NARRATIVAS VISUAIS DE LUNARA:
Fotografia, arte e relações culturais no início século XX

Denise Bujes **Stumvoll**[1]

Neste texto, desenvolvo algumas questões abordadas na minha dissertação de mestrado sobre Lunara[2], enfatizando aqui a leitura de suas imagens em relação ao território da cidade, suas vivências e relações culturais nesse espaço e os rastros de tempo encontrado na paisagem em uma modernidade que se ouvia anunciar. Para tanto, exploro o álbum com fotografias – artísticas – de autoria de Lunara: *Vistas de Porto Alegre*, editado por *Krahe & Cia*. em Porto Alegre, no início do século XX.

O fotógrafo Luiz do Nascimento Ramos nasceu e viveu em Porto Alegre no período entre 1864-1937. Participou ativamente da vida econômica e cultural da cidade, desde os anos de 1880, quando passou a integrar a comissão editorial do Jornal *O Athleta* (1883-1889) vinculado ao *Club Caixeral Porto Alegrense* (RS). Atuou também como escritor e cronista, publicando seus textos no referido jornal, além de ministrar cursos e palestras na Sociedade de Viajantes Comerciais do Brasil. Luiz do Nascimento Ramos, no período em que se dedicou à narrativa escrita utilizava os pseudônimos Sancho e Bitú, os quais eram muito conhecidos do público leitor do referido jornal. O nome Lunara era também um pseudônimo, utilizado por ele, para assinar suas fotografias.

Nas suas publicações, observamos como ele emitia um olhar de estranhamento, falando sobre modas e costumes pertencentes à cultura europeia e adotados por aqui, refletindo sua crítica à visão eurocêntrica. Dos seus textos humorísticos e poéticos, publicados em jornais do estado, que refletiam os novos tempos da cidade colonial em que vivia no final da década de 1880, aos seus primeiros trabalhos fotográficos, destacamos, sobretudo, uma tendência a constituir um olhar para o "outro", do mesmo modo que nas suas imagens dos negros, das mulheres e das crianças e sua inserção no espaço da natureza ainda presente e visível nas cercanias da cidade.

---

[1] Conservadora de acervos fotográficos históricos e pesquisadora independente, Brasil. Email: nisestum@gmail.com. ORCID: https://orcid.org/0000-0003-4282-4895.

[2] "Fotografia e aproximações com a arte no início do século XX: um olhar para as narrativas visuais de Lunara", Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFRGS, em 2014, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Santos. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/handle/10183/114657

A partir do final da década de 1890 é que começamos a ter alguma referência sobre sua atividade amadorística na fotografia. Entendemos como "fotógrafo amador" – alguém que pratica a fotografia como uma atividade paralela, sendo a sua atividade principal aquela que lhe dá sustento econômico. O objetivo de fotografar, estando desvinculado do sustento financeiro, não obedeceria a nenhum desígnio diferente do desejo do autor, do sujeito que olha e registra em uma imagem fixa – na técnica fotográfica – algo que pretende divulgar e tornar acessível publicamente. Neste sentido, a atividade artística amadora parece agregar valor à personalidade do sujeito, possibilitando-lhe uma experiência como "artista" e inserindo o indivíduo, de certa forma, afirmativamente, em uma classe burguesa. O fotoclubismo visava fazer da fotografia uma atividade artística e foi um fenômeno internacional de grande disseminação, típicos dos núcleos urbanos mais desenvolvidos.

Segundo Costa e Rodrigues (1995), se o período áureo do movimento internacional começa em 1890 estendendo-se até a Primeira Guerra Mundial, no Brasil é após a década de 1920 que se estruturam os fotoclubes mais conhecidos e localizados no centro do país. Inclusive, aqui no Brasil, o fotoclubismo já nasceu vinculado à estética pictorialista. A cidade do Rio de Janeiro era um polo de referência, que se tornou o centro de difusão desta experiência social. Para a autora, no Brasil o movimento pictorialista se difundiu, sobretudo, através dos meios de comunicação de massa, nas revistas ilustradas, diferentemente dos países estrangeiros, nos quais a atuação ficou mais restrita ao fotoclube (Costa; Rodrigues, 1995).

Contudo, também em Porto Alegre, observamos a movimentação em torno da fotografia artística, através de dois clubes, *Sploro* e *Helios*. O Photo Club do Rio de Janeiro (1902-191-?) é atuante praticamente no mesmo período que o *Sploro,* fotoclube que Lunara participava em Porto Alegre, realizando exposições em 1904, 1905 e 1907 (Martins Pereira, 2004:41). De acordo com Solange Lima (1991), também em São Paulo, em 1900, existiu o *Photo Club.* Há, contudo, menções anteriores na imprensa paulista a partir dos anos 1890, conforme Mendes (2013:222), como, por exemplo, o *Photo Club Paulista* (1897), que provavelmente é o mesmo clube anteriormente citado.

Assim, não surpreende que em Porto Alegre, assim como em grandes centros urbanos internacionais como Paris, Londres e Viena encontrássemos este tipo de agremiação que teve muita importância para disseminação da cultura visual, expandindo

a circulação da fotografia artística. Neste sentido, as exposições e as publicações eram espaços de visualização desse tipo de imagem que se diferenciava de um padrão realizado pelos estúdios da época em relação à tradição do retrato. As revistas ilustradas, álbuns e portfólios exibiam fotografias com o destaque merecido, geralmente publicando, também, o nome do autor e o título.

É interessante ponderar que a atividade fotográfica praticada por Lunara foge do significado comum que damos ao conceito de fotoamadorismo na contemporaneidade, com a atual imersão no mundo de imagens em que vivemos, onde somos consumidores, produtores e atuantes na sua circulação com o uso de vários tipos de equipamentos no cotidiano. Em um glossário de termos escrito por Turazzi (1995), a palavra "amador" estava relacionada ao desenvolvimento de experimentações com as técnicas artísticas fotográficas como ocorreu no início do século XX.

É justamente o desenvolvimento destas técnicas artísticas da fotografia, principalmente através da emulsão com a gelatina/prata, que permitirá a maior circulação de fotografias, bem como a publicação em revistas ilustradas e, também, de colorações, retoques e utilização da goma bicromatada, que contribuirão para que a fotografia tenha um aspecto artístico, mas que se diferencie de caricaturas e desenhos, que antes serviam para ilustrar a informação impressa.

A circulação de fotografias do autor publicadas em revistas ilustradas nacionais, como a foto *O Lago* na revista *Illustração Brasileira*, em 1922, na qual veicula a informação sobre a premiação internacional pela *La Revue de Photographie* de Paris (Serrano, 2002), nos incentiva a descobrir dados inéditos que mostram que já existia uma vinculação de artistas locais ao fotoclubismo internacional, estabelecendo-se, portanto, um diálogo com o movimento pictorialista.

A referida revista estava atrelada às atividades do *Photo Club de Paris*, fundado em 1894 e foi publicada no período entre 1903 e 1908. Estes dados foram coletados na listagem disponibilizada no site da *Societé Française de Photographie.* A publicação de imagens no formato cartão-postal que circularam entre 1904 e 1906, bem como publicações em revistas da cidade de Porto Alegre, como na Revista Máscara em 1919 e 1922, chamam atenção sobre a disseminação da fotografia amadora. Contudo, um dado sobre outra publicação, em uma revista, também francesa – *Photo-gazette:revue internationale illustrée de la photographie et des sciences et arts qui s'y rattachent* –

amplia as informações sobre a circulação de suas fotografias. Lunara guardou, com muito cuidado, uma página original desta publicação no tamanho de 20 x 15 cm, que exibe uma de suas fotografias intitulada *Aguadeira* e aqui traduzido para o francês *Une porteuse d'eau* e cujo crédito aparece como *clichê de M. Lunara* (figura 1).

Figura1: Cliché de Monsieur Lunara. *Une porteuse d'eau.* Publicado em *Photo-gazette:revue internationale illustrée de la photographie et des sciences et arts qui s'y rattachent*. Página da revista 21x15 cm. Cerca de 1900.

Fonte: Acervo Zilah Ramos.

Outra forma de circulação bastante explorada e derivada da impressão de cartões-postais é a ideia de álbum ou portfolio fotográfico. Ao agrupar as imagens antes avulsas, o conjunto passa a revelar uma complexa narrativa, na qual muitos fatores contribuem para a sua leitura e apreensão de um modo mais amplo, do que apenas em uma imagem. Por outro lado, se o cartão-postal democratiza o acesso à fotografia, o álbum volta a investir em prover como que uma aura destas imagens, já que a tiragem

geralmente é menor, e se destina a quem estiver com desejo de maior conhecimento sobre o local que tematiza.

Figura 2: *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas.*
Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, anos 1900.

Fonte: Acervo Fotográfico Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

O álbum intitulado *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* (tamanho 28 x 34 x 3,5 cm) foi editado por *Krahe & Cia*., de Porto Alegre, não apresenta data de sua publicação ou produção, mas que pode ser atribuída entre os anos de 1901 e 1909 (figura 2). Os adereços da capa e ilustrações no estilo *Art Noveau, são* predominantes nas décadas de 1890 a 1900 como um referencial da *Belle Époque*, na Alemanha, também denominado *Jugendstil.* São trabalhos originais do autor – fotografias, no processo gelatina e prata (tamanho 18 x 24 cm), coladas em suporte de papel cartão cor cinza (tamanho 27 x 33 cm) – que se apresentam soltos, sem qualquer indicação de ordenação. Todas as fotografias, em algum canto inferior, exibem o pseudônimo "LUNARA", escrito com uma tinta no próprio negativo.

Como um portfólio, no sentido de que é uma pasta que contém folhas ou como uma caixa montada, propriamente dita, que tem uma função similar à de um estojo, tal como se apresenta outros artefatos fotográficos no século XIX, como o daguerreótipo. A caixa tem, tanto uma função protetora, como também agrega valor ao material, tendo uma função aurática. Observa-se a mesma situação em relação à montagem das fotografias, coladas em suporte de papelão, chamado pelos franceses como *passe-partout*, que significa uma margem neutra em papel que serve como uma moldura, algo que isola e estabiliza a fotografia (montada ou colada) sobre o papel.

O álbum apresenta material fotográfico e não reproduções impressas, a exemplo da fotogravura, como era comum nos cartões postais. Como já referimos, na primeira década do século XX, as impressões ainda estavam muito aquém de uma fotografia original. As "fotografias artísticas", as quais tinham bastante jogo de luzes e sombras, ficavam muito prejudicadas na impressão. Também o custo monetário de uma reprodução de qualidade não deveria ser muito acessível. Os originais, do mesmo modo, nos remetem a uma resistência à "perda da auréola", esse qualificativo que vem associado à sua ideia de ampliar o acesso através da repetição e da multiplicação, o que estaria inexoravelmente distante da sua origem. Acredita-se que existam mais exemplares deste álbum, encontrado em coleções privadas em Porto Alegre e no Rio de Janeiro e outro exemplar no Museu da Comunicação Hipólito José da Costa, contudo, em se tratando de um produto artesanal, deve ter tido um número reduzido na sua tiragem de publicação.

Por serem os editores de origem alemã, não nos surpreende a grafia bilíngue dos títulos, com tradução para o alemão, indicando-nos também algumas pistas sobre a possível circulação internacional deste material. Por outro lado, a grafia nos dois idiomas poderia ser dirigida também aos muitos imigrantes alemães já estabelecidos no Sul no Brasil, sendo a própria narrativa visual adequada para uma compreensão sobre o lugar que estava sendo habitado, mesmo sem o conhecimento da língua.

Cada imagem conta uma história associada a um título, mas também dialoga com as outras imagens do álbum, formando uma narrativa. O fato de estar acondicionado em uma pasta nos permite, assim, fazer diversas leituras das fotografias, montando sequências, ou considerando a imagem fora do conjunto. Consideramos, então, o álbum como uma narrativa visual que é tecida pelo autor, na qual os elementos verbais, como os títulos, participam dessa escrita de uma forma singular, já que estas informações, em alguns momentos, complementam e situam a imagem e, em outros, o título é elaborado de forma a colocar em risco a condução direta da realidade à qual faz alusão.

Observamos, então, a dupla distância e a intimidade gerada pelo olhar de perto agora retido na imagem. Pela aproximação fotográfica, diferente do plano aberto da pintura, o espaço do longe nos é mostrado de perto, com certa intimidade. Diferente da visão do *flanêur* de Benjamin, Lunara estaria aqui fazendo um caminho inverso, já que a

rua não é o objetivo da sua investida fotográfica principal e prefere habitar a paisagem ou os restos da paisagem da cidade. De sua tessitura imagética construída, vemos os habitantes com quem ele convive em um percurso visual imaginado que se transformam em grãos de prata.

Algumas dessas imagens já tinham sido exibidas e premiadas na primeira exposição exclusivamente destinada às artes, na Mostra Grupal de Artes Plásticas, a qual reuniu pintores e fotógrafos, profissionais e amadores, em uma iniciativa do jornal *Gazeta do Commercio* (Porto Alegre, 1901-1911) (Damasceno, 1971). São elas: *Nhô João, Deixa Disso, As cantigas do Vovô, Sesteada (ou Fogão Gaúcho*), entre outras. Por outro lado, chama atenção a fotografia intitulada *Aguadeira* ou *Wasserträgerin* (figura 3), na tradução para o alemão, a mesma fotografia publicada na revista francesa. Não só pelo fato da protagonista ser uma mulher negra, evidenciando deste modo a presença dos afrodescendentes na história da cidade, mas também porque compartilham semelhanças estéticas com outras fotos que foram realizadas em outras regiões com águas, ao nos trazer os múltiplos reflexos na água como o estilo *flou* dos pictorialistas.

Figura 3: Lunara. *Aguadeira/Wasserträgerin*, c.1903. Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* - Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].

Fonte: Acervo Fotográfico Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Ainda que cada imagem postule uma narrativa individual, dentro da ideia de montagem, fomos levados a agrupá-las em três núcleos, buscando o entendimento sobre o processo poético e a construção das suas narrativas. Destacamos a questão étnica e de gênero, dentro do trânsito das representações culturais do "outro", referindo-se ou à etnia dos alemães e afrodescendentes ou mesmo ao lugar social das mulheres e da infância. Essa questão cultural se reflete nas imagens relacionadas ao trabalho agrícola, ou melhor, relacionado ao modo de vida no campo e seus aspectos culturais associados aos imigrantes alemães e ao valor dado à concepção de "trabalho" como algo que dignifica para essas pessoas.

Nesta cartografia visual da cidade montada e escrita com imagens, percebe-se um processo de ruína da cidade, paralelo às primeiras discussões acerca da urbanização. Em 1905, já se podia ouvir falar sobre os constantes alagamentos nas regiões próximas ao Guaíba. A natureza exuberante, na qual se desenvolveu a cidade, conformava um ecossistema riquíssimo com abundância d'água, devido à sua proximidade com a região da Lagoa dos Patos. Na geografia da cidade, Lunara parece identificar um caminho das águas em Porto Alegre, próprio do ecossistema, ainda não modificado estruturalmente da região. Como, por exemplo, na região do "riachinho", local de moradia que existia antes da retificação do arroio Dilúvio, na Avenida Ipiranga, nas proximidades do Centro Municipal de Cultura. O arroio passava, então, pela "Ponte de Pedra" e desembocava no Lago Guaíba, próximo a atual Rua Washington Luiz (figura 4).

Além disso, o fotógrafo registra também pessoas em lugares conhecidos, atualmente, como os morros nos bairros Glória e Teresópolis, e as regiões alagadiças dos bairros Azenha, Menino Deus, Parque Farroupilha, Cidade Baixa e litoral e ilhas.

Figura 4: Lunara. *Riachinho/ Fischende Knaben am Bach, c.1903.*
Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* - Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].

Fonte: Acervo Fotográfico Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Ao observarmos as imagens nos questionamos, então, se as fotografias são "vistas urbanas" ou fotografias artísticas? Onde ainda poderíamos visualizar uma condição aurática para essas imagens? A aura se faz visível no objeto ou está muito mais na relação que com ele se estabelece?

Sem dúvida, as imagens de Lunara lançam outro olhar para a paisagem da cidade e provocam contraste com o padrão de visualidade das imagens fotográficas urbanas. Padrão este que foi muito difundido, o qual privilegiava o núcleo central da cidade e seus aspectos relacionados à modernização. A fotografia era assim utilizada como dispositivo de visibilidade quanto à modernização da cidade, apresentando-se como uma imagem que através da técnica trazia provas sobre os "novos" tempos. Diante desse tipo de padrão fotográfico ligado à temporalidade moderna, qual poderia ser a concepção de tempo que se engendra na experiência do olhar proposta por Lunara?

As imagens de Lunara evidenciam assim a problemática indicada por Michel Poivert (2008), ao referir-se sobre o fracasso do pictorialismo francês principalmente

pelo anacronismo que o movimento evidenciava, já que a hegemonia fotográfica dizia respeito ao instantâneo e às vistas urbanas. De certo modo, podemos ver Lunara com suas imagens posadas e paisagens da natureza em perspectiva semelhante. As suas imagens levantam aspectos sobre uma realidade em vias de desaparecimento na imagem técnica. Estas estariam marcadas por um contexto incipiente no campo artístico, tendo a pintura como a referência plástica mais importante. Contudo, as especificidades da fotografia não permitiram que ela se apresentasse apenas como uma cópia desses padrões pictóricos, já que ontologicamente a fotografia tem uma relação paradoxal com o real, sendo este interpretado tanto como verdade quanto como ficção. E justamente aí que podemos entrever a experiência diferencial que a circulação das fotografias de Lunara e suas especificidades poderiam provocar aos olhares do seu próprio tempo.

É provável que este próximo se apresentasse como distante, ou mesmo ao contrário, o distante como próximo. Em outras palavras, atentamo-nos para a alteridade que se refletia na questão social, cultural e geográfica, entendendo que esta relação possa nos ajudar a conhecer as suas imagens e os significados a ela atrelados. Como buscar sentido para as expedições fotográficas do autor em territórios periféricos à vida urbana? As suas imagens, conforme já foi mencionado, aludem a um "outro", representante de outra cultura cujas especificidades parecem ter ficado distantes da modernidade. Enfim, este outro se oferece como o reflexo da cultura na qual estamos imersos no padrão fotográfico das visibilidades sobre a cidade. Mas, sem o olhar diverso de Lunara talvez não pudéssemos ver e reconhecer este padrão.

A imagem fotográfica que propõe Lunara, nesse contexto, parece ser ela mesma uma imagem outra, em sua busca de abertura de caminho para a valorização da linguagem fotográfica e não só a da pintura. Mas enquanto imagem fotográfica há sempre um vínculo com o referente. É justamente no jogo que entrecruza o real e as interpretações narradas das imagens de Lunara, que podemos percebê-lo como o narrador apontado por Benjamin como figura central das transformações dos tempos, suas tecnologias e culturas em processo. À palavra escrita é agregada então esta nova anfitriã dos tempos que se apresenta nos idos dos novecentos: a imagem técnica. O fotógrafo é um autor, neste movimento do tempo dá voz para os narradores contarem as suas histórias, para que elas não se acabem no vento do esquecimento. Vemos o fotógrafo motivado a contar sobre as vivências na cidade, aspecto que envolve

inexoravelmente a questão da morte de um tempo vivido. De *Sancho e Bitú* para *Lunara*, ou seja, de escritor para fotógrafo, sua narrativa nos leva a questionar sobre a anunciação de uma morte imediata, um grito que avisa que os carros passarão por cima dos esqueletos dos antepassados sem a compreensão sobre a duração do seu tempo, sobre a fragilidade do "anel" que liga uma geração a outra e assim transmite uma "experiência".

Este olhar que ainda nos surpreende - a aura que emana das suas fotografias – chega até nós e, na descontinuidade do tempo, se oferece para ser olhado como imagem dialética, ou seja, as suas imagens também apresentam um olhar sobre nós.

O fenômeno aurático, segundo a definição de Walter Benjamin:

> Um estranho tecido fino de espaço e tempo: aparição única de uma distância, por mais próxima que ela esteja. Em uma tarde de verão, repousando, seguir os contornos de uma cordilheira no horizonte ou um ramo, que lança sua sombra sobre aquele que descansa – isso significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo (Benjamin, 2010:27).

A aparição de algo distante, segundo Didi-Huberman, nos remete ao escritor Maurice Blanchot, a partir de uma "bifurcação da escrita à fascinação, do texto é semelhança ou da palavra à imagem":

> Mas ver o quê? O que se vê no fascínio? Blanchot responde: não a coisa, mas sua distância. E nossa própria solidão que daí resulta. É uma distância paradoxal, uma dupla distância – Benjamin a chamava de *aura* – de onde a imagem retira sua própria potência (Didi-Huberman, 2011:29).

Nesta condição de reflexo, que pode nos proporcionar uma imagem, como a entrada em alguma relação com ela, como observa Didi-Huberman a partir do texto de James Joyce, *Ulisses*:

> Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (Didi-Huberman, 1998:33).

A partir de sua análise sobre esse "inelutável" elo que transforma um simples olhar em uma imagem, que transforma o que vemos em uma potência visual, que nos devolve a mirada, "coloca em ação o jogo anadiômeno, rítmico, da superfície e do fundo, do fluxo e do refluxo, do avanço e do recuo, do aparecimento e do desaparecimento" (Didi-Huberman,1998:33). Para o autor, a questão centra-se e já se tratava disso na Idade Média, quando os teólogos sentiram a necessidade de distinguir o

conceito de imagem (*imago*) e o vestígio, o traço, a ruína. Nesse sentido, temos aqui um desdobramento da imagem "quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa" (Didi-Huberman, 1998:34), que relaciona a questão da aura e sua dinâmica histórica, enfim, a relação que se opera com a imagem e com o vazio que se abre através da sua aparição.

Benjamin construiu seu pensamento sobre a perda da noção da aura, ao se debruçar sobre a literatura, sobretudo, ao investigar os escritos de Baudelaire, ao pensar sobre a perda da *auréola* do poeta na sociedade. Segundo Gagnebin (2013), foi ele que evidenciou o tema da modernidade e cidade em Baudelaire, ao mesmo tempo determinantes e inseparáveis. É justamente a vivência no espaço da cidade que afetará uma nova vivência do tempo. Do universo mais familiar para uma memória coletiva, Lunara traz para o presente o *que já vai deixar de ser*. Richter nos diz que Benjamin registra seu interesse metodológico fundamental nas aparências das coisas no momento em que estão para desaparecer, isto é "as coisas no momento do já não ser" [*Dinge im Augenblick des Nicht-mehr-sein*] (Richter, 2010:262). As passagens são monumentos do já não ser... E nada disso dura exceto, o nome: *passagens*... No mais fundo recôncavo deste nome está operando a demolição ou a destruição.

As imagens nos levam, então, ao questionamento sobre as dicotomias culturais que se apresentam na narrativa do álbum com "fotografias artísticas" sobre a cidade. Tensões que se apresentavam à própria fotografia naquele momento, se pensarmos que os próprios processos fotográficos são atropelados por inovações, como no caso das câmeras, filmes em vidro e em rolos, emulsões de colódio e gelatina, exigindo e possibilitando outras temporalidades na percepção do mundo e da própria utilização da fotografia (Flusser, 2002).

Se já era difícil ver a cidade como um espaço de inclusão de etnias diversas, por analogia, também seria difícil considerar a fotografia como uma arte, no sentido do senso comum. Lunara permanece sempre como um fotoamador bastante elogiado e lembrado, mas não recebeu o mesmo tratamento na história da arte do que os pintores famosos do Estado, como seu amigo Pedro Weingärtner, por exemplo. A fotografia era tida como um meio auxiliar para o pictórico, mas não como uma linguagem que contivesse uma pictorialidade específica. Ao mesmo tempo, a fotografia, com a reprodutibilidade técnica e o seu potencial vínculo documental, é um meio de

comunicação de massa por excelência. A ideia de fotografia artística relaciona-se à auratização do objeto, da técnica, mas chegamos a um impasse. Estaria a aura vinculada à materialidade do próprio objeto? Ou vinculada ao local de discurso do seu autor? Ou, ao contrário, estaríamos aqui em uma "experiência aurática"? Este termo, proposto por Janz (2012), parte do pressuposto de que a aura não é a qualidade de uma coisa ou de uma obra de arte, mas uma categoria da percepção sensorial. Lunara, nesta medida, estaria aproximando imagem e aura, também no sentido de elevar a fotografia para o mesmo estatuto artístico o qual gozava a pintura. Essa estratégia poderia justificar o desejo do autor em fazer um portfólio com vistas da cidade com originais fotográficos em gelatina e prata, como uma forma de manter o modo de exibir a fotografia de forma a valorizá-la e conduzir o olhar através de uma moldura.

A nomeação de Lunara como um autor ou como um sujeito que fala e quer comunicar sobre suas experiências é um importante antídoto contra a questão da narrativa do jornal – informativa e impessoal. Ao mesmo tempo em que se disseminam as possibilidades técnicas de reprodução, também a narrativa tradicional, restrita ao entendimento de uma comunidade, é cada vez mais relegada ao desaparecimento, como rastros que necessitam serem apagados. Se nos atentarmos para o local deste sujeito que fala, veremos que a questão do fotoamadorismo figura como um espaço "limiar", localiza-se no "entre", justamente aí onde ele poderia viver outra experiência do tempo e da memória, ou seja, o fotógrafo se encontra entre a autoria artística e a documentação fotográfica (Rouillé, 2009).

Contudo, há um anacronismo de suas imagens encenadas que revela um sentido, porque não se localizam nem em um regime visual, que cada vez mais se fortalece que é a documentação, a reportagem do acontecimento, nem mesmo se encaixam em uma noção pura relacionada ao campo da arte ou da pintura de paisagem. O autor, ao querer nos remeter a perda ao desmoronamento de uma narrativa de outro tempo que se vê em choque com o novo, o moderno, ele mesmo vê seu estilo de fotografar como estando em algum território derradeiro, cujas fronteiras, talvez, agora sim, estejam por se definir em outras possibilidades.

O álbum *Vistas de Porto Alegre* não deixa de "ritualizar, no sentido simbólico, um encontro entre culturas distintas que só coexistem na camada de significados

próprios da fotografia. Ao colocar uma imagem lado a lado com outras imagens, há um desmoronamento das distâncias sociais que eram muito fortes na realidade do período.

Apagar os rastros de *um mise-en-scéne*, que evoca a duração, este parece ser um sintoma da entrada de novos ares progressivos e modernizantes na cidadela colonial. Isto acontecerá através da exibição cada vez mais constante de imagens, que, tal qual uma colagem do real, procuraram exibir uma cidade que "aparenta" ser ou se "dá a ver" com os mesmos padrões das metrópoles da Europa civilizada relegando à sombra da história as partes indesejadas da capital do Estado que foram invisibilizadas.

Já a possibilidade de uma experiência aurática contribui para que entremos em contato com os rastros da narrativa visual de Lunara, pois ela propicia que, através da obra, haja um efetivo contato com o seu autor e, de algum modo, religamo-nos a experiência poética da qual a obra nos fala, algo que se apresenta distante e próximo, simultaneamente.

Fotografia, arte e relações culturais

Neste contexto a imagem fotográfica terá uma utilização diversa, seja artística, como é o caso de Lunara, mas também cumprindo sua função documental e científica. De modo que, ao nos deparamos com os registros de afrodescendentes, encontramos variadas representações.

Figura 5: Lunara, *Nhô João deixa disso/ Spate Liebe, c.1903.* Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* - Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].

Fonte: Acervo Fotográfico Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Os negros também passam a ocupar o espaço do estúdio com fundos pintados, adereços e vestimentas, tão somente para se encaixar na padronização social que escondia a segregação cultural vigente (figura 6). E assim, de súbito olhamos para os pés das figuras nas imagens, e vemos, ingenuamente, seus pés como que enraizados na terra, num íntimo contato, de quem habita este espaço por gerações e gerações, tendo muitas histórias para contar, como na imagem, icônica da obra de Lunara, *Nhô João deixa disso* (figura 5).

Figura 6: Atelier Ferrari/ Porto Alegre, [s/título], fotografia, p&b –c.1900.

Fonte: Fototeca Sioma Breitman/Museu Joaquim Felizardo.

Porém o toque dos pés na terra, o que nos remete à materialidade do corpo humano, coloca-nos sobre os dispositivos de poder veiculados no próprio corpo de escravos e mesmo após a abolição a permanência das mesmas interdições, como ao fato dos negros que tinham sido cativos andarem descalços. Acentua, assim, Alencastro: "mas um detalhe é intransponível, ele tem que andar descalço. Como todos os escravos, ele não calça sapatos, sinal indisfarçável de sua condição de cativo" (Alencastro, 1997:19).

Estes pés descalços faziam parte de um conjunto de normas de representações, conhecidas como "tipos de pretos" ou tipos populares como observamos nas fotografias do Ferrari, Calegari e outros fotógrafos da época. Em imagem do final da década de 1880, o fotógrafo Otto Schönwald retratou um negro, procurando evidenciar, em primeiro plano, suas marcas corporais.

Já Calegari, apresentou na Exposição Estadual de 1901 sua *Galeria Grotesca*, também exibindo entre os personagens, pessoas negras consideradas como "tipos

populares", como o negro Germano Manoel da Motta, neste retrato em que prevalece a expressão facial de um vasto sorriso. Segundo Damasceno "quando Jacintho [Ferrari] retomou a publicação de seu *Álbum de Vistas*, Calegari respondeu com sua *Galeria Grotesca* – curioso e ilustrativo conjunto de fotografias de tipos populares, cuja inauguração foi feita com o retrato do preto Germano Manoel da Motta (figura 7). Ao qual não faltaram palmas dos entendedores do riscado" (Damasceno, 1974:37). Irene Santos, no texto *O Olhar do estranho*, fala-nos esclarecendo sobre o nome do retratado, ainda que no catálogo da Fototeca as informações sobre o título divirjam, pois o nome da pessoa aparece como Bernadin Betobeto – negro liberto (Santos, 2013).

Calegari, famoso por suas ideias libertárias, lançava sobre os *exóticos ex-escravos* o mesmo olhar espantado de seus contemporâneos europeus. A foto abaixo, de Germano Manoel da Motta, fazia parte de um ensaio fotográfico dedicado a tipos populares da cidade. O nome do ensaio - *Galeria Grotesca* - explicava bem o olhar de Calegari sobre os nativos brasileiros (Santos, 2013).

Figura 7: Virgílio Calegari, [Série Tipos Populares: Germano Manoel da Motta] c. 1901. Fotografia, p&b.

Fonte: Fototeca Sioma Breitman /Museu Joaquim Felizardo.

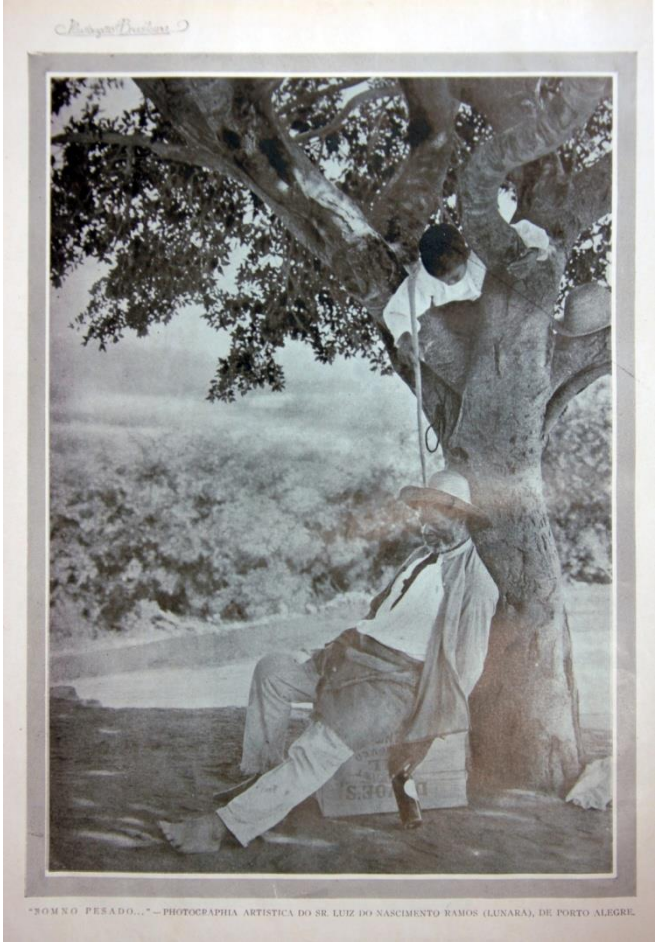
O mesmo acontece ao analisarmos o corpo do negro na iconografia fotográfica brasileira. Nessa perspectiva, temos os tipos, onde o "negro é o centro das atenções", como por exemplo, em Christiano Júnior, fotógrafo do império, ou do período

republicano (Santos, 1996:59). Através de vários elementos explorados nas fotos o que temos são coeficientes indiciais da condição jurídica do negro. “São sinais expressos das relações de poder, presentes na imagem fotográfica, onde o corpo é um discurso mudo que promove a diferença entre o poder e não-poder” (Santos, 1996:60).

Nessa imagem dos Ferrari ou da gargalhada do negro, talvez “um tipo popular engraçado”, o que temos é uma figura que aparece deslocada dos padrões de representações dos brancos. Eles parecem não se encaixar no protótipo fotográfico do retrato de estúdio. Mas, também, esta postura pouca estudada nos mostra o olhar do fotógrafo, “um gesto de poder sobre o corpo do excluído” (Santos, 1996:65).

O fato de Lunara se expressar nas suas crônicas com outros pseudônimos, como Sancho ou Bitú, remete-nos à figura do narrador. Seja de um Miguel de Cervantes, na figura de Sancho, o eterno companheiro de Dom Quixote, que acompanha suas fabulações em uma dupla viagem no território físico, mas também pelos meandros de ficções e irrealidades. Embora a alusão ao personagem Sancho possa estar restrita as suas narrativas literárias, ela pode ser uma pista sobre a inspiração para o leve tom humorístico que ele quis construir em algumas das suas imagens como *Somno Pesado*, por exemplo. Referimos esta imagem em especial, para mostrar um contraponto à ideia de trabalho sobre a qual comentamos em relação à colônia alemã estar nesta fotografia. Ao mostrar a brincadeira de um menino que cutuca um ancião dormindo após umas doses de bebida. Talvez o fotógrafo quisesse tecer algum comentário referente à comunidade afrodescendente. Será que se pode dizer que a sua imagem propõe alguma crítica ao fato de a comunidade negra estar sendo deixada de lado pelo governo republicano?

Figura 8: Lunara, Sonno Pesado, ca.1903.
Photographia Artística do Sr. Luiz do Nascimento Ramos (LUNARA), de Porto Alegre. Revista *Illustração Brasileira*, 15/8/1922.



Fonte: Acervo de Imprensa do Museu de Comunicação Hipólito José da Costa.

Apresento aqui uma das camadas interpretativas que pode ser visualizada nesta narrativa visual de Lunara ao trazer a cena de um "sono pesado". Embora esta imagem não faça parte do álbum *Vistas de Porto Alegre*, é provável que ela tenha inclusive circulado durante o período anterior a 1910. Chama atenção, contudo, o fato desta fotografia ter sido publicada posteriormente em 1922, na Revista *Illustração Brasileira* (15 de agosto), talvez a única que exiba o nome de Luiz do Nascimento Ramos associado ao seu pseudônimo Lunara (figura 8).

A narrativa do autor nessa imagem tangencia uma série de estórias e histórias, que vão sendo construídas no relacionamento étnico, marcadamente etnocêntrico do período. A desqualificação da cultura negra é notória, mas vista de uma forma natural

devido ao forte eco das teorias evolucionistas que andavam de mãos dadas com as teorias positivistas, as quais podem ter influenciado o pensamento dele ao ponto do fotógrafo recriar essa narrativa quase pejorativa, referente à cultura negra. Por outro lado, a encenação fotográfica mostra como o fotógrafo "aproveita a já evidente credibilidade da fotografia para fazer uma brincadeira irônica com sua veracidade", inscrevendo-a no campo da criação artística e ficcional.

Os territórios da cultura negra na cidade se apresentam em muitas imagens, uma fotografia do álbum nos remete agora ao bairro Teresópolis, que era uns dos locais visitados por ele para a produção das fotos (figura 9). Na imagem, duas crianças negras olham muito intrigadas a presença de Lunara e do seu equipamento. Enquanto são olhadas por uma criança branca com cabelos curtíssimos e claros. Talvez, seja a imagem que apresente de modo mais contundente o olhar das crianças que nos olham, provocando a ideia da dupla distância, buscando uma reciprocidade, convidando-nos a uma relação. A casa paupérrima, feita de pau-a-pique, uma mistura de barro e madeiras, as crianças brincando, o galo, o carrinho de aguadeiro, o morro no entorno da paisagem e o título da foto, em português, localiza-nos no bairro Teresópolis. Já a tradução do título, embora não tenha uma palavra em alemão como sinônimo, pode ser referir à cabana de negros, *neger* refere-se aos negros e *hütte*, à cabana. O fotógrafo nos apresenta, assim, ao universo infantil das classes populares, como em outras imagens em que remete às brincadeiras infantis que ainda eram mantidas, como *pau-de-sebo*, atividade recreativa típica das festas juninas e que, possivelmente, deveriam remeter à própria infância de Lunara.

Figura 9: Lunara. *Rancho Teresópolis/ Negerhütte, c. 1903.* Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre - Photographias Artísticas* - Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].

Fonte: Acervo fotográfico Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

E será que mesmo que conseguimos esquecer por alguns momentos as atrocidades da escravidão, a distância entre os olhares, seria uma distância próxima? E ainda: será que o olhar do "outro", como um "estrangeiro" não cumpre senão estigmatizar este "outro", reforçando o dogma da evolução das espécies e vendo o negro como inferior, indolente e preguiçoso e por aí vai... Como em muitas teorias que se valiam de estudos biológicos e antropológicos para justamente perpetuar a teoria da inferioridade de algumas culturas.

Nesse sentido, uma revisão historiográfica sobre a cultura rio-grandense destacaria a contribuição da cultura negra, o que vem mesmo ao encontro da visibilidade desses personagens de Lunara, mostrando-nos a convivência entre os

carreteiros, tema que ampliaremos na observação da imagem *Sesteada*, conhecida também com *Sesta de Carreteiros* ou *Fogão Gaúcho* (figura 10).

Figura 10: Lunara, Sesteada/ Mittagspause, c.1903. Fotografia, p&b, gelatina e prata, 18x24cm. Álbum *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*. Porto Alegre: Editores Krahe&Cia, [anos 1900].

Fonte: Acervo Fotográfico Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Esta imagem é bastante conhecida por explorar uma série de elementos que remetem a uma noção de identidade gaúcha, ou seja, que pretendem circunscrever algo que relacione as pessoas com o lugar, com o território. No vão entre as carretas, temos como ver a longínqua paisagem ao redor, os morros e uma grande várzea que se coloca no meio da cidade. Até 1927, a Várzea se manteve com algumas características que lembravam um espaço amplo e aberto, quando o território sofre uma grande transformação com o ajardinamento proposto, dando início também a uma série de construções, permanentes e temporárias, muitas delas específicas para a exposição do Centenário da Revolução Farroupilha em 1935. O nome do lugar também é alterado

com este evento, passando a se chamar Parque Farroupilha. Contudo, até os dias de hoje, o logradouro é popularmente conhecido como Parque da Redenção. Cabe destacar que a imagem de Lunara faz alusão indiretamente ao local em que foi registrada. Ao mostrar os negros junto aos gaúchos, a imagem remete ao Campo da Redenção como lugar relacionado à presença negra. A mudança do nome, não consegue, contudo, retirar da memória o que a tradição legou ao lugar como marca da cultura negra na capital.

Nesta imagem, Lunara faz uso de um mesmo método ou estilo próprio de realizar retratos em ambiência natural. Ou seja, reconhecemos uma intenção, mas os fotografados não olham para a câmera e fazem de conta que não há uma interferência externa, como que se ninguém estivesse "de fora" registrando a cena. A distância imposta por algo, que seria algo estranho, aparece como familiar, já que este não gera estranhamento, das pessoas para a figura do fotógrafo, passando certa naturalidade na cena. A proximidade com que o fotógrafo registra a cena acaba por transformar algo que é exótico – a refeição dos carreteiros – em algo familiar.

Apenas o carreteiro negro que não está em primeiro plano, mas que está bem no centro da imagem, olha para o fotógrafo. Este cruzar de olhares propõe uma circularidade da imagem dialética, que nos devolve o olhar do negro para pensar na intensidade da contribuição da sua cultura negra na formação do Brasil, a qual nem sempre foi reconhecida em sua devida proporção. A presença dos negros neste universo dos "gaúchos" nos faz pensar na hibridização cultural que, já naquele momento, se dava entre as etnias no universo gaúcho.

Para finalizar estas reflexões sobre as narrativas visuais de Lunara tendo como foco as "Vistas de Porto Alegre" reunidas neste álbum, observamos que esse não deixa de "ritualizar", no sentido simbólico, um encontro entre culturas distintas que só coexistem na camada de significados próprios da fotografia. Ao colocar uma imagem lado a lado com outras imagens, seja da cultura negra ou cultura alemã, há um desmoronamento fictício das distâncias sociais presentes no início do século XX, o que nos remete a problemática contemporânea da incorporação das diversidades de etnia e gênero.

Apagar os rastros de *um mise-en-scéne*, que evoca a duração, este parece ser um sintoma da entrada de novos ares progressivos e modernizantes na cidadela colonial. Isto acontecerá através da exibição cada vez mais constante de imagens, que, tal qual

uma colagem do real, procuraram exibir uma cidade que "aparenta" ser ou se "dá a ver" com os mesmos padrões das metrópoles da Europa civilizada relegando à sombra da história as partes indesejadas da capital do estado cada vez mais invisibilizadas.

Considerações finais

> A memória coletiva é do domínio de uma função fantástica, na sua insubordinação à ação corrosiva do tempo. É nela que inscrevemos o regresso aos tempos vividos, vocação de inteligência humana para enquadrar a descontinuidade das recordações empíricas, assegurando a toda a humanidade a continuidade de sua consciência (Eckert; Rocha, 2013:32).

O patrimônio cultural representado na produção de fotografias de Lunara nos leva a constatar que passado mais de um século de sua feitura, essas ainda possuem uma circulação social de extrema importância, tanto pela sua materialidade, quanto pelo peso simbólico de suas imagens na memória coletiva da cidade. Sobrevivendo a ação corrosiva do tempo como nos coloca Eckert e Rocha.

As imagens em que a cultura negra emerge, na branca cidade de Porto Alegre, ficarão gravadas na memória de quem teve a oportunidade de conhecer o trabalho de Lunara, e recentemente a partir deste álbum que foi exposto nas Salas Negras do Museu de Artes do Rio Grande do Sul, durante a 11ª Bienal do Mercosul. Nesta ocasião a exposição pôde ser visitada por um grande público e, principalmente, por estudantes de escolas da periferia da cidade possibilitando grande visibilidade dessa mostra, acrescido de matérias de divulgação especiais nos meios de comunicação e um extenso catálogo (Alves, 2018), garantindo, portanto, um público expressivo e uma discussão muito interessante vinculada ao tema da Bienal.

Em contraste com o início do século XX, nossa contemporaneidade tem apresentado uma abertura para o confronto com as ideias de uma dominância branca, ainda que essa transformação da memória coletiva seja um palco de confrontos, uma luta de poder. A preservação do patrimônio da memória visual, com esses rastros do protagonismo da cultura negra configura-se assim enquanto "monumento", que fazem parte do acervo museológico brasileiro.

Ao entrar em relação com essas imagens, possam todos problematizar a violência da dominância branca, refletir e construir uma sociedade com pluralidade

cultural. Assim a escritora nigeriana Chimamanda Adichie, pôde escrever recentemente ao aconselhar a educação de crianças feministas:

> Chizalum, desde cedo notará, pois as crianças são muito perspicazes, qual é o tipo de beleza que se valoriza. Verá nos filmes, na televisão. Verá que se valoriza a pele branca. Perceberá que o tipo de cabelo que se valoriza é o liso ou o ondulado, e é um cabelo que cai, em vez de ficar armado. Ela vai deparar com tudo isso, quer queira quer não. Então garanta que ela veja alternativas. Faça-a perceber que mulheres brancas e magras são bonitas e que mulheres não brancas e não magras são bonitas. Faça-a perceber que, para muitas pessoas e muitas culturas, a definição limitada de beleza não é bonita (Adichie, 2017:59).

Agradecimentos

A autora agradece a disponibilização dos acervos de Zilah Ramos, José Alberto Jungues, Fototeca Sioma Breitman do Museu Joaquim Felizardo e Acervo Fotográfico do Museu da Comunicação Hipólito José da Costa.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. Para educar crianças feministas. Um manifesto. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. *História da Vida Privada no Brasil* (v.2) São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ALVES, José Francisco (Org.). 11ª Bienal – O triângulo atlântico: catálogo da 11ª Bienal do Mercosul. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Magia e Técnica, Arte e Política*- 7ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.* Porto Alegre: Zouk, 2012.

COSTA, Helouise; RODRIGUES, Renato. *A fotografia moderna no Brasil.* Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN; Funarte, 1995.

DAMASCENO, Athos. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Globo, 1971.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *De semelhança a semelhança*. *Alea – Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro v. 13, n. 1, jan./jun. 2011. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/alea/v13n1/a03v13n1. pdf. Acesso em 20 set. 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha.* São Paulo: Edit. 34, 1998.

ECKERT, Cornelia e ROCHA, Ana Luíza Carvalho da. *Etnografia da Duração: antropologia das memórias coletivas em coleções etnográficas.* Porto Alegre: Marcavisual, 2013. Disponível em https://www.ufrgs.br/memoriasdotrabalho/wp-content/uploads/2018/08/ECKERT-e-ROCHA-Etnografia-da-Dura%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em 29 dez. 2021.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*: *ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Walter Benjamin: Os cacos da história*. 2ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.
GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
JANZ, Rolf-Peter. Ausente e presente sobre o paradoxo da aura e do vestígio. In: Ginzburg, Jaime e Sedlmayer, Sabrina (Org.). *Walter Benjamin: rastro aura e histó*ria. Belo Horizonte: UFMG, 2012. p.13-25.
LIMA, Solange Ferraz de. O circuito social da fotografia: estudo de caso II. In: FABRIS, Annateresa (Org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: USO, 1991. p. 59-82.
MARTINS PEREIRA, Adriana Maria. *Lentes da memória*: *a fotografia amadora e o Rio de Janeiro de Alberto de Sampaio (1888-1930).* 2004. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Documento). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.
MENDES, Ricardo (Org.). *Antologia Brasil, 1890-1930*: *pensamento crítico em fotografia*. São Paulo: Funarte, 2013. Disponível em: http://www.fotoplus.com/ antologia/img/antologia-brasil-1890-1930-internet.pdf. Acesso em 26 jul. 2013.
POIVERT, Michel. *A fotografia francesa em 1900: o fracasso do pictorialismo*. ArtCultura, Uberlândia, v.10 n.16, 2008, p.10-18.
RICHTER, Gerhard. Uma questión de distancia. La Calle de Dirección Única de Benjamin a través de los pasajes. In: USLENGHI, Alejandra (Comp.). *Walter Benjamin: Culturas de la Imagen.* Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.
ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*; São Paulo: Editora SENAC, 2009
SANTOS, Alexandre. *A Fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*. Dissertação de mestrado. Porto Alegre: IA/PPGAV/UFRGS, 1987.
SANTOS, Alexandre. Corpo e controle: o olho do poder e o esquadrinhamento individual, uma leitura Foucaultiana dos primórdios da fotografia. In*: Porto Arte*, Revista de Artes Visuais, UFRGS/IA/PPGAV v. 7, n.13, p-55-68, Nov. 1996. Disponível em http://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/view/27710. Acesso em 23 mar. 2013.
SANTOS, Alexandre. O gabinete do Dr. Calegari: considerações sobre um bem-sucedido fabricante de imagens. In: ACHUTTI, Luiz (org.) - *Ensaios sobre o Fotográfico*, Porto Alegre; Unidade Editorial, 1998.
SANTOS, Irene (org). *Negro em Preto e Branco. História fotográfica da população negra de Porto Alegre*. Porto Alegre: Do Autor, 2005.
SANTOS, Irene. *Colonos e Quilombolas. Memória fotográfica das colônias africanas de Porto Alegre.* Porto Alegre: Fumproarte, 2010.
SANTOS, Irene. *O Olhar do estranho*. Disponível em http://blogdogriot.blogspot.com.br/2013/03/o-olhar-do-estranho_12.html site. Acesso em 13 abr. 2014.
SERRANO, Eneida. *Lunara amador 1900* – Porto Alegre: Fumproarte, 2002.
TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos. A fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889).* Rio de Janeiro: Funarte/Rocco, 1995.