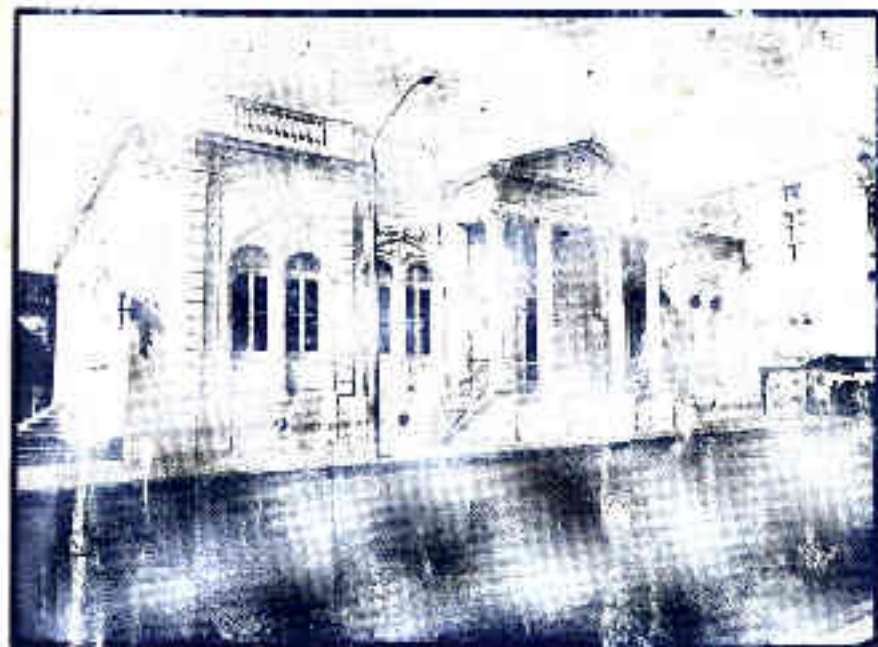


HISTÓRIA EM REVISTA



PUBLICAÇÃO DO NÚCLEO
DE DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA DA UFPel

Número 2 - 1996



Editora e Gráfica Universitária - UFPel

HISTÓRIA EM REVISTA

Núcleo de Documentação Histórica

UFPel
Editora Universitária

Pelotas - Número 2 - 1996

Class:	<i>Revista</i>
Registro:	<i>585</i>
Data:	<i>24/03/97</i>
Doação:	<i>Publicação do Núcleo de Documentação Histórica da UFPel.</i>

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

COPYRIGHT © Núcleo de Documentação Histórica da UFPel

**UNIVERSIDADE FEDERAL
DE PELOTAS**

Reitor:

Prof. Antonio Cesar Gonçalves
Borges

Vice-Reitor:

Prof. Daniel Souza Soares
Rassier

**Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-
Graduação:**

Prof. Alci Enimar Loock

**Pró-Reitor de Extensão e
Cultura:**

Prof. Francisco Elifalete
Xavier

Pró-Reitora Administrativa:

Prof. Inquelore Scheunemann
de Souza

Pró-Reitor de Graduação:

Prof. Paulo Roberto Soares de
Pinho

**Pró-Reitor de Planejamento e
Desenvolvimento:**

Bel. Antonio Leonel da Silva
Cunha

EDITORA UNIVERSITÁRIA

Diretor:

Jorn. Fernando de Oliveira Vieira

Gerente Operacional:

Bel. Manuel Antonio da Silva
Tavares

Planejamento Editorial:

José Hermínio Barbachã

**INSTITUTO DE CIÊNCIAS
HUMANAS**

Diretor:

Prof. Sidney Gonçalves Vieira -

Vice-Diretor:

Prof. Sebastião Peres

**Núcleo de Documentação
Histórica da UFPel**

Coordenação Administrativa:

Profª Cláudia Mauch

**Coordenadores de Linhas de
Pesquisas:**

**Quotidiano de Pelotas (e
Região Sul):**

Profª Fábio Vergara Cerqueira

Movimentos Populares:

Profª Beatriz Ana Loner

Antropologia:

Profª Flávia Maria Silva Richi

Imigração e Gênero:

Profª Lorena Almeida Gill

Conselho Editorial:

Profª Lorena Almeida Gill

Profª Maria Leticia Mazzucchi

Ferreira

Técnicos Administrativos:

Alvim da Silva Jorge

Domingos Barreto Rodrigues

Digitação, Composição e

Diagramação:

Mara Lúcia Vasconcelos da

Costa

Ficha Catalográfica: Vera Ruth Machado Campelo

História em Revista. Pelotas: Instituto de Ciências Humanas: Núcleo
de Documentação Histórica/UFPel, n° 2, 1996, Semestral.

1. Ciências Humanas - Periódico. 2. História - Periódico.

CDD 905

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	07
II FORUM DE TEORIAS DA HISTÓRIA	
1. A SEXUALIDADE NO BRASIL COLONIAL	09
Luiz Mott	
2. CONSIDERAÇÕES ACERCA DO ESTATUTO DO TEXTO HISTÓRICO	29
Themistocles Cezar	
3. O DIÁLOGO TENSO ENTRE PAUL VEYNE E MAX WEBER	47
Adhemar Lourenço da Silva Jr.	
PESQUISAS DO NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO HISTÓRICA DA UFPel	
1. O ASSENTAMENTO DA PALMA: a individualização do coletivo	65
Beatriz Ana Loner, Lorena Almeida Gill, Paulo Mattos, César Reis Gomes, Rodrigo Dias	
2. OS JUDEUS EM PELOTAS	85
Lorena Almeida Gill, Jairo Luis Fleck Falcão	
HISTÓRIA E ANTROPOLOGIA	
1. CONSIDERAÇÕES SOBRE A HISTÓRIA DAS MENTALIDADES	97
Álvaro Morcira Hypolito	
2. O PODER ATRIBUÍDO À MÚSICA NO IMAGINÁRIO GREGO: SUAS MANIFESTAÇÕES E SUAS FUNDA- MENTAÇÕES CULTURAIS	107
Fábio Vergara Cerqueira	

3. FOTOGRAFIA E DOCUMENTO: DUPLICIDADE INALIENÁVEL.....	137
Francisca Michelin	
4. A INDÚSTRIA DE ENERGIA ELÉTRICA EM PELOTAS.....	149
Gunter Axt	
5. NO LIMITE DA VIDA? NOTAS SOBRE VELHICE E MORTE.....	175
Mária I. etícia Mazzucchi Ferreira	
6. O ENSINO DA HISTÓRIA: CONCEPÇÕES E METODOLOGIA.....	189
Paulo André Passos de Mattos	
7. O ESTUDO ARQUEOLÓGICO DO QUILOMBO DE PALMARES.....	201
Pedro Paulo A. Funari	
ENTREVISTA COM OTÁVIO BRANDÃO.....	209
RESENHAS	
1. Resenha do Livro de GENRO, Tarso. "Utopia possível".....	254
Delamar José Volpato Dutra	
2. Resenha do Livro de Priore, Mary Del. "Festas e Utopias no Brasil Colonial".....	261
Edgar Rodrigues Barbosa Neto	

APRESENTAÇÃO



O Núcleo de Documentação Histórica da UFPEL foi criado em março de 1990 tendo como propostas iniciais resgatar e conservar documentos relativos à própria instituição, bem como desenvolver acervo que tivesse como temática organizadora, o movimento operário na cidade de Pelotas. Passados seis anos de sua fundação, o Núcleo ampliou sua abrangência para outras linhas de investigação, contando atualmente com cinco pesquisadores vinculados ao Departamento de História e Antropologia, dois técnico-administrativos e alunos bolsistas, cujas pesquisas tematizam sobre o cotidiano, movimentos sociais, imigração e gênero.

A trajetória que vem trilhando o Núcleo de Documentação nessa sua recente existência mostra sua disposição em abrir-se aos mais variados objetos de investigação, às mais diferentes formas de abordagem do real, concebendo em seu interior profissionais de áreas diversas como historiadores e antropólogos num diálogo extremamente profícuo e contemporâneo que adquire visibilidade na revista que ora trazemos ao público.

**FOTOGRAFIA E DOCUMENTO:
DUPLICIDADE INALIENÁVEL.**



Francisca Michelon*

RESUMO: Através da leitura da foto de Kevin Carter sobre a fome no Sudão (1993), discute-se os elementos que conformam a fotografia como documento e em que medida a capacidade documental desta imagem não está implicada no potencial do espectador em gerar sentidos para a mesma, através de uma relação que transcenda a compreensão de um enunciado já dado pela imagem, como sendo a realidade desta.

A imagem é esta: uma criança anêmica, consumida pela fome, curvada sobre o solo árido e tão absolutamente magra, que a pele negra reveste visivelmente a fragilidade dos ossos que se mostram um a um. Atrás desta figura trágica, um abutre impassível aguarda, majestático na sua capacidade de sobrevivência (a natureza, desprovida de nossos voláteis conceitos de piedade e compaixão, segue, indiferente, sua lógica necessária).

Essa imagem¹ existe hoje para nossa contemplação impotente, por obra de um olhar que previu, ou ao menos nos aponta provas, que não ocorreu a indiferença, ou ainda, que essa só seria pensável num caso extremo de alienação. O sofrimento, quando atinge proporções surreais, torna-se um buraco negro que absorve toda a energia a sua volta. Os fotógrafos e cinegrafistas têm, repetidamente, ratificado essa

* Professora do Departamento de Artes Visuais, ILA/UFPA.

Mestre em Artes Visuais - Fotografia /UFRS.

¹ Esta fotografia de Kevin Carter foi publicada na Revista Veja, nº 32, 10.08.1994, p.102.

suposição, metafurizando-a quando morrem em documentações de guerras.

Kevin Carter, o autor da fotografia que busquei descrever acima, pode, inclusive, somar pontos na confirmação da assertiva anterior, mas, com certeza, a notícia que envolve sua morte é bem mais surpreendente do que o exercício de computar dados macabros. Há outra assertiva, fundada sobre reflexões complexas, que se depara com a história de Carter e sua fotografia, garantindo no mínimo, a inquietude que flui deste confronto. A fotografia não é uma prova (SONTAG, 1981), é um espaço virtual construído segundo cânones renascentistas (CATTANI, 1990), idealizado, também (MACHADO, 1984), inevitavelmente artificial (BARTHES, 1980). A fotografia é, assim, alguma coisa muito próxima a todas as demais formas de representação, que buscaram ao longo de sua história iconizar um universo culturalmente construído, em concordância com as expectativas e necessidades desse universo. E, no entanto, é algo diferente. Para a imagem fotográfica, é essencial a referência da realidade da qual ela se origina, ao menos enquanto nos referimos ao processo fotográfico. É isso, em consequência, que nos torna vulneráveis aos fatos, frente às fotos que os registram. A marca do passado presentificado na imagem, de um passado assim dado e que se faz ficar, são aspectos que nos induzem sentir na imagem fotográfica o espectro de um tempo findo, intangível. Por esta razão a emoção que uma foto nos provoca vem matizada por certo sentimento de frustração, advindo da consciência velada de que não podemos (de forma alguma) operar sobre aquilo que vemos, embora sintamos que o devemos fazer a partir daí.

Sobre a morte do fotógrafo sul-africano Kevin Carter, uma pequena notícia foi veiculada na imprensa escrita, e é aí que encontramos a foto da fome no Sudão, a mesma do início deste texto. Esta imagem o celebrou, sendo a responsável pelo Prêmio Pulitzer (um dos maiores do jornalismo) de 1993 ter-lhe sido conferido. Conforme o que diz na matéria, os fatos indicam que Carter morreu em 27 de julho, por inalação de monóxido de carbono e que seu suicídio seria decorrência da depressão que o fotógrafo sentia frente à realidade que retratava.

Comer e respirar são atos análogos, são formas de intrujetar fatores de manutenção da existência. A ausência dos elementos que compoem a possibilidade destes atos, tem como fim último e exclusivo a morte. A realidade com a qual Carter conviveu e registrou, atenta contra o princípio básico e mais natural da vida. Não importa para o sentimento que decorre da ciência deste fato, as razões que explicam a fome no Sudão, que não deve ser diferente da fome no Nordeste, por exemplo.

Na foto de Carter não reconhecemos estas razões, porque não é sobre isso que a imagem pensa (certamente, as imagens pensam). A abissal dramaticidade desse pensamento assenta-se na oposição natureza/cultura, nas figuras do abutre e da criança em primeiro plano, naquele, ativo e disposto, na criança, fraca e entregue. Abarga visão da fragilidade humana e da fragilidade da cultura. A crueldade subjacente não é a da natureza que, como já foi dito, ignora tais conceitos, mas da humanidade que conforma objetos magníficos, como as câmeras fotográficas e, por indiferença ou incompetência para o horror, situações contrárias aos seus princípios mais elementares.

A história de Carter interessa-me, particularmente, porque, opondo-se, dimensiona o quanto a teoria corre o risco de pasteurizar o gesto fotográfico, reduzindo o ato intencional e voluntarioso, impregnado da mais direta complicitade, a um fenómeno estóico e des-sentimentalizado. Estou referindo-me à complicitade comprometida de que fala Machado, com um sistema de forças que gravita em torno ao fotógrafo e que o submete, evidenciando que,

"(...) o ato de fotografar exige mais do que a simples posse da câmara: exige o pacto com o detentor do espaço, exige a retaguarda da agência noticiosa ou da empresa jornalística monopolizadora da informação, exige a credencial do beneficiário e ocupante da cena. (...) a presença do fotógrafo em geral só se pode dar a custa de uma complicitade com o ocupante e sem a qual o ato de fotografar não seria possível" (1984, p. 104).

Ora, presentificar alguma coisa implica, tratando-se de fotografia, em estar presente no ato registrado. E, mesmo que seja como espectador (o que ocorre com não muita frequência), é contribuir com o seu sentimento, com a sua passividade ou com qualquer manifestação nutra peculiar do indivíduo.

O fotógrafo passivo sucumbe, não lhe resta a vida no terreno da morte e, como testemunha ocular, não lhe sobra o direito de pensar a câmara fotográfica como instrumento de ação. A própria câmara é passiva e necessita que alguém a maneje e a molde como circunstância operante sobre o fluxo inotívvel do tempo. Ainda que se considere a eficiência objetiva da evolução tecnológica, o que se constata, mesmo nos registros onde o homem está excluído (fotografias de satélite, por exemplo), o desejo que coloca em funcionamento todo o aparato

inventado é humano, do mais sofisticado ao mais óbvio dispositivo. Não seria a neutralidade do fotógrafo, portanto, aceita em qualquer nível, e a indiferença circunscreve-se melhor no âmbito das psicopatias.

O desequilíbrio de Carter não é a morte, mas o grau de impotência a que seu desejo é submetido. Pode-se supor que ele sucumbe porque operou. Operou construindo imagens que operam sobre o nosso olhar (anestesiado olhar, como já observou Sontag), mas que são insuficientes para operar sobre o cenário do qual emergem, ao menos de imediato. É essa falta de imediatez é, precisamente, o elemento ontogénico sobre o qual tropeça o olhar inabitado e inábil para os tempos implícitos do registro fotográfico.

O presente inexorável e marcado (pungente e limítrofe, no caso de Carter), é uma circunstância recorrente no fotojornalismo. Inúmeros nomes concorrem para esta discussão, reafirmando sempre o perigo que o indivíduo corre quando tenta colocar-se nos fatos como presença fantasmal, inquebrantável (qualidades tão inviáveis quanto desejadas pelos fotógrafos). Com uma listagem importante, encabeçada por nomes como Werner Bischof e Robert Capa, a fotografia engajada estabeleceu-se como uma atitude frente à realidade, trabalhando a imagem ao nível de um discurso de conteúdos intransferíveis. Naturalmente, como já observou Leite quanto a uma das tendências historiográficas que tratam do documento visual "(...) tanto o documento escrito quanto as imagens iconográficas ou fotográficas são representações que aguardam um leitor que as decifre" (1986, p. 1483).

A suposta universalidade da fotografia, associada, certamente ao seu caráter objetivo² foi o esteio de toda a prática fotojornalística, nos seus primórdios. O atributo de denúncia esteve vinculado a esta faculdade ontogênica de uma imagem neutra e precisa, que não mascararia a realidade pelo artifício da informação dúbio. No entanto, não é a fotografia mais confiável que qualquer outra forma de representação do mundo³, e aquilo que se discute hoje não é a representação, mas o que se vê como representado. O debate, finalmente, a que se chega quando o assunto é representação (fotográfica, inclusive), é a discussão do próprio olhar e na forma como

² A necessidade de um registro neutro e objetivo da realidade teve resposta, ainda que temporária e não pouco discutível, no registro fotográfico. Fabris observa que a daguerrotípia atinge sucesso notável em todo o mundo ocidental porque, para o público da época "Proporciona uma representação precisa e fiel da realidade, retirando da imagem a hipoteca de subjetividade: a imagem, além de ser nítida e detalhada, forma-se rapidamente; o procedimento é simples, acessível a todos, permitindo uma ampla difusão" (1991, p.13). Talbot anunciava a sua "beliografia" como a arte da natureza desenhar-se a si própria e, Eugène Delacroix escreveu em 1850 que "Le daguerréotype est plus que le calque, il est le miroir de l'objet, certains détails, presque toujours négligés dans les dessins d'après nature, y prennent une grande importance caractéristique, et introduisent ainsi l'artiste dans la connaissance complète de la construction: les ombres et les lumières s'y retrouvent avec leur véritable caractère, c'est-à-dire avec leur degré exact de fermeté ou de mollesse". Neste século Bazin escreveu que "L'originalité de la photographie par rapport à la peinture réside donc dans son objectivité essentielle. Aussi bien, le groupe de lentilles qui constitue l'œil humain s'appelle-t-il précisément "l'objectif". Pour la première fois, entre l'objet initial et sa représentation, rien ne s'interpose qu'un autre objet. Pour la première fois, une image du monde extérieur se forme automatiquement sans intervention créatrice de l'homme, selon un déterminisme rigoureux" (1985, p.13).

³ O que Walton (1984) muito bem observa quando estabelece paralelos entre a veracidade de um desenho e de uma fotografia é que a subjetividade do desenhista não é maior que a do fotógrafo, apenas que a origem dos traços que compõem uma e outra imagem divergem.

este antepõe à imagem a sua pré-compreensão do mundo. É necessário lembrar que o processo fisiológico da visão é complexo e, ainda, pouco esclarecido pelo tanto que se sabe no campo das suposições (continuamos vivendo num mundo misterioso e complexo), e a certeza, na maioria das vezes, ainda é só uma circunstância⁴.

Recomando a fotografia de Carter, percebemos por que meus ests é a imagem da morte, ou seja, que discursando sobre tal, nesta referenda-se. Pois encontra-se aí uma ação suspensa e inevitável. Ao contrário da tendência do fotojornalismo contemporâneo que privilegia o movimento (PEIXOTO, 1984), esta é a imagem de um quadro estático. Nada ainda aconteceu, e nenhum indício pode precisar o momento em que ocorrerá aquilo que se ante-vê e pelo qual se gostaria de não esperar. Sobre este roteiro intransigente, que se desenha na foto, dimensiona-se a dramaticidade de um silêncio provável, um hiato de tempo anunciando o gesto final. O discurso em questão, portanto, não versa sobre o que se mostra, mas sobre o futuro da cena petrificada, aterradora pela consciência que se tem do ocorrido. Ao exemplo do olhar de Medusa que transformava o fluxo da vida em matéria imutável, a fotografia, num golpe sarcástico, imobiliza a atenção mortal da ave sobre a criança e cancela o gesto final, mas somente enquanto representação. E como no mundo dos homens os faros

⁴ Reflexão aguda sobre este aspecto da realidade, aponta-nos Andrei Tarkovski no seu filme de 1979, "Stalker". Nas cenas finais vê-se um exip que treme e se move no tempo de uma mesa, sob o olhar da menina que seria herdeira dos estranhos efeitos da Zona Proibida. A quase possibilidade de uma resposta desvanece-se quando, neste momento, escutamos o som de um trem que passa ao lado da casa, ruidoso e trepidante. A maestria inquirívoca de Tarkovski é fazer-nos pensar na incerteza como única alternativa.

sucedem-se, sabe-se, com a agonia dos imprudentes, que o relato implícito é o de uma morte.

O outro tempo é o do fotógrafo. Tempo passado e ausente. Sabemos, por relato, que Carter depois de ter feito a fotografia, espantou o urubu e ficou, durante algumas horas, olhando a criança e chorando. Operando com a câmera, afastando a ave, manteve-se incapaz de agir sobre a situação maior, dentro da qual esta criança foi só mais uma ocorrência. A grande operação de Carter ainda foi nos fazer pensar na morte imposta como irresolúvel, mas imiscuído no fato, compartilhando daquele tempo presente, do qual o espectador é privado, o seu gesto é tornado vazio.

Principalmente no processo fotoquímico, onde a imagem resulta sempre posterior à tomada⁵, o gesto não se corporifica de imediato. Empunhar a câmera e disparar o obturador não é uma metáfora completa do disparo de uma arma (porque, evidentemente, o fato de sacar a imagem, em fotografia, é só a primeira etapa de um processo mais longo, cujo logro nem sempre se garante, a priori, compatível com as expectativas do momento. A apropriação implícita da fotografia é, portanto, sempre relativa. E como nunca esta se dá além da esfera do simbólico, o poder do fotógrafo não é maior do que o do prestidigitador: os dois conhecem imagens que são apenas representações de um mundo que não está presente, são truques que

⁵ Dubois (1986) analisou o tempo do polaróide nesta mesma perspectiva de tempo passado, usando como objeto de reflexão a instalação fotográfica de Michel Snow, intitulada "Autorization".

duplicam os fatos da vida, apenas o suficiente para que o público estarreja e pense que está vendo o que, de fato, ali não está⁶.

É forçoso admitir que a fotografia não deixa de ser um documento, inclusive com todas as peculiaridades que dizem respeito a sua natureza. Da mesma forma não se pode ignorar que esta é uma imagem potencialmente realista e potencialmente analógica⁷, em diferentes proporções, mas sempre articuladas, essas, como qualidades indienáveis. E são, justamente, tais qualidades que configuram a capacidade documental deste meio. A fotografia, em uma certa medida, reflete o mundo (esta tendência ao especular é limitada por um sistema de codificação que justifica toda a interpretação planônica da foto) e em outra medida, mapeia o mundo através de uma concepção intelectual da realidade. Sabe-se que o processo que determina a perspectiva fotográfica é o mesmo usado desde o renascimento - estes tinham origem nos aparelhos construídos sob o princípio da câmara obscura, usados para facilitar o trabalho dos desenhistas - e que, portanto, emprega o ponto de fuga único como elemento primordial e gerador. No rastro desta lógica elabora-se toda a teoria que discute o documento fotográfico.⁸

⁶ Antonioni explorou este aspecto da fotografia, levando o paralelo entre esta e alucinação ao extremo, no roteiro de Blow-up (1967).

⁷ Aumont (1993) diferencia estas duas categorias dizendo que "(...) a melhor definição para a imagem analógica é a de imagem que fornece, sobre a realidade, o máximo de informação, ou seja, a analogia diz respeito ao visual, às aparências, à realidade visível, o realismo diz respeito à informação veiculada pela imagem, logo à compreensão, à "intelecção" (p.207).

⁸ Machado (1984) elabora este aspecto da fotografia com densidade no capítulo "Mística da homologia automática" (p.30-42), em obra referida neste texto.

Considerando que a fotografia responde por um tipo de registro de uma dada realidade e que, dessa forma, configura-se como documento, o que se buscou discutir até aqui e a partir do exemplo de Carter é, justamente, como o espectador participa da conformação deste registro, quando ignora ou quando considera a anterioridade da imagem. No exemplo dado, consideramos os elementos disponíveis que foram veiculados com esta imagem e reconstruímos pela lógica da observação uma realidade não tangível, acessamos o gesto fotográfico que é anterior à imagem e presentificado por esta como dado inerente (embora, não de imediato, perceptível) e desenvolvemos a compreensão dos elementos aí implícitos e, principalmente do elemento humano no sentido. E concluímos a criação fotográfica como um sistema de relações entre tempos não concomitantes (o tempo da imagem, do fotógrafo e do espectador) e como uma circunstância de sentidos ainda não construídos. E isto, por fim, induz à concepção de documento fotográfico como um mapa de caminhos imbricados, que só aponta sentidos quando revelamos os pontos referenciais que ali não figuram.

O que compreendemos do episódio que marca a geração da imagem de Carter sobre a Jome no Sudão, dos atos não explicitados nesta foto, naqueles implícitos e na trama de morte que se estabelece entre uma realidade figurada e outra dada a figurar é, na medida em que nos habilitamos a fazê-lo, a tomada de consciência que ocorre quando pulamos para além da "miragem do visível"⁹ e quando impomos ao olhar a tarefa de pensar o que não está prontamente enunciado. Porque a realidade, e principalmente a realidade de uma

⁹ Machado, 1984, p.40.

fotografia, para que exista como dado operável, depende de nossa habilidade em construir sentidos, depende de uma posição autônoma e, simultaneamente, flexível, como o enunciado de Machado (1984):

"A realidade não é essa coisa que nos é dada pronta e predestinada, impressa de forma imutável nos objetos do mundo: é uma verdade que *advém* e como tal precisa ser intuída, analisada e produzida. Nós seríamos incapazes de registrar uma realidade se não pudéssemos ao mesmo tempo criá-la, destruí-la, deformá-la, modificá-la; a ação humana é ativa e por isso as nossas representações tomam a forma ao mesmo tempo de *reflexa e refração*. A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria também esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, mas precisamente nela" (p. 40).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.
BARTUES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa, Edições 70, 1980.
BAZIN, André. Ontologie de l'image photographique. In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris, v. 1, Edition du Cerf, 1975.
CATTANI, Ioleta. O princípio de realidade na pintura do Renascimento - a questão da perspectiva. *Porto-Ant*. Porto Alegre, 1990, N.1, p. 31-37.
DUBOIS, Philippe. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Paidós, 1986.
FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (org.), *Fotografia: Usos e funções no Século XIX*. São Paulo, EDUSP, 1991.
IRIZOT, Michel et DUCROS, Françoise (org.). *Du bon usage de la photographie: une ontologie de textes*. Paris, Ministère de la Culture et de la Communication/Centre National de la Photographie, Collection Photo Preche n.8, 1987.
LEITE, Miriam L. Moreira. A imagem através das palavras. In: *Ciência e Cultura*. SBPC, 1986, n° 38, v.9, p. 1483-1495.
MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: introdução à fotografia*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

- PEIXOTO, Nelson Brissac. Ver o invisível: a ética das imagens. In O olhar. São Paulo, Cia das Letras, 1985, p. 301-319.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre fotografia*. São Paulo, Arbor, 1981.
- WALTON, Kendall. Transparents pictures: on the nature of the nature of the photographic realism. *Critical Inquiry*. Chicago, 1984, N. 11, P. 246-277.