

DOS ÁLBUNS DE FAMÍLIA PARA AS REDES SOCIAIS: FOTOGRAFIA EM REDE NA VIDA QUOTIDIANA

Sara Pargana Mota¹

Resumo: A fotografia doméstica permanece uma das práticas sociais e culturais mais populares deste século. A miríade de fotografias adicionadas diariamente nas plataformas dos media sociais, dos quais o Facebook pode ser uma sinédoque, são um exemplo desta realidade. As fotografias em rede — criadas, partilhadas, consumidas e arquivadas através de novos dispositivos tecnológicos, plataformas digitais e redes sociais — parecem ser muito diferentes das fotos dispostas nos tradicionais álbuns de família, intimamente ligadas à memória, ao espaço doméstico e à esfera do privado. Quase instantaneamente partilhadas nas redes sociais, aguardando um “gosto”, um comentário, estas fotografias têm sido analisadas como práticas performativas, relacionadas com a presença, e tendo como função principal a auto-apresentação e a formação da identidade, em oposição à representação e recordação familiar. Posicionando a fotografia doméstica na intersecção de vários processos sociais, culturais e tecnológicos, o presente texto pretende explorar práticas e processos de construção de significado relacionados com a fotografia em rede na vida quotidiana, sublinhando a importância de olhar não só para as rupturas, mas também para as continuidades das suas representações, usos e significados.

Palavras-chave: Fotografia doméstica, Novos media e tecnologias digitais, Práticas fotográficas, Vida quotidiana.

Contacto: sara.pargana@gmail.com

A experiência e a comunicação visual sempre foram centrais nas nossas vidas, desde a mais tenra idade. Nas tão citadas palavras de John Berger, “seeing comes before words. The child looks and recognizes before it can speak. [...] It is seeing which establishes our place in the surrounding world” (1972, 7). E as imagens sempre fizeram parte da cultura e da sociedade, desde as primeiras

¹ Doutoranda em Antropologia Social e Cultural pela Universidade de Coimbra, bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT) e investigadora colaboradora do Centro em Rede de Investigação em Antropologia (CRIA).

representações pictóricas do quotidiano, como as gravuras e as pinturas rupestres, até aos milhões de fotografias que encontramos online.

A fotografia tem estado entre nós pelo menos desde 1827, quando Joseph Nicéphore Niépce conseguiu, pela primeira vez, produzir e fixar uma imagem, um acontecimento integrado num longo processo de expansão das experiências visuais. Desde então, a fotografia tornou-se uma das práticas sociais e culturais mais populares deste século. Esta popularidade da fotografia resulta do facto de ter estado intimamente ligada, desde os seus inícios, à cultura da vida do dia-a-dia e do lazer e de ter magnetizado um leque amplo de grupos sociais e económicos. E os desenvolvimentos que se deram na tecnologia da fotografia caminharam lado a lado com as transformações correspondentes na cultura visual e nas práticas do quotidiano.

Tornou-se quase senso comum a ideia de que vivemos num mundo saturado pelas tecnologias e pelos media, espelhado, por exemplo, no vertiginoso crescimento e consumo das tecnologias de uso pessoal. A fotografia pessoal e doméstica continua a ser uma das bem mais sucedidas destas tecnologias de consumo, fortemente incorporada na vida quotidiana de milhares de pessoas. E o instante congelado da fotografia tem ganho uma nova dimensão na sua circulação pela cultura digital contemporânea. As transformações a que tem sido sujeita, acompanhadas pelo progressivo desenvolvimento nas tecnologias de informação e comunicação, mudaram a forma pela qual as pessoas criam, processam, visionam, partilham e guardam fotografias.

Nunca se tiraram tantas fotografias como agora, sendo o único limite o espaço livre no cartão de memória. E a convergência da câmara fotográfica com o telemóvel introduziu novas formas de comunicação fotográfica, como a capacidade para um contacto visual permanente com outros longínquos, o que levou Mizuko Ito (2005), na sua investigação etnográfica sobre os usos dos telemóveis com câmara no Japão, a afirmar que vivemos numa era de *intimate visual co-presence*, numa permanente ligação com os outros e com o mundo através de imagens. Mudou o lugar onde são guardadas as fotografias, os seus temas, bem como o espaço onde são comentadas. Passou-se de uma máquina fotográfica por família a uma guardada no bolso de cada um dos seus membros, o que conduziu a uma multiplicação de imagens, algumas ainda no contexto

doméstico tradicional, mas a grande maioria num novo contexto, mais ligado às redes sociais, cada vez mais agentes mediadores das formas como nos apresentamos e os contextos em que vivemos, moldando também as nossas relações com o mundo. O Instagram, o Facebook, e outras redes sociais, como o Pinterest, demonstram a importância que está a adquirir a fotografia como instrumento de comunicação. Os milhões de fotografias adicionadas diariamente nas plataformas dos media sociais, dos quais o Facebook pode ser uma sinédoque, são um exemplo desta realidade, marcas visíveis de uma “vida mais fotográfica” (Rubinstein and Sluis 2008).

É só você começar a dizer a respeito de alguma coisa: ‘Ah, que bonito, tinha era que tirar uma foto!’, e já está no terreno de quem pensa que tudo o que não é fotografado é perdido, que é como se não tivesse existido, e que então para viver de verdade é preciso fotografar o mais que se possa, e para fotografar o mais que se possa é preciso: ou viver de um modo o mais fotografável possível, ou então considerar fotografáveis todos os momentos da própria vida. O primeiro caminho leva à estupidez, o segundo à loucura. (Calvino 1992, 27)

Não é só cada vez maior o número de pessoas que vivem “uma vida mais fotográfica”, mas também é cada vez mais comum que se considere fotografável cada momento da vida. Susan Sontag escreveu, em 1977, “Mallarmé, o mais lógico dos estetas do século XIX, disse que tudo o que existe no mundo existe para vir acabar num livro. Hoje em dia, tudo o que existe, existe para acabar numa fotografia” (Sontag [1977] 2012, 32). Este comentário de Sontag não poderia ser mais actual. A ubiquidade das máquinas fotográficas digitais como artefactos tecnológicos de uso quotidiano, possibilita uma crescente disponibilidade para criar relações visuais com a realidade circundante, e registar cada acção e cada cenário e detalhe comum, desde chávenas de café acompanhadas de doçarias coloridas, animais de estimação e flores a crescerem na varanda à *toilette* escolhida para o dia ou a nova experiência culinária no momento de ser servida. Um cenário em mudança não só de práticas fotográficas, mas também do que se torna susceptível de ser fotografado. A presença quase constante de um dispositivo de produção de imagem muda não só a própria prática, mas também o objecto fotografado, e o mais mundano é elevado a objecto fotográfico. Convida a uma nova consciência pessoal, um alerta constante para aquilo que pode ser visualmente comunicado (Okabe and Ito 2003). E não é uma “estupidez”, “uma loucura”, como no conto de Calvino.

Pelo contrário, “viver mais fotograficamente” está no centro do êxito de plataformas como o Instagram ou o Facebook (Gómez-Cruz 2012).



Fig. 1 - Fotografia de C., publicada posteriormente no Facebook.
Fotografia reproduzida com autorização.

Através da lente desta realidade contemporânea vislumbra-se uma potencial natureza em mudança das dinâmicas da fotografia doméstica, o que por vezes nos conduz a pensar que as práticas e significados sociais da fotografia na vida quotidiana mudaram radicalmente, comparando com a era do analógico. Rastros digitais de zeros e uns, estas novas imagens aparentam ser muito diferentes das fotos materializadas nos tradicionais álbuns de família. Mas importa aqui salientar que até há pouco tempo, muitos dos estudos sobre fotografia consistiam em ensaios teóricos, filosóficos, semióticos ou estéticos, que centravam maioritariamente a sua discussão na análise da imagem como texto, como linguagem, capaz de representar algo que está fora dela, isto é, o seu objecto ou referente. Ou seja, a fotografia enquanto representação. Mas, se a questão central na teoria fotográfica tem sido, desde a invenção da fotografia, “O que é a fotografia?”, o novo protagonismo da experiência visual na cultura digital incita-nos a perguntar “o que é que fazemos com a fotografia?”.

A fotografia doméstica foi também um género fotográfico frequentemente ignorado por muitos historiadores e críticos de arte, apesar de ser talvez a

forma fotográfica mais popular e mais difundida desde a invenção da fotografia. Quando referida, era remetida apenas como exemplo dos progressos técnicos alcançados (Holland 1997). Pouco importante, de fraca qualidade e apenas valiosa para quem fazia uso dela, a fotografia pessoal e privada foi assim negligenciada nas histórias da fotografia. Por exemplo, quando as máquinas fotográficas Kodak foram introduzidas, os instantâneos domésticos, o mais familiar dos géneros fotográficos, tendiam também a ser representados como previsíveis, sentimentais, conservadores e repetitivos, muito pouco criativos (Batchen 2008, 121), e intimamente ligados à memória, ao espaço doméstico e à esfera do privado.

Tradicionalmente a fotografia doméstica tem sido explicada de duas formas. Na era analógica, as fotografias foram predominantemente pensadas como guardiãs das tão acarinhadas memórias familiares, objectos afectivos de recordação autobiográfica. Na sua análise pessoal e fenomenológica da fotografia, *Camera Lucida*, Roland Barthes ([1979] 2009) explorou a essência da fotografia, afirmando o seu papel como testemunha silenciosa “do que foi”, mais próxima da perda e da morte do que da presença. Bazin (1980, 242) relacionou o álbum fotográfico com a função ritual das múmias Egípcias de preservar e embalsamar o tempo. Nestas abordagens fenomenológicas, a função primordial da fotografia era a memória (Van Dijck 2008).

Segundo uma perspectiva sociológica, a prática da fotografia doméstica e amadora foi no entanto analisada dentro de um contexto mais vasto de práticas sociais de construção de identidades coletivas. Bourdieu foi um dos primeiros autores a olhar para a fotografia como uma prática social, num livro publicado em 1965, *Photography: A middle-brow art*, financiado curiosamente pela Kodak. Nesta obra, Bourdieu insiste que mesmo as fotografias que nos surgem como mais triviais servem funções sociais. O autor descreveu a produção dos álbuns de família como uma prática convencional e ritualizada com uma “função normalizadora” de construção de narrativas de classe média, consolidando valores, desejos e estilos de vida burgueses. A fotografia de família funcionava como um “ritual de integração”, reforçando e perpetuando ideologias familiares, como a estabilidade, a proximidade, a coesão ou a felicidade. Richard Chalfen, autor de uma importante etnografia sobre práticas fotográficas domésticas e amadoras num contexto que designou por “cultura

Kodak" (1987), também analisou a convencionalidade da fotografia de instantâneo. Em linha com Bourdieu, Chalfen demonstrou como esta prática estava invariavelmente ligada a ritos de passagem como os casamentos, aniversários, baptizados ou convívios familiares na época natalícia ou em férias, e como as fotografias eram produzidas, consumidas, vistas e partilhadas dentro do círculo social mais próximo da família e amigos. No entanto, Chalfen sublinhou "a expressão pessoal e a comunicação" que inevitavelmente se encontram subjacentes a este tipo de imagens pessoais e vernaculares.



Fig. 2 - Página do álbum fotográfico da família da autora.

Como uma prática contemporânea vivida através e nos media sociais, a fotografia tem atraído a atenção de muitos outros investigadores de diferentes áreas académicas, sublinhando os significados sociais dos objectos fotográficos e a sua relação com a identidade e sociabilidade. Como uma prática em rede, estas imagens privadas transcendem cada vez mais o círculo doméstico ou familiar quando partilhadas com audiências mais vastas nas múltiplas redes e plataformas online. Considerando a natureza em mudança da dicotomia público-privado, Lásen e Gómez-Cruz (2009), partindo de um estudo etnográfico sobre auto-retratos, olharam para a forma pela qual as esferas do público e do privado estão a ser reconfiguradas pelas práticas fotográficas digitais e em rede, práticas que reflectem mudanças na conceptualização da privacidade e da intimidade. No contexto do Flickr, por exemplo, Murray (2008, 147) argumenta que "photography is no longer just the embalmer of time [...] but rather a more alive, immediate and often transitory

practice/form". Harrison (2002) observa como a auto-apresentação é agora a função principal da fotografia, em oposição à comemoração, representação e recordação familiar salientadas em investigações anteriores. Nesta mudança dos usos sociais da fotografia, o indivíduo tornou-se o foco da vida e experiência pictórica, e a fotografia usada como um instrumento para a formação da identidade e afirmação da individualidade e para a criação e fortalecimento de laços sociais. Petersen (2008) mostra como a fotografia se tornou uma prática performativa mais ligada ao "agora" e à "banalidade comum", do que associada a traços nostálgicos da memória.

Resumindo, a fotografia digital, em rede, é cada vez mais pensada como uma prática social quotidiana e performativa, e como um instrumento comunicativo, uma moeda corrente para a interação social, onde a construção da identidade é também produzida nos perfis individuais. Mas, apesar da fotografia doméstica — relativamente aos seus usos, significados e à sua relação com a vida quotidiana — estar a passar por profundas transformações, ela não pode ser encarada segundo uma ruptura definitiva com o passado. A "novidade" das novas práticas pictóricas nas plataformas das redes sociais não deve ser encarada de forma isolada e descontínua. Porque as fotografias em rede são uma extensão do álbum de família e são simultaneamente radicalmente diferentes. Nada é completamente novo.

É inegável que somos confrontados com uma variedade de práticas e objectos em relação à imagem fotográfica. Mas, em períodos de transição tecnológica, como aquele em que vivemos, muitas são as continuidades que emergem à medida que as pessoas procuram entrelaçar práticas e tecnologias "novas" e "antigas". Se as transformações nas tecnologias digitais, e consequentemente na cultura visual, são frequentemente interpretadas em termos de uma revolução ou novidade, é importante aqui salientar que os media digitais não representam uma completa ruptura ou revolução tecnológica, mas são também uma continuidade e uma extensão dos media tradicionais analógicos. No caso da fotografia do instantâneo, podem mesmo reforçar e amplificar algumas práticas já existentes. A fotografia doméstica é um exemplo de como algumas práticas associadas à fotografia analógica continuaram na esfera do digital, um exemplo do conceito de *remediation* de Bolter e Grusin (2000), no sentido em que a conceptualização de um novo

media é frequentemente baseado nos seus precursores, não produzindo necessariamente uma estética e uma moldura cultural radicalmente novas e modificadas, mas remediando formas prévias.

Olhar para a história da fotografia, com um especial foco no retrato e na fotografia pessoal, e o percurso dos seus usos na esfera do doméstico e do lazer, impõe-se assim como central de modo a compreender a fotografia na sua contemporaneidade e no dia-a-dia da cultura. Como Solomon-Godeau (1991 *in* Batchen 1999, 12) argumentou, “the history of photography is not the history of remarkable men, much less a succession of remarkable pictures, but the history of photographic uses”. Nesta tarefa, a fotografia não pode ser pensada apenas enquanto tecnologia ou imagem, mas também como objecto material (com o qual se fazem coisas) e como uma série de práticas sociais.

Partindo desta abordagem de procurar compreender a fotografia doméstica através da história das suas práticas, torna-se visível que, embora a uma escala diferente, o papel da fotografia como mediadora de relações sociais, comunicando experiências e produzindo vida social, tem estado sempre presente. Porque se a fotografia analógica pessoal e doméstica foi tradicionalmente conceptualizada como uma narrativa cronológica e uma tecnologia da memória associada à família, ela sempre foi, no entanto, profundamente relacional e emotiva, e um espaço para a interacção e comunicação humanas, bem como para a formação da identidade (Van Dijck 2008; Sandbye 2012).

Veja-se o exemplo dos auto-retratos, agora que assistimos à ascensão quase estratosférica do *selfie*, uma fotografia que tiramos a nós mesmos, normalmente com um *smartphone* ou *webcam*, para depois a partilhar numa rede social. Sempre existiu uma propulsão para nos documentarmos a nós próprios, e estes novos auto-retratos retomam, de certa forma, práticas passadas, minoritárias, numa época onde o “parecer” se afirmava como sinónimo de êxito, como a fotografia *carte-de visite*.

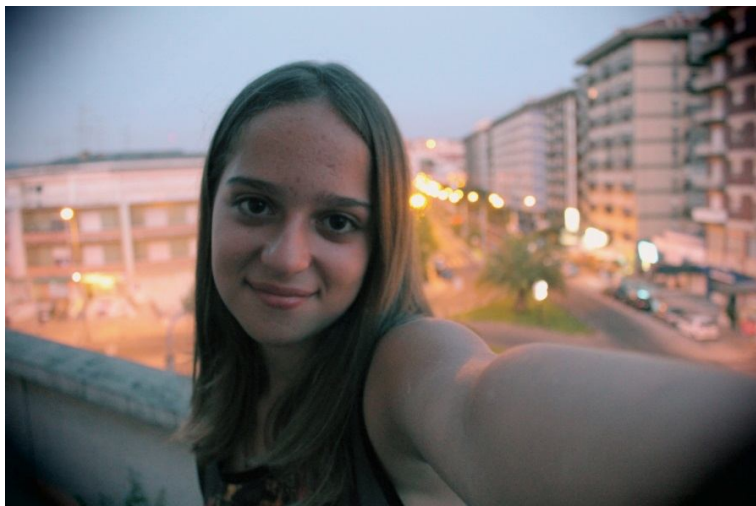


Fig. 3 - Auto-retrato de A. Fotografia publicada com autorização.

A invenção da fotografia foi anunciada em 1839, mas foi na segunda metade do século XIX que o retrato fotográfico se tornou mais acessível, maioritariamente com as *cartes-de-visite*, que conduziram a um aumento global dos estúdios fotográficos, à generalização do retrato, e ao desenvolvimento da fotografia enquanto indústria (Holland 1997; Batchen 2009). Os cartões-de-visita fotográficos eram pequenas fotografias, normalmente retratos, impressas em papel de albumina, e montadas num cartão onde no reverso figuravam os detalhes do fotógrafo. O processo técnico era rápido, de baixo custo, e terá sido a primeira tentativa de produção em massa de fotografias. As *cartes-de-visite*, vistas na época como um grande exemplo de modernidade, tornaram-se um fenómeno global, satisfazendo a crescente procura de imagens entre as novas classes médias dominantes. Entre a década de 1850 e as primeiras décadas do século XX foram produzidos mundialmente milhares de cartões-de-visita, que se tornaram centrais na produção fotográfica desta época, e um verdadeiro fenómeno comercial.

As *cartes* eram apresentadas em eventos sociais, oferecidas a familiares e amigos, e colocadas em álbuns. Através destes pequenos retratos fotográficos, as pessoas apresentavam-se como membros bem-sucedidos da sociedade e marcavam a sua classe social. Nos estúdios, procurava-se que o momento retratado na fotografia fosse representativo de um momento maior, e a fotografia *carte-de-visite* reflectia o crescente interesse na identidade e na imagem pessoal que se verificou no século XIX. Nesta época, com a

proliferação dos retratos fotográficos, surgiu também uma “educação visual”, e as pessoas começaram a “aprender” como ver e como ser vistas.



Fig. 4 - Auto-retrato de André-Adolphe-Eugène Disdéri (carte-de-visite, c. 1860). Los Angeles County Museum of Art, LACMA's Collection Online (www.lacma.org). Sem restrições conhecidas à data desta publicação.

Produzidos para uma distribuição em larga escala, os retratos cartões-de-visita da aristocracia, de celebridades e realezas da época eram também muito populares e um sucesso comercial, verdadeiras “Galerias Contemporâneas”, e “o burguês que as colecciona deseja igualmente juntar-lhes a sua própria fotografia e as dos seus descendentes (Amar 2011, 51). Estes cartões-de-visita comerciais podem ser considerados como sementes da cultura das celebridades que no presente inundam os nossos ecrãs, e contribuíram muito para a definição dos códigos visuais dos retratos. Batchen, (2009), ao reflectir sobre a imaginação burguesa e as *cartes-de-visite* enquanto prática fotográfica, refere a influência do retrato tirado, em 1858, por Disdéri ao Imperador Napoleão III e como a pose, o vestuário, a expressão facial ou o enquadramento de inúmeras *cartes* pessoais imitavam o retrato do imperador. De facto, se examinarmos os retratos das *cartes-de-visite* das classes médias em ascensão na Europa iremos descobrir que cada exemplo captura uma única pose, e esta pose repete obedientemente milhares de outras poses, muito semelhantes, frequentemente imitando as poses das celebridades da época. A classe como algo que pode ser codificado e imitado, uma performance.

Os cartões-de-visita, fossem retratos individuais, retratos de família ou de amigos, eram coleccionados, trocados e colocados em álbuns de família misturados com *cartes* de celebridades, figuras públicas e paisagens turísticas, no fundo o contexto público mais vasto a que a família queria estar associada. Estes primeiros álbuns de família eram um espaço onde o público e o privado eram postos em cena. E estas *cartes* tinham uma função social e interactiva, e eram uma fonte de entretenimento e um convite à conversação.

Podemos ver algumas semelhanças entre estes primeiros álbuns de *cartes-de-visite* e as fotografias que hoje em dia circulam nos perfis das redes sociais, nomeadamente nas cronologias individuais do Facebook, onde fotografias privadas, domésticas, como retratos e *selfies*, se encontram lado a lado com fotografias de amigos e imagens públicas — partilhadas, comentadas, com o botão “like” tão próximo, convidando à interacção social. O álbum fotográfico dos finais do século XIX era uma espécie de Facebook, no sentido em que centenas de retratos eram preservados, exibidos, partilhados e circulavam entre redes sociais e familiares, funcionando também como um catálogo visual dos círculos públicos e privados em que as pessoas se moviam. E esta nova capacidade para “coleccionar” amigos era uma fonte de poder e prestígio para o indivíduo comum.

São reconfigurações e remediações que se fazem com novas tecnologias; novas aplicações que reproduzem e vão também modificando. Desenvolvem-se em espaços distintos, mas também procuram satisfazer os desejos, os prazeres e a necessidade de comunicar, de estar e pertencer, e onde se vão construindo novas performances de identidade, memória e sociabilidade. Olhar para os usos da fotografia pessoal e doméstica através da sua história, e realizar uma análise empírica das suas práticas e potencialidades no contexto da Web 2.0, pode contribuir para uma maior compreensão sobre os processos de apropriação e domesticação das tecnologias e das complexas interligações entre tecnologias “antigas” e “novas” e práticas sociais. Esta abordagem é também útil para compreender que, em vez de alienar ou alterar radicalmente a experiência humana, a tecnologia pode ser um agente que reforça essa mesma humanidade.

Referências bibliográficas

Amar, Pierre-Jean. 2011. *História da Fotografia*. Lisboa: Edições 70.

- Batchen, Geoffrey. 1999. *Burning with Desire: The Conception of Photography*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Batchen, Geoffrey. 2008. "Snapshots: Art History and the Ethnographic Turn". *Photographies* 1(2): 121-142.
- Batchen, Geoffrey. 2009. "Dreams of Ordinary Life: Cartes-de-visite and the Bourgeois Imagination". In *Photography: Theoretical Snapshots*, editado por J. Long, A. Noble, e E. Welch, 80-97. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Bazin, André. 1980. "The Ontology of the Photographic Image". In *Classic Essays on Photography*, editado por Alan Trachtenberg, 237-244. New Haven: Leete's Island Books.
- Berger, John. 1972. *Ways of Seeing*. London: Penguin Books.
- Bolter, Jay D. e Richard Grusin. 2000. *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Bourdieu, Pierre. 1990. *Photography: A Middle-Brow Art*. Stanford: Stanford University Press.
- Calvino, Italo. 1992. "A Aventura de um Fotógrafo". In *Os Amores Difíceis*. São Paulo: Cia das Letras.
- Chalfen, Richard. 1987. *Snapshot Versions of Life*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.
- Gómez-Cruz, Edgar. 2012. *De la cultura Kodak a la imagen en red: Una etnografía sobre fotografía digital*. Barcelona: Editorial UOC.
- Harrison, Barbara. 2002. "Photographic Visions and Narrative Inquiry". *Narrative Inquiry* 12(1): 87-111.
- Holland, Patricia. 1997. "Sweet it is to scan... Personal photographs and popular photography". In *Photography: A Critical Introduction*, editado por Liz Wells, 103-150. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Ito, Mizuko. 2005. "Intimate Visual Co-Presence". Conferência *Ubiquitous Computing*, Tóquio. Disponível em <http://keitai.sfc.keio.ac.jp/lab/blog/pdf/ito.ubicomp05.pdf>. Acedido em 5 de janeiro de 2012.
- Lásen, Amparo, e Edgar Gómez-Cruz. 2009. "Digital Photography and Picture Sharing: Redefining the Public/Private Divide". *Knowledge, Technology & Policy* 22(3): 205-215.
- Murray, Susan. 2008. "Digital Images, Photo-Sharing, and Our Shifting Notions of Everyday Aesthetics". *Journal of Visual Culture* 7(2): 147-163.
- Okabe, Daisuke, e Misuko Ito. 2003. "Camera Phones Changing the Definition of Picture-worthy". *Japan Media Review* 29. Disponível em <http://www.ojr.org/japan/wireless/1062208524.php>. Acedido em 5 de janeiro de 2012.
- Petersen, Søren. 2008. "Common Banality: The Affective Character of Photo Sharing, Everyday Life and Producers' Cultures". Dissertação de Doutorado. Universidade de Copenhaga, Dinamarca.
- Rubinstein, Daniel, e Katrina Sluis. 2008. "A Life More Photographic: Mapping the Networked Image". *Photographies* 1(1): 9-28.
- Sandbye, Mette. 2012. "The Family Photo Album as Transformed Social Space". In *Throughout: Art and Culture Emerging with Ubiquitous Computing*, editado por Ulrik Ekman, 103-118. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Sontag, Susan. 2009. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Van Dijck, José. 2008. "Digital Photography: Communication, Identity, Memory". *Visual Communication* 7(1): 57-76.