



CECI N'EST PAS UN MIRROIR: UMA ANÁLISE DA FOTOGRAFIA COMO UM ESPELHO

Anamaria Teles

IELUSC (Professora de Fotografia do curso de Jornalismo)

A palavra de origem grega - *photós* (luz) e *gráphein* (escrever, descrever, desenhar) - engloba duas coisas distintas, mas intimamente imbricadas: um processo de impressão de imagens a partir da luz e o objeto bidimensional que contém o produto deste processo (em geral, um certo tipo de papel). Dos diversos processos fotográficos possíveis, tratarei aqui apenas daquele de uso social mais difundido: “a reprodução das aparências” (AUMONT, 1993, p. 164) a partir da utilização de uma câmera fotográfica que, seguindo o princípio da *camara obscura*, produz imagens analógicas que podem corresponder ponto por ponto aos objetos que ela reproduz¹, a ponto de “Anular-se como *medium*”, como apontou Barthes (BARTHES, 1984, p. 73).

Como “depende fundamentalmente da mediação de, no mínimo, três dispositivos técnicos: a câmera, o sistema óptico da objetiva e a película fotossensível” (MACHADO, 1997, p. 222), a fotografia pode ser classificada como *imagem técnica*. Embora todas as imagens sejam, de certa forma, técnicas, (com exceção das imagens mentais), na fotografia, no vídeo, no cinema e nos simulacros digitais a intervenção de dispositivos técnicos é definitiva.

Imagem técnica por excelência, “Com a fotografia, não nos é mais possível pensar a imagem fora de seu modo constitutivo, fora do que a faz ser como é” (DUBOIS, 1994, p. 59).

E o que faz uma fotografia ser *fotografia*? Para o fotógrafo Luiz Carlos Felizardo, a “ordem estrutural” que define a fotografia engloba “toda a tecnologia que faz possível a construção e o desenvolvimento da imagem fotográfica”. A técnica age “como uma moldura que delimita a ação do fotógrafo, orientando sua visão e suas decisões sobre a aparência final da fotografia” (FELIZARDO, 2000, p. 68-69).

Em “A técnica como sintaxe da imagem”, Felizardo nos permite entrever uma interessante analogia, mais esclarecedora do processo fotográfico do que o lugar comum da

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Tecnologias da Informação e da Comunicação**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



“fotografia como um espelho”: a da fotografia como um *texto* visual. (Voltarei a este ponto mais adiante.)

A consideração bastante difundida, inclusive entre fotógrafos, de que a fotografia é um “espelho da realidade” parece decorrer de uma utilização irrefletida das imagens e de uma visão compartimentar da fotografia que não leva em consideração sua dimensão pragmática (ainda que, para fins poéticos, a fotografia como espelho possa ser uma bonita metáfora).

Testando analogias

Sob o sugestivo título “Mistura de gêneros: a reconfiguração do pensamento social”, o antropólogo Clifford Geertz aponta para a necessidade de avaliarmos a nova linguagem que surge do atual encontro entre as “humanidades” e as ciências sociais. Para ele, “o fato de que as ciências sociais estão recorrendo às humanidades na busca de suas analogias explicativas é, ao mesmo tempo, evidência de desestabilização dos gêneros e de que agora chegou a vez da interpretação” (GEERTZ, 1999, p. 38).

Geertz vê nas analogias que utilizam processos simbólicos um valioso recurso interpretativo. Mas como estas analogias tem “possibilidades e limites”, Geertz nos incita a “examinar detalhes, analisar trabalhos e fazer críticas às interpretações, sejam estas a de Goffman [...] ou a minha própria” (GEERTZ, 1999, p. 43). É o que ele vai fazer com as representações do comportamento social como jogo, drama e texto.

Concordando com Geertz - para quem as analogias utilizadas tem sérias implicações na investigação e explicação da cultura - passo a analisar a recorrente analogia da “fotografia como espelho”, “um espelho dotado de memória”, “um espelho que espelha para trás”...

Mas como definir se uma analogia é ou não adequada? Geertz não deixa isto claro, mas diz que elas precisam ser testadas, em um primeiro momento “aonde é mais provável que funcionem” e depois em “formas mais complexas e menos previsíveis” (GEERTZ, 1999, p. 54).

Em seu estudo hermenêutico das antropologias praticadas por Geertz e Lévi-Strauss, Celso Azzan Júnior apresenta um “teste de validade” para as analogias: “a analogia será válida quando, na linha de uma tradição (interpretativa, intelectual, etc.), ela (a analogia)

puder responder às questões que essa tradição coloca já sugerindo ela mesma a resposta” (AZZAN, 1993, p. 126).

Proponho utilizarmos este “teste” para a análise da “foto como espelho”. O problema que se coloca então é: se esta analogia corresponde à problemática que os discursos sobre a fotografia colocam e tentam resolver (questão de representação, semelhança e verossimilhança), acaso fornece uma resposta satisfatória? Ou simplesmente: a foto como um espelho *explica* a natureza da fotografia?

Para responder esta questão vou retomar a discussão feita por Umberto Eco, em **Sobre os espelhos** (1989), e Arlindo Machado, em **A ilusão especular** (1984). Estes autores já argumentaram em que aspectos a foto (não) se parece com espelhos.

Produzidos mais ou menos na mesma época¹, estes dois trabalhos partem de diferentes pontos para chegar a mesma conclusão: fotografia e espelho não são análogos. O trabalho de Machado está centrado na fotografia e na denúncia das “determinações ideológicas” da construção desta imagem, pois como esta “se impõe como entidade ‘objetiva’ e ‘transparente’, ela parece dispensar o receptor do esforço da decodificação e do deciframento, fazendo passar por ‘natural’ e ‘universal’ o que não passa de uma construção particular e convencional” (MACHADO, 1984, p. 12).

Já Eco está preocupado em compreender os espelhos e definir a ordem de seu fenômeno. Partindo de uma “fenomenologia do espelho”, Eco nos apresenta a primeira diferença entre este e a fotografia no que concerne à disposição dos raios luminosos nas respectivas superfícies. No espelho, “não acontecem fenômenos do tipo câmera escura [...], mas sim fenômenos nos quais nenhum raio se cruza” (ECO, 1989, p.15). Na fotografia, os raios refletidos pelos objetos formam uma imagem invertida no suporte sensível, chamado de *negativo*, onde não apenas a esquerda e a direita estão “trocadas” como também os “valores”: o claro aparece como escuro, o escuro, claro.

O espelho reflete a direita exatamente onde está a direita, e a esquerda exatamente onde está a esquerda. É o observador (ingênuo, mesmo quando físico por profissão) que, por identificação, imagina ser o homem dentro do espelho [...]. Quem, ao contrário, evita comportar-se como Alice e não entra no espelho, não sofre essa ilusão. (ECO, 1985, p. 14)

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Tecnologias da Informação e da Comunicação**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

Assim, o espelho “não ‘traduz’”; ele “registra aquilo que o atinge da forma que o atinge” (ECO, 1989, p. 17), e sempre em *presença* de um referente que não pode estar ausente. “A relação entre objeto e imagem é a relação entre duas presenças, sem nenhuma mediação”, de modo que a imagem especular não se constitui um signo: é uma “*duplicata absoluta* do campo estimulante”, um “designador rígido do objeto fonte de estímulos” (ECO, 1989, p. 19-25).

Eco se pergunta o que torna a fotografia semelhante a uma imagem especular. A resposta: “Uma convicção pragmática segundo a qual a câmera escura **deveria** dizer a verdade tanto quanto um espelho” (ECO, 1989, p. 33)!¹ Mas na foto os raios luminosos são *traduzidos* em outra matéria: eles transformam os cristais de prata do filme, imprimindo ali uma imagem. Se esta imagem é plausível como um “reflexo do real” é porque foi construída de forma a parecer corresponder ponto por ponto com o referente da qual ela é ícone – e também índice, como aponta DUBOIS (1994). Mas, como “designador flexível” que é, “a foto pode mentir” (ECO, 1989, p. 34), o que não ocorre com os espelhos.

Além do fato da imagem formada no espelho não ser um signo - coisa que a foto o é (ECO, 1989) - e da manipulação que há no caso da foto - o que não ocorre com o espelho (MACHADO, 1984) - , a analogia da foto com espelhos remete aos discursos realistas do século XIX que não contemplam toda uma sorte de intervenções que pode ser feita durante o *processo* fotográfico. “Imagem-ato”, como sugere Philippe Dubois, a fotografia deve ser analisada em sua “dimensão pragmática”, pois do contrário pode não dar conta de toda a complexidade de sua significação (DUBOIS, 1994, p. 59). Assim, recorrer à analogia da “fotografia como espelho” é, antes de mais nada, analisar apenas um de seus aspectos: o produto final, ícone (quase sempre) analógico. *Quase*.

Em sua “Pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia”, Dubois nos diz que todo o discurso sobre a fotografia do século XIX está marcado por uma concepção mimética em que

a fotografia [...] é considerada como *a imitação mais perfeita da realidade*. E de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão somente as leis da ótica e da química), sem que a mão do artista intervenha diretamente. (DUBOIS, 1994, p. 27)

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Tecnologias da Informação e da Comunicação**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



Assim, se os discursos não utilizam de forma explícita a analogia especular, trata-se tacitamente a fotografia como “um espelho do real”. O poeta Charles Baudelaire, que não era muito simpático para com o novo invento, sugeriu que esta deveria “servir ciências e artes , mas de maneira bem humilde” sem que aspire a “invadir o domínio do impalpável e do imaginário”, o que seria uma “desgraça” (BAUDELAIRE¹, apud DUBOIS, 1994, p. 29). Preocupado com a crescente expansão da fotografia, Baudelaire queria que esta se restringisse a documentar a “realidade”, sem pretender modificá-la, como faz a pintura.

Arlindo Machado sugere que as comparações com espelhos tenham surgido com o daguerreótipo, ainda nos primórdios da fotografia, apoiadas nas características semelhantes de seus suportes.

A fotografia em particular, desde os primórdios de sua prática, tem sido conhecida como “espelho do mundo”, só que um espelho dotado de memória. Certamente, a superfície prateada e a base rígida do daguerreótipo contribuíram para essa analogia. Já na aurora de 1839, Jules Janin, explicando o que era a nova invenção, conclamava ao leitor: “imagine um espelho que você pode reter a imagem de todos os objetos que ele reflete e você terá a idéia mais completa do que é o daguerreótipo”. (MACHADO, 1984, p. 11)

Uma comparação que subsiste, portanto, por mais de 150 anos de transformações tecnológicas. É interessante observar que a imagem obtida através do daguerreótipo não era nítida o bastante, precisando de retoques. É possível que hoje, acostumados que estamos com imagens cada vez mais analógicas - coloridas, com boa definição, etc., o daguerreótipo nos suscitasse outra imagem, possivelmente mais próxima das imagens produzidas pelos pintores do que aquela refletida pelo espelho. É interessante lembrar que o que se define por “real”, “natural” ou “autêntico” pode variar dentro de uma cultura, com o passar do tempo, e de cultura para cultura. Os discursos realistas absolutizam uma realidade que é sempre relativa; como produto humano histórica e culturalmente datado, a fotografia nos dá a ver um *recorte* de uma determinada realidade, enfim, uma *versão*.

Na verdade, eles [os “realistas”] endossam o equívoco imposto pela ideologia dominante, ao considerar uma certa representação da realidade como a realidade mesma e um determinado modo de apropriação do mundo como o único autêntico. [...] A fotografia, portanto, não pode ser o registro puro e simples de uma imanência do objeto: como produto humano, ela cria

também com esses dados luminosos uma realidade que não existe fora dela, nem antes dela, mas precisamente *nela*. (MACHADO, 1984, p. 40)

Como veremos, os discursos do século XX terão dificuldade em abandonar a analogia especular presente explícita ou implicitamente nos discursos do século XIX.

O fotógrafo e antropólogo Luiz Eduardo Achutti escreveu em sua **Fotoetnografia**: “Fotografias são muito mais que espelhos, são espelhos ideais, são espelhos mágicos, espelhos que espelham para trás, para um tempo anterior que já passou” (ACHUTTI, 1997, p. xxvii).

Em outro texto, Achutti afirmou que a fotografia dispensava o uso da “mão humana”: “Foi apenas depois de avanços nos campos da química e da ótica que se fez possível a fotografia, um novo meio de representação da realidade, o primeiro a não depender da mão humana” (ACHUTTI, 1998, p. 120). Quando li isto pela primeira vez me perguntei se ele, fotógrafo talentoso, acaso fotografava com os pés... Ironias à parte, Achutti deve saber muito bem, como *Operator*¹, o quanto as mãos são necessárias para construir a imagem fotográfica. É graças à destreza que os fotógrafos conseguem imprimir no filme as imagens vistas e pensadas, em especial no caso de instantâneos com câmeras mecânicas. (É sabido o caso de um fotógrafo cego, mas não de fotógrafos sem mãos...) Observo o quanto o discurso de Achutti remete aos discursos de estréia da foto, como se vê no título do comunicado de Fox Talbot, feito em 1839 à Royal Society inglesa: “Some Account of the Art of Photogenic Drawings or the Process by which Natural Objects may be made to Delineate themselves without the Aid of the Artist’s Pencil” (TALBOT, apud KOSSOY, 1980, p. 40).

Para Roland Barthes, o órgão do fotógrafo não é o olho mas o dedo, “que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas (quando a máquina ainda as tem)” (BARTHES, 1984, p. 30). Mais resistente ao lugar-comum da representação fotográfica, Barthes compreende o quanto são distintos, como desencadeadores de percepção, espelho e fotografia:

Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente [...]. É curioso que não se tenha pensado no *distúrbio* (de civilização) que esse ato novo traz. Eu queria uma História dos Olhares. Pois a Fotografia é o advento de mim mesmo como outro: uma dissociação astuciosa da consciência de identidade. [...]Esse distúrbio é no fundo um

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Tecnologias da Informação e da Comunicação**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

distúrbio de propriedade. O direito disse isso a seu modo: a quem pertence a foto? ao sujeito (fotografado)? ao fotógrafo? A própria paisagem não passa de uma espécie de empréstimo feito junto ao proprietário do terreno? Inúmeros processos, segundo parece, exprimiram essa incerteza de uma sociedade para a qual o ser baseava-se em ter. A Fotografia transformava o sujeito em objeto [...]. (BARTHES, 1984, p. 25-26)

Este “distúrbio” me interessa especialmente aqui. Penso, como Barthes parece sugerir, que mais do que a consciência de si (coisa de espelho), a fotografia nos proporciona uma consciência de alteridade, mesmo quando é nossa própria imagem que é representada. O corpo se desprende e ganha autonomia na imagem impressa em suporte sensível. Não sou mais “eu”, sou objeto, e como Barthes sugere mais adiante, “objeto de museu” (BARTHES, 1984, p. 26), que remete sempre a um tempo passado: eu quando *era* criança, etc.¹

Alain Corbin em **História da vida privada**, aponta que a foto “reproduz o desejo da imagem de si” (CORBIN, 1997, p. 423). A moda do retrato reflete o desejo de perpetuar a própria imagem, antes apanágio da aristocracia através da pintura. Mas diferentemente da imagem que vemos no espelho, a imagem fotográfica *circula* - a *carte de visite* era feita para ser distribuída -, e mesmo quando colocada em um porta-retratos ou em um estojo - como o eram as primeiras placas - é feita para ser vista não apenas por mim, mas também pelos outros. Na foto, quando vejo minha própria imagem *objetificada* me percebo como outro, outra. A questão da alteridade na foto talvez devesse ser pensada como em Clarice Lispector e Merlau-Ponty, o “eu” como “outro”, mas não um “outro eu” e sim um “outro do outro” (PONTIERI, 1999/2000, p. 330).

Quando não temos nossa própria imagem representada em um papel fotográfico fica mais fácil perceber o quanto a foto nos proporciona o encontro com o Outro. Quando se compara fotografia e antropologia, alguns autores apontam para uma “vocalização comum: a de tentar revelar os homens e as sociedades, suas paixões, seus delírios, seus imaginários” (SAMAIN, 1995, p. 23).

Elizabeth Edwards também indica paralelismos entre a fotografia e a antropologia, tanto com relação ao projeto e ao contexto em que surgem - “percepção ocidental do ‘Outro’ ” e “expansão e manutenção do poder colonial europeu” - quanto ao procedimento que adotam: “os fatos observados, a saber, o que era concedido como ‘verdade’, eram cuidadosamente construídos” (EDWARDS, 1996, p. 14).

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Tecnologias da Informação e da Comunicação**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.

Em sua análise visceral da fotografia, Barthes parte em busca da “essência da Fotografia”, essência que está vinculada ao “sentimento” que certas fotos lhe causavam: “Como *Spectator*, eu só me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso.” (BARTHES, 1984, p. 39)

Aí o que ele encontra, no “campo cerrado de forças” da “Foto-retrato” é o “Referente”: presença, aura, essência. Enfim, algo que escapa ao controle do *Operator* e à mímica (pose) do *Spectrum*: o que ele vai chamar de “imagem sem código” (BARTHES, 1984, p. 132) - corajosa heresia!. Nos deparamos novamente com o problema da verossimilhança na fotografia, o velho conflito entre referência e representação.

Para DUBOIS (1994), a foto só pode ser considerada uma “mensagem sem código” no momento em que os raios luminosos dos objetos são impressos em uma superfície sensível, fenômeno que atualmente, na maioria das vezes, ocorre em um centésimo de segundo - quando o obturador da câmera se abre e permite que a luz atinja o filme, imprimindo nele uma imagem invertida. No processo fotográfico, tudo o que acontece antes e depois deste momento crucial e efêmero é codificado.

Para Barthes, a foto é uma “emanação do *real passado*: uma *magia*, não uma arte” (BARTHES, 1984, p. 132)¹. É autenticação, atesta uma existência. Neste ponto ele e Dubois coincidem apontando a diferença crucial entre existência e significado. Para Dubois, antes da fotografia poder ser ícone ou símbolo ela é índice:

[...] a lógica do índice que hoje assinalamos no centro da mensagem fotográfica utiliza plenamente a distinção entre *sentido* e *existência*: a foto-índice afirma a nossos olhos a *existência* do que ela representa (o “isso foi” de Barthes), mas nada nos diz sobre o sentido da representação; ela não nos diz “isso quer dizer aquilo”. O referente é colocado pela foto como uma realidade empírica, mas “branca”, se for possível se expressar assim: sua significação continua enigmática para nós, a não ser que sejamos participantes da situação de enunciação de onde a imagem provém.¹ (DUBOIS, 1994, p. 52)

Barthes também apontou esta diferença em sua controvertida análise: “Trata-se de uma profecia ao contrário: [...], ela [a foto] jamais mente: ou antes, pode mentir quanto ao sentido da coisa, na medida em que por natureza é *tendenciosa*, jamais quanto a sua existência”.¹ (BARTHES, 1984, p. 129)

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Tecnologias da Informação e da Comunicação**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



Tanto Barthes, que não olha o processo fotográfico, mas seu produto final – e no início de **A Câmera clara**, ele avisa: “não sou fotógrafo, sequer amador”; “Eu tinha a minha disposição apenas duas experiências: a do sujeito olhado e a do sujeito que olha” (BARTHES, 1984, pp. 20-22) – quanto Dubois, mais relativista, que apregoa a necessidade de se levar em consideração a dimensão pragmática da fotografia, nos permitem perceber diferenças entre o texto lingüístico e a imagem fotográfica: a imagem prova, mostra; o texto argumenta, explica.

O texto escrito não tem o poder de atestação da fotografia: “Todavia, *porque era uma fotografia*, eu não podia negar que tinha estado *lá*. [...] Nenhum escrito pode me dar essa certeza” (BARTHES, 1984, p. 128)¹.

Assim, volto à problemática das analogias. Como procurei aqui mostrar, a analogia da foto como um espelho não esclarece o processo constitutivo da fotografia, remontando aos discursos do século XIX que olhavam apenas para o produto final mais difundido. Também não dá conta das diferentes percepções que cada um destes objetos – fotografia e espelho – podem desencadear. A analogia contemporânea da fotografia como um texto visual, apesar dos limites que possa ter, parece explicar de forma mais precisa o que é a imagem fotográfica, como ela é construída, em especial frente às novas possibilidades colocadas pela tecnologia digital. Mas isto é assunto para outra comunicação.

BIBLIOGRAFIA

ACHUTTI, L. E. R. A fotografia no jornal e no museu: a construção de uma estética. ____ (org.). **Ensaio sobre o Fotográfico**. Porto Alegre: Unidade Editorial, 1998.

____. **Fotoetnografia: um estudo de Antropologia Visual sobre cotidiano, lixo e trabalho**. Porto Alegre: Tomo Editorial; Palmarinca, 1997.

AUMONT, J. **A Imagem**. Campinas: Papyrus, 1993.

AZZAN JR., C. **Antropologia e Interpretação**. Campinas: Ed. da Unicamp, 1993.

1 Trabalho apresentado no Núcleo de **Tecnologias da Informação e da Comunicação**, XXVI Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Belo Horizonte/MG, 02 a 06 de setembro de 2003.



BARTHES, R. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

COLLOMB, G. Imagens do outro, imagem de si. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, 6 (1): pp. 65-80, 1998.

CORBIN, A. O segredo do indivíduo. **História da Vida Privada**. São Paulo: Companhia das Letras, 1991. Vol. 4, pp. 419-502.

DUBOIS, P. **O Ato Fotográfico**. Campinas: Papyrus, 1994.

ECO, U. Sobre os espelhos. **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. Pp. 11-37.

EDWARDS, E. Antropologia e Fotografia. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996. Nº 2, pp. 11-28.

FELIZARDO, L. C. A técnica como sintaxe da imagem. **O Relógio de Ver**. Porto Alegre: Gabinete de Fotografia: PMPA/FUMPROARTE, 2000.

FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

____. **O saber local**. Petrópolis: Vozes, 1999.

KOSSOY, B. **Hercules Florence - 1833: a descoberta isolada da Fotografia no Brasil**. São Paulo: Duas Cidades, 1980.

MACHADO, A. As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997. Pp. 220-234.



____. **A Ilusão Especular**. São Paulo: Brasiliense/Funarte, 1984.

MONFORTE, L. G. **Fotografia pensante**. São Paulo: Ed. SENAC, 1997.

PINNEY, C. A história paralela da Antropologia e da Fotografia. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro: UERJ, NAI, 1996. N° 2, pp. 29-52.

PONTIERI, R. L. Visões da alteridade: Clarice Lispector e Maurice Merleau-Ponty. **Revista da USP**. São Paulo, n° 44, 1999-2000. Pp. 330-334.

RIAL, C. S. M. Contatos Fotográficos: nativos, antropólogos, jornalistas e turistas. Diferentes linguagens fotográficas? KOURY, M. G. P. (org.) **Imagens & Ciências Sociais**. João Pessoa: Ed. Universitária, 1998. Pp. 203-223.

SAMAIN, E. No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia. **Cadernos de Antropologia e Imagem**. Rio de Janeiro, 6 (1): pp. 141-158, 1998a.

____. Um retorno à “Câmara Clara”. Roland Barthes e a antropologia visual. ____ (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec/CNPq, 1998b. Pp. 121-134.

SOUZA, J. P. **Uma história crítica do fotojornalismo Ocidental**. Chapecó: Grifos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2000.

VASQUEZ, P. Olha o passarinho! Uma pequena história do retrato. **Fotografia: Reflexos e Reflexões**. Porto Alegre: L&PM, 1986. Pp. 9-26.