



Cultura Visual e Imagens do Cotidiano¹

Camila ARAUJO²

Silas de PAULA³

Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Ce

Resumo

A cultura contemporânea está muito mais baseada naquilo que vemos do que no que lemos e é necessário avaliar o ato de ver como um produto das tensões criadas pelas imagens externas e os processos mentais internos. As imagens que nos cercam transformam não só nosso mundo e as nossas identidades, mas têm um papel cada vez mais importante na construção da nossa realidade social. O argumento é de que categorias lingüísticas não dão mais conta da complexidade da imagética contemporânea. E, como a fotografia familiar produz mundos ficcionais que trabalham de acordo com um conjunto de regras e convenções, essas imagens do cotidiano precisam ser analisadas tendo em vista esta nova perspectiva.

Palavras-chave

Cultura Visual; Fotografia; Cotidiano

Introdução

A cultura contemporânea tem sido teorizada de diversas maneiras e abordada a partir de várias perspectivas. Seja baseada em premissas da passagem do capitalismo industrial e do estado nacional para o novo capital e corporações multinacionais, ou identificada com as novas economias informacionais e seus profundos efeitos sobre a mídia e consumo global, o certo é que a ocorrência de mudanças estruturais básicas na sociedade exigiu alterações subseqüentes na produção cultural e na sua forma de análise. David Harvey (1992), na conclusão de seu livro *A Condição Pós-moderna*, propõe alguns caminhos que devem ser seguidos para suplantarmos a suposta crise do materialismo histórico e do marxismo. Um deles é o reconhecimento de que a produção de discursos e de imagens é uma atividade importante e deve ser analisada como parte da reprodução e transformação de qualquer ordem social.

Não é de hoje que as discussões sobre as imagens exigem um aprofundamento maior. É bom lembrar, por exemplo, que durante as décadas de vinte e trinta do século passado o modernismo negava o envolvimento dos fotógrafos com o objeto/sujeito

¹ : Trabalho apresentado no GT – Audiovisual, do Inovcom, evento componente do X Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste.

² Camila Araujo é estudante de Mestrado em Comunicação da UFC.

³ Silas de Paula é Doutor pela Universidade de Loughborough (Inglaterra) e Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará.



fotografado. Eles eram observadores imparciais gravando o que estava ao redor com olhos passivos e a fotografia era o melhor árbitro entre a nossa percepção visual e a memória do que foi visto. “A objetividade modernista verificava ritualmente o que estava em volta e denominava de realidade. A fotografia era uma prova concreta de que ninguém havia alucinado durante o processo.” (KOZLOF, 1979, pg. 101)

Na realidade, podemos afirmar que os fotógrafos tinham uma maneira particular de ver. A imagem técnica, a reprodução mecânica da realidade e o putativo poder político da fotografia estavam no auge. Enquanto a pintura se despia e abstraía progressivamente as imagens da realidade visível – até que todos os traços reconhecíveis do mundo de aparências fossem eliminados⁴ – a fotografia, como a mais moderna forma de comunicação, colocava o velho mundo sob as luzes da moderna tecnologia onde todos os subterfúgios utilizados por aqueles no poder seriam revelados.

Para Rosalind Krauss (1986) o olhar moderno imaginava que a câmera era um meio de subjetividade da visão e, entre outros aspectos, tinha a crença de que o sentido da fotografia existia autonomamente nos limites de sua moldura. Apesar disso, ao levar as imagens para dentro das casas e eliminar as distâncias mostrava o mundo a partir de pontos de vistas que não eram familiares até então – por exemplo, fotos feitas em microscópios e do fundo do mar. Com isto a fotografia mudou a nossa maneira de ver, pois pretendia validar não só a nossa experiência de “estar lá”, mas a captura da experiência autêntica de um lugar estranho.

Essa modernidade foi considerada fundamentalmente ocularcêntrica,⁵ embora existam caracterizações implícitas de que era mais inclinada a outros sentidos. Mas, segundo Martin Jay, essa questão não devem ser levada totalmente em conta, pois seria difícil negar o papel dominante do visual na cultura ocidental de uma maneira muito diversificada, pois:

(...) se pensarmos na metáfora filosófica do ‘espelho da natureza’, de Richard Rorty, ou enfatizarmos a prevalência da ‘vigilância’ com Michel Foucault ou, ainda, expressarmos nosso desgosto com a ‘sociedade do espetáculo’ de Guy Debord, nós nos confrontaremos, repetidamente, com a ubiqüidade da visão como o sentido mestre da era moderna. (JAY, 1988, pg. 3)

⁴ Para um olhar mais aprofundado e crítico sobre essa questão ver, por exemplo, KRAUSS, Rosalind E. “Grids”, in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge: The MIT Press, 1986.

⁵ Ver, por exemplo, COSTA, H. e SILVA, R. *A Fotografia Moderna no Brasil* e JAY, Martin. “Scopic Regimes of Modernity”. In: FOSTER, Hall. *Vision and Visuality*. New York: The New Press, 1988.



Jay toma emprestado o termo de Christian Metz⁶ – regimes escópicos – para uma reflexão sobre as diversas formas de olhares da época que competiam entre si e argumenta que se existiram tais instâncias e percebermos os formatos que foram reprimidos, talvez o regime escópico da modernidade fosse melhor compreendido se o tomássemos como um espaço competitivo e contestado e não como um conjunto de teorias e práticas visuais harmoniosamente integrados.

O momento contemporâneo amplia a discussão e torna as questões mais complexas. Fredric Jameson (1997) há tempos insiste na existência de alguma coisa especial sobre a *mediatização* da nossa cultura atual: a mídia visual está desafiando a hegemonia de antigas formas da mídia lingüística. Como Jameson, a maioria dos teóricos da cultura contemporânea afirma que uma das características especiais do momento atual é a predominância da imagem.⁷ Para eles a vida nos países industrializados acontece nas telas. Câmeras de vigilância são instaladas em nossos locais de passagem – avenidas, shopping centers, caixas eletrônicos de bancos, portaria de prédios etc – o trabalho e o lazer estão cada vez mais centrados na mídia visual proporcionando ao ser humano uma experiência visualizada e de visualização muito mais ampla do que em qualquer outra época. Além disso, eles argumentam que o computador gráfico ameaça com uma nova mediação os textos verbais.⁸ O digital está expandindo a tradição da janela Albertiana⁹ criando imagens em perspectiva e aplicando o rigor da álgebra linear contemporânea e da geometria projetiva. Essas imagens projetivas geradas por computador são matematicamente perfeitas, pelo menos nos limites de erros computacionais e da resolução de uma tela pixelizada.¹⁰

A imagem eletrônica se aproxima daquilo que Hollis Frampton (1983) denominou de processos dubitativos da pintura – assim como na pintura, a imagem digital é manipulada até parecer correta. A manipulação de imagens não é nenhuma novidade, mas agora ela foi colocada no centro do palco. O problema é que a maioria das pessoas continua mantendo a natureza da evidência da imagem técnica em alto conceito, principalmente o que é veiculado na mídia. Continuamos a perceber as imagens digitais

⁶ Ver METZ, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. Trad. Celia Britton et al. (Bloomington: Indiana University Press, 1982) p. 61.

⁷ Ver JAY, Martin, 2002; MITCHELL W.J.T. 2002; MIRZOEFF, N. 1999.

⁸ Ver, por exemplo BOLTER e GRUSIN, 2000.

⁹ Leon Battista Alberti, arquiteto renascentista italiano, descreveu um método gráfico de representação no plano da visão real que ficou conhecido como a técnica da perspectiva. Alberti afirmou que o quadro seria como uma janela aberta para o mundo.

¹⁰ Neste sentido a perspectiva renascentista nunca foi perfeita. Não somente pela utilização de métodos manuais, mas porque os artistas (quase sempre) a manipulavam para obter efeitos dramáticos ou alegóricos.



da mesma maneira que Roland Barthes (2006) percebia a fotografia analógica, onde o sentimento de objetividade que a fotografia produz não é uma convicção, no sentido de restaurar o que foi abolido pelo tempo ou pela distância, nem no sentido de perfeita semelhança, mas a certificação da existência do que é visto. Para ele, a fotografia analógica não pode mentir sobre a existência de seu referente, e é esta particularidade que a torna tão distinta da pintura.

Barthes, com toda sua genialidade, é reflexo do seu tempo. Não conviveu com o que os franceses denominam de imagem numérica e não pôde analisar as tendências do digital. Na realidade, essas imagens deveriam ser tratadas como os mesmos critérios de veracidade dados aos textos escritos - isto é, o contexto, conhecimento sobre o assunto, quem veicula, quem assina, etc.

Pesquisas recentes tentam demonstrar que a nossa compreensão de textos e imagens é sempre narrativa: quando lemos ou olhamos, construímos histórias - inserimos os elementos que vemos ou lemos numa estrutura narrativa que nos ajuda a produzir sentido sobre eles; e que esta compreensão narrativa não é um dado natural, mas uma necessidade cultural: a narrativa não está “lá” em nossa mente; ela surge porque nos dá uma série de vantagens culturais - nos ajuda a memorizar o que vemos ou lemos, e em um nível mais metafísico nos ajuda a dar coesão as nossas vidas.

Cultura Visual

O estudo da cultura visual caminha em direção a uma teoria da visualidade que tem como meta analisar o que é tornado visível, quem vê o quê e como vê; sem esquecer que nesse processo o conhecimento e o poder estão sempre inter-relacionados.¹¹ Parece que a nossa cultura está muito mais baseada naquilo que vemos do que no que lemos e, portanto, é necessário avaliar o ato de ver como um produto das tensões criadas pelas imagens externas e os processos mentais internos.

Em 1994, W. J. T. Mitchell trouxe para o discurso científico que lida com imagens e texto a frase “virada pictórica” (Pictorial Turn). Ele foi buscar o tópos retórico sobre “virada” nos textos de Richard Rorty que, em 1967, apontara a “virada lingüística”.¹² De acordo com Rorty a filosofia antiga e medieval lidava com idéias, enquanto o momento contemporâneo está muito mais voltado para a palavra. Além disso, Rorty traçou a genealogia da virada lingüística passando por Derrida e Heidegger

¹¹ Ver Hooper-Greenhill, 2000.

¹² Para um aprofundamento sobre essa questão ver Richard Rorty: *The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*. Chicago, 1967.



até Nietzsche, mas citando sempre outro dos seus filósofos favoritos, Ludwig Wittgenstein. Com seus textos, emblemáticos para a discussão sobre cultura visual, Mitchell questionou o poder e a dimensão dada à virada lingüística afirmando a importância da virada pictórica e a necessidade de uma teoria [independente] da imagem. Ele argumentou que as imagens que nos cercam transformam não só nosso mundo e as nossas identidades, mas têm um papel cada vez mais importante na construção da nossa realidade social e que as interpretações estruturalistas e pós-estruturalistas ao lidar com metáforas textuais não conseguem mais dar conta dos processos imagéticos contemporâneos.

Segundo Ulpiano T. Bezerra de Meneses,

A voga dos estudos de "cultura visual" assinala com clareza, no campo das ciências sociais — para o bem e para o mal —, aquilo que já foi chamado de *pictorial turn*, em seqüência ao *linguistic turn* de décadas anteriores, que chamara a atenção para o texto antropológico ou sociológico na produção do conhecimento. (...) o antigo paradigma, agora cede lugar, na expressão de Martin Jay, a (...) models of spectatorship and visuality, which refuse to be redescribed in entirely linguistic terms. The figural is resisting subsumption under the rubric of discursivity; the image is demanding its own unique mode of analysis¹³ (MENEZES. 2003, pg. 21)

Mitchell (1994) aponta como signos desta virada, a semiótica de Pierce, a filosofia analítica da arte de Nelson Goodman, a crítica ao logocentrismo de Derrida, o pensamento da Escola de Frankfurt e os textos de Michel Foucault. Todos tinham consciência do crescimento gradativo do poder das imagens, embora construíssem em seus textos um caminho iconofóbico. Ele apresenta vários argumentos do que ele chama de “teses” a favor e contra os “mitos” da cultura visual, pois considera boa parte desses mitos falaciosos e é necessário um aprofundamento das questões para que possamos entender melhor o momento contemporâneo e os estudos sobre a área. Por exemplo, a afirmação corrente de vários autores de que *a cultura visual é a construção social da visão* é uma visão redutora. Para ele,

“um conceito dialético de cultura visual não pode se contentar com a definição de seu objeto como *a construção social do campo visual*, mas tem que insistir em explorar o reverso quiasmático dessa proposição, *a construção visual do campo social*. Não é só porque vemos da forma que vemos que somos animais sociais, mas também porque nossos arranjos

¹³ “(...) modelos de audiência e visualidade que se recusam a ser descritos em termos inteiramente lingüísticos. O figurativo resiste à classificação sob a rubrica do discursivo; a imagem demanda seu modo particular de análise” (Trad. do autor).



sociais tomam a forma que têm por que somos animais que vêm.”
(MITCHELL. 2002, pg. 172).

Para uma definição mais simples sobre o que é a cultura visual poderíamos recorrer a Nicholas Mirzoeff (1999) que argumenta que cultura visual é uma tática para estudar as funções de um mundo interpelado mais por imagens e visualizações do que por textos e palavras. No entanto, o autor ao fazer esta afirmação demonstra certa ambivalência: se o visual é sempre contaminado pelo não-visual – ideologias, textos, discursos, crenças, pressuposições intertextuais, experiências anteriores, competência visual – e se a interação entre imagens e textos é algo constitutivo do processo de representação, onde toda mídia é uma mixagem e toda representação é heterogênea, não seria mais importante desconstruir a potencial oposição binária texto/imagem, uma vez que a nossa relação com a mídia é sempre de uma experiência híbrida? Mais ainda, neste sentido o estudo da cultura visual deveria ser percebido com uma tática, uma disciplina, um campo específico, ou um movimento interdisciplinar/transdisciplinar?¹⁴

Evans e Hall (1999) afirmam que esta indefinição resulta das dificuldades em delimitar o objeto e que isto é compreensível, pois a abordagem realizada a partir da “virada lingüística” - ou “virada cultural” - tem nos levado a uma ênfase sobre os processos e relações sociais como práticas de significação. Nas Ciências Humanas e Sociais, especialmente nos Estudos Culturais e na Sociologia da Cultura, a tendência é de enfatizar a importância do *sentido* na definição de cultura. O argumento é de que a cultura não pode ser vista como um conjunto de *coisas* – novelas, pinturas, programas televisivos, revistas em quadrinho - mas um processo, um conjunto de *práticas*. “Dizer que duas pessoas pertencem a mesma cultura é afirmar que elas interpretam o mundo de uma maneira semelhante e podem se expressar (...) de uma forma que possibilite a compreensão mútua”. (EVANS e HALL. 1999, pg. 2) Para os autores, o foco no “sentido compartilhado” pode dar a entender que a cultura é demasiadamente unitária e cognitiva. Sempre existe, em todas as culturas, uma enorme diversidade de sentidos sobre qualquer tópico e mais de uma maneira de representá-lo ou interpretá-lo. A ênfase

¹⁴ Para Vera V. França “*interdisciplinar* refere-se a determinados temas ou objetos da realidade que são apreendidos e tratados por diferentes ciências. Não acontece aí um deslocamento ou uma alteração no referencial teórico das disciplinas (eles não são “afetados” pelo objeto); é o objeto que “sofre” diferentes olhares. Por outro lado, *transdisciplinar* compreenderia um movimento diferente: uma determinada questão ou problema suscita a contribuição de diferentes disciplinas, mas essas contribuições são deslocadas de seu campo de origem e se entrecruzam num outro lugar – em um novo lugar. São esses deslocamentos e entrecruzamentos, é esse transporte teórico que provoca uma iluminação e uma outra configuração da questão tratada. É esse tratamento híbrido, distinto, que constitui o novo objeto.” Ver FRANÇA, V. 2001, pg. 2)



na prática cultural é importante, mas não devemos pensar a existência da experiência social separada dos sistemas de significação que de fato a estruturam.

O que parece é que a revolução nos meios de produção, distribuição e acesso à mídia não foi acompanhada por uma revolução similar na sintaxe e na semântica das imagens. Portanto, qualquer tentativa de propor metas e métodos para o estudo da cultura visual precisa articular, necessariamente, os dois termos com sua negatividade: “visual” como algo “impuro” – sinestésico, discursivo e pragmático; e “cultura” como algo mutante, atuando em práticas de poder e resistência. Segundo Martins,

“a cultura visual se configura como um campo amplo, múltiplo, em que se abordam espaços e modos onde a cultura se torna visível e o visível se torna cultura. *Corpus* de conhecimento emergente, resultante de um esforço acadêmico proveniente dos Estudos Culturais, a cultura visual é considerada um campo novo em razão do foco no visual com prioridade na experiência do cotidiano.” (MARTINS. 2007, pg. 1)

Visualidade e Cotidiano: O Instantâneo familiar

As imagens na contemporaneidade competem pelo poder da representação expondo múltiplas experiências visuais do cotidiano. Porém, a mídia dominante nos processos da rotina familiar ainda é a fotografia.

Henry Wilhelm deu ótimo um exemplo da nossa relação com fotos familiares durante uma palestra realizada em julho deste ano em dos maiores eventos internacionais de fotografia, o “Rencontre d’Arles”, na França. Ele mostrou a primeira página do jornal “The New York Times” onde aparecia uma mulher que fugia da casa em chamas carregando nos braços uma série de retratos de sua família. Questionada sobre a razão de não tentar salvar outras coisas, ela respondeu que os bens poderiam ser comprados novamente, mesmo com dificuldade, mas as imagens de sua vida estariam perdidas para sempre.

A produção de instantâneos e de álbuns familiares se insere no domínio da atividade humana e pode ser tratada como construção de um mundo simbólico. Esse mundo de representação reflete e promove um modo particular de visualidade – uma versão preferencial da vida que pode sobreviver a todos nós. Neste sentido, ao nos voltarmos para o instantâneo fotográfico, para o álbum de família, é bom lembrar que a prática é desde seu início um processo fundamental de autoconhecimento e representação. Tais imagens tendem a seguir uma convenção rígida que parece consolidar e perpetuar mitos e ideologias familiares dominantes como estabilidade,



felicidade, coesão etc. E, quase sempre, são aceitas sem uma crítica mais apurada, pois são valorizadas pela evidência que elas proporcionam sobre nossas famílias e amigos.

A fotografia nunca foi uma prática unificada, mas um meio bastante diverso em suas funções. No entanto, a pesquisa social se empenhou, por aproximadamente cem anos, em adotar uma abordagem objetiva ou “científica” e, indiretamente, marginalizou os processos baseados em imagens. Além disso, o olhar acadêmico (de uma forma geral) tem sido atraído pelo modo de fazer “profissional” dos processos midiáticos (o conteúdo da mídia de massa, sua estrutura organizacional, seus modos de uso) ignorando a vasta tradição de imagens pessoais. Este distanciamento na academia dos modos familiares de representação criou um vácuo enorme na relação entre a mídia fotográfica e o mundo simbólico privado. Pessoas comuns nunca tiveram tantas imagens sobre si mesmas - sejam elas desenhos, pinturas, gravuras ou fotografias, onde as câmeras de consumo de massa têm ajudado a todos a se ver e a representar seus ambientes privados de uma maneira que só era possível, em séculos passados, a uma elite bastante próspera. Hoje, qualquer pessoa pode, virtualmente, documentar a sua vida sem depender da ajuda de profissionais. Dados da Photo Marketing Association e The Wolfman Report indicam que fotógrafos amadores fizeram mais de 19 bilhões de imagens fixas em 1995, só nos Estados Unidos. Não existem estatísticas sobre as imagens atuais, principalmente das novas câmeras digitais, mas é possível afirmar que elas cresceram exponencialmente no mundo.

Grande parte da importância social da fotografia tem sua origem nos formatos mais acessíveis e populares dos equipamentos. Os fotógrafos profissionais eram muito mais requisitados até a popularização de câmeras mais simples,¹⁵ quando perderam boa parte dos clientes para a prática amadora e familiar. Este fato acabou criando um dos modos sociais mais complexos da fotografia, especialmente em sua forte conexão com as noções de família, lazer, memória e identidade, levando artistas, curadores e teóricos culturais a se voltarem com grande interesse nas últimas décadas para uma reflexão sobre a sua prática cotidiana e sua utilização na arte. Na realidade, desde a vanguarda dos anos vinte do século passado, que instantâneos descartados são transformados em matéria prima da arte.

Philippe Lacoue-Labarthe (1986) argumenta que ao se levantar a questão sobre a fotografia ser ou não arte, deixava-se de lado um ponto mais importante: o que a

¹⁵ A primeira câmera “Brownie” lançada pela Kodak em 1900, custava um dólar e era tão simples que podia ser utilizada, inclusive, por crianças.



fotografia pode nos dizer sobre arte ou representação? Para ele, Baudellaire ao ver a fotografia como a antítese da arte, mais do que questionar o aspecto duplicativo do *medium* que arruína o gesto artístico apontava, sem querer, um aspecto importante e inovador da fotografia: a sua teatralidade. Portanto, embora possamos tirar fotos, sob qualquer circunstância (condições de luz, ambientes pessoais ou sociais), por qualquer razão, e em seguida mostrar essas imagens a qualquer um, de novo sob qualquer circunstância e por qualquer razão – parece que nós não nos comportamos desta maneira. A natureza da fotografia familiar é teatral, formada por atores expressivos, com roteiros, coreografias e geografias imaginativas encenadas e representadas – ela é sempre performática. E, uma questão fundamental é que as performances são socialmente negociadas não só entre os atores, mas também com uma audiência imaginada. Num sentido geral, posar para uma fotografia pode ser considerado como uma maneira pela qual o sujeito da imagem responde a presença (implícita) do contemplador. É assumir uma postura, um ‘eu’ imaginário diante de qualquer contemplação.

A facilidade do processo fez dele o meio ideal para explorar as maneiras pelas quais, memória, auto-imagem e família, são retratadas e estruturadas por conceitos como classe, gênero e corpo. Atualmente, as distinções entre mídias começam a se desvanecer, e o instantâneo fotográfico se encontra na interseção de vários processos e tecnologias: desde o novo jornalismo realizado por pessoas comuns, utilizando a câmera de seus celulares para registrar – e veicular – acontecimentos bem antes da grande mídia institucional, até o registro da rotina familiar, transformado agora num grande banco de dados – diferente das fotos de momentos esparsos dos álbuns analógicos do passado – criando novas conexões entre a imagem fotográfica e cotidiano.

O que é possível perceber, então, que a história da fotografia, de sua linguagem, é uma história de tensões e rupturas, assim como a contingência do olhar é uma aventura evolutiva. As imagens que entusiasmaram nossos pais e avós nem sempre são aquelas que nos entusiasmam. Como, então, olhar aquelas fotos com o olhar contemporâneo e fragmentado que caracteriza a maior parte das expressões visuais? O que ficou de um processo que pretendia a reprodução do real, passou pelo pictorialismo, construtivismo, surrealismo, e outros “ismos” modernos e pós-modernos?

A dimensão sensória da visão torna-se mais complicada quanto invade a região da emoção, do afeto e dos encontros intersubjetivos do campo visual – a região da contemplação e do impulso escópico. Mitchell argumenta que “Lacan complica



ainda mais a questão ao rejeitar o exemplo de tatilidade e utiliza o modelo de fluídos e abundância, no qual as imagens têm que ser sorvidas ao invés de vistas, (...) pois não há mídia puramente visual em razão de não existir, em primeiro lugar, uma percepção visual pura.” (MITCHELL, 2005, pg. 263).

Neste sentido, a fotografia familiar produz mundos ficcionais que trabalham de acordo com um conjunto de regras e convenções, garantindo então seu reconhecimento através de sua conformidade a uma similitude genérica. No entanto, as convenções da verosimilhança cultural estão sob constante pressão para que ocorram mudanças nas práticas sociais onde novos grupos sociais (e audiências potenciais) questionam os processos de representação: Os blogs e fotologs que veiculam imagens do cotidiano dos adolescentes na rede mundial podem ser vistos como exemplo. Isto ressalta a necessidade de levar em conta as mudanças das circunstâncias históricas da produção ficcional. Esta troca de circunstâncias determina que o instantâneo familiar não possa existir por mera repetição e reciclagem de modelos passados, mas tem que lidar com diferenças e mudanças num processo de negociação e contestação da representação, dos sentidos/significados e do prazer.

Referências Bibliográficas

- BARTHES, R. **A Câmera Clara**. Lisboa: Ed. 70. 1989.
- BOLTER, David J. e GRUSIN, Richard A. **Remediation: Understanding New Media**. Cambridge: MIT Press. 2000.
- CAMPOS, Jorge L. <http://www.revista.agulha.nom.br/ag26campos.htm/2010/2007>
- EVANS, Jessica & HALL, Stuart. (eds.). **Visual culture: the reader**. London: Sage, 1999.
- FRAMPTON Hollis, “Digressions on the Photographic Agony”, in **Circles of Confusion: Film, Photography, Video: Text 1968-198**. Rochester: Visual Studies Workshop Press, 1983.
- FRANÇA, Vera Veiga. “Paradigmas da Comunicação : conhecer o quê?” Revista eletrônica, **Ciberlegenda** n° 5, 2001.
- GOFFMAN, E. (1959). **The presentation of self in everyday life**. New York: Anchor.
- HARVEY, David. **Condição Pós-moderna**. São Paulo: Ed. Loyola. 1992.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. **Museums and the Interpretation of Visual Culture**. London: Routledge, 2000.



JAMESON, F. **Pósmodernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Atica. 1997.

JAY, Martin. "Cultural relativism and the visual turn", in **Journal of visual culture** (London), v. 1, n. 3, 2002, pp. 267-79.

_____ "Scopic Regimes of Modernity", in Hal Foster, **Vision and Visuality**. New York: The New Press, 1988

KOZLOF, M. **Photography and Fascination**. New Hampshire: Addison House, 1979.

KRAUSS, Rosalind E. "Grids". in: **The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths**. Cambridge: The MIT Press, 1986.

LACOUÉ-LABARTHE, P., ROGIERS, P. e MEATYARD, C. **Theatre des Realites**. Paris: Contrejour. 1986

LUNENFELD, Peter. **Snap to Grid: A User Guide to Digital Arts, Media, and Cultures**. Cambridge. The MIT Press. 2001.

MENEZES, Ulpiano T Bezerra de. "Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares". **Revista Brasileira de História**. Julho 2003, vol.23, no. 45. p.11-36.

MIRZOEFF, Nicholas. (ed.). **Visual culture reader**. London: Routledge, 1998.

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

MITCHELL, W.J.T. "There Are No Visual Media", in **Journal of Visual Culture**, 2005; 4; 257. London: Sage Pub. 2005

_____ "Showing seeing: a critique of visual culture", in **Journal of Visual Culture**, 2002; 1; 165. London: Sage Pub.

_____ **Picture Theory**. Chicago: The University of Chicago Press. 1994.

MOHOLY-NAGY, L. **Painting, Photography, Film**. London: Lund Humphries, 1967