, eternamente desconhecidos daquele visualizará a imagem).

Há que se considerar também o que, intencionalmente, aparece em foco e desfocado, o que se vê a partir de cima (picado), ou de baixo (contra-picado); o que se vê no centro, no terço setentrional ou no meridional, no terço oriental ou no ocidental, em uma explícita ou sutil disposição em hierarquizar o conteúdo visível da cena fotografada. Dessa forma, além de um instante de tempo, a foto é também

um fragmento de espaço, decidida a efetuar essa fragmentação da maneira melhor ajustável aos seus interesses. A fotografia é, assim, inventiva do real: ela “nunca registra sem transformar, sem construir, sem criar” (ROUILLÉ, 2009, p. 77), ela “fabrica o mundo, o faz acontecer” (id., p. 71-72). O novo real (fotográfico) é invenção, e uma invenção encenada.

O conceito de documento-monumento, entendido como uma chave de leitura, possibilita ao historiador a compreensão do documento fotográfico enquanto uma tentativa de criar a ilusão de realidade acerca do instante acontecido e registrado – como a montagem de uma memória. Sobretudo, no momento em que se preocupa com a interpretação do que nos permitimos chamar de “conteúdo profundo” da imagem – a sua história, afinal.

O historiador que analisa fotografias não é um mero descritor dos motivos icônicos (o referente) ou dos aspectos formais de uma foto (tamanho, formato, técnica empregada, etc.). O historiador da fotografia deve ser constantemente um intérprete vigilante da imagem, questionar se esta lhe quer enganar. “Toda a fotografia possui um ‘ver a mais’”, previne o sociólogo José de Souza Martins (2008, p. 154). Deve estar ao mesmo tempo preocupado em escrever a história a partir dos indícios (memória) que a fotografia deixa visível e – importantíssimo! – também a partir do conteúdo que a foto oculta. São os esquecimentos, afinal, abusos de memória que, implacavelmente, são intencionais. Essa abordagem qualitativa é proposta por Ciro Flamarion Cardoso e Ana Maria Mauad (1997):

Entendida como monumento, a fotografia impõe ao historiador uma avaliação que ultrapasse o âmbito do descritivo. Nesse caso, ela é agente do processo de criação de uma memória que deve promover tanto a legitimação de uma determinada escolha quanto, por outro lado, o esquecimento de todas as outras. (p. 407).

A fotografia no ensino de História

Adotar a noção de documento-monumento permite ao historiador trabalhar com os conceitos de memória e de esquecimento. Esse parece ser um caminho teórico interessante para a utilização da fotografia na análise histórica, pois, como vimos, a imagem nasce atrelada a essas duas categorias. Igualmente, a noção de documento-monumento pode ser adotada pelo professor de História principalmente ao querer problematizar em sala de aula a imagem fotográfica para além de sua simples descrição.

O que fizemos até aqui foi uma breve incursão pela história da fotografia e a sistematização da noção de documento-monumento. A apresentação da história da fotografia mostra-nos as inúmeras possibilidades de sua exploração pelo professor de História. Em primeiro lugar, é indispensável que se adote uma postura interdisciplinar diante da imagem, para então extrair todas as potencialidades que a fotografia pode

oferecer ao ensino de História. Como bons exemplos, vimos como a fotografia é uma invenção coletiva (ideia das “descobertas múltiplas”) e como ela surge de inúmeras experiências científicas em diferentes áreas do conhecimento (como a química e a física). Além disso, o período histórico de seu surgimento é o da Revolução Industrial, quando as noções de tempo e espaço passam por transformações importantes, sendo encurtados ou diminuídos em função das novas invenções modernas atreladas à rapidez e velocidade (barco a vapor, trem, motor a explosão, telégrafo, telefone, fotografia).

Seguramente, explorar o dispositivo da câmera escura e os princípios físicos da propagação da luz, assim como os efeitos que as objetivas (ou lentes) côncavas e convexas de uma câmera fotográfica criam para uma imagem, para aulas conjuntas com a disciplina de Física e as substâncias químicas empregadas nos processos de sensibilização e revelação da imagem para a disciplina de Química são atividades que possibilitam a apreensão de múltiplos conhecimentos e o desenvolvimento de múltiplas competências pelos alunos, além de relacionarem-se com conhecimentos do dia-a-dia (até hoje, a máquina fotográfica – mesmo a digital – não deixa de ser uma câmera escura, e o estudo da luz é ainda uma necessidade básica para a produção de uma boa foto).

Em contato com a disciplina de Sociologia, as possibilidades são diversas, podendo-se destacar a utilização do conceito de “sociograma”. Este conceito é aplicado pelo casal Pierre e Marie-Claire Bourdieu (2006) ao analisarem fotos de camponeses em uma região do interior da França. Em sua análise, o casal Bourdieu demonstra como a imagem fotográfica é produzida segundo convenções sociais estabelecidas. Igualmente, a foto é o produto de um olhar (do fotógrafo) e de um mostrar (do fotografado). Em regiões interioranas, especialmente em tempos mais antigos, onde a fotografia era um produto raramente consumido, a captura de uma imagem pelo fotógrafo itinerante (um estrangeiro no local) provocava nos retratados uma postura de distanciamento: exigia um respeito para com o corpo, daí o serem geralmente os camponeses fotografados de frente e com o corpo ocupando todo o quadro da imagem. Assim, o simples ato fotográfico é estabelecido segundo normas sociais.

Outro exemplo interessante para o caso da Sociologia é o estudo proposto por José de Souza Martins (2008) em “Sociologia da Fotografia e da Imagem”. Entre uma série de fotos do livro, o sociólogo apresenta um caso um tanto cômico de uma imagem produzida pelo fotógrafo alemão August Sander. Os jovens representados na imagem (Figura 11), apesar do que aparentam por seus trajes, não passam de simples camponeses, embora vestidos com suas roupas domingueiras. Mais uma vez, a ideia do mostrar fica expressa na imagem. O ato fotográfico também passa ser um evento solene, e a aplicação da noção de documento-monumento surge novamente como um conceito a ser aplicado à imagem que suscita relações de verdade e de mentira (ou “disfarce” e “maquiagem”, segundo Martins).

Em sua obra, Martins ainda apresenta uma série de fotos produzidas por ele próprio. Esta é uma atividade muito rica ao ser tomada como sugestão aos professores. Para a compreensão da fotografia – e não apenas do seu produto final (ou seja, a foto em papel ou no computador), mas de todas as relações que ela estabelece – ser o produtor de uma foto é uma tarefa que pode auxiliar o aluno na apreensão da técnica fotográfica e de todas as problemáticas que ela suscita (selecionar um motivo, enquadrar, compor, pedir permissão para efetuar o clique, fazê-lo escondido, etc.). Pode-se, inclusive, fazer o uso de câmeras *pinhole* (literalmente “furo de alfinete”), artesanalmente construídas com materiais recicláveis.⁷



Figura 11: August Sander. Título: “Jovens camponeses”. Alemanha, 1914. In: MARTINS, 2008.

Já aspectos da Filosofia também podem ser suscitados pelo dispositivo da câmera escura. O “Mito da Caverna” de Platão relaciona-se aos dias atuais com as discussões sobre realidade e ficção na imagem fotográfica. Rapidamente, o “Mito da Caverna” faz-nos pensar como a nossa realidade é geralmente mediada por imagens (às vemos no jornal, na revista, em redes sociais da internet ou as vemos na televisão, em movimento – sem esquecer que o cinema é basicamente fotografia). Acreditamos, presos em nosso lar (ou seja, nossa “caverna” hodierna), que aquilo que a imagem mostra é a versão verdadeira dos fatos – quer dizer, as realias (coisas reais) do mundo. Esquecemos, assim, o poder de manipulação das imagens e o quanto elas podem ser enganosas.

Trazendo para a discussão uma filósofa e ensaísta contemporânea, Susan Sontag (2004) possui alguns célebres textos onde discute o estatuto da imagem, especialmente a fotográfica, na sociedade recente. A certa altura, a autora adota a noção de “mundo-imagem”, procurando mostrar como a realidade “sempre foi interpretada por meio de imagens.” (SONTAG, 2004, p. 169). Sontag demonstra como a facilidade de acesso aos meios de produção da fotografia (sobretudo após a comercialização dos materiais e equipamentos fotográficos produzidos em série pela indústria) alterou a relação das pessoas com a imagem, tornando-as suas “dependentes”. Para a autora, “as pessoas têm uma compulsão de fotografar”. E, para estes cidadãos das novas sociedades industriais, como já fizemos questão de

lembrar, “tudo existe para terminar numa foto” (id., p. 34-35). Em sentido prático, basta que recorramos às figuras caricaturais do turista ou dos pais zelosos durante apresentações artísticas dos filhos na escola – sempre com uma câmera fotográfica pendurada ao pescoço e, paradoxalmente, tapando a própria visão direta com o que acontece –, registrando o momento único. Nesse caso, a relação com a memória é novamente explícita, sobretudo ao relembrarmos a ideia de Régis Debray (1994) da “imagem contra o medo da morte”.

Encerramos, aqui, os exemplos de utilização interdisciplinar da imagem fotográfica em aulas de História ao considerá-la sob um viés antropológico. A imagem enquanto documento ou indício do passado não pode ficar desassociada da ideia de cultura. Para compreendê-la a partir desse aspecto, a melhor sugestão é seguramente utilizar a noção de “cultura visual”. Para Ulpiano Meneses (2003, p. 11), o interesse dos historiadores deveria se deslocar do campo das “fontes visuais para o da visualidade”. Isto quer dizer que o historiador não deve estar unicamente preocupado em reconstituir uma história das imagens (como foram produzidas ao longo do tempo), mas a preocupação deve recair sobre os padrões de visualidade construídos por uma sociedade (ou seja, a sua forma de representação pelas imagens), bem como essas imagens circulam e são consumidas por essa sociedade. É o caso da análise, por exemplo, de como a fotografia foi utilizada no princípio do século XX no Brasil republicano para enaltecer as reformas urbanas nas crescentes capitais brasileiras (as quais seguiram o modelo europeu – especialmente o francês), rompendo com o antigo Brasil “atrasado” do Império (estabelecendo, inclusive, relações de memória e de esquecimento, especialmente ao se construírem narrativas fotográficas através álbuns editados por muitas daquelas prefeituras). O padrão de visualidade, para esse caso, está diretamente ligado ao ideal de modernidade, aspecto perseguido pela cultura da primeira metade do século passado, que marca também a urbanização e a industrialização do nosso país. A cultura de uma sociedade, em outras palavras, fica expressa nas imagens que essa produz de si (são suas representações sociais). Colocar em foco essas questões, oportunizando o desenvolvimento de um novo olhar aos alunos diante das imagens, relacionando-a com os seus contextos históricos de produção, circulação e consumo, é certamente uma boa escolha para o professor de História.

Considerações finais

Neste texto, apresentou-se um caminho teórico para a utilização da fotografia pelo professor de História, sobretudo relacionando-a aos mesmos conceitos utilizados pelo historiador. Acredita-se que, com a discussão da noção de documento-monumento, os professores possam utilizar a imagem, principalmente a fotográfica, com mais segurança e, acima de tudo, desassociando-a de sua função meramente ilustrativa – como até pouco tempo era encontrada em muitos livros didáticos, os quais as apresentavam em tamanhos exíguos que impossibilitam uma observação detalhada.

Afora isso, procurou-se demonstrar como a própria história da fotografia pode ser um interessante itinerário de ensino aos professores de História, apresentando algumas rápidas relações entre as primeiras experiências fotográficas e o contexto histórico de sua produção. E mais: não apenas as fotos são bons recursos para se trabalhar com o tema da fotografia em sala de aula. Os anúncios de materiais fotográficos e tudo o mais que diretamente se refere à área seguramente se tornará um recurso interessante para uma boa interação com o tema. Enfaticamente, acredita-se que trabalhar com a fotografia em sala de aula é uma excelente estratégia para tornar agradável, sério e ao mesmo tempo divertido o ensino de História!

Referências bibliográficas

- AMAR, Pierre-Jean. História da fotografia. Lisboa, PT: Edições 70, 2001.
- BELTING, Hans. La transparencia del medio. La imagen fotográfica. In: _____. Antropología de la imagen. Madrid, ES: Editora Katz, 2007, pp. 263-295.
- BOURDIEU, Pierre; BOURDIEU, Marie-Claire. O camponês e a fotografia. Revista de Sociologia e Política. Curitiba, v. 26, jun./2006, pp. 31-39.
- DEBRAY, Régis. Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente. Belo Horizonte: Vozes, 1994.
- CAPA, Robert. Ligeiramente fora de foco. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; MAUAD, Ana Maria. História e imagem: os exemplos da fotografia e do cinema. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia. Rio de Janeiro: Campus, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. La historia del arte como disciplina anacrónica. In: _____. Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes. Buenos Aires, ARG: Adriana Hidalgo editora, 2006, pp. 30-97.
- FABRIS, Annateresa. A imagem técnica: do fotográfico ao virtual. In: ____; KERN, Maria Lúcia Bastos (orgs.). Imagem e conhecimento. São Paulo: Edusp, 2006.
- _____. Discutindo a imagem fotográfica. Revista Domínios da Imagem. Londrina, ano I, n.1, nov./2007, pp. 31-41.
- _____. Fotografia: usos e funções no século XIX. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 1998.
- KERN, Maria Lúcia Bastos. Imagem, história e memória. Porto Alegre: PPGH-PUCRS (não publicado), 2011.
- _____. Imagem, historiografia, memória e tempo. Revista ArtCultura. Uberlândia, v.12, n.21, jul.-dez. 2010, pp. 9-21.
- KOSSOY, Boris. Fotografia & história. 2.ed. rev. São Paulo: Ateliê, 2001.
- _____. Origens e expansão da fotografia no Brasil: século XIX. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- _____; FLORENCE, Hercules (1804-1879). Hercules Florence: 1833, a descoberta isolada da fotografia no Brasil. 2.ed., rev. e aum. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- LAGO, Pedro Corrêa do; LAGO, Bia Corrêa do. Coleção Princesa Isabel: fotografia do século XIX. 1.ed. Rio de Janeiro: Capivara, 2008.
- LE GOFF, Jacques. História e memória. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.
- MARTINS, José de Souza. Sociologia da fotografia e da imagem. São Paulo: Contexto, 2008.
- MENESES, Ulpiano Bezerra de. A História, cativa da memória? Para um mapeamento da memória no campo das ciências sociais, Revista do Instituto de Estudos Brasileiros/USP, São Paulo, v.34, 1992, pp. 9-24.
- _____. A fotografia como documento – Robert Capa e o miliciano abatido na Espanha: sugestões para um estudo histórico. Revista Tempo. Rio de Janeiro, n. 14, 2002, pp. 131-151.
- _____. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 23, n. 45, 2003, pp. 11-36.
- NEWHALL, Beaumont. Historia de la fotografia. 2.ed. Barcelona, ES: Editorial Gustavo Gili, 2002.
- PERES, Michael (ed.). The focal encyclopedia of photography – digital imaging, theory and applications,

history, and science. 4.ed. EUA: Elsevier, 2007.

ROUILLÉ, André. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SCHMITT, Jean-Claude. O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2007.

SCHWARCZ, Lília Moritz. A revolução do daguerreótipo entre nós. In: _____. As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. 2.ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1999, pp. 345-355.

SHIMODA, Flávio. Imagem fotográfica. São Paulo: Alínea, 2009.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.

SOULAGES, François. Estética da fotografia: perda e permanência. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

SOUZA, Jorge Pedro. Fotojornalismo. Uma introdução à história, à técnica e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto. 2002. Disponível em < <http://www.bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf> > Acesso em: 11 ago. 2011.

SOUGEZ, Marie-Loup. Historia de la fotografía. 8.ed. Madrid: Cátedra, 2001.

TURAZZI, Maria Inez. Máquina viajante. In: Revista de História da Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, jan./2010, pp. 18-25.

VASQUEZ, Pedro Karp. O Brasil na fotografia oitocentista. São Paulo: Metalivros, 2003.

WARREN, Lynne (ed.). Encyclopedia of twentieth-century photography. 3.vol. EUA, Nova York: Routledge, 2006.

WOOD, Rupert Derek. A viagem do Capitão Lucas e do daguerreótipo a Sidney. Tradução de Ricardo Mendes. 1994. Disponível em: <<http://www.fotoplus.com/fpb/fpbintr.htm>> Acesso em: 14 out. 2011.

Notas

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Responsável técnico pelo Acervo Fotográfico do Programa Ecirs (Elementos Culturais da Imigração Italiana no Nordeste do RS), integrado ao Instituto Memória Histórica e Cultural (IMHC) da Universidade de Caxias do Sul (UCS).

2 Para a história da fotografia, foi utilizado: AMAR, 2001, FABRIS, 1998, NEWHALL, 2002, PERES, 2007, SOUGEZ, 2001 e WARREN, 2006.

3 Fragmento do "Mito da Caverna", de Platão: "Imaginemos uma caverna separada do mundo externo por um muro alto. Entre o muro e o chão da caverna há uma fresta por onde passa um fino feixe de luz exterior [...]. Desde o nascimento, [...] seres humanos encontram-se ali, de costas para a entrada, acorrentados sem poder mover a cabeça nem se locomover, forçados a olhar apenas a parede do fundo, vivendo sem nunca ter visto o mundo exterior nem a luz do Sol, sem jamais ter efetivamente visto uns aos outros [...], mas apenas as sombras dos outros e de si mesmos por que estão no escuro e imobilizados. Abaixo do muro, do lado de dentro da caverna, há um fogo que ilumina vagamente o interior sombrio e faz com que as coisas que se passam do lado de fora sejam projetadas como sombras nas paredes do fundo da caverna. Do lado de fora, pessoas passam conversando e carregando nos ombros figuras ou imagens de homens, mulheres e animais cujas sombras também são projetadas na parede da caverna, como num teatro de fantoches."

4 No dia 19 de agosto, atualmente, celebra-se o Dia Internacional da Fotografia.

5 A câmera Kodak nº 1: "o cliente compra a câmera, por 25 dólares, com 100 chapas, mais tarde, devolve à fábrica, que, então, revela as fotografias e retorna o filme revelado, a câmera e mais um rolo de 100 chapas." (SHIMODA, 2009, p. 44). Sobre a Brownie: "era de uso simples e de baixo custo [...]. A câmera custava um dólar americano e tirava oito fotos por rolo de filme." (id., ib.). A câmera Kodak nº 1 vendeu 30 mil unidades logo no primeiro ano de fabricação. Já a câmera Brownie, esta vendeu 250 mil unidades no mesmo período de um ano.

6 A prática da imago é intemporal. Podemos lembrar da máscara mortuária de Tutancâmon (XIV a.C.), de Blaise Pascal (XVII) e do compositor Frédéric Chopin (XIX).

7 Essa atividade foi praticada em duas oficinas ministradas em 2010 e em 2011 para alunos do curso de História da Universidade de Caxias do Sul, com resultados interessantes.