

A Mulher e a Nova Mulher em August Sander¹

Débora KLEMPOUS²

Universidade de São Paulo, São Paulo, SP

RESUMO

Esse artigo analisa a representação visual da mulher no trabalho Pessoas do Século XX, do fotógrafo alemão August Sander - e mais especificamente o grupo Mulher, da sistematização de retratos fotográficos criada pelo autor, que buscou dividir a sociedade alemã em tipos humanos. Fundamenta-se na metodologia proposta e desenvolvida por Kossoy (2001, 2009), de análise iconográfica e interpretação iconológica e no contexto histórico de projeção de uma nova mulher do período entreguerras, a *neue frau*. Dentro desse recorte de gênero, essa chamada enciclopédia de tipos humanos foi construída a partir da concepção masculina do que era ser uma mulher alemã no início do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Análise fotográfica; August Sander; mulher; fotografia e história.

Introdução

O fotógrafo August Sander intencionou produzir uma ampla enciclopédia de tipos humanos da Alemanha do início do século XX, época em que o país passava por uma profunda transformação, postumamente publicado sob o título *Menschen des 20*. Esse artigo propõe analisar o caráter sistemático do projeto que, a partir de uma oposição entre aldeia e metrópole, dividiu a sociedade alemã em sete portfólios/grupos e, mais especificamente, o recorte de gênero estabelecido pelo grupo Mulher.

Para análise da representação visual da mulher, a partir do repertório do fotógrafo, do contexto e da época histórica em que estava inserido, além da projeção idealizada de uma nova mulher do entreguerras, foi utilizada a metodologia proposta e desenvolvida por Kossoy (2001, 2009). Esta constitui-se de uma análise iconográfica, baseada na identificação dos elementos que alavancaram a materialização da fotografia

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XXII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 45º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da ECA-USP, e-mail: deboraklempous@usp.br. Bolsista da CAPES.

e dos detalhes icônicos que compõem o seu conteúdo, e uma interpretação iconológica, fundamentada na desmontagem do processo de construção da representação.

Na tradução para o português, a obra recebeu a alcunha de Homens do Século XX mas, por uma mais fiel tradução e adequação de gênero, chamaremos aqui de Pessoas do Século XX.

Inventário de tipos humanos

Nascido em 1876 na cidade de Herdorf, na Alemanha, August Sander frequentou uma escola pública evangélica durante oito anos e, mais tarde, trabalhou como operário na extração de minérios. Sua consolidação profissional na fotografia, em 1901, foi também sua inserção na vida burguesa – meio social originário de sua esposa e que compõem grande parte de sua clientela como retratista no Atelier Fotográfico de Primeira Ordem August Sander, a quem oferecia cópias de luxo com tratamento especial, “a partir dos processos de impressão fotoquímicos que rendiam um aspecto mais artístico” (ROSSI, 2009, p. 32).

Mudou-se com a família para Colônia, em 1910, por causa de uma epidemia de poliomielite que atingiu seu filho Erich, e seu estilo de retrato muda radicalmente no momento em que se insere no universo rural, afastando-se do modelo de retrato pictorialista para se aproximar mais da fotografia documental.

Ao captar seus modelos de maneira mais objetiva, num cenário íntimo, sem recurso estético idealizador, torna-se um dos principais representantes do movimento artístico Nova Objetividade (*Neue Sachlichkeit*), que repele a subjetividade do artista em prol de uma pretensa reprodução objetiva e mecânica das superfícies das coisas (ROUILLÉ, 2009).

Paralelamente ao trabalho em estúdio e à fotografia de paisagem, que promovem seu sustento, ele faz retratos a partir desse modelo, fundamentado na constituição de uma espécie de inventário de tipos humanos, inicialmente compilados na publicação *Antlitz der zeit* (Face do Tempo), contendo 60 retratos e organizados segundo critérios de classificação elaborados pelo próprio fotógrafo. Sander continuou produzindo novos retratos até o fim da sua vida, mas apenas após 16 anos da sua morte é publicado, por seu filho Gunther Sander, em 1980, o livro *Pessoas do Século XX*. Os retratos,

produzidos entre 1892 e 1954 e em diferentes circunstâncias, foram compilados em sete grupos que dividem "uma sociedade em plena mutação que vai do mundo camponês arcaico oitocentista a uma sociedade pautada pelo capitalismo moderno que se configurava nesse país" (ROSSI, 2009, p. 10).

A última edição possui 619 retratos e foi publicada em 2002, organizada pelo *Photographische Sammlung/SK Stiftung Kultur*, órgão proprietário do arquivo de Sander, sob a direção de Susanne Lange, que se guiou pelos escritos deixados por Sander ao longo de cerca de 30 anos de produção dos retratos. Essa edição acrescentou e remanejou fotografias atribuídas a portfólios diferentes em relação à edição anterior, publicada em 1980, mas mantendo a mesma organização em sete portfólios/grupos presente também em *Face do Tempo: O Agricultor (Portfólio dos Arquétipos); Os Comerciantes e Artesãos; A Mulher; Classes e Profissões; Os Artistas; A Cidade e As Últimas Pessoas (doentes, idiotas, dementes e mortos)*.

Sander explica em uma carta enviada a Erich Stenger, em julho de 1925, que pretende fazer um recorte da sociedade alemã a partir da divisão de categorias sociais e profissionais (LUGON, 2010). Segundo Keller (1986), Sander reconhece que a ocupação do sujeito é o principal agente determinante da sua identidade humana, portanto, foi a classificação por profissão/ofício que forneceu o princípio de organização dos portfólios, em geral com os sujeitos manuseando seus instrumentos de trabalho. Uma exceção eram os membros das altas classes que, de acordo com Keller (1986), sempre gostaram de se ver representados com atributos profissionais, mas não em seus locais de trabalho ou no exercício de suas funções.

Esses objetos, já presentes no retrato pictórico, foram posteriormente incorporados na fotografia para qualificar e identificar os retratados, situando-os historicamente, geograficamente e socialmente. "Atributos definidores" (LEMOS, 1983, p. 51), "*symbolic props*" (MACDOUGALL, 2006), "objetos socialmente emblemáticos" (ROUILLÉ, 2009, p. 54) e "recursos simbólicos" (FREUND, 1979 apud Fabris, 2004, p.31) foram assim chamados esses acessórios utilizados em estúdio e oriundos de uma tradição pictórica de retrato, largamente utilizados em *Pessoas do Século XX*, o que compreende todos os elementos de cena, como vestimentas, instrumentos de trabalho, fundos e até animais, para garantir a "inteligibilidade imediata da representação" (FREUND, 1979 apud Fabris, 2004, p.31).

Um chapéu pendurado às costas, ou as botas de cano alto sempre designam o viajor, o aventureiro. Um livro dá status intelectual ao retratado, enquanto a pena de escrever e o tinteiro já o fazem um escritor. A coruja simboliza o pensamento, as cogitações filosóficas, a sapiência. O cão, a fidelidade. As armas, especialmente a espada, o militarismo, o poder (LEMOS, 1983, p. 51).

Mas são os critérios classificatórios de Sander, que criaram uma "serialização do visível" (ROUILLÉ, 2009, p.38), apoiados em uma metodologia de classificação oriunda das ciências naturais, que emergiu na antropologia de mentalidade positivista do final do século XIX (KOSSOY, 2014), e o "iconográfico enquanto expressão da verdade" (KOSSOY, 2001, p. 102), que fez com que muitos intelectuais e artistas comprassem o discurso de retrato fiel da realidade alemã. O novelista Alfred Döblin escreveu no prefácio de *A Face do Tempo* que Sander conseguiu escrever sociologia não com a escrita, mas com a produção de fotografias (JONES, 2000).

Assim como existe uma anatomia comparada, que permite pela primeira vez obter uma concepção geral da natureza e da história do órgão, esse artista praticou a fotografia comparada, alcançando assim um ponto de vista científico situado além da fotografia de pormenores (DÖBLIN apud BENJAMIN, 1994, p. 103).

Benjamin (1994, p. 103) também destaca a perspectiva científica do projeto de Sander, considerando-a "por certo isenta de preconceitos": "mais que um livro de imagens, é um atlas, no qual podemos exercitar-nos". Para Sontag (2004, p. 74), esse "catálogo fotográfico do povo alemão" é "um exemplo de fotografia como ciência" pelo fato de o fotógrafo revelar como máscaras sociais os rostos emblemáticos dos indivíduos retratados, que denunciam classe social, ofício ou profissão. Ela chama o seu olhar de permissivo e não brutal, que não julga, ou seja, todos são retratados da mesma forma.

De acordo com Fabris (2004, p. 95), Sander buscava "fixar imagens arquetípicas e não fisionomias individuais, uma vez que, para ele, o estatuto da pessoa era determinado pela classe ou pelo grupo profissional ao qual pertencia".

Das 619 fotografias de *Pessoas do Século XX*, apenas 45 mostram mulheres protagonistas cujos títulos denominam suas ocupações profissionais ou ofícios, mesmo que não remunerados – aí incluídas estudantes, donas de casa e ajudantes do lar. Se o princípio norteador da organização dos portfólios foi a profissão, o ofício e a classe

social, o portfólio/grupo Mulher contempla mulheres da classe média, mulheres da elite e mulheres trabalhadoras de diversas ocupações profissionais, sendo o "conjunto de imagens mais revelador da visão conservadora de August Sander sobre a mulher" (ROSSI, 2009, p. 96).

O grupo Mulher é dividido em: Mulher e Homem; Mulher e Criança; A Família; A Mulher Elegante e A Mulher Exercendo uma Ocupação Intelectual e Manual.

A mulher e a nova mulher

Helene Abelen risca um fósforo para acender o cigarro preso entre os dentes. A força e intensidade do olhar com que encara a lente do fotógrafo alemão August Sander, aliada ao traje caracteristicamente associado ao repertório de vestimentas masculino, como calça, camisa social, cinto e gravata, sustenta um posicionamento de desafio aos papéis tradicionais de gênero. Seus sapatos borrados na imagem dão a impressão de que o retrato foi tomado em meio a um movimento, o que não é comum no trabalho de Sander, que costuma ter uma expectativa passiva, isto é, ele espera os elementos repousarem na cena, e uma latitude de espera larga o suficiente para que o retratado se acomode na pose (LISSOVSKY, 2010).

É o retrato da *neue frau* (nova mulher) da República de Weimart, na Alemanha de 1919 a 1933 – quando foi instaurado um novo sistema de governo que pretendia resolver os graves problemas decorrentes da Primeira Guerra Mundial, e promoveu a insurreição de uma forte vanguarda artística.

Acredita-se que o visual atribuído a essa mulher moderna, de saias e cabelos curtos e modos “arrapazados”, foi consolidado no romance francês *La Garçonne*, de Victor Marguerite, de 1922. Nele, a personagem busca independência financeira e liberdade sexual, incorporando qualidades ditas viris como pensamento lógico, talento, domínio do dinheiro e consciência da própria individualidade. O romance teve um milhão de exemplares vendidos, foi traduzido em doze línguas e resultou ao autor o seu afastamento da Ordem Nacional da Legião da Honra (COTT, 1991).

Chamada também de *flapper* (conhecida como melindrosa, no Brasil) na Inglaterra, a representação visual dessa jovem emancipada, produto da revolução alemã de 1918 – que lhe garantiu direito de voto e de ocupar cargos públicos – é quase

caricata. O avanço feminino refletia-se em novas roupas, cortes de cabelo e hábitos de consumo incorporados do considerado tradicionalmente masculino.

“Apenas dez anos – um mundo diferente” anunciou a capa da revista alemã *Münchener Illustrierte Presse* no décimo aniversário do fim da Primeira Guerra (Figura 1). Para representar uma nova era, foi escolhida, emblematicamente, a imagem de uma mulher jovem, de calças e cabelos curtos, montada em uma motocicleta, acendendo um cigarro.

Figura 1: *Münchener Illustrierte Presse*



Fonte: SANDER, 1986.

O cabelo curto – até hoje conhecido como *La Garçonne* ou *Bob Cut* e consagrado pelo ícone da moda Coco Chanel – repete-se em outros retratos de mulheres fotografadas por August Sander. Em sua maioria, mulheres jovens que circulavam pelas vanguardas artísticas da época.

Entre 1907 e 1925, o número de mulheres trabalhando em escritórios triplicou. Em cargos que não demandavam formação superior elas já representavam mais de 3,5 milhões da força de trabalho no final desse período, e sua presença nas universidades havia duplicado se comparada ao ano de 1913 (KELLER, 1986).

Entretanto, o percentual de mulheres em empregos remunerados praticamente não se alterou – de 34.9% em 1907 para 35.6% em 1925. Essa discrepância é explicada pela inclusão nas estatísticas de mulheres que colaboravam nos negócios da família, sem pagamento, o que criou uma impressão na opinião pública de que a mulher estava

mais integrada a uma “cultura objetiva” do que antes da guerra (FREVERT, 1989). A fascinante nova mulher mostrou-se uma construção midiática projetada pelos homens da época que, segundo Frevert, levados pelo medo ou por um falso sentimento de progresso, pintaram uma imagem distorcida da modernidade feminina, ignorando as tradicionais estruturas patriarcais presentes na divisão sexual do trabalho.

Figura 2: Esposa de um Artista, 1926.



Fonte: SANDER, 1986.

Caso também da figura andrógina apresentada no supracitado retrato Esposa de um Artista (Figura 2), de August Sander, que não corresponde visualmente à pessoa de Helene Abelen. Todos os elementos da cena, incluindo vestimentas e penteado, foram idealizados por seu marido Peter Abelen, pintor integrante dos Progressistas de Colônia, no qual Sander alimentava amizade e de onde buscava inspiração para seu trabalho fotográfico, apesar de nunca ter sido oficialmente aceito como elemento do grupo.

“Essa [foto] foi uma criação do meu pai. Ele queria que ela [Helene] parecesse assim. Ele sempre fez nossas roupas”, comentou mais tarde a filha do casal (GREEMBERG, 2000, tradução nossa). O fato mina a ideia de autonomia dessa nova mulher, assim como o título da fotografia, que a identifica não pelo nome, mas como esposa, e a insere na subcategoria Mulher Elegante.

Helene aparece novamente no compilado de retratos do grupo Mulher na subcategoria Mulher e Criança, sob o título Mãe e Filha – dessa vez com trajes bem diferentes do apresentado em Esposa de um Artista e na companhia da filha, Josepha

(Figura 3). As fotos, feitas no mesmo ano, também aparentemente foram feitas no mesmo local, pela presença do mesmo estilo de rodapé da parede ao fundo.

Figura 3: Mãe e Filha, 1926.



Fonte: SANDER, 1986.

O retrato *Esposa de um Artista*, encomendado pelo próprio Peter Abelen, é considerado um desvio na representação arquetípica da mulher na obra de August Sander. Entretanto, mantém-se em todo o portfólio a identificação das mulheres preponderantemente pelas referências sociais de mãe e esposa. Sander as apresenta como a alma do lar e da família – e nela reside seu ofício. Tanto que os retratos individuais de crianças integram o grupo *Mulher*. Se a imagem da nova mulher da República de Weimar apresenta o que seriam os sinais de uma emancipação feminina, a vida cotidiana das mulheres evoluiu pouco.

A última categoria do grupo *Mulher*, chamado *A Mulher Exercendo uma Ocupação Manual e Intelectual*, não mostra efetivamente mulheres exercendo qualquer atividade. As legendas indicam as ocupações de soprano, freira, médica, dona de casa, enfermeira, costureira, pintora, trabalhadora de escritório, corretora de imóveis, agente imobiliária, escultora, fotógrafa, professora de dança, professora de ginástica, secretária e manequim. Nos 20 retratos de mulheres quase sempre sentadas, em ambientes de fundo neutro, poucas seguram algum objeto nas mãos: quatro seguram flores e duas

seguram bíblias (no caso, freira e enfermeira). Possivelmente denotando pureza e recato, atributos valorizados na mulher do lar.

Dentre essas está o retrato Trabalhadora de Escritório (Figura 4), que mostra uma mulher sentada em uma mesa, atrás de uma máquina de escrever, cercada por objetos de sua atividade. Diferentemente dos demais enquadramentos fechados, o amplo espaço em torno da personagem passa a sensação de pequenez e insignificância.

Figura 4: Trabalhadora de Escritório, 1928.



Fonte: SANDER, 1986.

“A um pouco solitária, mas trabalhadora, datilógrafa”, segundo Keller (1986, tradução nossa), “ocupa um local de trabalho que claramente não pertence a ela”. Sander cuidadosamente incluiu nesse enquadramento objetos que informam sobre a vida de escritório “racional e desesperadamente prosaica dessa mulher”.

Os trabalhos tradicionalmente femininos na República de Weimar eram de secretária, datilógrafa e assistente de compras. Em 1925 existiam quase um milhão e meio de trabalhadoras de escritório – três vezes mais que em 1907, o que representou um salto de 5 % para 12 % de todas as mulheres empregadas (FREVERT, 1989). Enquanto alguns acreditavam que a inclusão da mulher nos trabalhos de colarinho branco foi o começo de uma emancipação real e a maior revolução na posição social da mulher, os mais críticos sublinharam a ambiguidade dessa modernização, já que as mulheres realizavam trabalhos subordinados, menos independentes e pior pagos que os homens.

A enorme demanda da indústria para funcionários comerciais e empresariais estava relacionada a um processo que dividia as funções de trabalho de uma maneira que era longe de ser neutra em termos de gênero: às mulheres eram dadas as mais rotineiras e simples tarefas, como a operação das novas máquinas de escritório, enquanto que principalmente os homens eram empregados em cargos qualificados, como contabilidade, administração e gerenciamento. Se ao homem era uma afronta à sua dignidade se tivesse que se rebaixar ao posto de datilógrafo, as mulheres pareciam ser abençoadas com certa aptidão para o teclado: “a flexibilidade digital adquirida através do piano provou ser de valor prático aqui” (FREVERT, 1989, p. 178, tradução nossa).

Figura 5: Advogado, 1926



Fonte: SANDER, 1986.

Em contraste com a oprimida secretária, o sujeito do retrato Advogado (Figura 5), do grupo Classes e Profissões, também posa junto a uma mesa de escritório, mas sentado casualmente sobre ela. Preenchendo com sua figura todo o enquadramento, sem espaço para outros elementos do ambiente, ele demonstra

domínio soberano de suas responsabilidades profissionais. O obviamente bem sucedido advogado nunca será prisioneiro dos limites ocupacionais que cercam um pedreiro ou uma datilógrafa (KELLER, 1986).

Quando Keller se refere a limites ocupacionais que cerceiam um personagem ou uma ocupação profissional, isso também pode ser compreendido, na comparação entre os retratos da secretária e do advogado, como o limite do quadro fotográfico. O espaço

acima da cabeça da secretária (chamado de teto, na composição fotográfica) cria um vazio que oprime a figura da mulher e acentua seu olhar perdido na cena. Ela se refugia atrás da mesa e ele se mostra, ocupando todo o quadro. Como escreveu Rosseau a D’Alembert (apud PERROT, 2017, p. 128), “uma mulher que se mostra se desonra. (...) A audácia de uma mulher é sinal certo de sua vergonha.” Ambos não fitam a objetiva e olham para fora do quadro, entretanto, ele passa mais confiança na postura e no olhar do que ela.

Sua esposa também aparece em Pessoas do Século XX segurando dois bebês, um em cada braço, em foto intitulada Minha Esposa em Alegria e Tristeza (Figura 7). O retrato íntimo de Anna é o último da subcategoria Mulher e Criança e mostra bebês gêmeos vestidos da mesma forma: uma longa camisola branca, que poderia ser tanto uma roupa de batismo quanto de funeral. E representa ambos. A foto de 1911 retrata o nascimento de Sigrid, filha do casal, e a morte do seu irmão gêmeo (ROSSI, 2009).

Figura 6: Minha Mulher em Alegria e Tristeza, 1911



Fonte: SANDER, 1986.

A temática da morte também aparece na penúltima fotografia da subcategoria A Família, intitulada O Viúvo (Figura 8). No retrato de 1914, a mulher está presente pela sua ausência no seio familiar. O olhar do viúvo em direção à região fora do quadro, perdido em seus próprios pensamentos, sugere a imagem dessa figura desaparecida,

enquanto as duas crianças, vestidas com as mesmas calças curtas e camisas listradas, fitam a lente com ar de desamparo. Os três estão de cabelos raspados, como "internos de um campo de trabalho forçado" (LANE, 2003, tradução nossa).

Figura 7: O Viúvo, 1914.



Fonte: SANDER, 1986.

Já Anna encara a câmera de seu esposo com certa tensão – depreendida pela testa marcada por linhas de expressão e os lábios cerrados – aparentemente vestida para o velório ou denotando uma situação de luto, cujo traje contrasta com o branco das camisolas.

A comparação entre os olhares de um pai de dois meninos que perdeu sua esposa e de uma mãe com um dos gêmeos mortos no colo, que fita o fotógrafo/marido, confronta a afirmação de Berger (2017), a respeito do trabalho de Sander, de que

Cada um deles olha para a câmera com a mesma expressão. Por mais que haja diferenças, elas são resultado da experiência e do caráter do modelo — o padre vive uma vida diferente da do forrador de paredes, mas para todos eles a câmera de Sander representa a mesma coisa.

A experiência do modelo, a intenção do fotógrafo e as relações construídas entre eles, mesmo que por um breve momento, são fundamentais na construção de sua

expressão e pose para a câmera, apreendidas a partir do enquadramento e da seleção do instante. E, acima de tudo, uma fotografia é sempre produto de uma realidade imaginada, tanto por fotógrafo quanto pelo receptor da fotografia. Um documento criado, uma "representação a partir do real intermediada pelo fotógrafo que a produz segundo sua forma particular de compreensão daquele real, seu repertório, sua ideologia" (KOSSOY, 2009, p. 51).

Considerações finais

Seja qual for o referente, a fotografia é sempre um “retângulo que recorta o visível”, segundo Machado (1984, p. 76). As bordas desse quadro isolam o retratado, separando o que é importante do que é acessório, a partir de uma seleção hierarquizante feita pelo fotógrafo. Segundo Kossoy (2009, p. 31), a fotografia é uma representação a partir do real, orientada pelo repertório e pela ideologia do fotógrafo; o produto final de "um complexo processo de criação técnico, estético, cultural", portanto, um documento indissociável da representação e da criação. Para Kossoy (2001, p. 50), toda fotografia representa tanto o "testemunho de uma criação" quanto a "criação de um testemunho".

De acordo com Keller (1986), esses retratos podem ser lidos como construções do próprio Sander, mas também como auto-interpretações das pessoas representadas. Por meio de gestos, roupas e do ambiente onde estão inseridas, essas pessoas “anunciam suas aspirações, expressam suas fantasias e demarcam os limites da sua identidade”.

No caso das mulheres, esse grande inventário de tipos humanos foi construído a partir da concepção masculina do que era ser uma mulher alemã no início do século XX. Algumas fotógrafas alemãs da República Weimar produziram imagens mais condizentes com a visão da mulher sobre as cidades, seus habitantes e sobre si mesmas. Uma exposição, em Nova Iorque no *Jewish Museum*, em 1995, reuniu 160 trabalhos de 50 fotógrafas, intitulada *Mulheres Fotógrafas da República de Weimar*. Consideradas “degeneradas” e “perigosas para o ideal ariano de família e feminilidade, algumas foram banidas da Alemanha” e as judias foram deportadas e enviadas a campos de concentração (GUARIGLIA, 1995).

Substituir o termo humanidade por “o homem” perpassa toda a História ocidental. O código legal romano já legitimava a inferiorização da mulher por meio da

instituição jurídica *pater familias*, que em latim significa “pai de família”, e atribuía ao homem todo o poder sobre mulher, filhos e escravos. Relegada à esfera privada e vista como posse de seu pai, irmão ou marido, à mulher era proibida a participação na vida pública. Para o filósofo e matemático grego Pitágoras (apud PERROT, 2017, p.136), “uma mulher em público está sempre fora de lugar”.

Silenciadas e restritas à esfera familiar, a mulher torna-se apenas imagem de si; é feita de aparências (BERGER,1999). Assim como uma fotografia. E no caso da representação da mulher, ela é bastante orientada por estereótipos generalizantes. Para Perrot (2017),

as imagens produzidas pelos homens, (...) nos dizem mais sobre os sonhos ou os medos dos artistas do que sobre as mulheres reais. As mulheres são imaginadas, representadas, em vez de descritas ou contadas.

REFERÊNCIAS

BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999 (1ª. ed. 1987).

COTT, Nancy. A Mulher Moderna. In: **História das Mulheres: o século XX**. Porto: Afrontamento, 1991.

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras escolhidas, vol.1, 7ª ed., 10ª reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1994 (1ª ed. 1985).

BERGER, John. **Para entender uma fotografia**. Tradução: Geoff Dryer. São Paulo: Companhia das Letras, 2017

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

FREVERT, Ute. **Women in German History**. New York, 1998.

GREEMBERG, Mark (Org.). In Focus: **August Sander: Photographs from the J. Paul Getty Museum**, Los Angeles 2000, pp.119–22.

GUARIGLIA, Ana Maria. **Nova York revela a mulher de Weimar**. Jornal Folha de São Paulo. São Paulo, 20 de jul. de 1995. Disponível em:
<<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/7/20/ilustrada/9.html>>

JONES, Andy. **Reading August Sander's Archive**. Oxford Art Journal, Vol. 23, No. 1, pp. 1-21. Oxford University Press, 2000.

- KELLER, Ulrich. Introduction. In.: **August Sander: citizens of the twentieth century.** SANDER, Gustav (Org.) Mit Press: Cambridge, 1986.
- KOSSOY, Boris. **Fotografia & história.** 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- _____. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- _____. **Os Tempos da Fotografia: o efêmero e o perpétuo.** Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.
- LANE, Anthony. **Faces in the Crowd.** The New Yorker. Nova Iorque: 10 de fev. de 2003. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2003/02/10/faces-in-the-crowd>
- LANGE, S; CONRATH SCHOOL, G. **People of the 20th Century: a cultural work of photographs divided into seven groups.** New York: Harry N., 2002.
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. Ambientação ilusória. In: **Retratos quase inocentes.** São Paulo: Nobel, 1983.
- LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar: Origem e estética da fotografia moderna.** 2. ed. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.
- LUGON, Olivier. **El estilo documental: De August Sander a Walker Evans 1920-1945.** Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.
- MACDOUGALL, David. **The Corporeal Image: film, ethnography and the senses.** Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- MACHADO, Arlindo. **A Ilusão Especular.** Brasília, Brasiliense: 1984.
- PERROT, Michele. **Minha História das Mulheres.** São Paulo: Contexto, 2017.
- ROSSI, Paulo José. **August Sander e Homens do século XX: a realidade construída.** 2009.169f. Dissertação (Mestrado em Sociologia). Universidade de São Paulo, São Paulo – SP.
- ROUILLÉ, André. **Fotografia: entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: Senac, 2009.
- SANDER, August. **August Sander: citizens of the twentieth century.** Mit Press: Cambridge, 1986.
- SONTAG, Susan. “Objetos de melancolia”. In: _____. **Sobre fotografia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2004.