

Mara Rubia Sant'Anna – Doutora em História, professora efetiva da Universidade do Estado de Santa Catarina. Renato Riffel – Mestre em História, professor do curso de Design de Moda do grupo Uniasselvi/Assevím.

Imagens de masculinidade: fotografia, moda e história

Mara Rubia Sant'Anna (Curso de Design de Moda/UDESC)
Renato Riffel (Curso de Design de Moda (Uniasselvi/Assevím))

Resumo: A partir do estudo de uma fotografia datada de 1947, discute-se as possibilidades metodológicas e teóricas do uso da fotografia para a análise dos processos de subjetivação do gênero masculino, realizada por meio de suas *performances*, o que contempla sobremaneira a composição de uma aparência legitimadora.

Palavras-chave: fotografia, masculinidades, moda

Abstract: Observing the study of a photograph dated from 1947 it is discussed the methodological and theoretical possibilities of its use to the process analysis of the male gender subjectification, realized by means of their performances, which contemplates excessively the composition of the legitimated appearance.

Key words: photograph, masculinity, fashion

Embora a prática de reprodução de imagens através da fotografia tenha iniciado no século XIX, a utilização delas para os estudos no campo da história tem acontecido apenas recentemente (ESSUS, 1994; KOSSOY 2007). Mas se o uso de fotografias tem fomentado uma diversidade de pesquisas no campo da história, essa variedade encerra também a ampliação de discussões e debates sobre os aspectos metodológicos envolvendo esses estudos.

Meneses (2003) assinala algumas premissas para a consolidação de uma História Visual, propondo um deslocamento do interesse, por parte dos historiadores, “das fontes visuais (iconografia, iconologia) para o tratamento mais abrangente da visualidade como uma dimensão importante da vida social e dos processos sociais.” (p.11). Com base nessa premissa, a pesquisa, que possibilitou o produção do presente texto, procurou investigar, por meio da análise de fotografias de moradores do Vale do Itajaí-Mirim, produzidas na década de 1940, como as imagens modelares de masculinidades que circularam pela região no período estudado, dialogaram com os corpos dos fotografados, produzindo significados, efeitos de sentido e processos de identificação, que permitiram inscrever neles

manifestações de gênero e, por conseguinte, de masculinidades plurais, por meio da aparência. Para este texto será discutido, a partir de uma fotografia datada de 1947, os modelos de masculinidade bem sucedida, incorporados por um jovem aprendiz de alfaiate.

O exemplo escolhido para a presente discussão faz parte de um conjunto maior, que evidencia a existência de masculinidades plurais, manifestadas pelos sujeitos por meio de atos *performativos* de gênero. A questão “como essas manifestações puderam ser apreendidas e registradas pelo aparato fotográfico?” introduz a discussão metodológica necessária. Segundo Kossoy (2005; 2007) a organização da aparência é o ato que constitui o processo de elaboração da representação, regendo assim, a constituição da representação fotográfica. Desse modo, pressupomos que as masculinidades que observamos nas fotografias puderam ser registradas para a posteridade por meio dessas “representações fotográficas” engendradas por atos que constituíram a organização da aparência, sendo estas elaboradas nos estúdios e/ou nos momentos em que foram efetuados os instantâneos. No entanto, conforme alerta Kossoy (2007), essa representação fotográfica será sempre uma realidade externa à fotografia - uma realidade fotográfica - ou, para usar um termo caro ao autor: uma segunda realidade. Portanto, essas representações contêm em si as informações iconográficas sobre um dado real, ou seja, os elementos icônicos que compõem o registro visual, mas o acesso às informações dessa imagem será sempre o acesso a essa segunda realidade, àquela da representação elaborada.

Com relação à *performance*, compreendemos que sua “manifestação” implica num investimento na personagem ou, na aparência, que se compõe sobre e pelo corpo, para propor uma visualidade que há de condizer com a intenção da *performance* manifestada. Portanto, compreendemos a aparência como a “dimensão da experiência social que mediatiza a apreensão das representações construídas. Ela é *substância*, que delimita, condiciona e significa a mensagem que porta e que, sem ela, não existiria.” (SANT’ANNA, 2007, p.18). Nesse sentido, a tônica da relação entre os sujeitos é a dimensão estética que, promovendo uma paixão partilhada pela forma, torna o corpo de cada sujeito o espaço da teatralização dos sentidos que ele expõe aos seus pares e, nessa exposição-enunciação “não apenas diz como deseja ser visto, como também constrói em si uma auto-imagem que o significa para ele.” (SANT’ANNA, 2007, p.20).

Dessa forma, compreendemos o corpo como significante, isto é, um suporte no qual se constroem significados e efeitos de sentido, em que podem ser também materializadas as masculinidades plurais por meio dos atos *performativos*. Tomamos ainda o corpo como o “lugar” em que se constituem os processos de identificação, ou seja, no qual puderam ocorrer a mimese e o reconhecimento com os modelos de masculinidades veiculados na região e no período estudado, considerando esses processos como inerentes à constituição de subjetividades. Por fim, entendemos o corpo como o suporte em que se constroem narrativas e significações válidas em uma determinada coletividade, ou seja, no qual as *performances* de masculinidade são citadas e reiteradas no âmbito social, encenando publicamente as significações estilizadas de gênero através da aparência.

A formulação de gênero como *performance* foi proposta pela filósofa Judith Butler (2001; 2008), na sua obra *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, e retomada, na sequência, em *Bodies that matter*. Nesses textos, a autora questiona uma série de conceitos que pensam as identidades como fixas, problematizando as divisões binárias do sexo/gênero, masculino/feminino, sujeito/outro. Propondo pensar gênero como algo dinâmico e inter-relacional, Butler reelabora, assim, o conceito de gênero no qual se baseava a teoria feminista. Nessa perspectiva, o gênero deixa de ter características de identidade fixa e pré-estabelecida por meio da interação com fatores determinantes das relações sociais.

Nesse sentido, gênero se articula valendo-se de inúmeras questões sociais, históricas e discursivas, constituindo identidades por meio de atos *performativos* que são produzidos na superfície do corpo. Segundo Butler:

Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são *performativos*, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são *fabricações* manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. (BUTLER, 2008, p.194)

No exame da fotografia citada, utilizamos como principal instrumento a “Grade de análise do documento iconográfico” proposta por Cassagnes (1996). Este instrumento permite refletir sobre as diferentes dimensões que a imagem pode inferir, o que é fundamental para um estudo mais seguro do objeto investigado. A ferramenta de análise proposta pela autora estrutura-se em quatro níveis: apresentação do documento; descrição; interpretação e significação e, por último,

alcance do documento, contemplando assim, desde a materialidade do mesmo até as suas possibilidades de análise e interconexão com outras fontes e informações.

A fotografia selecionada foi analisada a partir da organização de uma série, visando o entendimento das semelhanças e contrastes existentes nos retratos, indicando a existência de constâncias e sequências cronológicas, bem como a unicidade e a multiplicidade das relações entre os fotografados, conforme nos sugere Leite (2001), ao abordar a necessidade da formação de séries nos estudos com imagens. Para esta autora a seriação das fotografias se faz necessária, ainda, para possibilitar o desencadeamento de imagens análogas e/ou contrárias, permitindo assim, “o aguçamento da percepção visual do observador”, contribuindo “com ressonâncias mais intensas”, para despertar “evocações esclarecedoras” e, enfim, para a “análise do que é visto e do que está implícito” nos retratos (LEITE, 2001, p.179).

É o homem de boa aparência que vence!¹

O retrato produzido em 1947, mostra a figura de um rapaz, Engelberto Schaefer, vestindo um casaco escuro bem cortado, calças listradas, camisa, gravata e sapatos completam o vestuário do jovem que, na mão direita, segura um chapéu escuro de feltro. O cenário da fotografia é bastante simples: uma cortina e uma mesa com toalha rendada ladeiam o rapaz, que se mostra à câmera fotográfica com o corpo postado ligeiramente de lado, mantendo o olhar fixo na objetiva (figura 1). Mais que elementos visuais identificáveis com facilidade, esta imagem proporciona o ensejo de discussões que nos fazem refletir sobre o masculino e suas *performances* constitutivas.

Empreendendo um exercício de imaginação, poderíamos pensar no investimento efetuado pelo fotografado para obtenção do seu retrato. Conforme os relatos obtidos com Evelina Schlindwein, prima de Engelberto, ficamos sabendo que ele trabalhou por um tempo na lavoura na localidade de Guabiruba, no Vale do Itajaí-Mirim², no cultivo de um lote de terra de propriedade da família, mudando-se

¹ Texto retirado de um anúncio da loção pós-barba Aqua Velva, veiculado na revista *Seleções* em maio de 1950.

² O Vale do Itajaí-Mirim corresponde atualmente à área geográfica onde estão localizados os municípios de Brusque, Guabiruba, Botuverá e Vidal Ramos. Na década de 1940, toda essa região formava um só município denominado Brusque. A localidade de Guabiruba emancipou-se politicamente de Brusque em junho de 1962, tornando-se a partir daí, um município autônomo.

nos anos iniciais da década de 1940, junto com os seus familiares, para uma cidade do Alto Vale do Itajaí³, onde empregou-se como aprendiz em uma alfaiataria.



Figura 1 – Retrato de Engelberto Schaefer.

Autoria: Fotografia Hamonia. Data presumida: 1947. Dimensões: 13,5 x 8,5 cm.
Acervo de Renato Riffel.

É provável que essa fotografia tenha sido efetuada num estúdio localizado em uma das cidades daquela região. Ao analisarmos o verso do retrato, podemos encontrar alguns registros que informam a sua provável autoria: um carimbo com o nome do fotógrafo/estúdio (*Schmoelz - fotografia Hamonia*) e, abaixo dessas indicações o número 1.529 escrito a lápis, sugerindo ser este o provável registro da numeração do negativo (figura 2).

Todavia, mas relevante que estes pequenos dados, é importante discutir a motivações para a realização de uma foto como esta. Para Engelberto tal retrato contribuía com a elaboração de uma imagem pela qual gostaria de ser reconhecido e lembrado, autorizando dispêndios com o que Kossoy (2005, p. 40) denominou de “organização da aparência”. Para este autor, a aparência organizada, vista como um ato que se encontra intrinsecamente relacionado ao processo de elaboração da representação nos retratos, é a base ideológica na qual se fundamenta a construção estética da representação fotográfica. Tendo como característica antológica registrar o aparente, continua Kossoy (2005, p. 40), essa elaboração da aparência cumpre o

³ A família de Engelberto Schaefer mudou-se, especificamente, para a área geográfica que compreende atualmente o município de Presidente Getúlio.

papel de representação e, assim, contribui para a constituição de outra realidade: a realidade externa dos fatos ou, a *segunda realidade* a qual também já nos referimos anteriormente.

Nesse sentido, acreditamos que o investimento na “organização da aparência” não foi negligenciado por Engelberto no momento em que procurou o estúdio para registrar a sua efígie e, desse modo, a escolha do vestuário, o cabelo bem penteado, a barba aparada, entre outros, podem ser tomados como participantes do arremetimento simbólico pelo qual o fotografado procurava construir uma imagem idealizada de si, a ser materializada e preservada no retrato.

No entanto, salientamos que não podem ser descartadas as contribuições perpetradas pelo fotógrafo na elaboração dos retratos, visto que estes procuravam determinar, na maioria das vezes, as poses, os cenários e os objetos que compunham a cena a ser fotografada. Nesse aspecto, devemos apreciar ainda os subsídios decorridos dos elementos técnicos que os fotógrafos dispunham (câmeras, equipamentos de luz, laboratórios de revelação e retoques, aparato cenográfico, etc.) para a concepção dos retratos. Caberia considerar, ainda, a ressalva registrada por Leite (2001, p. 45), a respeito da produção da imagem idealizada nos retratos. Para essa autora, toda observação sempre afeta o observado e, do mesmo modo, a colaboração entre fotografado e fotógrafo, existente no instante da elaboração do retrato, não pode ser ignorada. Assim, tendo consciência de estarem sendo observados pelo retratista, os fotografados procuram colaborar com este também no breve instante em que a imagem é capturada pelo aparato fotográfico, cooperando com posturas, gestos, olhares, etc. na elaboração da imagem que aspiram para si.

Mas para além das suposições e asseverações que assinalamos até aqui, gostaríamos de alocar uma interrogação sobre a significação dessa fotografia, em conformidade com o que nos propõe Cassagnes na “Grade de análise do documento iconográfico” (1996): para qual finalidade teria Engelberto produzido este seu retrato?

Para responder a esse questionamento, retornamos à investigação dos vestígios deixados no verso dessa fotografia (figura 2). Na parte inferior do lado direito do retrato, aparecem algumas linhas paralelas dispostas para a escrita, da mesma forma como são encontradas no verso de cartões postais. Presume-se que elas já vinham impressas no próprio papel fotográfico que se destinava a esse

formato de retrato. Esse detalhe parece indicar o propósito de essas fotografias tornarem-se objetos de circulação e distribuição e, nesse sentido, depois de serem produzidas, enviadas a familiares distantes e/ou conhecidos ou, ainda, para serem ofertadas a pessoas próximas. Acredita-se, então, que acabavam por fomentar a multiplicação dos investimentos na fabricação de uma imagem idealizada dos fotografados.

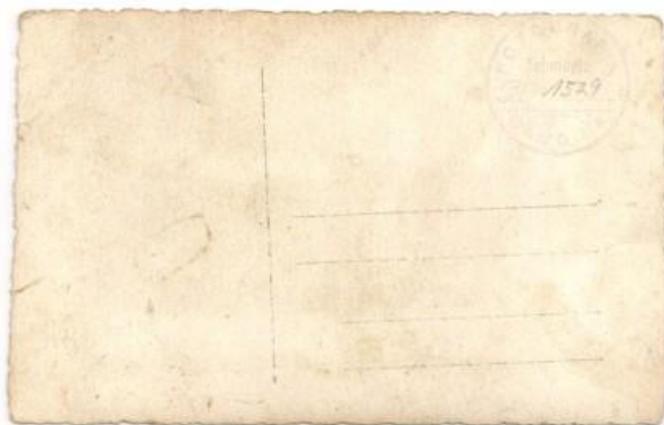


Figura 2 – Retrato de Engelberto Schaefer (verso)
Autoria: Fotografia Hamonia. Data presumida: 1947. Dimensões: 13,5 x 8,5 cm.
Acervo de Renato Riffel.

Dessa forma, supomos que, ao procurar o estúdio para deixar-se fotografar, Engelberto buscava elaborar um retrato com o objetivo de fazer deste um objeto de circulação e distribuição entre familiares e conhecidos e, dessa forma, preocupou-se em produzir uma imagem de si que funcionasse, igualmente, como objeto de exibição. É provável, também, que a fotografia analisada simbolizasse para ele a possibilidade de demonstrar o progresso material conseguido em outra cidade, na qual tendo se empregado numa alfaiataria, teve oportunidade de abdicar dos trabalhos desempenhados na lavoura. Essa qualidade dos retratos, de se constituírem-se como projetos de condição social, já havia sido detectada por Leite (2001), nas pesquisas efetuadas com fotografias de famílias de imigrantes, elaboradas em São Paulo, no final do século XIX e início do século XX. Ao averiguar as coleções guardadas por essas famílias, a autora identificou a função desses retratos em documentar, para os familiares ausentes, a prosperidade dos que haviam se mudado e, com isso, observou a preocupação dos fotografados em produzir um espetáculo que fosse visto e distribuído para outros ramos da família (LEITE, 2001, p. 97). Assim, mesmo tendo sido produzida em outro lugar e, em outro momento, poderíamos considerar a fotografia de Engelberto como um artefato que,

portando uma imagem idealizada destinada à exibição, carregava igualmente a função de comunicar a situação social em que ele se encontrava. Essa proposição nos parece ainda mais pertinente quando analisamos outro retrato de Engelberto encontrado nos acervos pesquisados, no qual ele aparece acompanhado de seu empregador (figura 3)



Figura 3– Retrato de Engelberto Schaefer e seu empregador.
Autoria: Fotografia Hamonia. Data presumida: 1948. Dimensões: 13,5 x 8,5 cm.
Acervo de Renato Riffel.

Nessa fotografia, aparentemente produzida no mesmo estúdio fotográfico da primeira, porém em data posterior a esta, os dois retratados não se eximem de posar vestindo, possivelmente, seus melhores trajes. A presença dessa segunda fotografia nos acervos pesquisados denota que, da mesma forma como a primeira, esta última foi entregue ou enviada aos parentes, possibilitando assim, a exibição da condição social do fotografado entre seus familiares ou, ainda, promovendo a circulação de uma imagem na qual Engelberto procurava demonstrar a existência de laços de proximidade com seu empregador.

Ao analisarmos esses dois retratos de forma mais detalhada, identificamos um pormenor que, talvez, pudéssemos relacionar com a ideia do *punctum* proposto por Barthes (2006). Tanto na fotografia em que posa sozinho quanto no retrato em que se deixa fotografar com o empregador, Engelberto ostenta, no polegar da mão esquerda, uma unha grande, cortada em formato pontiagudo. Lembremos que o fotografado trabalha como alfaiate e, se na época quando foram efetuados os

retratos, ainda era aprendiz ou se já havia sido promovido ao posto de oficial, não sabemos. Todavia, o que nos propomos aqui, é considerar que a unha pontiaguda do polegar, usada por muitos alfaiates para vincar e marcar os tecidos no momento do talhe, tornou-se para Engelberto uma forma de exibir sua condição social ou, ainda, uma maneira de expressar seu sentimento de pertença a uma classe ou grupo.

Essa forma de exibição da condição social ou do sentimento de pertença, manifestada por meio das representações simbólicas que se encontram anunciadas nesses retratos, remetem possivelmente a um sentido de afirmação coletiva engendrado pelos parâmetros do retrato burguês do século XIX que, muito provavelmente, ainda continuaram a ressoar nessas fotografias elaboradas na década de 1940. Esse modelo de retrato do século XIX, conforme sugerido por Fabris (2004, p. 38) manifestava a representação honorífica do “eu” burguês, contribuindo “para a afirmação moderna do indivíduo, na medida em que participa da configuração de sua identidade individual como identidade social.” Assim, o retrato burguês não procurava representar a individualidade do fotografado, mas sim compor um sentido de afirmação coletiva, um sentimento de pertença a uma classe ou grupo por meio da criação de arquétipos legitimados por representações simbólicas. Dessa forma, ao exibir nos retratos a unha com a qual exercia o seu ofício, Engelberto possivelmente procurava manifestar, além da distinção social, o seu sentimento de pertença a uma classe de trabalhadores que gozava, de certa maneira, de algum prestígio perante a sociedade na década de 1940: os alfaiates.

É interessante notar como, no retrato em que empregado e empregador posam juntos, as mãos com a qual ambos exercem seu ofício tornam-se elementos centrais na composição, para onde parece convergir o olhar do observador (figura 3). Nessa foto, Engelberto coloca seu braço direito nas costas, deixando a mão esquerda, na qual tem a unha pontiaguda, pender paralelamente ao corpo. Seu empregador repete a pose quase de forma semelhante, porém de forma espelhada, ocultando levemente a mão esquerda, deixando sua mão direita, em que ostenta a unha pontiaguda no polegar, solta próxima ao corpo. Assim, poderíamos alocar aqui as indicações de Fabris (2004), sobre o papel que desempenham as mãos e os pés como marcas distintivas na representação do retrato burguês no século XIX. A autora nos lembra que, num dos muitos manuais editados naquele período, o fotógrafo John Towler aconselhava concentrar a iluminação, além do rosto, também

nas mãos e pés dos retratados, indicando assim, a preocupação da burguesia em padronizar determinadas posturas e gestos, buscando imprimir nos detalhes mais sutis a representação de sua dignidade e distinção (FABRIS, 2004, p.34).

Em suma, a maneira escolhida para posicionar as mãos acabava por conferir à imagem desse sujeito a representação de sua dignidade, distinção e sentimento de pertença, contribuindo assim, para a produção de uma imagem idealizada de si tanto para ele quanto para os outros

Importa salientar que não se trata aqui de afirmar que Engelberto representasse ou pudesse representar o protótipo do “homem burguês” a deixar-se retratar, mas sim de considerar que as representações manifestadas nos retratos (este e outros que foram analisados) derivam do investimento efetuado na produção de uma imagem idealizada dos fotografados, cujos modelos de representação foram construídos e moldados pelo retrato burguês do século XIX. Nesse sentido, Fabris (2004) aponta que as composições fotográficas daquele século contribuíram para a fabricação de identificações, normas, condutas e signos de distinção entre a classe burguesa, acabando por transformar o retrato num exemplo “visível” de virtudes e comportamentos a serem compartilhados pela sociedade, não só no século XIX como também nos períodos adjacentes a essa época.

Dessa forma, a pose, o arranjo de cena, a roupa bem cortada que veste, a unha que exhibe, o chapéu que segura em uma das mãos, o gasto despendido com o fotógrafo, o retrato que elabora com o empregador e, ainda, o cabelo penteado, a barba bem feita, entre outros elementos manifestados no retrato de Engelberto, compõem o que Maffesoli (1996) denominou de “o vasto jogo da teatralidade”. Para este autor, esse “jogo” é formado por uma sequência de figuras, de posturas, de gestos, de configurações múltiplas que constituem a existência social e individual, em que cada um desses elementos vale, ao mesmo tempo, por si mesmo e pelo conjunto que eles contribuem para criar (MAFFESOLI, 1996, p. 158-159).

Com base nessas afirmações pressupomos que, se a elaboração do retrato permitiu a Engelberto a constituição de uma imagem idealizada pela representação de um “outro” ou ainda, de um “personagem”, a aparência tornou-se o elemento fundamental para a constituição dessa imagem que o fotografado almejava para si. Portanto, para “ser” um homem de sucesso – que teve a possibilidade de abandonar o trabalho na lavoura para empregar-se como alfaiate e que pode, valendo-se desse feito, envergar um traje bem cortado, apresentar-se em boa aparência, despende

gastos com a produção de um retrato, entre outros – Engelberto precisava, igualmente, “parecer” esse homem bem-sucedido, ou seja, necessitava corporificar e manifestar esta sua condição no retrato. Ao exibir sua condição/idealização de homem de sucesso, converteu seu corpo num espaço de teatralização dos sentidos que procurava expor, compartilhando a forma como desejava ser visto, ao mesmo tempo em que edificava uma autoimagem que o significava para ele próprio (SANT’ANNA, 2007).

Além disso, poderíamos acrescentar que esse “jogo da teatralidade” manifestado na fotografia de Engelberto, ainda que possa ser tomado como elemento constitutivo da representação fotográfica, estabelece uma organização de estratégias que se articulam com a noção de permanência do retrato como eterno. Manufaturado com a finalidade de promover a exibição e circulação de uma imagem idealizada de si, mas igualmente para ser visto e rememorado para além do momento e do local no qual foi produzido, o retrato de Engelberto serviu, do mesmo modo, como suporte para materializar uma *performance* de gênero que, ao ser manifestada pelo retratado, terminava por inserir, representar e constituí-lo como um “sujeito inteligível” no mundo social.

Cabe lembrar aqui que, para Butler (2008), essa *performatividade* de gênero é uma prática reiterativa e citacional por meio da qual ocorre a repetição de uma normatividade do sexo a ser materializada no corpo. Nesse aspecto, ao deixar-se fotografar, Engelberto encenava publicamente, por meio da aparência, significações estilizadas por meio das quais procurava identificar-se com um modelo heteronormativo, ou seja, com a imagem de um “outro” idealizado, manifestando assim, uma *performance* de gênero que o tornava aceito socialmente como “homem”. Desse modo portar-se de maneira masculina – ou seja, ser aceito socialmente como “homem” ou, ainda tornar-se culturalmente inteligível, conforme nos sugere Butler (2001; 2008) – estaria relacionado à corporificação de um conjunto de atitudes, ideias, valores, símbolos e comportamentos que devem ser *performatizados* perante um “outro”, citando e reiterando pelas atitudes e práticas as normas regulatórias do sexo, invocando no âmbito social uma identificação com a heteronormatividade compulsória e, possibilitando assim, a materialização das marcas de gênero nos corpos dos sujeitos por meio da aparência que estes portam.

Referências

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Lisboa: Edições 70, 2006.

BUTLER, Judith. **Corpos que pesam**: sobre os limites discursivos do sexo. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. In: LOURO, Guaciara Lopes (Org.). **O corpo educado**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2001, p.151-172.

_____. **Problemas de gênero**: feminismo e subversão da identidade. 2ª. Ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

CASSAGNES, Sophie. **Le commentaire de document iconographique em histoire**. Paris: Elipses, 1996.

ESSUS, Ana Maria Mauad de S. Andrade. **Através da imagem I**: possibilidades teórico-metodológicas para o uso da fotografia como recurso didático, uma experiência acadêmica. **Primeiros Escritos**, n. 1. Julho-agosto de 1994. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/primeirosescritos/sites/www.historia.uff.br/primeirosescritos/files/pe01-2.pdf>>. Acesso em: 17 mai. 2010.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais**: uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

KOSSOY, Boris. **O relógio de Hiroshima**: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, ANPUH, v. 25, n. 49, jan/jun, 2005. p. 35-42.

_____. **Os tempos da fotografia**: o efêmero e o perpétuo. Cotia,SP: Ateliê Editorial, 2007.

LEITE, Miriam Moreira. **Retratos de família**: leitura da fotografia histórica. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, história visual**: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, 2003, vol.23, n.45, pp. 11-36. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbh/v23n45/16519.pdf>> Acesso em 02 jul. 2009.

SANT'ANNA, Mara Rubia. **Teoria de moda**: sociedade, imagem e consumo. Barueri: Estação das Letras Editora, 2007.

Entrevista oral (Acervo pessoal)

Evelina Schlindwein, entrevista concedida ao autor em 22/9/2010.