

INTERPRETAÇÃO DE IMAGENS E INTERPRETAÇÕES DA MEMÓRIA, QUESTÕES DE VERACIDADE

Téo Villas **Bôas Pitella**¹

*Family histories are transparent or opaque layers
over maps of places we've never seen.
Lucy Lippard, 1997*

Apoiando-se em imagens de arquivo e de memórias, este artigo pretende questionar a forma com que se desenvolvem as reconstituições e interpretações que traçam a identidade familiar.

Antes de ser um campo aberto de interpretações como sugerido por autores como Marianne Hirsch (2008) e Joan Fontcuberta (2011), é sabido que a fotografia surgiu durante a revolução industrial do século XIX estruturada como simples aparato científico. Sua função inicial era a de captura da realidade, registro imagético não passível de manipulação ou interferência pela mão humana. O aparato foi, durante todo o modernismo, afastado do campo artístico e imaginativo por teóricos como Charles Baudelaire e, mesmo quando já tratado pelas artes e trabalhado de outras formas por nomes como Alfred Stieglitz e Man Ray, ainda era ainda muitas vezes descrito como referencial ou indicial até a década de 1980 por autores como Roland Barthes e Susan Sontag.

Quando em sua invenção, enquanto reflexo de uma cena sociopolítica de expansão, conquista e desenvolvimento de novos mercados, a máquina fotográfica foi, segundo André Rouillé, utilizada como uma ferramenta etiquetadora de supermercado que, junto de seus operadores, realizava “procedimentos de inventário, de arquivamento e, finalmente, de submissão simbólica” (Rouillé, 2004: 99). Esta submissão simbólica, abdicação dos signos para um meio transmissor apenas de evidências, é levantada por André Rouillé quando este discorre sobre a perspectiva apresentada no livro *A Câmara Clara* (Barthes, 1984) segundo a qual a fotografia pode ser uma “mensagem sem código”, como se a informação da fotografia dependesse única e exclusivamente do fato real, material, localizado em um determinado espaço e tempo, sendo o fotógrafo um simples operador; ou segundo Roland Barthes, um agente desprovido de intenções ou possibilidades gestuais que pudessem alterar a imagem/informação (1984: 38-40). Este caráter indicial é explicitado por Barthes

¹ Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

através da necessidade, na fotografia, da existência do real para que se forme ou se capture a imagem: “Chamo de ‘referente fotográfico’, não a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objectiva, sem a qual não haveria fotografia” (Barthes, 1984: 114- 115).

Esta ação inventarial, de coleta de registros, de “coisas reais”, expande-se durante os séculos XIX e XX da fotografia botânica aos arquivos policiais, numa pretensão de conquista e domínio do visível, numa busca do registro “dos tipos da raça humana, com todas as variedades da anatomia do corpo (...); todas as classes, todas as famílias de animais, (...) enfim todas as amostras úteis ao estudo da geologia, da mineralogia, (...) como um eco do que acontece” (Rouillé, 2004: 99) e culmina, quando o aparato entra no mercado não científico com o registro familiar: o álbum de família. A construção da imagem fotográfica no mercado doméstico apoiou-se no conceito de construção de uma inscrição na história através de uma fotografia, um marco, um menir que impossibilita o apagar, o desbotar das pessoas, quase remetendo a uma imortalidade, ao mesmo tempo em que criava uma nova morte, um congelamento de algo que já não está mais lá.

Porém, em poucos anos, já nas últimas décadas do século XIX, o conceito da veracidade fotográfica sofreu um pequeno desvio em sua relação com o real, passando de *fac simile* deste para uma janela do real passado, uma descrição, o “isto foi” de Barthes. A exemplo do que sucedeu no campo policial, as imagens e a realidade eram “manipuladas” para serem mais reais. Pesquisadores como Francis Galton (por volta de 1880) faziam manipulações, criavam padrões de registro, se utilizavam de duplas ou múltiplas exposições para, em termos científicos, isolar as variáveis intervenientes nas provas da dita realidade, numa manipulação do visível. No campo dos álbuns de família, as realidades retratadas eram manipuladas e filtradas através de encenações, na apresentação de intimidades não tão íntimas, realidades próprias das fotografias, que em si envolvem múltiplas realidades, todas elas construídas:

(...) deste modo, as imagens exprimiam [mais do que descreviam] situações, elos às vezes mesmo sentimentos, mas, sobretudo, a coesão e a felicidade da família. (...) Sua particularidade é de ser o ponto de encontro dos indivíduos com sua própria imagem e com a de seus próximos. Composto de momentos solenes ou simplesmente anódinos, porém sempre bons momentos, o álbum tece uma memória da família. Uma memória lacunar, em forma de esquecimento e de ficção nostálgica (Rouillé, 2004: 186).

A fotografia passa então a atuar como um museu particular, um museu da memória, com catálogos e acervo, numa perspectiva arquivística da imagem. Mesmo com o uso de diferentes formas de manipulação, até quase um século depois, já nos anos 1970, pouco havia mudado quanto a abordagem à imagem fotográfica, ainda tida como marca ou registro de um passado real. Alguns anos antes na arte iniciavam-se um movimento de questionamento desta construção de imagens a partir da perspectiva semiótica imbuída de símbolos, índices e ícones. Com isto, os conceitualistas dos anos de 1960 sobrecarregaram a imagem de significados, de possíveis interpretações (abrindo portas para a questão da fotografia) em um movimento de reforçar, salientar uma enxurrada de consumo pós-industrial. Seus sucessores, os pós-estruturalistas, começaram, nas palavras de Eleanor Hartney (2002), a levantar e catalogar – com o objetivo de evidenciar um “sistema econômico amoral” – todos os artigos/objetos e imagens que formavam uma grande nuvem de significantes já sem significado, respondendo às questões levantadas pelo grupo de Warhol e Kosuth. Esta mudança de perspectiva ocorrida na década de 1980 nas obras de artistas como John Baldessari ou ainda Louise Lawler é de extrema importância para a fotografia, porque praticamente definiu uma de suas atuais perspectivas que percebe a imagem fotográfica não mais indicial, mas através do inventário, crítica de uma falência da modernidade e sua premissa de descoberta do indivíduo, juntamente com sua máquina de captura do real, como propõe Rouillé:

Eis o paradoxo: enquanto as mais aperfeiçoadas tecnologias alargam sem cessar os limites do visível, enquanto as mídias de massa se esforçam para nos projetar nos mais longínquos e desconhecidos lugares, enquanto as imagens de síntese superpõem mundos virtuais ao real, enquanto uma concorrência feroz obriga a indústria cultural – a publicidade, a televisão, a imprensa, o turismo, etc – a redobrar as sofisticações gráficas, um número crescente de artistas utiliza a fotografia para descobrir o próximo, o imediato, o aqui, o banal, o ordinário (Rouillé, 2004: 358).

Uma vez que o pós-estruturalismo “libertou” a fotografia de sua relação de dependência com o real (como ela mesma fez com a pintura no século XIX, seguindo a perspectiva de Charles Baudelaire) mostrando que as intenções do fotógrafo que são exprimidas no ato fotográfico, o que fazer com as imagens que perduraram no tempo, vindas de um momento em que sua função era puramente indicial, que são lidas e ainda servem de referente para a nossa identidade?



Figura 01 - Pollock and Tureen, Arranged by Mr. and Mrs. Burton Tremaine, Connecticut, 1984, Louise Lawler. Silver dye bleach print, 71.1 x 99.1 cm. Presente na Metropolitan Museum of Art, New York, EUA.

Duas pontuações mostram-se fundamentais: com os apontamentos de Rouillé sobre a história da fotografia e seus documentos, é apresentada uma perspectiva na qual a realidade familiar era encenada nos álbuns de família, os “objetos de cena” carregam muito mais significação do que a simples evidência de que lá estavam; e, como aqui é exemplificado com a artista Louise Lawler, o ato de catalogar, de inventariar através da fotografia é um gesto que carrega significados em si: seja de padronizar, de sistematizar, de evidenciar diferenças ou semelhanças, de criar um arquivo, de reforçar um foco de importância a partir da repetição ou de reforçar a natureza híbrida dos arquivos (Foster, 2004: 04). Como devemos então interpretar os álbuns de família, as imagens da memória, sacadas ainda em uma perspectiva do simples registro?

Se, como dito anteriormente, a fotografia era vista inicialmente como uma ferramenta museológica na memória familiar, a partir desta nova perspectiva não indicial, podemos entrar neste território não mais como quem tem acesso ao arquivo de um museu, mas como quem entra em um quarto alheio, abre um armário de outrem e busca captar elementos emocionais, estruturais, independente de uma lógica racional ou um código linguístico. Para Lucy Lippard, citando Ellen Manchester, aprendermos a ler fotografias e reconsiderarmos a relevância destas imagens é de extrema importância no entendimento e

determinação de comportamentos contemporâneos e históricos através do lugar (Lippard, 1997: 55). Quando fala em lugar, Lippard se refere às micro geografias, os territórios íntimos, a casa de Gaston Bachelard (*Poética do Espaço*, 1978), representados pelas memórias familiares. Porém como a própria autora coloca, apesar de podermos passar horas analisando velhas imagens de família, ainda estamos presos em uma distância inalcançável como se estivéssemos de um lado do rio e nossa história de outro (Lippard, 1997: 56). Isto porque estas imagens, capturadas com intuito puramente indicial, apresentam uma grande lacuna de significado com o que realmente marcamos em nossa memória, o que vimos ou aconteceu no passado. Estas imagens apenas retratam uma “(...) visão periférica ditada por convenção, por uma falta de conexão entre a conhecida realidade familiar e as formalidades sociais do retrato, que mantêm relações estabelecidas no século XIX” (Lippard, 1997: 56).

Os fragmentos que sobram destas representações são os elementos nos quais devemos nos debruçar: elementos imunes às formalidades e aos códigos que carregam as heranças deixadas em nossas memórias. Os significados ou o que representam estes fragmentos não são construídos pelo fato representado nem pelo fotógrafo, mas sim durante o ato de ler estas imagens, seja materialmente ou mentalmente. Como aponta a curadora mexicana Laura Gonzales Flores, o sentido da imagem não se encontra nela própria, mas sim, se articula de forma a criar um “campo de sentido” (Flores, 2008: 22). O teórico e artista Victor Burgin exemplifica este campo de sentidos com a descrição de um endereço onde viveu por determinado tempo. Toda a construção de Burgin baseia-se em elementos de imagens mentais dos cômodos e habitações do espaço. Quando tentamos reconstruir uma cena da memória, buscamos imagens destes episódios espaço temporais e todas as conexões que estas geram com outras imagens, referências e sensações: “Inevitavelmente, o sentido das coisas que vemos se constrói graças à uma série de intercâmbios entre estes diversos registros de representação” (Burgin, 2004: 170). Voltando à Laura Gonzales Flores, realizar a análise de imagens de arquivo e da memória a partir dos estudos do imaginário que elas despertam, não só permite identificar os padrões iconográficos dominantes (as significações padrão pré-estabelecidas), como abordar as relações deste imaginário com questões da “psique social”. A curadora ainda levanta que estes signos embutidos nas imagens são atribuídos arbitrariamente nas relações inter-pessoais: “A identidade e os valores de uma comunidade não se manifestam nas imagens como signos fixos,

descodificáveis e atribuíveis a uma determinada essência, mas como mecanismos de negociação entre os distintos agentes” (Flores, 2008: 25).

Para Martine Joly estas construções de imagens mentais são desenvolvidas a partir da estrutura da visão, como se as estivéssemos vendo no momento em que estamos recordando, atribuindo à fotografia um poder de janela temporal “de um modo quase alucinatório” (1994: 19). Para a autora, o leitor busca os elementos ideais da memória na fotografia tirada por outra pessoa:

Sabe-se também que o estado elementar da leitura da imagem, e mais particularmente da fotografia de amador, está orientado para um algo mais ilusório da imagem, que a coloca entre parênteses, e o *spectator* sobrepõe aos signos produzidos pela imagem os estereótipos de sua própria recepção (2002: 89).

A questão que surge desta “interpretação das interpretações” é: qual ou quais os possíveis métodos de análise da imagem que compreendem e suportam um entendimento das novas significações geradas no processo de leitura? Como veremos a frente com um método apresentado pelo pesquisador brasileiro Boris Kossoy, esta análise da análise da imagem busca não só compreender o sentido das imagens, mas também compreender como se constrói a verdade ou a noção de verdade em uma imagem documental, de arquivo, da memória.

Para Ernst Gombrich (apud Joly, 2002: 126), a construção do verídico se dá na relação imagem/legenda - entendendo legenda enquanto situação, ou construção de contexto. Umberto Eco em seu livro *Interpretação e Sobreinterpretação* coloca a mesma relação através do conceito de semelhança; o autor escreve que as interpretações (ou as possíveis verdades afirmadas) são compostas através de relações de semelhança entre significante e significado; um semelhante se assemelha a algo que só é isto porque se assemelha a outro algo, em uma reação em cadeia que só pode ser estancada pelo leitor, evidenciando a preponderância da *intentio lectoris* sobre o significado da informação (1993: 46). Assim a construção da memória se dá através das relações estabelecidas entre os arquivos e as lembranças, as narrativas construídas pelo leitor. Porém tal preponderância não é ditatorial no entendimento de um texto, ou de uma imagem para nosso caso. Segundo o autor, a afirmação da verdade se dá por uma relação de semelhança, ou seja, não se pode afirmar que algo é signo de outra coisa apenas porque uma parte descontextualizada afirma

isto; existindo uma “constante”, um ritmo, uma coerência subjetiva que amarra toda a construção da memória frente a uma imagem de arquivo, ou como aponta Eco, para perceber o real significado de certa informação, este deve concordar com as outras afirmações do texto (1993: 48), ou da cena, com a qual a informação deve ser harmoniosa.

Martine Joly, (1994), apresenta para decodificação e compreensão das imagens, ou das relações de significados por esta gerados, um método baseado na obra de Roland Barthes, no qual buscamos os signos a partir dos significados apresentados. O que Barthes levanta em seu artigo “*A Retórica da Imagem*” (1977) é que os significados construídos nas imagens não se baseiam unicamente em signos denotativos, mas também em estruturas conotativas compostas não apenas pela linguagem simbólica, mas por uma «cadeia flutuante de significados, entre os quais o leitor pode eleger alguns e ignorar outros» (Barthes, 1977: 39). Barthes indica que a imagem (no caso publicitária) dispõe de três mensagens: uma linguística, uma icônica codificada e uma icônica não codificada (1977: 33). Como aqui tratamos de imagens de recordações pessoais e arquivos, descartaremos as mensagens linguísticas, uma vez que tais imagens, em sua maioria, carregam informações linguísticas apenas indicativas e não persuasivas, como “Carnaval de 1976” ou “Jardim da Casa da Vó” e não “o melhor café do mundo”, características das imagens publicitárias. A mensagem icônica codificada seria o conjunto de elementos simbólicos que validam e atestam a mensagem linguística, na mesma perspectiva do crítico Ernest Gombrich apontada anteriormente. Porém a imagem ainda carrega uma mensagem não codificada, o que seria dada pelas possíveis interpretações geradas a partir do repertório visual de diferentes leitores (Barthes, 1977). Isto não significa que a singularidade de significados está atrelada a uma «linguagem analítica particular». Entendemos aqui que Barthes defende que a imagem carrega uma mensagem não codificada que, de certa forma, cada leitor valida em diferentes elementos. Ou seja, o processo se dá de forma inversa ao da leitura de palavras onde a partir da soma de significações se entende o todo. Aqui, a partir de uma ideologia pré-estabelecida da imagem buscamos significantes de conotação correspondentes, evidências, em um mesmo gesto fotográfico de querer indiciar algo.

Boris Kossoy, em seu livro “*Realidades e Ficções da Trama Fotográfica*” (1999), diz que nesta construção de significados, a qual o autor denomina «construção de realidades», nem os índices de um fato passado e tampouco os signos de qualquer cultura podem ser

interpretados isoladamente, sem uma busca em seus contextos, seja dos aspectos históricos da imagem ou do leitor (1999: 59). O autor propõe uma metodologia de análise baseada em duas vertentes, uma de caráter iconográfico — na qual se descodifica a realidade exterior à imagem, aquilo que ela buscou representar visivelmente, os elementos indicados na imagem e a mensagem pela soma destes elementos — e uma outra análise de caráter mais etéreo — que busca mapear as mensagens para além da imagem, a realidade das intenções, a dita primeira realidade para Kossoy (Ibidem).

Seja enquanto documento para a investigação histórica, objecto de recordação ou elemento de ficção a fotografia esconde dentro de si uma trama, um mistério. (...) não podemos mais estabelecer essa ou aquela “regra” interpretativa posto que, embora o documento siga sendo a nossa referência, nos situamos além dele, nos círculos das ideias, na esfera das mentalidades (Kossoy, 1999: 57-59).

O historiador e teórico da fotografia Mauricio Lissovsky, no texto “*A fotografia como teatro da memória*” sobre o trabalho do fotógrafo Luiz Gonzáles Palma, aponta que as imagens não são a memória, mas sim condutores na construção desta como figurinhas de coleção, como um fio que tece e amarra o real ao imaginário, conectando estes mundos em uma única narrativa que para fazer sentido não pode ser separada, como quando artistas usam o arquivo como um começo incompleto que possibilita um futuro imaginário, o gatilho para narrativa de Hal Foster (2004: 15).

A partir deste pressuposto trabalha Palma, artista guatemalteca que retrata descendentes da civilização Maia e seu repertório mitológico em um país que viveu o colonialismo espanhol e mais de 30 anos de guerra civil (entre 1960 e 1996). Quando usa técnicas históricas da fotografia (Figura 02) como sépia e betume da Judéia, além de uma abordagem ao retrato de forma direta, Palma inscreve um novo repertório de imagens em um “arquivo” histórico, criando um diálogo entre o imaginário e o histórico, uma «memória imaginada» como define o próprio artista na apresentação de seu trabalho. O curador do *Houston Center for Photography*, Fernando Castro, para a revista *Zone Zero*, ressalta que o betume tanto pode fazer referência ao estado em que ficam os afrescos em igrejas, séculos após sua produção, quanto suscitam os escritos Maias compostos em cascas de madeira. Os elementos em branco, não cobertos com a coloração sépia são os elementos simbólicos, sagrados, a flor, a morte, os olhos, que são introduzidos em imagens apoiadas em um

referencial histórico, criando a “memória imaginada”. Estas interferências, grafismos e mosaicos abordam a identidade guatemalteca a partir dos paradigmas já citados de a identidade pós-moderna ser composta de inúmeros elementos e perspectivas como na comparação com o pastiche composto por “vozes situadas no museu imaginário” de Frederic Jameson (apud Guasch, 2004: 70).

Da mesma forma, Kossoy descreve esta ligação entre memória e imaginação estabelecida pela fotografia: “O imaterial, que afinal é o que dá sentido à vida que se busca resgatar e compreender, pertence ao domínio da imaginação e dos sentimentos. (...) Resgatando o ausente da imagem compreendemos o sentido do aparente, sua face visível” (Kossoy, 1999: 135). Porém, a imagem fotográfica sempre remete a um contexto histórico, seja pelo assunto tratado ou pelo processo de produção e, uma vez que se perdem os dados deste específico passado, ou não havendo forma de resgatar no momento de sua leitura os referentes que originaram a imagem, resta uma narrativa vaga e com isso “o registro fotográfico, permitirá sempre diferentes montagens e interpretações: múltiplas realidades” (Kossoy, 1999: 130).



Figura 02 - Loteria 01 e detalhe, mosaico fotográfico com betume da Judéia e interferências, Luis González Palma, 1989.

Portanto a reconstrução histórica de um determinado passado, a nova significação que fazemos ao observar uma ou várias imagens, seja de um álbum de família ou de um marco

na história da humanidade, “requer[em] uma sucessão de construções imaginárias” (1999: 133). Kossoy ainda propõe que o sujeito que está fazendo a leitura interfere na mensagem decodificada através de seu background, seu repertório cultural, suas experiências vividas, suas concepções ideológicas/estéticas, seus mitos (1999: 135-136). A imagem fotográfica serve então como impulso para uma narrativa criada no momento da leitura, em um sequenciamento livre, de uma história imaginada: “É justamente em virtude da credibilidade que se atribui ao documento fotográfico – enquanto espelho fiel dos fatos da história quotidiana – que, um dia, quem sabe, poder-se-á dar margem a criação de um passado que jamais existiu” (Kossoy, 1999: 141).

Esta realidade construída é baseada nestes aspectos imateriais, nos elementos iconológicos propostos por Kossoy e “pertence ao domínio da imaginação e dos sentimentos” (1999: 135). A leitura da imagem, a partir da ontologia da fotografia e seu posicionamento na história como um dispositivo de captação da “verdade”, possibilita uma inscrição de um imaginário no percurso histórico, como no trabalho de Luis González Palma, do ideal no passado, que apoiada no registro indicial, valida sua “veracidade”. A realidade presente na imagem fixa e imutável se mostra assim, passível de múltiplas interpretações (Kossoy, 1999: 47) e com isto, uma janela para diversas realidades, dependente apenas das intenções do seu leitor, no ato da sua leitura.

Se emparelharmos as propostas de Kossoy e Umberto Eco acerca das realidades presentes na imagem, percebemos que pode existir uma leitura do verídico na fotografia, e consequentemente na memória familiar, mas que ela é singular para cada indivíduo e não universal. Aqui fica evidente que não cabe ao ouvinte/leitor/espectador avaliar veracidades das narrativas construídas ou apresentadas na reconstituição do passado, e sim, apenas saber que há nelas realidades múltiplas e que podem ser interpretadas, segundo Kossoy, a partir de projeções de contexto e histórias ou mesmo através da própria imaginação; ou, com as metodologias de Barthes aqui apresentadas, seus entendimentos serem validados com determinados elementos de cada imagem ou com uma percepção do todo. Cabe ao leitor escolher onde quer apoiar suas leituras suspensas do passado em arquivos pessoais.

Referências

- BACHELARD, Gaston. “Poética do Espaço”. in *Os Pensadores – Gaston Bachelard*. São Paulo: Abril Cultural. 1978: 182-354
- BARTHES, Roland. *A Câmara clara*. 1984. Trad. de Manuela Torres. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2006.
- BARTHES, Roland. “Rethoric of the Image”. in *Image Music Text*, Londres: Fontana Press, 1977.
- BAUDELAIRE, Charles. *Carta ao Sr. Diretor da Revue française sobre o Salão de 1859* [20/06/1859]. Tradução e comentários de Ronaldo Entler, 2007. Disponível em: <http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>. Último acesso em 08/10/2013
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Ed. Martins Fontes. 2009.
- BURGIN, Victor. “Ver el Sentido”. in *Efecto Real, Debates pós modernos sobre Fotografia*. Jorge Ribalta (ed.). Barcelona: Gustavo Gilli, 2004.
- CASTRO, Fernando R. “Light and darkness, song and scream, the photographic work of Luis Gonzáles Palma”. *Revista Zone Zero*, 01 de Maio, 1999. Disponível em: <http://zonezero.com/magazine/articles/castro/gonzen.html>. Último acesso em 15/08/2013.
- ECO, Umberto. *Interpretação e Sobreinterpretação*. Editorial Presença, coleção “Textos de Apoio”, n. 49, 1ª edição, 1993.
- ENTLER, Ronaldo. “Retrato de um face velada: Baudelaire e a fotografia”. *Revista FACOM* n. 17. São Paulo: Faculdade de Comunicação da FAAP, 2007.
- FLORES, Laura Gonzales. “La fotografia como memoria: reflexiones en/desde el siglo XXI”. *Textos de História*, Vol. 16, nº1, 2008. *Revista do Programa de Pós-graduação em História da Universidade Nacional de Brasília*, 2008.
- FOSTER, Hall. “The Archival Impulse”. *October*, Vol. 110 (Autumn, 2004), pp. 3-22. The MIT Press, 2004.
- HARTNEY, Eleanor. *Pós-Modernismo*. Coleção TATE – Movimentos da Arte Moderna. Tradução Ana Luiza Dantas Borges. Cosac Naify, 2002.
- HIRSCH, Marianne. “The Generation of Postmemory”. *PoeticsToday* 29:1 (Spring 2008). Porter Institute for Poetics and Semiotics, 2008.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Lisboa: Edições 70, 1994.
- JOLY, Martine. *Imagem e sua Interpretação*. Lisboa: Edições 70. 2002.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*, São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- LIPPARD, Lucy R. *The lure of the local: senses of place in a multicentered society*. New York: The New Press, 1997.

LISSOVSKY, Mauricio. “A *Fotografia como Teatro da Memória*”. Disponível em: <http://iconica.com.br/blog/?p=3956>. Último acesso em 05/04/2013.

ROUILLÉ, André. *A Fotografia – Entre Documento e Arte Contemporânea*. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora Senac, 2009.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. de Rubens Figueiredo. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.