

Transparência e opacidade: uma porta para a autoria na fotografia

Eduardo Queiroga¹

Resumo

Este artigo reflete sobre a relação entre fotografia e autoria. Parte de algumas passagens da história da fotografia, observando o distanciamento entre a fotografia documento – aquela em que se busca uma abordagem mais neutra e objetiva do tema – e o “estilo documental”, termo cunhado por Walker Evans e estudado por Olivier Lugon, que dá conta de uma apropriação da estética do documento mas com objetivos que estão além do registro do assunto fotografado. Articula a pesquisa de Lugon com conceitos de Laura González Flores, Michel Foucault, Roland Barthes e Giorgio Abamben. Aqui trabalhamos com a premissa de que a autoria ganha espaço na medida em que há um distanciamento do tema.

Palavras-chave: fotografia; autoria; transparência; estilo documental.

Resumen

Este artículo reflexiona sobre la relación entre la fotografía y la autoría. Parte de algunas pasajes de la historia de la fotografía, destacando las diferencias entre el documento - que busca un registro de tema más neutral - y el "estilo documental", un término acuñado por Walker Evans y estudiado por Olivier de Lugon, que da cuenta de la apropiación de la estética del documento, pero con objetivos que van más allá de la grabación del tema fotográfico. Articula los conceptos de la investigación de Lugon con Laura González Flores, Michel Foucault, Roland Barthes y Giorgio Abamben. Aquí se trabaja con la hipótesis de que el autor gana terreno cuando hay un distanciamiento del sujeto.

Palabras claves: fotografía, autoría, la transparencia, el estilo documental.

Abstract

This article reflects about the relationship between photography and authorship. Starts of some passages of the history of photography, watching the distance between the photographic document and "documentary style," a term coined by Walker Evans and studied by Olivier Lugon, which realizes an appropriation of the aesthetic document but with goals that are beyond the record of the subject photographed. Articulates the concepts of Lugon's research with Laura González Flores, Michel Foucault, Roland Barthes and Giorgio Abamben. Here we work with the assumption that the authorship is gaining ground with the deletion of the theme.

Key words: photography, authorship, transparency, documentary style.

¹ Mestre em Comunicação e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM-UFPE). Bolsista Capes. Email: queiroga.eduardo@gmail.com.

Anos 1930, Estados Unidos mergulhado na Grande Depressão pós *Crash* da Bolsa de Valores, Governo Roosevelt lançando mão de uma série de medidas e programas visando a recuperação da economia nacional – o New Deal. É nesse cenário que surge um projeto de documentação fotográfica até hoje tido como um marco da história da fotografia daquele país – e do mundo. Estamos falando do Farm Security Administration (FSA). Este projeto estava ligado ao Departamento de Agricultura e foi dirigido por Roy Stryker, que montou uma equipe formada por fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lange e Gordon Parks, entre muitos outros. O acervo resultante desta produção, hoje arquivado na Biblioteca do Congresso, possui mais de 160 mil imagens. Um volume impressionante, principalmente se pensarmos na época em que foi produzido e no fato de que uma quantidade enorme foi descartada no centralizado processo de edição: os fotógrafos empreendiam grandes viagens pelo interior do país, seguindo pautas em geral específicas, com os assuntos e abordagens determinadas pelo diretor, que era o primeiro a ver os filmes revelados e descartar fotogramas que não aprovava. Estima-se que tenha ido para o lixo uma quantidade de negativo próxima do que foi preservado.

Para Olivier Lugon (2010), é proporcionalmente volumoso o conjunto de pesquisas, livros e artigos sobre o FSA, criando, e depois reforçando, um vínculo entre a fotografia documental e o FSA, referenciado por grande parte dos historiadores da fotografia como o marco inaugural de uma forma de reportagem social. Ele cita Edward Steichen, para quem o FSA foi responsável por mudar o conceito de documental, antes ligado a uma fotografia impessoal, “mais orientada para os motivos prosaicos e insignificantes”, que não se diferenciava de outros documentos como a fotografia de passaporte ou de uma ficha policial (LUGON, 2010: 18)². A fotografia esteve associada à ideia de documento desde seu surgimento. Está nos primeiros discursos de apresentação da invenção a sua competência como prova, como atestado automático de um acontecimento ou existência, vinculado a um valor científico. Por quase um século, prevalece a dicotomia entre objetividade e subjetividade. “Se aparece [referindo-se ao documento] na literatura artística, é unicamente como antônimo do termo 'arte', de maneira que ambas categorias se excluem mutuamente” (LUGON, 2010: 21).

É por volta do final dos anos 1930 que dois termos, embora com raízes iguais, passam a ser tratados como distantes nos seus significados: “'documento', objeto que serve para documentar e 'documental', gênero às vezes utilizado com este fim”

² Todas as citações de Olivier Lugon (2010) que aqui aparecem em português são traduções livres do autor.

(ibid: 23). O fotógrafo Walker Evans, peça chave na formatação do FSA³, contribuiu para essa questão. É dele um texto onde relativiza o termo documental, afirmando que seria mais exato usar “estilo documental”. Ele chega a afirmar que “um documento tem uma utilidade, enquanto que a arte é realmente inútil. Assim arte nunca é um documento, mas pode adotar seu estilo” (apud LUGON, 2010: 24). Evans deixa clara a separação entre a forma documental e um estrito valor testemunhal. “Em suma, a ambição real da onda documental dos anos trinta não havia sido, ou não exclusivamente, a documentação” (ibid: 25). O estudo de Lugon gira em torno da seguinte questão: “onde se situa a fronteira entre fotografia documental e documentação fotográfica?” (ibid: 26). É preciso atenção para evitarmos nos confundirmos no uso de termos tão próximos na escrita. A distinção que Lugon faz está entre a fotografia com objetivo de documentação e a que se apropria das soluções estéticas adotadas.

Se Walker Evans reconhece abertamente que ele se apropria de uma forma, de um estilo, mas que não faz prioritariamente documentação, outros dois episódios tensionam, cada um a seu modo, essa linha delicada que liga – ou isola – os dois polos. Remontarei primeiro à necessidade vivenciada por Paul Vanderbilt ao catalogar o acervo da coleção FSA na Biblioteca do Congresso. Ele criou duas categorias de imagens:

por um lado 'documentos' em seu sentido primeiro, que era preciso classificar tematicamente; por outro lado, 'uma espécie superior de documentação', na qual, segundo seu critério, 'algo distinto' levantava 'essencialmente um interesse próprio da história da arte' e requeria portanto uma classificação por autor (LUGON 2010: 31).

A distinção – mais intuitiva que fundamentada – de Vanderbilt aponta para uma polarização entre o tema e o autor, onde o documento foca no tema, no assunto fotografado. Em que a cena, objeto ou pessoa retratada prevaleceria sobre a subjetividade e a criação do autor. Já aquelas que possuem “algo distinto”, que a coloca numa posição de interesse em relação à história da arte, seria agrupada em torno do autor. Interessante atentar que a referência à arte partiu de Vanderbilt, talvez num entendimento tácito de que a arte é espaço “natural” para se falar em autoria.

Passemos ao outro episódio, acontecido ainda na primeira metade do século XX, quando Walker Evans e Arnold Moses produzem fotografias muito próximas no enquadramento, idênticas no tema: a porta do endereço 204 West 13th Street, em Nova Iorque⁴. A que foi produzida por Evans é exposta no Museum of Modern Art

³ Evans teria sido o braço direito de Stryker, sendo responsável por parte da metodologia aplicada e desfrutava de bom prestígio, a ponto de ter um tratamento diferenciado em relação aos outros fotógrafos. (LUGON, 2010).

(MoMA) e a outra integra a documentação do imóvel nos arquivos da prefeitura da cidade. Para Olivier Lugon (2010), é possível encontrarmos explicações variadas: desde o ponto de vista mais prosaico, que credita à rede de conhecimentos de Walker Evans a responsabilidade para que suas fotos tenham participado da exposição, até a de que a imagem de Evans “é infinitamente superior” à do arquivador novaiorquino (2010: 30). A segunda, no entanto, não faz muito sentido neste caso em questão, uma vez que a abordagem, a luz, a composição não são assim tão diferentes (ver ilustrações 1 e 2).



Ilustração 1: fotografia de Arnold Moses que integrou os arquivos do Historic American Buildings Survey.

Podemos, de partida, admitir que o nome de autor, nesse episódio, faz toda a diferença e justifica – ou, pelo menos, explica – a distinção nas categorias. Na fotografia de Moses era o tema que apoiava a imagem, que alicerçava sua existência e permanência: a imagem foi produzida e conservada única e exclusivamente como objetivo de documento. Já na de Evans, é o fato dela fazer parte de uma obra maior, pertencente a um autor reconhecido, que a sustenta. Vista isoladamente não traz em si características suficientes para alcançar a parede de um grande museu. A fotografia pode abarcar essas construções externas, amplia

4 Cerca de 5 anos separam as duas fotografias. A de Evans é de 1931 e a de Moses, de 1936. Há ainda uma terceira fotografia na mesma situação, feita por Berenice Abbott (LUGON 2010).

seu leque de atuação e de significação a partir do que ela desperta, do que se fala dela, do que faz sentir.

A polarização entre tema e autoria – entre a imagem espelho do real e a imagem espelho do autor – ou, mais precisamente, o caminho percorrido do primeiro ponto ao outro é objeto de estudo de Laura González Flores, que reflete sobre as semelhanças entre Pintura e Fotografia a ponto de lançar a pergunta se seriam realmente meios diferentes. A pergunta é apenas uma provocação, mas nos remete à percepção de como a pintura se investiu de artisticidade, da condição de Arte – a autora usa a letra maiúscula para demarcar uma ideia que envolve a imaginação, que vai além da arte como habilidade técnica, conceito que prevalecia até a Idade Média (FLORES, 2011). Primeiro Flores investiga o percurso percorrido pela pintura, que precisou conquistar e defender sua artisticidade, para depois voltar sua observação para o campo da fotografia. Ela demonstra como, em ambos os casos, inicialmente a técnica esteve a serviço do tema: a imagem era valorizada pelo seu rigor técnico na reprodução da cena, da realidade. Empreende um estudo abrangente pelos movimentos e comportamentos da fotografia ao longo de décadas, atenta à conquista do reconhecimento artístico. A autora também aborda a vocação para o documento amplamente difundida em relação à fotografia. Embora o desenvolvimento de seu raciocínio rapidamente vá afirmar que a neutralidade documental é pura retórica, ela opta por um caminho didático em que destaca o ponto de vista de que “a uma menor intromissão da mão e do pensamento humanos corresponde um maior potencial documental” (FLORES, 2011: 130).

Ela cita a exemplar – para nossos propósitos – relação entre documento e arte na obra de Eugène Atget, fotógrafo parisiense, hoje reconhecido pelas suas tomadas daquela cidade europeia. Atget, que desenvolveu um enorme acervo de fotografias das ruas, vitrines e pontes, dos estabelecimentos comerciais e edifícios da Paris do início do século XX, não tinha propósitos além da documentação. O cartaz que ostentava na porta de seu ateliê deixava isso claro: “Documentos para artistas” (FLORES, 2011: 127). O mesmo Atget que foi “adotado” pelos surrealistas e posteriormente teve sua obra difundida nos Estados Unidos pela fotógrafa Berenice Abbott⁵, desfrutando de um reconhecimento como autor do conjunto de uma obra até hoje referenciada pelos críticos e historiadores. Para os surrealistas, interessava a apropriação de documentos “sem códigos”, uma base para trabalhar a significação através de novas articulações. O valor artístico, nesse caso, não era

⁵ Abbott reuniu o acervo de Atget depois de sua morte e promoveu diversas exposições nos EUA. Chegou a ser apontada como discípula do fotógrafo francês, título que não apenas aceitava, como muitas vezes perseguia, propondo desenvolver um trabalho na mesma linha em Nova Iorque (LUGON, 2010).

reivindicado por quem produziu a imagem, mas era estabelecido por quem dela se apropriou. Sequer havia uma consciência desse valor por parte de Atget, que pretendia apenas produzir modelos, registros sobre a cidade, que poderiam ser úteis aos pintores. Isso nos lembra a citação de Evans, elencada mais acima, sobre a utilidade do documento versus a inutilidade da arte. Atget estava interessado em retratar cenas da cidade, suas imagens eram como janelas abertas para a paisagem urbana.



Ilustração 2: fotografia de Walker Evans que integrou exposição no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Isso nos remete à ideia de transparência, de que nosso olhar atravessa a imagem – seja ela fotografia ou pintura – e enxerga o assunto que ali é apresentado, aspecto valorizado no documento. Nela não está tão presente aquele que a produziu nem o meio propriamente dito. Destaquemos dois trechos em que Barthes aponta essa característica⁶. “Uma foto [...] diz: isso é isso, é tal! Mas não diz mais nada [...] ela está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve” (BARTHES, 1984: 14). Ou, mais adiante: “seja o que for que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre

⁶ No seu livro *Camara Clara*, Barthes generaliza essas ideias sem deixar espaços para outras manifestações. Consideramos que não podemos resumir a fotografia unicamente à maneira como este autor a tratou nesta obra. Os conceitos são importantes para pensarmos a linguagem, mas sem tomá-los como absolutos.

invisível: não é ela que vemos” (ibid: 34). O documento, então, buscaria essa transparência, esse predomínio do assunto retratado. Na medida em que há um distanciamento do tema e uma inserção do criador – e aqui vale a pena deixarmos em aberto os limites do conceito de criador – temos o espaço para a autoria. Quando o que nos interessa, ou o que nos toca, não é tanto o objeto fotografado mas os significados, nas palavras de Flores, o conteúdo. São as interpretações, as narrativas, aquilo que não faz parte da cena, mas que é inserido na imagem através das muitas articulações possíveis. Não é tanto o assunto, mas como o assunto foi abordado – ou, até, apenas a abordagem, independente de que assunto for. Há aí um relaxamento na busca por um registro “fiel e objetivo” da realidade por um lado, tensionamentos que vão além da temática retratada, reconhecimento de uma criação, inscrição do autor, produção de uma obra. Autor e obra estão diretamente – para não dizer mortalmente – associados um ao outro. O primeiro só existe a partir do segundo. Não é possível encontrarmos um autor sem obra. Como Michel Foucault nos diz, é a obra que cria o autor (1992) e vice-versa.

Em seu texto “o que é um autor?”, proferido como conferência e posteriormente publicado em várias línguas, ele reflete sobre o autor a partir de vieses diferentes. Ele defende uma distinção entre o autor indivíduo e a função-autor. Ou, dizendo de outra forma, o nome próprio e o nome de autor.

O nome próprio e o nome do autor estão situados entre esses dois polos da descrição e da designação; eles têm seguramente uma certa ligação com o que eles nomeiam, mas não inteiramente sob a forma de designação, nem inteiramente sob a forma de descrição (FOUCAULT, 1992).

O nome próprio não modifica a pessoa a quem ele se refere, mas o nome de autor pode modificar a obra. Parafraseando Foucault e retomando exemplo já tratado, se descobríssemos que Atget tinha olhos de cores diferentes do que sabíamos, ou hábitos distintos, isso não mudaria nada em relação a ele, mas se descobríssemos que as fotos que hoje creditamos àquele autor tivessem sido produzidas por Man Ray, significaria muita coisa, mudaria nosso entendimento sobre a obra e retiraria de Atget a condição de autor.

Há, naturalmente, uma ligação entre a pessoa e o autor, o que provoca, muitas vezes, alguma confusão entre os papéis. A contribuição de Foucault vem para o entendimento da função-autor de uma maneira mais delimitada. Na mesma ocasião, ele também nos leva a refletir que não podemos depositar apenas nessa função a construção de uma obra. Pensamento compartilhado por diversos outros autores. Roland Barthes, no seu escrito “A morte do autor” nos lembra que

um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a 'mensagem' do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura (BARTHES, 2004: 68).

Existe uma rede de articulações para a formação de uma obra, onde o nome de autor é um dos elementos constitutivos de significações. Esse nome, por sua vez, depende da obra para seu reconhecimento. Estamos falando, portanto, de um emaranhado complexo, não podemos localizar a autoria num ou noutro componente de tal rede.

Giorgio Agamben, que partiu do texto de Foucault para lançar discussões sobre o tema, afirma que "o autor está presente no texto apenas em um gesto, que possibilita a expressão na mesma medida em que nela se instala um vazio central" (AGAMBEN, 2007: 59). Algo acontece para o surgimento do autor, há um movimento que não é, necessariamente, consciente. Trazendo para os dias de hoje, para a arte contemporânea, percebemos que esse movimento muitas vezes está localizado no que costumamos chamar de pós-produção – embora essa prática por si só já nos faça repensar o uso desse termo, uma vez que essas ações passam a ser incorporadas na produção de sentido e construção de uma obra. É a lógica do remix e da apropriação, reforçando uma polarização que temos abordado desde o início: o reconhecimento da habilidade técnica versus a construção de sentido.

Interessante observar uma passagem acontecida logo nas primeiras décadas de existência da fotografia: em 1857, o fotógrafo Félix Tournachon move uma ação contra seu irmão mais novo, Adrien, reivindicando a propriedade exclusiva do pseudônimo Nadar, com o qual entraria para a História da Fotografia. O processo traz uma distinção importante entre a fotografia como técnica e a fotografia como arte. Ele não abrandava as palavras, afirmando que a primeira é acessível "ao último dos imbecis", pode ser aprendida com pouca dedicação. Já a segunda estava "alicerçada no talento individual, numa visão particular e na capacidade de captar a fisionomia do modelo".

Ao usar esse tipo de argumentação, Nadar reclamava para si o status de artista e, logo, de autor, demonstrando que sua prática não se confundia com a função corriqueira atribuída à fotografia desde 1839. Se, em termos gerais, a fotografia era considerada uma reprodução do real, Nadar inscrevia sua prática no reino do espírito: suas imagens eram fruto de uma composição cuidadosa e tinham a capacidade de transmitir um sentimento, cuja raiz deveria ser procurada na transformação das aparências levada a cabo pelo fotógrafo (FABRIS, 2003: 59).

Levando em consideração o que foi apresentado aqui, percebemos que a autoria passa por uma negação, seja da técnica, seja do tema, seja do caráter de objetividade. Impossível não citar o caso do pictorialismo que, na busca por um

reconhecimento da fotografia que fosse além do maquínico e automático – de pretensões artísticas, autorais – lançava mão de procedimentos que negavam a sua característica de reprodutibilidade. Os pictorialistas faziam interferências manuais nos negativos e nas cópias, criando peças únicas. Também davam preferência a temas clássicos, numa busca de conquistar um espaço no universo artístico através da aproximação temática – um tanto ultrapassada para o que se vinha produzindo nas artes plásticas na época.

O autor, na fotografia, poderia ser então o responsável por diminuir sua condição de transparência, nos termos tratados por Barthes (1984), a trazer “opacidade” à obra. Esse gesto do autor pode ser consciente ou não, mas não acontece necessariamente no momento de produção da imagem, podendo estar presente em todo o processo ou em fases determinadas. A fotografia-documento é o exemplo de transparência máxima, em que o que a sustenta é a habilidade técnica para conseguir retratar o tema da maneira mais fiel e objetiva possível. Isso passa por uma intenção, uma função, não tratemos aqui da impossibilidade ou não de um relato objetivo; não é relevante, agora, discutirmos se é possível ou não alcançar uma imagem desprovida do olhar subjetivo do fotógrafo. Mais revelador é nos debruçarmos sobre o que está em jogo, para onde aponta a produção.

Quando Walker Evans trata de uma “forma documental”, há ali uma busca por um trabalho autoral – que nas palavras do fotógrafo é colocado como “pessoal” – que tira partido de uma estética, de uma abordagem, de um estilo costumeiramente associado ao documental. Nas palavras de Szarkowski, “quando fotógrafos de gosto refinado descobriram os usos poéticos dos fatos observados de frente e cruamente, fatos apresentados com tais reservas que a qualidade da imagem parecia idêntica à dos sujeito” (apud LUGON, 2010: 19). A busca por tais composições frontais, frias, cuidadosamente enquadradas, secas, não visavam uma abordagem “neutra” ou desprovida de sentido. Eram mais uma apropriação por parte daquele que a produzia.

O motivo de duas fotografias tomadas de uma mesma porta – a do imóvel 204 West 13th Street – seguirem caminhos opostos não está no tema, nem no rigor técnico, nem no nome próprio daqueles que as produziram. Está no local daquela fotografia no conjunto de uma obra, que se relaciona diretamente – e de maneira dependente – com o autor. Aquela fotografia de Walker Evans provavelmente não iria para o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MOMA – se não tivesse sido produzida por ele. Mas, para que o nome “Walker Evans” tivesse força para elevar tal fotografia ao patamar de arte precisou ser construído por uma rede de outras referências e reconhecimentos, que passam pela construção de uma obra mais ampla. Já a outra fotografia da mesma porta – de

Moses –, produzida praticamente na mesma época, com uma qualidade técnica e de luz equivalente, fez parte unicamente dos arquivos imobiliários de uma repartição pública pelo fato de que ela não era uma foto de um autor, mas uma foto de uma porta. Nela o valor predominante era o do assunto retratado. O olhar e o interesse do qual era objeto atravessava a fotografia e se debruçava sobre a cena. A habilidade técnica prevaleceria sobre a presença de um autor, aqui Arnold Moses.

Neste caso das fotografias de uma mesma porta, prevalece uma dicotomia entre fotógrafos diferentes, suscitando opiniões que tocam até na rede de contatos e outras articulações possíveis, que podem interferir nos territórios – e reconhecimentos – conquistados por um trabalho. No entanto, é possível que uma imagem atravesse essa fronteira, ampliando e tornando mais complexo esse emaranhado de variáveis que compõem a relação com a autoria. Na sua Pequena História da Fotografia, Walter Benjamin fala que o interesse da família por um quadro permanece enquanto se pode reconhecer o parente retratado. Depois de gerações, os quadros passam a valer unicamente pelo “testemunho do talento artístico de seu autor” (BENJAMIN, 1994: 93). Ou seja, é possível que uma obra tenha um valor de documento predominante sobre o de autor, mas que, por um motivo ou outro, haja uma perda nessa importância do tema. Isso pode ser observado em diversas fotografias de imprensa, produzidas – e publicadas – inicialmente pelo seu valor informativo e que ganham uma sobrevida, depois que o fato já não surte tanto interesse, por conta de ter sido feita por determinado autor. Mas também podemos observar esse movimento do tema ao autor através de ligações posteriores e/ou externas. É o caso de Atget, que passou a desfrutar de um reconhecimento de autor – com todas aquelas questões já tratadas de vinculação ao conjunto de sua obra – quando “descoberto” pelos surrealistas e posteriormente levado aos EUA por Berenice Abbott. Num caso ele era tomado como um documento “cru” a ser trabalhado pelos artistas e no segundo era içado à condição de arte e de autor.

O intuito deste artigo não é o de esgotar o tema da autoria, por demais complexo e cheio de facetas e variáveis, mas o de lançar algumas luzes através da observação de algumas passagens. Pudemos observar que uma das chaves da autoria está na relação de força com o tema retratado. Se estabelece aí uma noção de transparência da fotografia quando ela dá a ver mais o assunto do que o autor ou as articulações de linguagem. Quando, na balança da artisticidade o lado do tema fica mais leve, temos a valorização da autoria. Esta, por sua vez – ou, pelo menos sua revelação – pode não estar necessariamente ligada a intervenções e atuação do fotógrafo produtor da imagem, mas de terceiros, como outros artistas,

curadores, espaços, mercado. Sabemos que o conceito de autoria foi historicamente construído e que demanda ligações com muitas áreas distintas, incluindo questões legais e comerciais e que, no nosso entendimento, a polarização entre autoria e assunto não deve ser o único viés a ser adotado na investigação sobre o autor na fotografia, mas que essa premissa traz luzes importantes para o debate.

Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Autor como gesto. In: Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

BARTHES, Roland. A Câmara Clara: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. A morte do autor, em O Rumor da Língua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994.

FABRIS, Annateresa. Reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia. Ars – Revista do Departamento de Artes Plásticas ECA/USP, São Paulo, ano 1, n. 1, 2003.

FLORES, Laura González Flores. Fotografia e pintura: dois meios diferentes? São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? Lisboa: Passagens/Vega, 1992.

LUGON, Olivier. El estilo documental. De august Sander a Walker Evans 1920-1945. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.