



## **O olhar reflexivo de Pedro Meyer: a fotografia como problematizadora da própria mediação fotográfica<sup>1</sup>**

Ana Carolina Lima Santos<sup>2</sup>  
Universidade Federal de Minas Gerais

**Resumo:** O presente artigo propõe uma discussão e análise do trabalho do fotógrafo Pedro Meyer. Entende-se aqui que as imagens produzidas por ele nos últimos anos (em especial, as fotografias dos projetos *Thuths and fictions* e *The real and the truth*), ao explicitar e esgarçar limites de noções caras à natureza do fotográfico, funcionam como uma espécie de olhar reflexivo acerca da linguagem fotográfica e do seu poder de mediação simbólica.

**Palavras-chave:** Pedro Meyer; fotografia; crítica da mediação.

### **1. Imagem, espetáculo e crítica**

Em 1928, René Magritte pintou o famoso quadro *La trahison des images* (em português, “a traição das imagens”). Nele, tem-se uma representação realista de um cachimbo seguido da frase “*Ceci n'est pas une pipe*” (“isto não é um cachimbo”). Não obstante texto e imagem pareçam entrar em contradição num primeiro momento; na verdade, a obra guia-se para a construção de um argumento coerente: a imagem, mesmo enquanto signo icônico repleto de semelhanças com o seu objeto, não deve ser confundida com o próprio referente. O pintor belga estava determinado a provar esse ponto de vista. Ele costumava brincar com a interpretação que o público fazia desse quadro ao afirmar que as pessoas continuavam acreditando que tinham diante de seus olhos um cachimbo, apesar de que, por mais que tentassem, não conseguiam fumá-lo.

A provocação de Magritte é de certa forma levada adiante por Guy Debord em *A sociedade do espetáculo*, obra lançada em 1967. Se no primeiro caso, o artista estava chamando em causa o perigo do realismo mimético; no segundo, o filósofo avançava no sentido de mostrar que tal perigo ia além do seu valor de ilusionismo imagético. De fato, Debord acreditava que as imagens não estão apenas sendo percebidas como reais,

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia, no X Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia e graduada em Comunicação Social - Bacharel em Jornalismo pela Universidade Federal de Sergipe. E-mail: outracarol@gmail.com.



mas, mais do que isso, estão assumindo o próprio lugar do real. Diz-se que o real é convertido em imagem e a imagem é convertida em realidade, num perigoso apagamento de distinções entre uma e outra.

Obviamente, esse processo não se dá sem perda. De acordo com Debord, a imagem assim considerada traz um prejuízo para a experiência dos indivíduos. Postos à parte<sup>3</sup>, os sujeitos são induzidos a uma condição de entorpecimento que os faz passar do lugar de protagonistas para o de meros espectadores contemplativos. O espetáculo que se desenrola independentemente de todo e qualquer ator social acaba, portanto, por separar-lhes da ‘verdadeira’ experiência, a experiência concreta. “Tudo que era vivido diretamente tornou-se uma representação” (DEBORD, 1997, p. 13).

Diante de tal perspectiva, as imagens mediáticas, ao passo em que deixam de lado o próprio indivíduo e ao passo em que falsificam o mundo, não conseguiriam exercer sua função primordial de mediação – concebida como a ação que põe em relação os diferentes sujeitos de modo a produzir significados compartilhados no entorno das experiências e, a partir daí, criar ou reinstalar o liame social (CAUNE, 1999). Debord é bastante enfático nesse sentido:

No espetáculo uma parte do mundo se representa diante do mundo e lhe é superior. O espetáculo nada mais é que a linguagem comum dessa separação. O que liga os espectadores é apenas uma ligação irreversível com o próprio centro que os mantém isolados. O espetáculo reúne o separado, mas o reúne como separado (DEBORD, 1997, p. 29).

Essa tese debordiana, embora consiga dar conta de alguns aspectos do processo de mediatização<sup>4</sup>, não deve ser levada ao extremo. Ao enfatizar a onipresença dos *media* e a relação de alienação criada pela mediatização, a noção de espetáculo corre o risco de

---

<sup>3</sup> É importante lembrar que Guy Debord fundamenta sua formulação em bases marxistas. Para ele, a imagem é uma outra face do dinheiro, último grau do descolamento que o capital provoca entre ser e parecer. A imagem é, em outras palavras, “o resultado concentrado do trabalho social, no momento de abundância econômica, [que] torna-se aparente e submete toda a realidade à aparência, que é agora seu produto. O capital já não é o centro invisível que dirige o modo de produção: sua acumulação o estende até a periferia sob a forma de objetos sensíveis” (DEBORD, 1997, p. 34).

<sup>4</sup> Por mediatização, refere-se aqui ao presente estágio da mediação simbólica, em que os meios de comunicação dão tom às experiências do homem. Atualmente, os *media* desempenham um papel que ultrapassa o de organização ou produção de sentidos para estabelecerem-se como articuladores fundamentais da sociedade; colocando-se como processo interacional de referência que corta todo o social para configurar os demais campos, pôr os indivíduos em contato, instaurar modos de enxergar o mundo e de agir sobre ele (BRAGA, 2006). Trata-se, assim, da constituição de uma nova ordem comunicacional, marcada por novos modos de significação, novas ambiências, novas formas de vida e de interações sociais (NETO, 2008). A fotografia, assim como os demais meios audiovisuais, tem papel fundamental nesse processo.



virar um modelo teórico totalizante e totalizador, incapaz de dar conta de uma série de nuances que estão aí em jogo. Em verdade, as proposições de Debord firmam uma visão reducionista da atuação dos meios de comunicação. Isso porque, para além do espetáculo, as imagens são sempre submetidas a uma recepção estética que não necessariamente se reduz à contemplação, à atividade passiva. Ao contrário, na recepção, as pessoas apropriam-se, rearticulam ou transcodificam aquilo que lhe é posto pelo discurso mediático, numa posição muitas vezes crítica e criativa (CAUNE, 1999; FREIRE FILHO, 2003).

Além disso, quando se concebe a existência de espaços para além do controle espetacularizante, é possível perceber que também no âmbito da produção encontram-se movimentos artísticos e políticos que põem fim ao fatalismo de um espetáculo generalizado. A *culture jamming*, por exemplo, aparece como manifestação significativa de um tipo de obra realizada no âmbito dos próprios meios de comunicação, mas que não pode ser explicada pela análise debordiana. Configurando-se como paródias de anúncios publicitários de grandes empresas feitas por artistas de guerrilha, a *culture jamming* ratifica uma possibilidade de utilizar a própria linguagem do espetáculo como uma maneira de se colocar criticamente contra ele.

Ainda que seja possível apontar uma série de outros exemplos de práticas dessa natureza, aqui se interessa especificamente por uma. Trata-se dos mais recentes trabalhos do fotógrafo Pedro Meyer. Tomando como *corpus* para análise duas de suas obras lançadas nos últimos anos (*Thuths and fictions* e *The real and the truth*, publicadas respectivamente em 1995 e 2006), pretende-se demonstrar como as fotografias de Meyer funcionam como problematizadoras da própria linguagem fotográfica e do seu poder de mediação ao desmontar sua construção espetacular.

Meyer é um artista espanhol naturalizado mexicano que há mais de cinquenta anos se dedica ao fazer fotográfico. Sua produção inclui cerca de um milhão de negativos (em processo de digitalização) e milhares de imagens feitas com câmeras digitais. Dessas, dezenas estão espalhadas por museus em todo o mundo e outras tantas circularam diversos países em centenas de exposições. Por esse trabalho, Meyer é reconhecido como um dos principais fotógrafos contemporâneos, ganhador de inúmeros prêmios, entre os quais se destaca a bolsa *Guggenheim*, o *Internazionale di Cultura Citta di Anghiari* e o *National Endowment For Art*.

Além do trabalho artístico, Meyer tem uma participação ativa na constituição do campo fotográfico, sobretudo em terras mexicanas: em 1977, ele organizou o Primeiro



Colóquio de Fotografia da América Latina; em 1978, fundou o Conselho Mexicano de Fotografia e, em 1993, lançou o site *ZoneZero* ([www.zonezero.com](http://www.zonezero.com)), dedicado à exposição e discussão acerca da fotografia. Foi nessas inserções, ao pensar a prática fotográfica, que Meyer começou a questionar sua própria produção.

A princípio, as obras de Meyer eram realizadas nos parâmetros da *straight photography* (tipo de prática fotográfica assinalada pela rigidez e pelo controle técnico, sem espaço para intervenções no laboratório ou na cópia). No entanto, no final da década de 1980, o fotógrafo começou a trabalhar a partir de novos métodos. Ao descobrir as tecnologias digitais, Meyer começou a produzir fotografias que não mais eram abalizadas na estética de uma ‘pureza’ fotográfica, mas, ao contrário, investem em procedimentos a partir dos quais as imagens originais são alteradas, combinadas e transformadas de tal modo a criar novos fundos, novos enquadramentos e novas composições. Nos últimos anos, é por meio das manipulações digitais que Meyer atende aos desígnios documentais e expressivos que seu trabalho ambiciona<sup>5</sup>.

Entretanto, para além disso, as obras do artista parecem comportar um questionamento acerca da própria natureza da linguagem fotográfica: testando os limites de noções durante muito tempo sedimentadas pela fotografia, Meyer evidencia o caráter de artifício e de construção que é inerente a toda e qualquer imagem fotográfica. Dessa maneira, coloca-se em pauta uma reflexão sobre o poder de mediação fotográfica tal como foi até então legitimado. A obra de Meyer é, pois, tomada como manifestação crítica e criativa que se posiciona contra – ou muito além – do espetáculo.

## **2. A desconstrução do artifício fotográfico**

Para entender de que modo a obra de Pedro Meyer problematiza a mediação fotográfica, é preciso retomar alguns pontos em relação à teorização e à legitimação da fotografia enquanto instrumento de mediação simbólica. A questão que se coloca é, portanto, de que modo a fotografia é capaz de evocar algo além dela mesma, servindo para representar o mundo ao qual se refere.

---

<sup>5</sup> Essa questão é apresentada com maior rigor em outro artigo acerca do trabalho do artista: “A fotografia entre documento e expressão: um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer” (SANTOS, 2010).

Os estudos acerca da imagem fotográfica responderam tal questionamento a partir de dois fatores, basicamente: a natureza icônica e indicial da fotografia<sup>6</sup>. De um lado, o ícone apareceu como importante categoria para mostrar que o valor de analogia da imagem fotográfica era capaz de trazer para a percepção o sentido de presença do referente, sugerindo-o; do outro, a categoria do índice ia até a gênese técnica da fotografia para evidenciar o fato de que essa imagem, diferentemente de outras, tornava-se inseparável da sua referência e, assim, sem intervenções se pondo entre uma e outra, era capaz de indicá-la.

Tais concepções acarretaram duas conseqüências para a mediação fotográfica. Em primeiro lugar, a vinculação da fotografia a uma noção restrita de realismo. Ao atribuir a vocação da imagem fotográfica para referir-se ao mundo ao seu valor de analogia, alegou-se a necessidade de que ela se mantivesse nas balizas do mimetismo, ou melhor, de que permanecesse somente no âmbito do visível. Em segundo lugar, no que diz respeito à sua vinculação com a referência, implicou-se que a fotografia deveria ser literalmente impregnada por um factual, com a qual precisava confundir-se até certa medida.

Assim, da idéia da fotografia como imitação mais perfeita da realidade ao entendimento da fotografia como traço de um real (DUBOIS, 1993), os modos de representação da fotografia têm passado essencialmente pela relação imagem-realidade, tomada como decisiva na constituição do seu estatuto comunicacional. É justamente o caráter precário dessa relação que aparece problematizado nas fotografias de Meyer – seja no tocante ao mimetismo ou à impregnação factual.

O discurso da mimese, que perpassa o primeiro ponto, é em parte refutado na obra do fotógrafo. Na fotografia de Meyer, ainda é possível identificar subsídios do mundo visível, mas eles nem sempre aparecem como uma tentativa de acionamento de um código icônico em que seja possível reconhecer formas de objetos e de arranjos

---

<sup>6</sup> A nomenclatura refere-se à classificação peirceana do signo, em particular aquela que se obtém da relação do signo com seu objeto ou referente, ou seja, do modo como o signo estabelece um determinado tipo de relação com os fenômenos de maneira a servir de mediador a eles. Nessa categorização, três são os tipos possíveis de signos. De forma bastante resumida e simplificadora, tem-se que: 1) no ícone, a relação estabelecida entre eles é da ordem da semelhança. Ao possuir uma qualidade que se assemelha à qualidade do seu objeto, o signo consegue, por meio de uma cadeia associativa de similaridades, sugerir-lo. Essa sugestão se dá, portanto, em virtude de características próprias do signo, características que o objeto igualmente possui; 2) no índice, por sua vez, essa relação se fundamenta em uma conexão existencial, isto é, de uma contigüidade física entre signo e objeto. É através dessa conexão, ao se apropriar de uma parte do referente ou ser realmente afetado por ele, que os índices indicam seus objetos; 3) no símbolo, finalmente, a relação não é nem de similaridade ou analogia nem de ligação factual com o seu referente, mas liga-se a ele apenas por convenção ou pacto coletivo. Somente ao ser regido por uma lei o símbolo pode representar alguma coisa (PEIRCE, 1999).

considerados ‘a mesma coisa’ daquelas memorizados a partir da realidade (figuras 1 e 2) – tal qual acontece nas fotografias realistas. De tal modo, essas imagens se destituem de seu caráter referencial, distanciando-se da intenção de estabelecer-se enquanto experiência vicária, isto é, de proporcionar efeitos idênticos aos que se teria em uma experiência não-mediada.



Figura 1. Pedro Meyer, *From conquest to reconquest*, 1992/1992.

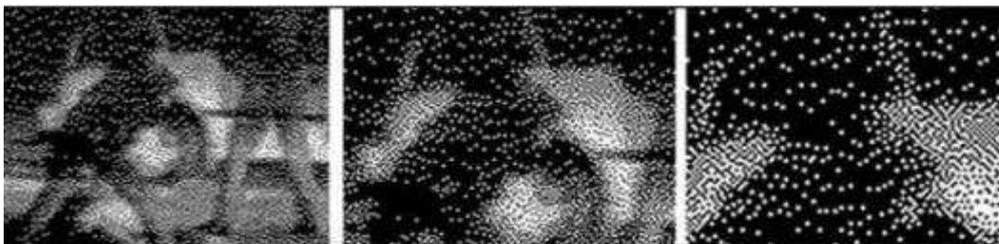


Figura 2. Pedro Meyer, *The deconstruction of meaning*, 1991/1991.

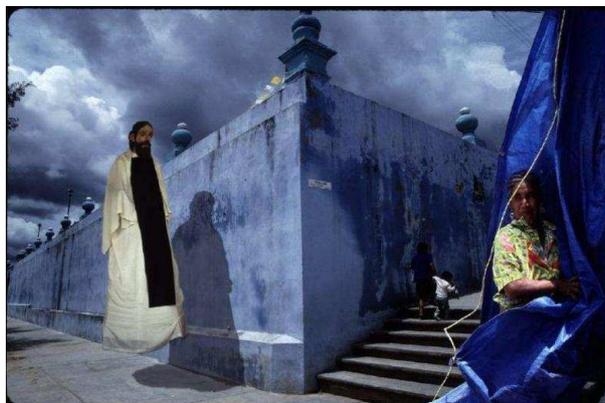


Figura 3. Pedro Meyer, *The strolling saint*, 1991/1992.

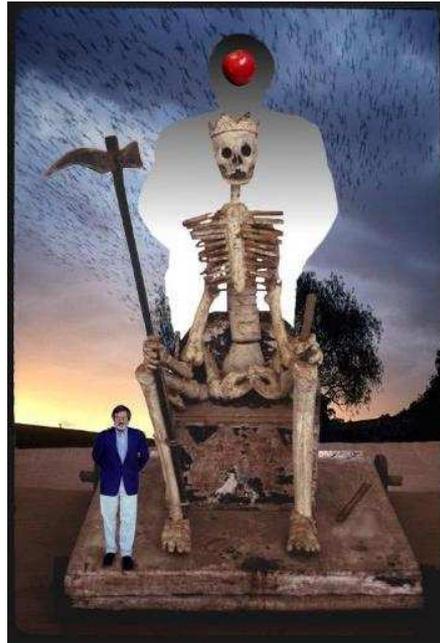
Em outras fotografias, o abandono do mimetismo se dá ao passo em que são desprovidas de quaisquer pretensões de serem percebidas em seu aspecto de recorte do real. Personagens irreais, composições inusitadas e realidades com ares de estranheza ou surrealismo tornam-se, então, recorrentes. Nessas, fica evidente que o interesse de Meyer não é mimetizar ou atestar um real factual (figuras 1 e 3).

A ruptura com a realidade visível e com o realismo mimético, como proposto por Meyer, não é propriamente uma novidade no campo da fotografia. Os fotogramas de László Moholy-Nagy e Man Ray, ainda que de maneira bastante distinta, já trabalhavam tal questão. Contudo, do modo como foram apropriadas pela fotografia contemporânea, essas contribuições levaram a uma concepção de fotografia que a livrava da obsessão da mimese para concebê-la em outra chave do vínculo com o real: aquela do índice. Um outro conceito de realismo é chamado em causa, conforme o qual a imagem não precisa reproduzir o real em seu aspecto de aparência, mas deve representá-lo tomando-lhe emprestado fragmentos. Marca-se, pois, um retorno ao referente (Ibidem).

Esse referente também é negado no trabalho de Meyer. Suas fotografias não se assinalam a partir de uma experiência referencial que traz o seu objeto colado em si. Pelo contrário, o ato que as fundam é menos o de uma impregnação factual do que a de uma manipulação efetiva desse factual. A partir das tecnologias digitais, da realização de reenquadramentos, retoques, realçamento de detalhes, inclusão ou supressão de elementos, inserção de desenhos, mistura de imagens e outras manipulações, funda-se uma prática fotográfica que não se referencia direta e literalmente ao mundo factual, mas funciona como uma re-elaboração dele (figuras 4 e 5).



**Figura 4. Pedro Meyer, Republican territory, 1989/1992.**



**Figura 5. Pedro Meyer, Meyer vs. death of photography, 1991/1994.**

Igualmente, não se trata de algo inédito na história da fotografia. As fotomontagens dadaístas, surrealistas e construtivistas já tomavam a fotografia como material para colagens que instauravam configurações visuais sem correspondentes no mundo factual. Em tais manifestações, a fotografia também era transformada em instrumento de crítica ao sistema tradicional de representação, subvertendo a lógica do registro fotográfico através da utilização da própria técnica para propor novas formas de percepção da realidade (FABRIS, 2003).

Em alguns casos, a fotografia de Meyer se aproxima bastante das fotomontagens (figuras 3 e 5). Em outros (figuras 1, 2 e 4), tal associação se faz mais distante. Em ambos, Meyer trabalha com as fotografias sem submetê-las às constrações do ícone ou do índice e, em tal sentido, expõe seus limites. Trata-se, decerto, de uma crítica à representação. Todavia, para além da mera crítica ao poder de traição das imagens (lembrando aqui o exemplo de Magritte), o trabalho de Meyer dá visibilidade à trama técnica e semiótica que se esconde na base da legitimação da mediação fotográfica.

Em tal sentido, a obra de Meyer se alinha a um tipo de produção marcada pela reflexividade, ou seja, que tematiza a própria mediação. Com isso, Meyer parece defender que as fotografias não podem mais fundamentar a sua credibilidade de mediação à crença de serem representações fiéis do real, parecendo-se com ele ou sendo por ele impregnadas. É preciso, mais do que isso, dialogar com o espectador de modo a fazer com que eles identifiquem nas imagens uma compreensão da realidade que lhes



seja plausível, já que passam a acreditar nelas apenas na medida em que parecem fazer sentido, ou seja, na medida em que a informação que municiam seja condizente com a compreensão que os sujeitos têm do mundo (KELLY e NACE apud SOUSA, 2000) – e que lhes é posta diante dos olhos.

O espectador, que consoante à teoria debordiana estaria excluído da representação pela condição de aparência da imagem, é trazido de volta ao centro do processo de mediação. A obra de Meyer chama atenção para o fato de que a imagem fotográfica se configura, antes de qualquer outra coisa, como um objeto que precisa ser agenciado por uma prática de olhar. É ao engajar o indivíduo nessa prática que tais fotografias situam a produção de sentido na iminência da relação, isto é, que se estabelece exatamente no instante em que os sujeitos engajam interesses, concepções, comportamentos e ações (CAUNE, 1999).

### **3. Práticas do olhar na imagem sob suspeita**

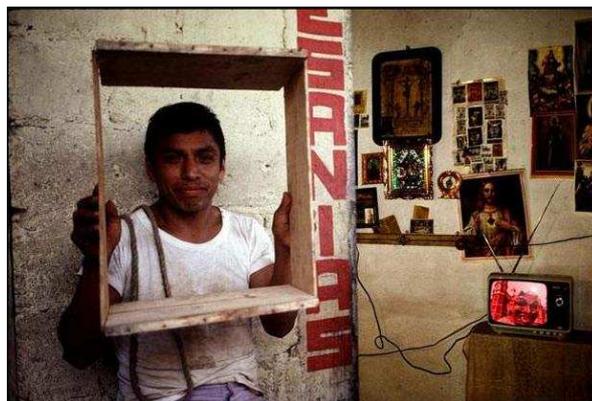
Há ainda outro aspecto, no que diz respeito à prática do olhar, que o trabalho de Pedro Meyer suscita. Trata-se de uma espécie de desmonte do efeito de crença próprio à fotografia, efeito que historicamente se fundamentou num suposto *status* privilegiado (ao mesmo tempo icônico e indicial) que a imagem fotográfica detém quando comparada a outras formas de representação visual.

A frase com que Lucia Santaella abre o capítulo “As afinidades e atritos entre a fotografia e a arte”, no livro *Por que as comunicações e as artes estão convergindo? é sintomático desse efeito de crença: “fotografias são consideradas mais objetivas e confiáveis do que os desenhos e pinturas”* (SANTAELLA, 2005, p. 19). Nesse sentido, toma-se como base a já clássica formulação de Roland Barthes acerca da especificidade da fotografia: ela tem como uma das suas mais distintivas características o fato de ser a realidade efetivamente captura (e então percebida como tal), em função da natureza mecânica do dispositivo que lhe dá origem (BARTHES, 1998).

Entretanto, ao pensar designadamente o campo artístico, Santaella pontua o fato de que, pelo menos desde 1839, a fotografia já entrava em diálogo com a pintura, por meio de experiências artísticas que de certa forma desconstruíam a pureza do mecanicismo fotográfico. É aí, nesses hibridismos pouco definidos, que reside o problema sobre o qual se detém Santaella. Se, de fato, existem imagens dos mais variados tipos, servindo aos mais variados usos e exercendo as mais variadas funções,

todos eles parecem coexistir em promiscuidade. Por conta disso, sem uma definição precisa dos limites de cada uma delas, toda e qualquer imagem ficaria sob suspeita (SANTAELLA, 2005).

Meyer, ao contrário, não parece se importar com a ‘coexistência em promiscuidade’ ou com a ‘imagem sob suspeita’. Ao contrário, esses parecem ser seus campos de atuação. Ao apontar a fotografia como uma representação que não está natural e automaticamente sustentada no tripé verdade, objetividade e credibilidade, mas exposta a riscos; Meyer induz os sujeitos a desconfiarem do que as imagens lhes oferecem, seja a imagem assumidamente manipulada e construída sob o signo do surreal ou a mais mimética e realista das fotografias. Isso porque, na obra de Meyer, também podem ser encontradas imagens que a princípio não levantariam quaisquer desconfianças sobre a sua natureza icônica e indicial<sup>7</sup> (figuras 6 e 7).



**Figura 6. Pedro Meyer, Live broadcast, 1990/1993.**



**Figura 7. Pedro Meyer, Mexican migrant workers, 1986/1990.**

<sup>7</sup> É importante destacar que todos esses processos de construção das imagens de Meyer são feitos às claras: em alguns casos, as fotografias montadas são acompanhadas da descrição do procedimento realizado ou, quando não, pelo menos da indicação de manipulação; que aparece explicitada nas legendas (as imagens alteradas são datadas duplamente, com a designação do ano em que a fotografia foi originalmente captada e do ano em que ela foi modificada).



Nesse contexto, a crítica se volta para a própria representação que o artista faz do mundo, como se perguntasse até que ponto aquelas mesmas fotografias são capazes de mediar o real. Na verdade, através delas, o espectador sai da postura de indiferença prevista por Debord para se questionar sobre o que se vê: realidade e verdade ou ficção, manipulação, simulacro e ilusão? Ou, ainda, tudo isso ao mesmo tempo? Acreditar, não acreditar ou acreditar apesar de tudo passam, então, a ser a tônica da recepção (COMOLLI, 2008).

[A obra] faz da incerteza e da oscilação entre a crença e a descrença a condição essencial do espectador. Uma instabilidade que o obriga a se confrontar com os seus limites e perceber que “a posição de controle é insustentável, tanto no cinema quanto na vida real” (COMOLLI, 2008, p. 418). Uma premissa simples descartada pela maior parte das produções midiáticas talvez por conter possibilidades de evidenciar para o espectador o fato de que ele pode, sim, ser manipulado a todo instante, de que não há absolutamente nada nas imagens que garanta sua veracidade ou autenticidade, de que tudo pode ser simulado, e que saber disso já é, no mínimo, um bom ponto de partida para compreender melhor o que se passa a nossa volta (LINS e MESQUITA, 2008) <sup>8</sup>.

Muda-se, dessa forma, o programa estético e político de tais representações. Se, em outras produções, pode-se ter um sistema de comunicação centralizado e monológico (por isso, excludente e alienador); no trabalho de Meyer o sistema torna-se descentralizado e dialógico, requerendo, portanto, um público participante. O que está em jogo, nesse caso, é o espaço que é previsto e reservado na obra ao olhar do espectador. Ao evocar uma prática de olhar ativa como condição espectral, tais imagens apresentam-se em uma dupla natureza: são representativas e, ao mesmo tempo, evidenciam o caráter de construção de sua representação. O espetáculo perde, nesse sentido, a sua força.

## Referências bibliográficas

BARTHES, Roland. **A câmera clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

BRAGA, José Luiz. “Sobre mediatização como processo interacional de referência”. In: **Anais do XV Encontro Anual da Compós**. Bauru: Unesp, 2006.

---

<sup>8</sup> Embora estejam pensando especificamente o caso do cinema, as discussões empreendidas por essas autoras são apropriadas para o entendimento do trabalho de Pedro Meyer. Aliás, no campo do cinema, tem-se dedicado uma especial atenção à reflexividade de algumas obras (FELDMAN, 2006 e 2009, LINS e CONSUELO, 2008) – teorizações que são aqui retomadas.



- CAUNE, Jean. **Pour une éthique de la médiation**. Grenoble: PUG, 1999.
- COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida – cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papyrus, 1993.
- FABRIS, Annateresa. “A fotomontagem como função política”. In: **História**, v. 22. São Paulo: Editora USP, 2003.
- FELDMAN, Ilana. “Sob o risco da ficção”. In: **Revista Cinética**, maio de 2006. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/riscocficcao.htm>.
- FELDMAN, Ilana. “Discurso sobre o método: aproximações entre os ensaios documentais Santiago, de João Moreira Salles, e Jogo de cena, de Eduardo Coutinho”. In: **Anais do XVIII Encontro da Compós**. Belo Horizonte: PUC-MG, 2009.
- FREIRE FILHO, João. “A sociedade do espetáculo revisitada”. In: **Revista Famecos**, n. 22. Porto Alegre: PUC-RS, 2003.
- KELLY, James; NACE, Diona. “Credibility of digital newsphotos”. In: **Association for education in journalism and mass communication**. Kansas City: AEJMC, 1993.
- LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. “Crer, não crer, crer apesar de tudo: a questão da crença nas imagens na recente produção documental brasileira”. In: **Anais do XVII Encontro da Compós**. São Paulo: Unip, 2008.
- MEYER, Pedro. **The real and the truth: the digital photography of Pedro Meyer**. Berkeley: New Riders, 2006.
- MEYER, Pedro. **Truths and fictions: a journey from documentary to digital photography**. Nova Iorque: Aperture, 1995.
- NETO, Antônio Fausto. “Fragmentos de uma analítica da midiatização”. In: **Revista Matrizes**, n. 2. São Paulo: USP, 2008.
- PEIRCE, Charles. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** São Paulo: Paulus, 2005.
- SANTOS, Ana Carolina Lima. “A fotografia entre documento e expressão: um estudo acerca da produção imagética de Pedro Meyer”. In: **Anais do XIX Encontro da Compós**. Rio de Janeiro: PUC-RJ, 2010.
- SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. São Paulo: Editora Grifos, 2000.