



## OS CAMINHOS DO DOCUMENTO FOTOGRÁFICO E SUAS REPRESENTAÇÕES

Ana Cristina de ALBUQUERQUE<sup>1</sup>

**Resumo:** Desde seu aparecimento foi dado à fotografia um valor documental, baseado no princípio de prova e realidade que a caracterizam. Seu aparecimento foi a junção da automação de um lado e do desenvolvimento de técnicas para sua fixação de outro, suscitando a partir daí uma série de discussões em relação às suas múltiplas facetas e sobre sua transitoriedade por diversas áreas do conhecimento. No presente artigo, propomos uma reflexão sobre a fotografia como uma representação da realidade e seu valor documental, trilhando por seu desenvolvimento técnico e intelectual e por sua referencialidade, que determina os modos de seu entendimento e tratamento por parte dos profissionais e pesquisadores.

**Palavras-chave:** Fotografia; documento fotográfico; representação; subjetividade; fotografia e história.

### Fotografia: seu início

O documento fotográfico está presente em diversas áreas do conhecimento e em algumas se torna um elemento quase que indispensável para pesquisas. É usado para observações de culturas e povos juntamente a diários de campo pela antropologia, para diagnosticar doenças com fotografias científicas no caso da medicina, verificar as mudanças numa cidade, suas construções e urbanização na arquitetura, como objetos de valor histórico pela sociologia e historiografia. Estes são apenas alguns exemplos da importância do documento fotográfico para, junto a textos escritos, ajudar a entender fatos do presente ou do passado.

Desde seu aparecimento foi dado à fotografia um valor documental, baseado no princípio de prova e realidade que a caracterizam. Seu cerne está ligado a valores probatórios usados pela historiografia e pelo direito. Um documento fotográfico pode ser usado tanto para pesquisas sobre fatos passados e dar subsídios para perceber fragmentos de cenas que apenas narradas seriam imaginadas, como para provar esse mesmo fato juridicamente.

A sociedade burguesa do século XIX, com o advento da industrialização, estava pronta cultural e economicamente para que os experimentos fotográficos tivessem as condições necessárias para o seu desenvolvimento e aperfeiçoamento. O aparecimento da máquina e as

---

<sup>1</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade Estadual Paulista – UNESP. [albuanati@marilia.unesp.br](mailto:albuanati@marilia.unesp.br)



formas de representação do real através da perspectiva já desenvolvida deram elementos para que a câmara fotográfica fosse aperfeiçoada.

Para Flusser (2002), a câmara fotográfica é um aparelho que, sendo prolongamento do olho humano, tem o poder de alcançar a natureza de forma mais profunda e por isso é mais poderosa e eficiente do que o próprio olho. Com a revolução industrial, os aparelhos e máquinas vão adquirir funções e ter lugares próprios, sendo que o homem irá viver em função desses lugares que lhes são destinados e ao redor dessas máquinas que são desenvolvidas rapidamente. Portanto, o advento da fotografia veio para consolidar em imagens a forma mecânica de se mostrar o mundo.

O que teve início no Renascimento – o anseio de reproduzir fielmente a natureza – permeava os sonhos dos homens de engenho e arte daquela época, e se tornava possível através da fotografia. A hora da fotografia havia chegado e era sentida por vários pesquisadores, homens que, segundo Benjamin:

Independentemente uns dos outros, buscavam a mesma meta: fixar imagens na *câmera obscura*, conhecida ao menos desde Leonardo. Assim que, após mais ou menos cinco anos de esforços de Niépce e Daguerre, isto se tornou possível à mesma época, o Estado, favorecido pelas dificuldades de patenteação encontradas pelos inventores, tomou conta disso e, indenizando-os, transformou-o em coisa pública. Estavam dadas, assim, as condições para um contínuo e acelerado desenvolvimento que, por longo tempo, excluiu qualquer retrospectiva (BENJAMIN, 1977, p. 219).

A primeira vez que uma imagem foi fixada em uma placa de metal foi em 1826<sup>2</sup>, por Nicéphore Niepce, que reuniu os princípios ópticos conhecidos e conseguiu a partir de processos químicos, dar início ao que seria a habilidade mecânica e não mais manual de o homem retratar o seu meio. “Qualquer invenção é condicionada, por um lado, por uma série de experiências e de conhecimentos anteriores e por outro, pelas necessidades da sociedade.” (FREUND, 1995, p. 37). Naquele momento, Niepce reuniu estas duas condições e conseguiu, através de estudos que estavam sendo feitos há muitos anos, resultados como construir cinco câmaras fotográficas que hoje se encontram no Museu Niepce, na França. Essas câmeras ainda eram bem amadoras quanto à óptica, mas deram os passos para o desenvolvimento da técnica fotográfica.

<sup>2</sup> A cronologia referente à história da fotografia seguirá nesta dissertação FREUND, G. Fotografia e sociedade. Mafra: Veja, 1995. p. 214 (Comunicação & Linguagem).



A fotografia era a junção da automação de um lado e do desenvolvimento de técnicas para sua fixação de outro. Santaella explica que:

a fotografia não nasceu de uma invenção súbita, pois ela é a filha mais legítima da câmara obscura, tão popular no Quatrocento, cujo aperfeiçoamento permitiu estender a automatização até a própria inscrição da imagem, afastando do pintor a tarefa de nela colocar a sua mão. O que faltava à câmara obscura eram um suporte sensível à luz para a captura automática da imagem, de um lado, e o negativo para a automatização da reprodução dessa imagem original, de outro. Ambos chegaram com a fotografia (SANTAELLA, 1998, pp. 307-308).

Os resultados conseguidos por Niepce foram aperfeiçoados por seu sócio Daguerre<sup>3</sup> que, com o instrumento que levava o seu nome, daguerreótipo, soube adentrar com sua invenção nos meios burgueses e intelectuais franceses e, após quinze anos da primeira imagem ser fixada por Niépce (FREUND, 1995, p. 38), a fotografia tornou-se conhecida do público. Por um projeto de lei o parlamento francês adquiriu a invenção e seguindo o curso de interesse pelo progresso, a fotografia foi disposta à humanidade, podendo ser explorada e aperfeiçoada por qualquer pessoa que possuísse condições para isso. A obra de Niepce por um tempo foi totalmente posta na autoria de Daguerre que, por sua vez, soube mostrar ao mundo o que tinha conseguido. Segundo Sougez:

Daguerre, diametralmente oposto ao calado e tímido Niepce, trouxe o lado mercantilista e espectacular, com um processo cuja originalidade lhe era própria e não teria muito futuro, já que se tratava de algo dispendioso, de difícil manipulação e que produzia apenas uma única prova, não multiplicável. Apesar dos seus defeitos, o daguerreótipo – que não era mais que uma variante do processo – propagou-se pelo mundo, abrindo definitivamente o caminho à fotografia (SOUGEZ, 2002, p. 57).

O daguerreótipo, conforme escreve Sougez (2002), abriu caminho para as aspirações da burguesia liberal da época e foi adotado justamente por satisfazer alguns de seus desejos. O desenvolvimento da fotografia caminhou de forma rápida e muitas vezes, simultaneamente em

<sup>3</sup> Daguerre se associou a Niepce em 1829, segundo Sougez (2001). Fizeram experimentos juntos até a morte de Niepce, em 1833. Daguerre era conhecido por seu *diorama*, espécie de teatralização de cenas onde usava-se jogos de luzes e conhecimentos de perspectiva para dar a impressão de que se contemplava cenas reais de lugares.



diversos lugares<sup>4</sup>. A necessidade que a nova burguesia, como classe, tinha de ser representada contribuiu imensamente para que a fotografia fosse um dos elementos preferidos à afirmação de poder material. Na “Grande Exposição da Indústria” em 1855, na França, a fotografia foi levada para camadas sociais diferentes, já que até aquele momento era conhecida do público, mas esse público se resumia a intelectuais, artistas e cientistas. Pessoas famosas conhecidas apenas do grande público à distância podiam ser vistas ali congeladas em um momento que acontecera, um momento de suas vidas. Segundo Freund:

Nas exposições o público comprimia-se face às inúmeras fotografias de gente eminente e de celebridades. Deve compreender-se o que significava, para a época, o facto de se ter face aos olhos, de repente, personalidades que até então apenas de longe era possível admirar (FREUND, 1995, p. 68).

A fixação da imagem em um suporte bidimensional na sociedade industrial tornava-se definitiva no sentido de um novo modo de conhecimento, olhar-se a si mesmo e ao mundo com os olhos da realidade, do progresso que transforma a natureza. Com o desenvolvimento do sistema capitalista, as cidades foram inundadas por gente de todas as partes buscando vender sua mão-de-obra e fazendo mover a máquina econômica e industrial, organizando-se de forma homogênea ao novo sistema urbano. Como em todas as transformações, as classes dominantes tinham como objetivo impor suas formas de olhar o mundo. Aí se inclui a fotografia e seu caráter de veracidade. Há muito tempo o homem vinha buscando um modo de gravar fielmente o que via. O que apenas era feito através da pintura – perpetuar uma imagem conforme era – almejava-se fazer sem esta, ou seja, usar uma nova técnica e uma nova tecnologia. Este anseio foi suprido pela fotografia a partir do momento em que as pessoas perceberam que através dela poderiam se apropriar de um pequeno instante do mundo, assim como se tornarem imortais em um pedaço de papel.

Adaptando-se á sociedade moderna do século XIX, a fotografia reunia num só elemento o poder de o homem comum ver-se a si mesmo, e o poder de o fotógrafo intervir no

<sup>4</sup> Um exemplo dessa simultaneidade é a descoberta da fotografia no Brasil, mais especificamente na vila de São Carlos, atualmente Campinas – SP, por Hércules Romuald Florence, um desenhista francês que chegou ao Brasil em 1824. Florence é um caso de investigador autodidata que, entre suas invenções está a *zoophonie*, que é o estudo das vozes dos animais. Em 1832, procurando recursos para impressão gráfica, realizou pesquisas para encontrar alternativas de impressão através da luz solar para reproduzir de forma mais fácil e econômica textos e imagens. Denominou seu invento de “Photografie”. Sobre Florence, Boris Kossoy fez um trabalho intitulado *Hércules Florence 1833: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, publicado em 1976.



meio em que atuava. Nesse âmbito, a fotografia expressa os anseios da época a partir da relação fotógrafo/fotografado. Para Costa & Silva:

A situação da fotografia no século XIX foi realmente invulgar. A natureza transformava-se constantemente, impulsionada pelas necessidades do capital. A fotografia referendou internamente essa dinâmica, na medida em que o projeto de desenvolvimento da perspectiva, subjacente ao código fotográfico, encontrou identidade nos rumos impostos à natureza (COSTA & SILVA, 2004, p. 17).

A indústria da fotografia se instalava a cada dia em todos os lugares da Europa e da América e reuniu a arte da pintura e seus códigos estéticos com a nova técnica e arte que estavam surgindo e, num primeiro momento, pintores e fotógrafos tinham espaços muito próximos, um, usando a fotografia como modelo para suas pinturas e outro copiando poses da pintura para agradar a seus clientes. A fotografia desde sempre foi o que o fotógrafo queria mostrar, e o que queria o desejo das pessoas, o que fez seguir ainda mais a lógica de grande reprodutibilidade que a cercava, segundo Granjeiro:

a vontade de reprodução da própria imagem ajudou a difundir e legitimar a técnica fotográfica pela sociedade. A fotografia passou, assim, a fazer parte de um campo milenar de significados; a figurar como técnica para as representações da vida ao lado dos bustos esculpidos, das moedas cunhadas com a esfinge de seu proprietário, das telas a óleo e das pinturas no fundo das cavernas (GRANJEIRO, 2000, p. 17).

Os estúdios e ateliês fotográficos funcionavam com enorme força, mas o objeto tão desejado ainda era possuído por poucos por causa de seu preço, consequência das dificuldades encontradas para reproduzir uma imagem. A fotografia encontrou um grande popularizador na figura de Disderi, um comerciante que, tendo adquirido seu estúdio fotográfico, como muitos outros em busca de fortuna na época, reduziu o formato das cópias criando o *carte de visite*<sup>5</sup>

Substituiu a placa de metal pela de vidro, o que o permitiu fazer várias cópias e como consequência, os preços das fotografias foram reduzidos, dando aos menos abastados o poder

<sup>5</sup>De formato reduzido, 6X9, o cartão de visita dá a possibilidade ao fotógrafo de, numa mesma chapa, poder fazer oito cópias de preço muito reduzido para a época, sobre este fato Fabris (1991, p. 20) comenta: “O cartão de visita supre a “ausência de retrato” nas classes menos favorecidas, mas à sua difusão capilar a alta burguesia opõe uma série de estratégias de diferenciação, negadoras da multiplicidade. Além de dirigir-se aos artistas fotógrafos, a elite social continua a privilegiar o daguerreótipo até a década de 60 e passa a preferir em seguida a fotografia pintada, que garante “a fidelidade da fotografia” e “a inteligência do artista”, como afirma uma revista contemporânea”.



de também se sentirem importantes e imortais através de um retrato (FREUND, 1995). Disderi propõe em seu trabalho um tratamento totalmente comercial às fotografias. Eram adaptadas ao gosto dos clientes, sendo usados muitos artifícios para que as atenções se voltassem para seu comércio.

Disderi representa [...], o protótipo do fotógrafo industrial, disposto a usar todos os truques ao seu alcance para adular e seduzir a clientela. A relação pessoal fotógrafo/fotografado, que está na base das obras dos artistas fotógrafos, é substituída pela relação puramente mecânica entre o homem e a máquina instaurada por Disderi (FABRIS, 1991, p.20).

A fotografia que até aquele momento era produzida com toques artísticos por fotógrafos como Le Gray e Nadar<sup>6</sup>, é substituída pela fotografia comercial e estes artistas fotógrafos ou se adaptavam à nova realidade ou perderiam – como houve casos – seus estabelecimentos e clientela. Portanto, Disderi e sua invenção mudaram significativamente o papel da fotografia quando:

coloca ao alcance de muitos o que até aquele momento fora apanágio de poucos e confere à fotografia uma verdadeira dimensão industrial, quer pelo barateamento do produto, quer pela vulgarização dos ícones fotográficos em vários sentidos (FABRIS, 1991, p.17).

Disderi utilizava acessórios para que as fotografias fossem compostas ao gosto do cliente, assim, ele tinha cenários para cada tipo, cada arquétipo como o artista, o escritor, o militar, a dama etc. Dessa maneira, ao contrário de Nadar que privilegiava a expressão, os retratos de Disderi contavam com a aparência, a cena montada para mostrar não o caráter mas o que havia de externo, ou seja, uma cena a fim de forjar uma determinada aparência. Os cartões de visita foram usados durante muitas décadas e, segundo Sougez (2002), além das fotografias particulares um enorme comércio de fotografias de pessoas famosas também foi montado usando a facilidade do cartão de visita. O ateliê de Disderi não durou muito tendo

---

<sup>6</sup> Nadar foi um jornalista, caricaturista e intelectual que viveu na segunda metade do século XIX em Paris. Montou seu estúdio fotográfico que era recanto de intelectuais e gente influente, pois era bastante famoso entre eles. Seus retratos em especial não eram feitos com artifícios e sim em fundo branco, mostrando o caráter de quem está sendo fotografado e a visão do fotógrafo ao dispor-lo de tal maneira. Le Gray também primava suas fotografias com expressões artísticas, talvez por estar mais ligado à pintura e à arquitetura e seu estúdio era moda entre os intelectuais franceses assim como o de Nadar, que aliás ficavam próximos. Sobre Le Gray e Nadar ver: SOUGEZ, M.L. **História da fotografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002, 314p.



este ficado pobre, porém, seus *carte de visite* tiveram fundamental importância à comercialização e propagação de fotografias.

O poder informativo e propagandístico da fotografia cada vez mais vão sendo utilizados, tanto que, por volta de 1855, é usada para registrar pela primeira vez uma guerra, a Guerra da Criméia, por Roger Fenton<sup>7</sup>. Suas funções documentais e ideologicamente passíveis de manipulação são nitidamente percebidas, pois as fotografias de Fenton não se pareciam em nada com os relatos de crueldade da guerra e sim mostravam uma “guerra limpa”, sem retratar realmente o conflito ao público (FABRIS, 1991, p. 24)<sup>8</sup>.

Se havia dúvidas quanto à importância do aparecimento da fotografia, elas foram elucidadas quando as inovadoras possibilidades de informação, expressão artística e formas de comercialização começaram, num rápido processo, a dar vistas de que funcionam através desta. Podia-se explicitar as várias culturas, povos, modos de viver e vestir, arquitetura, através de um simples pedaço de papel, e esse poder de ter o mundo em suas mãos de forma miniaturizada, é dado vertiginosamente pelo cartão postal ilustrado que, num mundo onde tudo se modificava rapidamente deu a sensação ao homem de poder “coleccioná-lo” antes de desaparecer e de poder visualizar lugares antes apenas narrados oralmente ou através da escrita<sup>9</sup>. Com os cartões postais o suposto processo de auto conhecimento através da imagem foi mais aprofundado, podendo-se também conhecer o seu meio e tê-lo a seu lado a qualquer momento. Segundo Fabris:

Instrumento de democratização do conhecimento numa sociedade liberal, que acredita no poder positivo da instrução, o cartão postal leva às últimas consequências a “missão civilizadora”, conferida à fotografia pela sua capacidade de popularizar o que até então fora apanágio de poucos. A viagem imaginária e a posse simbólica são as conquistas mais evidentes de uma nova concepção de espaço e de tempo, que abole as fronteiras geográficas, acentua similitudes e dissimilitudes entre os homens, pulveriza a linearidade temporal burguesa numa constelação de tempos particulares e sobrepostos (FABRIS, 1991, p. 35).

<sup>7</sup> Roger Fenton é considerado o primeiro repórter que fotografou uma guerra. Estudou pintura e advocacia e depois da guerra se dedicou a retratar paisagens bucólicas. (SOUGEZ, 2002).

<sup>8</sup> Ver ESSUS, Ana Maria Mauad de Souza Andrade. “O olho da História”: análise da imagem fotografia na construção de uma memória sobre o conflito de Canudos. **Acervo**: revista do Arquivo Nacional, v.6, n.1/2, jan./dez., 1993. p.25-40.

<sup>9</sup> Segundo Sontag (1983, p.15): “A câmara começou a duplicar o mundo no momento em que a paisagem humana passou a experimentar um ritmo de transformação vertiginoso: enquanto um número incontável de manifestações da vida biológica e social está sendo destruído em breve espaço de tempo, surge um invento capaz de registrar o que está desaparecendo.”





Embora se sabendo tratar apenas de uma representação do real, a fotografia adquire verdadeira credibilidade quanto a suas imagens e, graças aos registros constantes e experiências fotográficas, grande parte do que conhecemos hoje de pequenos e breves momentos passados – cidades, povos, ou seja, tudo o que foi registrado a partir do aparecimento da fotografia – são, além de recordações, documentos históricos que nos mostram, aliados a outras formas de expressão, importantes momentos que devem ser conhecidos para se tornarem objetos que preservem a memória ou sirvam de estudos para esta ser construída. Diante disso, sua função documental era exercida deliberadamente pela sociedade oitocentista, onde, Costa & Silva comentam que:

Não é de estranhar, portanto, que a preocupação com a documentação transpareça na maior parte da produção fotográfica do século XIX. Havia a intenção explícita de documentar o mundo e representá-lo em suas variáveis sociais e materiais. O espaço urbano e os tipos humanos foram os principais temas registrados (COSTA & SILVA, 2004, p. 18).

Dentro da história da técnica fotográfica, esta continuou se desenvolvendo rapidamente chegando ao lançamento da Kodak, famosa máquina portátil que prometia e realmente cumpria o desejo de sem a ajuda de um fotógrafo profissional, que as pessoas comuns pudessem apenas “apertar o botão” para “eles” fazerem o resto. Era a popularização do registro fotográfico em esfera pública e privada, tornando-se documentos, lembranças e objetos ideológicos de forma massificada. A partir desse momento a fotografia já não era sonho para alguns e sim poder de todos e é isso o que vemos hoje. Uma forma de comunicação visual que se estende por todos os lugares e nos faz ver a todo o momento imagens comuns, elaboradas, cruéis, feitas por profissionais e amadores, com intenções definidas ou por acaso. A história da fotografia, enfim, ainda não terminou, pois tem-se a tecnologia e os novos modos de se construir e preservar imagens. É uma história que está sendo contada todos os dias e por isso merece atenção e devida importância. São registros, que vão sendo produzidos e acumulados e por vezes perdidos, mas quando lhes são dados o valor de documento, tornam-se valiosos objetos que, ao longo de sua história, vão se tornar afetivas recordações de famílias ou importantes documentos que expliquem um pouco de cada época.





A historiografia nos leva, dentro de nossa discussão, a considerar o entendimento dos caminhos da fotografia e de seu valor como documento. É um elemento que pode trazer para o presente vestígios do passado.

### **Pela trilha da historiografia**

A contribuição da fotografia para a historiografia é tamanha, considerando que desde seu início ela foi vista como uma forma de registrar a realidade e os acontecimentos e, durante seu desenvolvimento e conseqüentemente toda a sua história, esteve totalmente atrelada à cientificidade tanto dos experimentos como de suas imagens produzidas através de processos químicos. No entanto, em alguns momentos a fotografia foi posta de lado como testemunho e foi utilizada apenas com o intuito de ilustrar o que estava escrito.

Apresentando-se em forma de registro de uma realidade humanizada pela presença do ser humano no ato fotográfico – sua referencialidade versus subjetividade – a fotografia apresenta seu caráter contraditório, ambíguo e até mesmo precário, como aponta Schaeffer (1996). Sua produção e recepção de um lado nos levam a uma abordagem subjetiva e de outro, prático, o que a faz agir de vários modos na história, sendo uma delas como documento, transpondo para um suporte bidimensional a realidade e atestando fatos e pessoas.

Historiadores e pesquisadores que trabalham com documentos fotográficos nos dão alguns motivos para, num primeiro momento, não utilizar a fotografia como um documento histórico pleno de informações e significados. Kossoy (2001, p.30), expõe duas razões para este fato sendo a primeira “de ordem cultural” ou seja, a supervalorização de nossa tradição escrita impediria que se visse a fotografia como fonte confiável de estudos e a segunda seria que:

A informação registrada visualmente configura-se num sério obstáculo tanto para o pesquisador que trabalha no museu ou arquivo como ao pesquisador usuário que frequenta essas instituições. O problema reside justamente na resistência em aceitar, analisar e interpretar a informação quando esta não é transmitida segundo um sistema codificado de signos em conformidade com os cânones tradicionais da comunicação escrita (KOSSOY, 2001, p.30).



O não uso da fotografia como documento viria, portanto, para Kossoy, de uma tradição livresca e resistência – como se resiste a tudo que é novo – por parte tanto dos pesquisadores como dos usuários. Essa resistência não seria estranha se considerarmos o medo e a insegurança que a imagem fotográfica trouxe em seus primórdios. A opinião de Kossoy pode ser contraposta à justificativa de Miguel onde este afirma que:

A ausência da utilização da fotografia em seus primórdios como documento decorreu, por um lado, dos limites determinados pelo seu desenvolvimento tecnológico – que restringiam as chamadas fotografias espontâneas e impunham as fotografias posadas, renegadas por historiadores que consideravam meros instantes congelados da realidade, sem valor informativo de prova – e decorreu, por outro lado, da noção de documentos, a que se costuma chamar fontes, imposta pela historiografia tradicional (MIGUEL, 1993, p. 122).

As “fontes impostas pela historiografia tradicional” sem dúvida são as escritas citadas por Kossoy. Na historiografia metódica do século XIX, o historiador coletava os documentos geralmente oficiais, verificava, aplicando-lhe regras do método crítico, a autenticidade e os disponibilizava de forma ordenada, ou seja, tomava por verdadeiros os acontecimentos narrados nos documentos, como se tudo fosse mecânico e exato. Apenas recolhia-se documentos sem interpretá-los. As imagens fotográficas eram utilizadas por pesquisadores e historiadores com finalidades totalmente ilustrativas, assim como as pinturas que relatavam fatos históricos, sendo estes considerados verdadeiros e não sendo questionados criticamente, serviam para confirmar o que os documentos escritos diziam. Segundo Leite:

A utilização mais freqüente e antiga das fotografias, nos trabalhos de ciências humanas, é como ilustração do texto. A fotografia seria a vitrine, através da qual o leitor pode tomar um contato imediato e simplificado com o texto. Ainda que ocasionalmente tenham inspirado as análises e interpretações apresentadas através do texto escrito, não se lhes pede nada além das dimensões visuais imediatas – traços físicos, indumentária, moda, expressões faciais, fachadas de prédios e outras características externas de coisas, pessoas e grupos. As brechas do texto que a imagem preenche com informações ou representações não são verbalizadas (LEITE, 2001, p. 146).



Sem serem consideradas objetos informacionais e históricos autônomos, as fotografias não tinham como ser interpretadas com criticidade em relação a seu conteúdo e sim confirmavam e ilustravam o que os textos diziam.

Voltando a destacar o desenvolvimento da perspectiva – que “significa olhar racionalizado ou ver claro” (BORGES, 2003, p. 27) – e relacionando-a à idéia de que qualquer imagem que a seguisse seria o verdadeiro e dava os elementos à historiografia metódica para confirmar que imagem e realidade eram idéias corretas, Borges observa que:

é importante lembrar que muito embora os historiadores afinados com o pensamento da Escola Metódica não tenham dispensado o uso de imagens visuais em suas pesquisas e em seus livros didáticos, sempre supervalorizaram o documento escrito na produção de suas narrativas. O uso da emblemática, saída da filatelia e da numismática, bem como o emprego das pinturas de história ajudaram-lhes a sustentar uma noção de História calcada na idéia de verdade sem mácula (BORGES, 2003, p. 23).

Mas, sabendo que uma imagem muitas vezes não é o que mostra, sua subjetividade e ambigüidade são fatos que não passam despercebidos, historiadores resolveram usar como documento, segundo Borges (2003, p.28), “apenas aqueles cujas imagens fossem fruto do aprendizado das academias de pintura”, como acima já visto, isto também confirma que tudo o que representa a natureza numa superfície que tenha altura e largura, é a verdade absoluta e incontestável, pois comprovada pela ciência.

A fotografia possuía características que não iam de encontro ao conceito de documento histórico do grupo tradicional na historiografia positivista, sua capacidade de registro aliada à ambigüidade e subjetividade das imagens não permitiam ainda que fosse inclusa no rol de documentos e dependia de uma nova visão sobre o método e o paradigma histórico.

Entretanto, ao final do século XIX várias transformações acerca do pensamento filosófico e científico formulam dúvidas e inquietações a respeito do conceito de documento e acabam abrindo portas para uma crítica à cultura do documento escrito e iniciando um debate que contempla outras fontes documentais, inclusive a fotografia. As mudanças que estavam acontecendo na sociedade de forma geral, se fechavam cada vez mais à aceitação sem perguntas dos documentos em seu caráter verídico e se abriam para interpretações e reflexões que não aceitavam os fatos como eles eram e sim buscavam significados atrelados às ações dos homens com seu meio e com o próprio homem, o que deixa a objetividade e o



racionalismo também poderem visualizar a subjetividade e interpretação dos fatos, considerando posições sociais, crenças, mitos, relações culturais, etc. Segundo Borges:

Com essas alterações no e do pensamento, estavam abertas algumas portas para o estabelecimento de um novo conceito de realidade, de ciência histórica, de método de pesquisa e, sobretudo de documento histórico. As imagens visuais deixariam de ser consideradas um retrato fiel dos fatos para se transformarem em linguagens dotadas de sintaxe própria (BORGES, 2003, p. 35).

Em 1929, um século depois do aparecimento da fotografia, uma profunda crítica da noção de documento começou a ser elaborada pelos fundadores da revista “*Annales d’histoire économique et sociale*”, Lucien Febvre e Marc Bloch, que viria margeada pela “*Escola dos Annales*”. Tinham como objetivo eliminar o espírito de especificidade, promover a pluridisciplinaridade, favorecer a união das ciências humanas, passar da fase dos debates teóricos para a fase das realizações concretas, nomeando inquéritos coletivos no terreno da história contemporânea (LE GOFF, 1932). Nesse contexto surge o que seria uma nova concepção de história, a *nouvelle histoire* que, associada à *Escola do Annales*, se torna uma corrente inovadora, estudando a história de longa duração ou seja, trabalhando com estruturas particulares e não com épocas (BURKE, 1992, p. 12). No campo de suas técnicas e métodos a história foi se modificando e, se antes a documentação era relativa ao evento e ao seu produtor, agora ela se torna massiva, serial e revela o duradouro. Portanto, com a *nouvelle histoire*, os documentos passam a ser mais amplos e abrangentes, enfim, qualquer fonte pode ser passível de interrogações sobre o passado.

A história se descentraliza dos grandes feitos e presta atenção aos fatos cotidianos, ao homem comum, à coletividade e comportamentos. Jacques Le Goff deixa clara através de uma citação de Febvre que deve-se explorar novos caminhos para a pesquisa histórica. Segundo Febvre *apud* Le Goff (1992, p.351):

a história faz-se com documentos escritos sem dúvida. Quando estes existem. Mas pode fazer-se, deve fazer-se sem documentos escritos, quando não existem. Com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel, na falta das flores habituais, Logo, com palavras. Signos. Paisagens e telhas (FEVRE *apud* LE GOFF, 1992, p. 351).



O trabalho da *Escola dos Annales* demonstrou a necessidade da história de trabalhar com diversos tipos de objetos e aí está inclusa a fotografia. Na segunda metade do século XX, a situação da fotografia como documento estava muito diferente de apenas cinco décadas atrás. Na visão de pesquisadores e historiadores a fotografia estava sendo considerada pela participação e registro das mudanças sociais, políticas e industriais de todas as épocas, função já desenvolvida em seu início, mas que somente naquele momento adquiriria reconhecimento.

Amplamente veiculada pela imprensa, a fotografia entrou de modo definitivo na vida e no cotidiano de todas as pessoas com um enorme poder de comunicação e, principalmente, fazendo com que participemos dos acontecimentos tanto mundiais quanto particulares, sendo usada para criar e fazer a seu modo e com sua linguagem uma memória fotográfica.

E, o “mundo imagem” como explica Sontag (1981), se consolidou. Através da câmara podemos escolher entre o real e o imaginário, entre a representação e o concreto:

uma sociedade torna-se “moderna” quando uma de suas principais atividades passa a ser a produção e o consumo de imagens, quando as imagens, que possuem poderes extraordinários para determinar nossas exigências com respeito à realidade e são elas mesmas substitutas cobiçadas da experiência autêntica, tornam-se indispensáveis à boa saúde da economia, à estabilidade política e à busca da felicidade individual. (SONTAG, 1981, p. 148).

O desejo de consumo daquelas pessoas dos primeiros tempos por suas imagens em retratos parece muito simples se compararmos com a facilidade e o consumo exagerado de imagens que temos à disposição atualmente. A lógica de reprodutibilidade incessante e massificação se consolidou totalmente através da fotografia a tal ponto de nossos desejos serem realizados ou ao menos expurgados através de uma foto. O efeito catártico é produzido com muitas finalidades e objetivos.

Estes fatos fizeram com que pesquisadores refletissem muito mais sobre as representações fotográficas existentes, procurando metodologias e modos de decifrá-las para com isso obterem uma contribuição rica em significados e informação, como nos explica Borges:

Hoje não mais se duvida da natureza polissêmica da imagem, da variabilidade de sentidos de suas formas de produção, emissão e recepção. Sabe-se que uma imagem visual é uma forma simbólica cujo significado não existe *per si*, quer dizer, “‘lá dentro’, como coisa



dada que pré-existe ao olhar, à intenção de quem o produz”. Vista sob essa ótica, ela deixa de ser espelho ou a duplicação do real, como queriam os historiadores da historiografia metódica. Apresenta-se como uma linguagem que não é nem verdadeira nem falsa. Seus discursos sinalizam lógicas diferenciadas de organização do pensamento, de ordenação dos espaços sociais e de medição dos tempos culturais. Constituem modos específicos de articular tradição e modernidade. Por tudo isso, sabe-se que uma dada imagem é uma representação do mundo que varia de acordo com os códigos culturais de quem a produz (BORGES, 2003, p. 80).

Vemos, desse modo, que não só a fotografia, mas todos os documentos são fragmentos do real, representações que correspondem à realidade, mas também têm a ver com as intenções, com o contexto e com o momento e as condições em que foram produzidos. Esses caminhos oferecidos para a construção do passado, nos levam a considerar fatores como a contextualização do documento fotográfico e o saber interrogá-los (BLOCH, 1965), para que estes nos possam ser úteis com suas informações históricas.

Possibilitando fragmentos visuais, a fotografia serviu e serve para inúmeros interesses por parte de seus produtores, pesquisadores e consumidores. O avanço tecnológico com que se desenvolveu, proporcionou diferentes objetivos e ideologias que se concretizaram através dela. Hoje, mais do que nunca, uma fotografia nos conecta com o mundo, com diferentes temas, quase tudo é fotografado e mostrado pelas imagens nos dando a possibilidade de confirmarmos e, talvez, atestarmos fatos através delas.

Para não ser meras ilustrações como no passado foram, fotografias têm de ser contextualizadas e, consideradas importantes documentos que, como todos os documentos tiveram seu sentido e conceito modificado e ampliado ao longo do tempo e que, junto a outras fontes, é um elemento de construção da memória, da ideologia, de revoluções culturais, que devem ser tratadas na questão técnica e intelectual, adequadamente.

### **A crítica do documento fotográfico**

Lembrança de fatos passados, objeto de pesquisa, instrumento para construção de memória, documento. Tudo isso a fotografia pode ser e, ao mesmo tempo, anular essas características e servir a outros objetivos. Em suas múltiplas facetas, a fotografia nos dá o que está ali, imóvel, retrata exatamente o seu referente agindo como espelho e sendo



objetivamente passível de uma identificação imediata. O documento fotográfico é a imagem de um objeto concreto que está muito próximo de quem a está analisando e, por este motivo é passível de manipulação por parte de quem fez a fotografia e de quem a vê. Procurar um significado próprio de um documento fotográfico implica em a todo o momento se deparar com a referencialidade e com a subjetividade. Dentro de uma perspectiva totalmente objetiva a fotografia é identificada no momento em que é vista, proporciona a sensação de que a compreendemos totalmente com um rápido olhar, o referencial está inteiramente mostrado e não se precisa de um intermediário para compreendê-lo. Contudo, existe o conteúdo dessa fotografia, pois às vezes de forma quase imperceptível a estamos interpretando, vendo o que está de acordo com nossas experiências, “quando olhamos uma fotografia, não é ela que vemos, mas sim outras que se desencadeiam na memória, despertadas por aquela que se tem diante dos olhos”, (LEITE, 2001, p. 145). Assim, se estabelece um duplo conceito do que o documento fotográfico pode mostrar e principalmente informar ao pesquisador e a quem está trabalhando com ele para disponibilizá-lo. Sontag (1981, p. 220), explicita de um modo bem particular essa tensão que se desloca ora ao objeto como referencial ora à interpretação que se faz de forma subjetiva: “A fotografia, na verdade incapaz de explicar o que quer que seja, é um convite inexaurível à dedução, à especulação e à fantasia”.

Considerando as duas autoras, o problema da “leitura” de um documento fotográfico e as tentativas de extrair desses as informações corretas e necessárias ao pesquisador é uma questão que depende de alguns fatores para que possa ser realizada senão completamente, ao menos de maneira eficaz. Quem está procurando e vai usar o documento fotográfico para fins específicos irá entender de um jeito; o fotógrafo teve suas intenções no momento em que produziu a fotografia talvez estivesse seguindo ordens ou fotografando a seu gosto ou por qualquer outro motivo aquela fotografia terá uma construção e um significado particular a ele; e quem faz o tratamento dessa fotografia também terá suas impressões a partir da imagem.

Segundo Kossoy “o conceito de fotografia e sua imediata associação à idéia de realidade tornaram-se tão fortemente arraigados que, no senso comum, existe um condicionamento implícito de ser a fotografia um substituto *portátil* que pode ser transportado através do espaço e do tempo” (KOSSOY, 1998, p. 44).

E é através do espaço e do tempo que o documento fotográfico irá ser interpretado com concepções críticas ou mais simples, mas de acordo com seu contexto e sua função no lugar onde estiver disposta.





Quem trabalha com documentos fotográficos irá inevitavelmente se deparar com sua ambigüidade. Ao mesmo tempo em que há ali elementos a serem descritos de forma objetiva, estão também e principalmente fatos que levam à interpretação. Devido a estes fatos – sempre ter um conteúdo que se mostra e outro que exprime – a pessoa que trabalha com documentos fotográficos irá estabelecer relações entre sua cultura e o que a imagem mostra. Segundo Leite:

O próprio fato de a fotografia ser a imagem fixa, num mundo em permanente mudança, retira-lhe uma parcela de seu caráter de reprodução mecânica de alguma coisa existente ou que aconteceu, mas que foi reduzida e transposta de três para duas dimensões. A fotografia é também sempre um registro de alguma coisa, explícita ou implicitamente, o que lhe empresta sempre uma dualidade inseparável – existe o objeto-fotografia e também o conteúdo dessa fotografia que precisam ser levados em conta, conjuntamente ou não. A diferença entre o estudo do conteúdo cultural de imagens e os padrões de comportamento e as crenças mobilizadas para tirar, ver e compreender as imagens fotográficas são responsáveis pela ambigüidade e pela variação de utilizações das fotografias (LEITE, 2001, p. 144).

A autora nos revela que todo documento, seja ele escrito ou iconográfico é ambíguo. Sem lhes fazer as perguntas corretas não poderemos saber qual é a verdadeira intenção do que mostra (BLOCH, 1965), mas, no caso do documento fotográfico, o deslocamento do real é feito pelo fotógrafo e num segundo momento pelo usuário, pesquisador ou profissional que o analisa<sup>10</sup>.

Roland Barthes que, dentre os estudiosos da interpretação de imagens pode ser considerado pioneiro no assunto e importante em sistematizar a análise fotográfica, em nosso tema nos remete a suas reflexões. Segundo Barthes (1990, p.12) “é bem verdade que a imagem não é o real, mas é, pelo menos, o seu *analogon* perfeito, e é precisamente esta perfeição analógica que, para o senso comum, define a fotografia”. Mas Barthes fala também que toda fotografia tem um desdobramento, o que seria, diferentemente do *analogon* que é a mensagem denotada, a mensagem conotada, interpretações complementares para uma mesma imagem. Vemos a necessidade de nomeação e descrição de uma imagem quando Barthes

<sup>10</sup> Leite (2001,p.146) afirma que: “Contudo, a fotografia deve ser considerada da mesma forma como se avaliam os documentos verbais – através de uma apreciação crítica de suas mensagens, que tanto podem ser simples e óbvias, quanto complexas e obscuras – avaliação que inclui uma seleção e uma reconstrução da parte de seus estudiosos”.



estabelece a distinção entre o *studium*<sup>11</sup> e o *punctum*<sup>12</sup> (BARTHES, 1984) da fotografia, que seria a diferença entre a fotografia enquanto algo que se apresenta ao nosso intelecto como campo e objeto de estudo, como terreno de um saber e de uma cultura que podemos compreender e desvendar e enunciar os seus moldes e por outro lado, a fotografia enquanto algo que se oferece ao nosso “afeto” (BARTHES, 1984), como um detalhe que nos transpassa existencialmente. A importância da descrição de uma fotografia está em que sempre será ambígua, levando quem a analisa a descrever objetivamente seus elementos (*studium*), mas também ser influenciado por sua cultura, suas influências e por seus sentimentos no momento em que olhar a foto (*punctum*). O *punctum* seria, portanto dentro da própria obra de Barthes o obtuso e conseqüentemente o *studium* o óbvio de uma fotografia.

Atuando como um meio onde podem ser reestruturados os comportamentos e as representações sociais de indivíduos de diferentes épocas, os documentos fotográficos necessitam de contextualização e métodos que dirijam a uma interpretação correta face às pessoas que precisam e trabalham com eles. Kossoy nos alerta que:

Assim como as demais fontes de informação históricas, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Assim como os demais documentos elas são plenas de ambigüidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração. Seu potencial informativo poderá ser alcançado na medida em que esses fragmentos forem contextualizados na trama histórica em seus múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada do registro. Caso contrário essas imagens permanecerão estagnadas em seu silêncio: fragmentos desconectados da memória, meras ilustrações ‘artísticas’ do passado. (KOSSOY, 1993, p. 14).

O trabalho com documentos fotográficos suscita dúvidas e adaptações que exigem dos profissionais empenho e uma busca pelo melhor caminho a seguir. De acordo com as

<sup>11</sup> Segundo Samain (1998, p.14): “O *studium* da Fotografia é, em Barthes, o que registrou a câmara obscura, isto é, este campo de dados inscritos e, geralmente, condensados em uma imagem que se oferece ao meu olhar, e sobretudo, ao meu intelecto. É a fotografia como campo de estudo, lugar de uma investigação possível, de um reconhecimento das informações, dos signos e das mensagens que ela denota e conota, o terreno de uma cultura e de um saber que posso compreender, desvendar e enunciar nos moldes da ciência. O *studium* é a fotografia enquanto ela vem me procurar – eu sujeito de sua leitura – informando-me, comunicando-me oferecendo-me o sentido “que apresenta naturalmente o espírito”, o sentido óbvio”.

<sup>12</sup> Ainda de acordo com Samain (1998, p.14): “O *punctu*, ao contrário, é o que oferece a câmara clara: esta mesma imagem que, de repente, se torna branca, transparente, oferecendo-se não mais ao meu intelecto, mas ao meu afeto. Com o *punctum*, não é mais o intelecto que fala, é o corpo que age e reage. O *punctum* da Fotografia em Barthes é o que a imagem cala, o indizível da imagem, o inesgotável da imagem”.



reflexões de Barthes (1984), Smit (1987, p. 102) afirma que “A descrição de uma imagem nunca é completa” pois quem trabalha com fotografias sempre irá se deparar com a conotação, sua interpretação e herança cultural, que influem em muito na descrição de um documento. No entanto, o profissional envolvido na tarefa de tratar o documento fotográfico, seja ele historiador, antropólogo ou um profissional da informação, deve tentar ser objetivo para que suas informações não sejam desperdiçadas pois, de acordo com Smit, o profissional:

acostumado a analisar documentos escritos tende, invariavelmente, a analisar fotografias através de termos abstratos preponderantemente, esquecendo que a imagem dificilmente significa, de forma unívoca, um termo abstrato. Se, em documentação escrita, a utilização de termos abstratos geralmente significa uma medida de economia geral (um termo abstrato “resume” vários concretos), a imagem nos leva a uma realidade diametralmente oposta: o termo abstrato limita o significado de uma imagem, fixando uma leitura em detrimento de inúmeras outras (SMIT, 1987, p. 106).

Ou seja, ao se passar o documento fotográfico de imagem para palavras há o que Smit (1987) chama de “transcodificação”, a passagem de uma linguagem para outra. A linguagem verbal é muito mais abstrata do que a imagem em si, pois fala da imagem ou fala a imagem, verbalizando-a e induzindo o consulente a pensar a imagem conforme sua legenda. Ao pensarmos na imagem de forma verbal damos início ao tratamento desta para que tenha um sentido, para que seja traduzida, mas, esse tratamento não é passível de revelar, de forma completa sua visualidade. A palavra em si não consegue manter o visível e sim o imaginável do documento fotográfico. Contudo, não se consegue pensar uma imagem sem verbalizá-la e isso é o que sustenta sua representatividade e referencialidade.

Muito foi acrescido e mudado desde os primórdios da fotografia até agora mas os fatos que marcaram seu desenvolvimento fez com que no presente entendêssemos como buscar um momento, pode desencadear outros tantos “usos e funções” (FABRIS, 1991) que lhe são atribuídas. A imagem fotográfica informa e comunica como qualquer outro documento mas, tem de ser contextualizada e utilizada com um objetivo para que possa oferecer o máximo de seus sentidos.

Através da história da arte, da antropologia, da historiografia, a fotografia caminhou entre retratos, cartões postais, fotografias de identificação, documentárias, retratos de família. A sua história está intrinsecamente ligada à história do mundo contemporâneo. Além disso,



desperta aspectos que nos remetem ao afeto e ao apego, pois uma fotografia é a elaboração do fato vivido.

Através de um saber e de uma ordem técnica é realizada uma representação do real e essa representação nos faz pensar, por vezes, apenas na magia da imagem. No entanto, sua materialidade é a prova de que a fotografia se traduz em um documento como outro qualquer, com durabilidade limitada e aspectos técnicos e formais.

O documento fotográfico desempenha um importante papel na preservação de atividades cotidianas, políticas culturais e sociais e nos faz olhar o presente e o passado de forma que podemos entendê-los sob nossa ótica e sob a ótica de nossa época.

---

## THE PHOTO DOCUMENT PATHS AND THEIR REPRESENTATIONS

**Abstract:** Since its appearance, photo was given a documentary value, based on the principle of evidence and reality that characterized it. Its appearance was the junction of automation, on one side, and development of techniques for its attachment, on another, triggering from there, discussions in relation to its multiple facets and on its transience in several areas of knowledge. In this article, we propose a reflection about photograph as a representation of reality and its documentary value, trailing for its intellectual and technical development and for its benchmark, which determines the ways of its understanding and treatment by professionals and researchers.

**Key-words:** Photography; photographic paper; representation, subjectivity, photography and history.

---

## Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. A mensagem fotográfica. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. pp. 11-26.
- \_\_\_\_\_. A retórica da imagem. In: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. pp. 27-45.
- BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: *Walter Benjamin (1892-1940)*. São Paulo: Ática, 1985.
- BLOCH, Marc. *Introdução à história*. Lisboa, Portugal: Europa-América, 1965. 179p.
- BURKE, Peter. *A escrita da história: novas perspectivas*. São Paulo: Ed. da UNESP, 1992.
- BORGES, Maria Eliza Linhares. *História e fotografia*. Belo Horizonte, MG: Autêntica, 2003.
- COSTA, Helouise; SILVA, Renato Rodrigues da. *A fotografia moderna no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.



ESSUS, Ana Maria Mauad de Souza Andrade. “O olho da História”: análise da imagem fotografia na construção de uma memória sobre o conflito de Canudos. *Acervo: revista do Arquivo Nacional*, v.6, n.1/2, jan./dez., 1993. pp. 25-40.

FABRIS, Annateresa. (org.) *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991. 298p.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1986.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 82p.

FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*. Trad. Pedro Miguel Frade. 2.ed. Lisboa: Vega, 1995.

GRANJEIRO, Cândido Domingues. *As artes de um negócio: a febre photographica* São Paulo: 1862-1886.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & história*. 2.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. Decifrando a realidade interior das imagens do passado. In: *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, v.6, n. 01/02, jan./dez., 1993.

LE GOFF, Jacques. Documento/monumento. In: *História e memória*. 2.ed. Capinas, SP: Editora da UNICAMP, 1992.

LEITE, Miriam L. Moreira. A imagem através das palavras. In: *Revista Ciência e Cultura*. n. 38, v.9, 1986. pp. 1483-1495.

\_\_\_\_\_. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. 3.ed. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2001.

MIGUEL, Maria Lúcia Cerutti. A fotografia como documento: uma instigação à leitura. In: *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, v.6, n. 01/02, jan./dez., 1993.

SAMAIN, Etienne. Apresentação: um espelho surpreendente. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *O Fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Senac/Hucitec, 2005.

SANTAELLA, Lucia. Os três paradigmas da imagem. In: SAMAIN, Etienne (Org.). *O Fotográfico*. 2. ed. São Paulo: Senac/Hucitec, 2005. pp. 295-307.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. São Paulo: Papirus, 1996.

SMIT, Johanna W. A análise da imagem: um primeiro plano. In: *Análise documentária: a análise da síntese*. 2.ed. Johanna w. Smit (coord.). Brasília: IBICT, 1987. pp. 101-113.

\_\_\_\_\_. A representação da imagem. *Informare: cadernos do programa em pós-graduação em Ciência da Informação*, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p.28-36, jul./dez. 1986.

SONTAG, Susan. Na caverna de Platão. In: *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1983.

SOUGEZ, Marie-Loup. *História da fotografia*. Lisboa: Ediciones Cátedra, 2001.

Artigo recebido para apreciação em: 10/08/2008

Aprovado para publicação em: 26/08/08