

Click... ou Bang? Imagem e Morte na Historiografia sobre a FotografiaRichard Gonçalves André¹

Resumo: Desde o seu surgimento nas primeiras décadas do século XIX, a fotografia foi articulada a um imaginário de modernidade, na medida em que seria capaz de reproduzir a realidade supostamente sem a mediação do fotógrafo. No entanto, paralelamente, o artefato fotográfico começou a ser associado a representações e práticas que poderiam ser consideradas “antimodernas” pelos entusiastas da modernidade. Alguns exemplos são a realização de retratos mortuários, a crença no “roubo” dos espectros da alma e a tentativa de capturar projeções de ânimos ou mesmo de espíritos descarnados por meio da câmera fotográfica. Essa articulação da fotografia à morte parece não ter passado despercebida pelos principais teóricos da imagem fotográfica ao longo dos séculos XX e XXI, como Susan Sontag, Philippe Dubois, Roland Barthes e Boris Kossoy que, nesse quesito, abordaram-na de diferentes formas. Para Sontag, a fotografia, semelhante a armas de fogo e automóveis, seria representação das relações de poder. Dubois ressalta que a câmera seria instrumento de morte justamente por retirar do fluxo da duração os objetos e congelá-los em representações estáticas. Barthes, defendendo uma noção referencial de fotografia, enfatiza que esse congelamento permitiria, para além da morte em si, a perpetuação da vida por intermédio do que denominou “[...] o retorno do morto.” Kossoy, por vez, sublinha que a fotografia possibilita a criação de uma segunda realidade, ligada à representação icônica, que ultrapassaria o tempo de vida dos fotografados, permitindo a perpetuação artística da vida a despeito da morte. Tendo em vista essas discussões, pretende-se, nesta comunicação, elaborar um ensaio sobre como a historiografia sobre a fotografia refletiu sobre suas interfaces não apenas com a morte, mas também com a vida. Utilizando como fontes as principais obras teóricas sobre a imagem fotográfica, busca-se realizar uma revisão teórica mapeando as principais abordagens no que se relaciona ao objeto circunscrito. As reflexões presentes na comunicação são parte de uma pesquisa docente em andamento na Universidade Estadual de Maringá e, embora ainda não haja resultados acabados, percebe-se que as discussões sobre vida e morte em suas relações com a fotografia referem-se a um debate relativamente recorrente na historiografia sobre a imagem fotográfica. Conclui-se parcialmente que as diferentes abordagens propostas pela historiografia, não obstante revelem perspectivas pessoais dos autores no tocante ao assunto, inserem-se em certo imaginário mórbido constituído em torno do artefato fotográfico.

Palavras-chave: Fotografia. Morte. Historiografia.

Todos os equipamentos que produzem imagens que poderiam ser consideradas fotográficas, dos daguerreótipos nas primeiras décadas do século XIX às atuais *digital single lens reflex* (DSLR) ou simplesmente reflex digitais, são baseados na chamada câmera obscura, utilizada desde os pintores durante o Renascimento (MACHADO, 1984). De maneira simples, tratam-se de caixas escuras que permitem a entrada de forma controlada da luz por determinado orifício. Uma vez refletida sobre os objetos do mundo exterior, a luminosidade penetra nesse mecanismo e incide sobre materiais previamente sensibilizados, que podem ser chapas de metal no caso da daguerreotipia, filmes nas câmeras analógicas e, atualmente, sensores digitais que transformam as características luminosas em informações que podem ser decodificadas e reproduzidas em computadores. De qualquer forma, em termos óticos e mecânicos, pouco importando a tecnologia empregada, o processo que leva à constituição da imagem fotográfica é fundamentado num jogo de negativo e positivo, luz e escuridão. Talvez não coincidentemente, pelo menos no Ocidente, vida e morte também são associadas às metáforas luminosas. A vida é relacionada à claridade, que pode assumir sentidos religiosos, ligados, por exemplo, ao exército celeste, de Deus aos anjos. Ou mesmo à racionalidade, como o fizeram os filósofos iluministas nos séculos XVII e XVIII, como Voltaire e Rousseau. Por outro lado, a morte remete à imagem da escuridão, ao abismo e à noite. E também, da perspectiva racionalista, às trevas da ignorância.

Os possíveis entrelaçamentos entre vida, morte e fotografia não passaram despercebidos pelos contemporâneos da invenção dos primeiros equipamentos fotográficos durante o século XIX, na medida em que a imagem, para além de simples registro do mundo exterior, começou a ser utilizada com finalidades ligadas ao mórbido, como sugerem os chamados retratos mortuários, entre outros exemplos. Tendo em vista essas articulações, a presente comunicação tem por objetivo analisar como a historiografia sobre a fotografia abordou as relações entre fotografia, morte e vida, uma vez que a discussão tornou-se ponto relativamente recorrente nas obras de intelectuais como Susan Sontag (1981), Philippe Dubois (1993), Roland Barthes e Boris Kossov (2002), entre possíveis outros. Para alguns deles, a câmera seria instrumento de poder semelhante a armas de fogo ou veículos, tornando-se instrumentos de morte. Para outros, por tirar os objetos do fluxo do tempo, a imagem fotográfica os privaria justamente da condição de vida. Outra noção sugere ainda que a foto, justamente por transcender a vivência em sentido biológico, teria a potencialidade de permitir o que Barthes (1984, p. 20) denomina “[...] o retorno do morto”. É válido recordar que, nesta pesquisa, concebe-se por “historiografia” toda produção intelectual sobre determinado objeto, independentemente de ter sido elaborada por historiadores propriamente ditos. Assim, os autores abordados são ensaístas, semioticistas e mesmo historiadores. No entanto, apesar (e talvez em razão) de suas diferentes perspectivas, suas reflexões tornaram-se referência para pesquisas produzidas pelos historiadores de ofício que analisam de forma multifacetada a fotografia. Nesse sentido, ver, por exemplo, a pesquisa de doutorado de Ana Cristina Teodoro da Silva (2003) e a minha própria dissertação de mestrado (ANDRÉ, 2006).

1. Ambiguidades Fotográficas

A sugerida ambiguidade entre sombra e luz, morte e vida, parece caracterizar as representações em torno das quais a fotografia foi envolta quando de sua criação na década de 1830, com o daguerreótipo e o calótipo. Seus entusiastas consideravam-na expressão da modernidade, fruto das revoluções industriais (CARVALHO, 1998) que, na conjuntura, possuía apenas algumas décadas. A câmera seria capaz de fixar imagens fiéis à realidade, o que foi considerado uma forma de capturar o referente sem a mediação do sujeito, como no caso da pintura². Por outro lado, seus críticos, como o literato francês Charles Baudelaire, afirmavam que a imagem fotográfica seria uma invenção de mau gosto que subverteria as

artes do “espírito” como aquelas produzidas pelos pintores (BENJAMIN, 1992; MANGUEL, 2001). Um periódico alemão, o *Leipziger Anzeiger*, chegou a enfatizar que a capacidade fotográfica de reproduzir o homem à imagem e semelhança seria uma blasfêmia aos intuítos divinos (BENJAMIN, 1992).

Críticas à parte, a fotografia começou também a ser utilizada para fins que poderiam ser considerados obscurantistas pelos arautos da modernidade (ANDRÉ, 2012). No final do século XIX, o psicanalista alemão Hippolyte Baraduc tentou fotografar os ânimos de doentes mentais, buscando também registrar projeções espirituais de cadáveres, como a própria esposa após alguns minutos de falecimento (DUBOIS, 1993). Partindo de pressuposto semelhante, o literato francês Honoré de Balzac ressaltava que a cada tomada fotográfica, o espírito humano perderia uma camada ou espectro (DUBOIS, 1993), crença que, no senso comum atribuída a certas tribos indígenas, seria a rigor muito francesa e propalada, inclusive, por um de seus mais célebres intelectuais. Como forma de registrar uma última imagem antes do sepultamento, tornou-se moda na Europa (e também no Brasil, posteriormente) a realização de retratos fúnebres, nos quais se fazia os cadáveres posarem como em vida ou em seu leito de morte, pelo menos segundo uma das tipologias dos retratos mortuários (BORGES, 2008; BORGES, 2005). Por fim, é válido ainda ressaltar que o artefato fotográfico passou a ser utilizado também em cemitérios, substituindo em parte a estatuária fúnebre (representada por corpos jacentes e orantes, como sugere o historiador francês Phillipe Ariès, 1989) e as máscaras mortuárias (ANDRÉ, 2009). Ou seja, para além ou aquém do “vívido brilho” da modernidade, a fotografia também foi associada à “mórbida escuridão” do que seria possível denominar antimodernidade (ANDRÉ, 2012).

2. Vida e Morte na Historiografia sobre a Fotografia

Como afirmado, essas ambiguidades não passaram despercebidas aos teóricos do artefato fotográfico no século XX. Em “Ensaio sobre Fotografia”, conjunto de textos originalmente publicados em 1977 que refletem de forma descontínua sobre múltiplas facetas da imagem, a ensaísta norte-americana S. Sontag (1981) resalta as similitudes entre a câmera e as armas de fogo ou mesmo veículos, dada sua inerente periculosidade. De fato, da perspectiva material, as semelhanças são significativas, como as próprias objetivas de longo alcance, tecnicamente denominadas teleobjetivas, que seguem o mesmo princípio das miras telescópicas utilizadas em armamentos como rifles manuseados por atiradores denominados *snipers*. Um vídeo publicitário produzido pela The Camera Store, rede de lojas canadenses que comercializa equipamentos fotográficos, representa fotógrafos em uma situação de guerra, utilizando câmeras reflex como metralhadoras e flashes como granadas³. É válido ainda ressaltar que, paralelamente à metáfora bélica, há algo de fálico na fotografia, compreendido como signo de dominação no imaginário patriarcal. O diretor italiano Michelangelo Antonioni, em *Blow-Up* (1966) parece ter percebido essa correlação: numa das cenas, o fotógrafo, interpretado por David Hemmings, protagonista do filme, tira uma série de fotografias em estúdio de uma modelo. Ambos, fotógrafo e modelo, adotam posições significativamente sexuais, nas quais o operador, entre um clique e outro, dá alguns beijos na modelo⁴.

Sejam armas de fogo, veículos ou falos, as metáforas sugeridas em parte por Sontag remetem justamente ao fato da câmera representar um instrumento de poder. Nesse sentido, o fotógrafo, em linguagem bourdiana, exerce um poder simbólico sobre os referentes, na medida em que “tira” (utilizando expressão comum no que se refere à fotografia) uma imagem, inevitavelmente ou não, dos objetos. Em parte, isso gera na pessoa fotografada uma sensação de congelamento quase mórbido, como lembra Dubois (1993) ao citar um caso de infância, ou pelo menos de violação, ainda que autorizada. Ao longo de minha pesquisa de doutorado (ANDRÉ, 2011), em que analisei as representações e práticas mortuárias entre

imigrantes japoneses e descendentes no Brasil, tive de fotografar cemitérios no dia de Finados, um dos feriados mais populares no país. Num cruzeiro, local de devoção dos familiares que visitam seus mortos, lembro-me de ter “sacado” a câmera com algum receio, sob o olhar relativamente hostil de algumas pessoas. Guardei a máquina no *case*, ou poderia dizer “coldre”? Tratava-se ali da “violação” de um espaço e tempo de devoção religiosa de caráter familiar, ainda que num lugar público. Outro exemplo de poder inerente ao ato fotográfico, utilizando a expressão de Dubois (1993), é a atividade dos chamados *paparazzi*, fotógrafos que fazem do registro da vida íntima de celebridades uma profissão (FREUND, 1995). Nesse caso, a violação (aqui sem aspas) é levada às últimas consequências, porquanto imagens de foro íntimo sejam publicadas em certo tipo de imprensa, voltada geralmente para revistas de “fofocas”. É válido ressaltar que, segundo Sontag, o operador exerce uma não-intervenção sobre a realidade imediata, como tornou público o caso do fotógrafo sul-africano Kevin Carter, que registrou a cena de uma criança subnutrida aparentemente à espera da morte, tendo ao lado uma ave de rapina. Na opinião pública, surgiram vozes se indagando sobre a ética fotográfica, fazendo referência à ausência de intervenção do fotógrafo. O episódio tornou-se mais complexo posteriormente, quando surgiram rumores de que se tratava de uma cena “forjada”, na medida em que a criança pertenceria a um grupo de recuperação, tratando-se a cena com a ave de rapina de uma coincidência investida de significação por Carter. De qualquer forma, o caso é sintomático da postura de não-intervenção material que, no entanto, ainda de acordo com Sontag (1981, p. 20), pode tornar-se uma intervenção simbólica, inclusive investida de poder, uma vez que, em suas palavras, a “[...] imagem perfura. A imagem anestesia. [...]”

O historiador francês P. Dubois (1993), em “O Ato Fotográfico” (publicado originalmente em 1990), é um dos autores na historiografia sobre a fotografia que mais refletiram sobre as implicações mórbidas da imagem fotográfica. Segundo o autor, a fotografia é construída como ato por parte do fotógrafo, opondo-se, portanto, à noção segundo a qual a câmera fotográfica apenas “tomaria” ou “tiraria” imagens independentemente da vontade do operador. Sempre haveria, nesse sentido, em maior ou menor grau, um sujeito que operaria os instrumentos técnicos com o objetivo de elaborar determinada representação da realidade. De forma geral, para Dubois, o ato fotográfico seria realizado por um processo de duplo corte sobre o universo do referente. Em primeiro lugar, o fotógrafo selecionaria determinada fração de espaço ao enquadrá-lo por intermédio do visor retangular da câmera, que atualmente poderia ser tanto ótico quanto digital. Nesse fracionamento espacial, o operador estaria inserindo nos limites da fotografia objetos perpassados de sentido, valorizando-os de diferentes formas, mesmo que o fora-do-quadro, no dizer do historiador, seja tão importante quanto aquilo que é incluído, como, por exemplo, em imagens eróticas (não apenas em sentido sexual) em que o invisível torna-se objeto de desejo justamente em razão de seu ocultamento. Incluir e excluir, assim, seriam opções conscientes do fotógrafo com o intuito de constituir uma tessitura de sentidos.

O segundo corte, segundo Dubois, seria mais significativo quanto ao caráter mórbido da fotografia. Trata-se, justamente, do fracionamento sobre o tempo. Ao apertar o disparador da câmera, o fotógrafo aciona um mecanismo denominado obturador, que controla durante quanto tempo o material sensível, seja o filme ou o sensor digital, será exposto à luminosidade refletida pelo referente. Dessa forma, “congela-se” determinado instante que constitui a imagem, impressa em papel ou armazenada em arquivos digitais. Nesse “congelamento”, um dos aspectos fundamentais da vida, o caráter de fluxo num espaço-tempo contínuo, seria perdido em nome de uma representação estática, e portanto morta, da realidade. Por isso, mais que propriamente biografar, como é o intuito dos retratistas que buscam “captar” a essência dos fotografados numa imagem singular, a fotografia realizaria, de acordo com o historiador, uma tanatografia ou uma “escrita da morte”. Não coincidentemente,

Dubois (1993, p. 221) ressalta que “[...] o corpo fotográfico nasce e morre na luz e pela luz [...]”, sugerindo que a mitologia fotográfica poderia ser fundamentada na Górgona, personagem da mitologia grega que transformaria em pedra, tornando estático e morto, todo aquele que a olhasse particularmente nos olhos. O historiador enfatiza ainda que a Górgona vigiaria Hades, o reino (e também a divindade) grega relacionada aos mortos. Ainda que seu livro seja anterior, Sontag (1981, p. 15), em consonância com a visão de Dubois, sugere que

Toda fotografia é um *memento mori*. Tomar uma fotografia é como participar da mortalidade, vulnerabilidade e mutabilidade de uma pessoa (ou objeto). Precisamente por lapidar e cristalizar determinado instante, toda fotografia testemunha a dissolução inexorável do tempo.

Em síntese, retornando ao historiador francês, seria “[...] disso que se trata em qualquer fotografia: *cortar o vivo para perpetuar o morto*. [...]” (DUBOIS, 1993, p. 169, grifo no original). Seria apenas o cinema que “resolveria” o “problema” do congelamento temporal inerente à fotografia ao preservar a continuidade da duração no vídeo (MACHADO, 1984), ainda que seccionada em cenas.

De certa forma, as considerações de Dubois sobre as articulações entre a fotografia e a morte fazem uma releitura crítica das reflexões de “A Câmara Clara”, escrita pelo semiótico francês R. Barthes (1984) em 1980, sendo ironicamente sua última obra (publicada apenas três anos depois que “Ensaio sobre Fotografia”, de Sontag). Para Barthes (1984, p. 20), num livro que relata a visão pessoal do autor sobre a imagem fotográfica, esta permitiria “[...] essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o retorno do morto.” O artefato seria um objeto paradoxal, na medida em que, por intermédio de uma imagem congelada (e mais que isso, impregnada) de um momento vívido (em contraposição ao instante mórbido de Dubois), seria possível perceber alguém já falecido. Significativamente, o semiótico cita a imagem de Lewis Payne, condenado à morte em 1865, em toda sua vivacidade e até mesmo certa beleza juvenil, para afirmar enfaticamente: “[...] *ele vai morrer* [...]” (BARTHES, 1984, p. 142, grifo no original). A segunda parte do livro, que Barthes dedica quase inteiramente à reflexão em torno de uma única imagem de sua falecida mãe quando jovem, é baseada nessa premissa, segundo a qual se pode perceber a vida inerente à imagem mesmo após a morte da pessoa em si, principalmente no caso de um ente querido. Esse é um dos possíveis sentidos que o semiótico aplica ao conceito de *punctum*, isto é, algo presente na fotografia ou por ela sugerida que afetaria, no sentido propriamente de criar afeto, a “leitura” por parte do espectador. Ou seja, invertendo os pólos da discussão encetada até agora, a vida estaria contida nos limites retangulares e estáticos da fotografia, permitindo o retorno do morto, ao passo que a morte seria inerente justamente ao fluxo do tempo, que Dubois compreende como manifestação da vida, levando à degradação e ao desaparecimento.

Barthes possui uma leitura da fotografia relativamente irônica em relação à Semiótica: diferentemente de autores como Lucia Santaella e Winfried Nöth (2008), que a compreendem como signo icônico construído por intermédio da leitura que o fotógrafo estabelece sobre a realidade ou mesmo outros signos, o autor concebe a imagem fotográfica como algo destituído de signo propriamente dito, tratando-se, sobretudo, da emanação de um referente (BARTHES, 1984; ver crítica em MACHADO, 1984), ressaltando que

[...] a Fotografia sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento: estão colados um ao outro, membro por membro, como o condenado acorrentado a um cadáver em certos suplícios. [...] (BARTHES, 1984, p. 15)

Aliás, a utilização de metáforas mórbidas na citação acima é sintomática em relação às discussões aqui realizadas. De qualquer forma, mais que a representação estruturada a partir de signos icônicos convencionados, a fotografia para Barthes seria a manifestação de um referente que “adere”. Não é casual que o autor afirme que, em toda imagem fotográfica, certas partículas do real em forma de luz refletida sejam agregadas ao negativo, sendo transformado em positivo posteriormente (no caso da fotografia digital, a noção deve ser

repensada, na medida em que se tratam de informações digitais de caráter imaterial). A citação a seguir é longa, mas significativa da perspectiva barthesiana:

[...] A foto é literalmente uma emanção do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm me atingir, a mim, que estou aqui; pouco importa a duração da transmissão; a foto do ser desaparecido vem me tocar como os raios retardados de uma estrela. Uma espécie de vínculo umbilical liga a meu olhar o corpo da coisa fotografada: a luz, embora impalpável, é aqui um meio carnal, uma pele que partilho com aquele ou aquela que foi fotografado (BARTHES, 1984, p. 121).

Por isso, além de algo que manifestaria o referente, a fotografia seria registro palpável de algo que jamais poderia se repetir. De forma geral, ela traria à tona o “isso foi” barthesiano.

Outro autor que enfatiza a vida inerente à fotografia, porém em outro sentido quando comparado a Barthes, é B. Kossoy (2002b), um dos principais teóricos brasileiros da fotografia e também fotógrafo expoente do chamado realismo fantástico. Para o autor, a imagem fotográfica não pode ser reduzida simplesmente à emanção do referente, uma vez que haveria todo um processo para a criação da fotografia na qual o mundo referencial seria apenas uma parte. Kossoy ressalta que a teia para a criação fotográfica envolveria, em primeiro lugar, a existência de um assunto que estaria situado no interior de determinado tempo e espaço, perpassado, portanto, de historicidade. Não é coincidência, nesse sentido, que o autor tenha escrito diversas obras articulando fotografia e história (KOSSOY, 1989; KOSSOY, 2002a). Também inserido nesse lugar de produção, utilizando o conceito proposto pelo historiador francês Michel de Certeau (1995), haveria o fotógrafo perpassado de subjetividade que, fazendo uma leitura de mundo particular, utilizaria de determinados conhecimentos técnicos e tecnologias para elaborar o produto final, a fotografia propriamente dita.

Esse processo de construção, segundo Kossoy (2002b), envolveria a relação com duas esferas diferentes de realidades, ainda que relacionadas entre si. A chamada primeira realidade seria justamente aquilo que Barthes denomina como referente, isto é, o acontecimento único perpassado de historicidade. A segunda realidade, por sua vez, seria a reconstrução desse evento singular por meio da representação fotográfica, na qual o fotógrafo imprimiria à obra determinado conceito por intermédio da composição, recordando a noção de visualização proposta por Adams, de acordo com a qual a imagem é visualizada mentalmente (conceito) antes de sua execução (composição, ADAMS, 2003). Ao passo que a primeira realidade está sujeita à passagem do tempo, e portanto à degradação e à morte, a segunda pode transcender o tempo de vida dos fotografados (e do próprio fotógrafo) permitindo a continuidade da vida ao longo das durações. O próprio Kossoy, em palestra no III Encontro Nacional de Estudos da Imagem, realizada na cidade de Londrina (PR), ressaltou esse ponto de vista respondendo à pergunta de alguém da platéia que lhe perguntava justamente sobre o “isso foi” barthesiano. Aliás, a perspectiva de Kossoy é debitária, direta ou indiretamente, daquela proposta por André Bazin (MACHADO, 1984), que ressaltava que o princípio da fotografia situava-se no embalsamamento realizado pelos egípcios, que buscava transcender o tempo e garantir a vida. Nesse sentido, como resalta Arlindo Machado (1984) comentando o pensamento de Bazin, o artefato fotográfico teria se apropriado visualmente das tentativas seculares de vencer a morte.

3. Epílogo

As questões não se esgotam nas considerações acima. Como se percebe, tais autores não apenas discutem as relações da fotografia com a vida e a morte com base em análises frias e racionalistas sobre a questão. Antes, o que está em questão em questão são filosofias sobre a imagem fotográfica, correndo aqui o risco de aplicar o conceito anatopicamente, mas cujas

discussões são relativamente situadas historicamente, na medida em que dialogam entre si. Como foi visto, para autores como Sontag e Dubois, a conotação mórbida da fotografia é significativa, seja vista como instrumento de poder que mortifica, seja como representação da morte por intermédio do congelamento do espaço e do tempo. Para Barthes, a fotografia permitiria o retorno do morto inscrito materialmente no papel fotográfico. Para Kossoy, a segunda realidade inerente à representação fotográfica ofereceria a possibilidade de, mesmo como lembrança, transcender o tempo de forma a preservar a vida. De qualquer modo, as discussões presentes na historiografia sobre a fotografia continuam inserindo-a na trama envolvendo luz e sombra, negativo e positivo, vida e morte.

Referências

ADAMS, Ansel. *A Câmera*. 3. ed. São Paulo: Editora SENAC, 2003.

ANDRÉ, Richard Gonçalves. Entre o Ausente e o Duplo: Apropriações Mortuárias da Fotografia na Cultura Religiosa Japonesa. *Discursos Fotográficos*, 2012 (no prelo).

_____. *Entre o Mito e a Técnica: Representações de Natureza em Fontes Fotográficas (1934 – 1944)*. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis.

_____. A Fotografia e o Mórbido: Representações de Vida e Morte em Imagens Funerárias. In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem, n. 2, 2009, Londrina. *Anais do IV Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina, 2009.

_____. *Religião e Silêncio: Representações e Práticas Mortuárias entre Nikkeis em Assaí por meio de Túmulos*. 2011. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis.

ARIÈS, Phillipe. *O Homem Diante da Morte*. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara: Nota sobre a Fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. Pequena História da Fotografia. In: *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.

BORGES, Deborah Rodrigues. *Registros de Memória em Imagens: Usos e Funções da Fotografia Mortuária em Contexto Familiar na Cidade de Bela Vista de Goiás (1920 – 1960)*. 2008. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia.

BORGES, Maria Eliza Linhares. *História & Fotografia*. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

CARVALHO, Vânia Carneiro de. *A Representação da Natureza na Pintura e na Fotografia Brasileiras do Século XIX*. In: FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1998.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. 7. ed. Campinas: Papirus, 1993.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e Sociedade*. 2. ed. Lisboa: Vega, 1995.

KOSSOY, Boris. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2002a.

_____. *Fotografia e História*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002b.

CERTEAU, Michel de. *A Operação Histórica*. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre (orgs.). *História: Novos Problemas*. 4. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.

MACHADO, Arlindo. *A Ilusão Especular*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: Cognição, Semiótica, Mídia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

SILVA, Ana Cristina Teodoro da. *O Tempo e as Imagens de Mídia: Capas de Revistas como Signos de um Olhar Contemporâneo*. 2003. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual Paulista, Assis.

SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a Fotografia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.

¹ Doutor em História pela Universidade Estadual Paulista (UNESP) e professor pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).

² A despeito do discurso realista então atribuído à fotografia e que ainda atualmente possui certo poder, a imagem não dispensa a subjetividade do fotógrafo que, mesmo se utilizando de um instrumento técnico, seleciona enquadramentos, instantes específicos por intermédio do obturador da câmera (DUBOIS, 1993), perspectivas, disposição de objetos na cena, entre outras intervenções. Além disso, o fotógrafo é um indivíduo inserido num contexto histórico mais ou menos preciso, criando representações fotográficas ligadas a questões inerentes ao seu espaço e tempo de produção (KOSSOY, 2002). Por isso, como sugere o fotógrafo norte-americano Ansel Adams (2003), a câmera deve ser compreendida não como robô automático, mas como instrumento flexível que permitiria a plasticidade da obra fotográfica.

³ Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=awq90APEVgw&feature=youtu.be>. Acesso em 31 jul. 2011.

⁴ Agradeço às considerações de Ana Cristina Teodoro da Silva sobre o filme de Antonioni.