



A CONDIÇÃO PÓS-HISTÓRICA DA FOTOGRAFIA

Wagner Souza e Silva¹

RESUMO: Dada a sua condição como documento iconográfico, a fotografia sempre foi reconhecida como importante testemunho histórico. No momento em que a tecnologia digital passa a propulsionar ainda mais a popularização de suas técnicas de produção e, principalmente, de sua distribuição e audiência, sobretudo observando-se os recentes gadgets fotográficos sustentados pela hibridação câmera-rede, o caráter documental e histórico das imagens passa a ser questionado, seja pelo grande volume de imagens que passa a ser produzido, seja pelos constantes questionamentos a respeito da credibilidade de suas imagens numéricas facilmente manipuláveis. Mapeando episódios recentes envolvendo a manipulação de fotografias no meio jornalístico, além das práticas fotográficas circundadas por redes sociais específicas, como o Instagram, a pesquisa buscou analisar criticamente tal contexto de produção a partir de revisão bibliográfica ancorada nas reflexões sobre pós-história do filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser, com o objetivo de buscar um modelo teórico capaz de interpretar este contexto de produção e circulação de fotografias.

PALAVRAS-CHAVE: *fotografia; cultura digital; pós-história; imagem.*

¹ Fotógrafo e Professor Doutor do Departamento de Jornalismo e Editoração e do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação, ambos da ECA/USP. E-mail: wasosi@usp.br.

Introdução

A primeira relação entre história e fotografia que imediatamente pode ser levantada consiste na própria resistência que esta possui em relação à construção de uma linearidade para a sua própria história.

O ano de 1839, considerado o marco-zero para a nova técnica, é meramente uma tentativa de se pontuar uma das etapas dentro de um processo contínuo de aprimoramento da prática humana de produção de imagem. Naquele momento, com a divulgação da técnica do daguerreótipo, de Louis-Jacques Mandé Daguerre, tinha-se estabelecido a possibilidade de se fixar uma imagem automaticamente produzida. No entanto, é mais do que sabido que outros nomes, em outras datas, tiveram significativa participação nesta “invenção” atribuída à Daguerre. Para ficarmos nos exemplos mais expressivos, temos Henry Fox Talbot, que já teria experimentado a mesma possibilidade de fixação da imagem (em outro tipo de suporte, o Calótipo), antes de Daguerre, em 1835 (Thompson, 1981: 9); também não se deve esquecer Joseph-Nicéphore Niépce, que foi o precursor de muitas das premissas técnico-científicas para a invenção de Daguerre, desde 1826, de quando data aquela que é considerada a primeira fotografia realizada, uma vista a partir da janela do estúdio de Niépce. Sem deixar de lado também a descoberta isolada, no Brasil, das técnicas de reprodução e fixação de imagem fotográfica, pelo francês Hercules Florence, em 1833 (Sougez, 2001: 43).

Se pensarmos ainda que uma ideia de fotografia não passa simplesmente e somente pelas questões envolvendo os seus suportes de imagem, mas também pela história das câmeras, remontaremos, no mínimo, ao século XV, com a utilização da câmera escura para auxílio na produção pictórica. Já com o advento recente da tecnologia digital, onde as suas imagens passam a independe de suportes e constituem-se de apenas luz nas telas, seria possível afirmar que somente agora, realmente, lidamos com uma fotografia que finalmente se inscreve apenas com luz (*foto*: luz; *grafia*: escrita)?

Assim, a construção da história da fotografia, pensada a partir da construção da

história da invenção da fotografia, desafia os componentes cronológicos sólidos que normalmente são tão caros a uma ideia de história como disciplina. A história da fotografia é um convite sempre presente a uma circularidade na leitura dos fatos que a compõem, aproximando-se mais de uma perspectiva em que a história deve ser vista mais como um método de análise de estruturas, do que uma narrativa de acontecimentos, tal como se dá numa ideia de história tradicional (Burke, 2011: 12).

Além dessa conturbada relação com a linearidade de sua própria história, a fotografia teria passado a ocupar um importante lugar na constituição de outras histórias, visto sua condição técnica de produção de imagens de grande fidedignidade ao mundo visível. Ocupando tal posto, seria possível até afirmar essa “história através da fotografia” como sendo a própria história da fotografia (Lemagny apud Fontcuberta, 2003: 8), visto que é bastante comum o resgate dos eventos documentados, sobretudo no âmbito do fotojornalismo, em que a evolução da própria prática fotográfica se confunde com os movimentos da cultura e do homem que foram registrados por ela.

Como pilar narrativo de muitos eventos, a fotografia estabeleceu-se como uma importante ferramenta de registro objetivo. Estando ela muitas vezes ancorada em instituições que eram (e ainda são, em grande parte) legitimadoras de uma ideia de verdade, sobretudo no universo editorial dos jornais, revistas e arquivos, agora, em meio a sua expressão mais originária de escrita pela luz, o que é permitido pelo universo da informação digital, suas imagens passam a circular de uma forma não tão mais legitimada por discursos, estes entendidos como estruturas amparadoras das mensagens, e assim passa a ter contestada a sua posição anterior como fonte iconográfica. Além do que, o “fantasma” da manipulação digital é um assombro sempre presente na realidade contemporânea da prática, não só capaz de atuar em imagens produzidas atualmente, mas também por sua possibilidade de alterar significativamente, e de forma indetectável, imagens passadas, visto que a convergência ao digital parece ser o destino de todo tipo de informação, inclusive as já arquivadas, sejam elas textuais, iconográficas ou sonoras.

Essa possibilidade de uma deslegitimação da fotografia enquanto fonte iconográfica de informação objetiva, isto é, um documento histórico, vem sendo propulsionada pelos constantes aprimoramentos das estruturas de redes e aplicativos

que passaram a compor o cotidiano de produção de informação. O *Facebook* e *Instagram*, para ficarmos nos exemplos mais expressivos, permitem uma troca simbólica de imagens sem precedentes, baseando-se na reapropriação de muitas imagens, visando a estabelecer novos sentidos para estas (os *memes* e *menes*, por exemplo), e também na forte presença dos requintes estéticos dos *apps* e filtros diversos, que garantem às fotografias uma atraente visualidade que, muitas vezes, as distanciam da realidade estética do mundo visível.

Toda essa produção iconográfica não pode ser descartada, ainda que a sua elevada taxa de produção diária colabore ainda mais para banalizar a sua importância como registro do cotidiano. Muito pelo contrário: é justamente tal banalização que impulsiona a instrumentalização da imagem em direção a uma constante reflexão a respeito do tempo presente, e não para uma responsabilidade de compor um registro a ser lembrado. Até porque, num certo sentido, a imagem como fonte iconográfica opera com essa flexibilização temporal, como bem observa Paiva:

A imagem, ela também, ao ser lida a posteriori pelo historiador, pelo especialista e pelo leigo é reconstruída a cada época [...] as diferentes compreensões que cada momento histórico produz das imagens são capazes de alterar versões historiográficas já existentes. Esse movimento é inevitável e é, também, vital, pois é um movimento a própria história, que não é nada pronta, fixa e imutável” (Paiva, 2002: 21-22).

Para Paiva, um historiador deve manter um “diálogo contínuo” com as imagens (2002: 17). Num certo sentido, o autor reforça a necessidade de a história ser obrigada a lidar com a realidade fotográfica contemporânea de fácil acessibilidade a fontes iconográficas em versão digital e em rede. Os arquivos materiais pressupunham uma lógica de conservação ditada pela manutenção de condições específicas de acondicionamento, com temperatura e umidade controladas, que prezavam a pouca acessibilidade. No universo digital, a lógica é contrária: quanto mais se consulta e se “revira” o conteúdo desta grande reserva técnica que é a rede, mais é possível extrair-se possibilidades de se atender a esta dinâmica de de um diálogo contínuo. Pensada dessa forma, as imagens fotográficas deixam de ser produtos históricos para gerações vindouras, tornando-se muito mais projetos a serviço de debates a respeito de realidades em andamento.

Assim, seria possível afirmar uma condição não-histórica para a fotografia: rompendo com a linearidade presente numa concepção clássica de história, a qual se baseia numa narratividade para a preservação de um encadeamento de eventos, a fotografia diminui a sua responsabilidade como um testemunho sólido, para então caminhar em direção a um estado mais efêmero, porém, aqui se tentará demonstrar, mais atuante.

Este caráter não histórico, aqui atribuído à realidade de produção fotográfica do universo digital, é, em muitos aspectos, também sustentado pelas mesmas características de uma tal condição pós-histórica de vivência, esta delineada pelo filósofo Vilém Flusser, o que será explorado a seguir.

Da não história à pós-história

Para Vilém Flusser, a premissa de que vivemos numa realidade pós-histórica muito se deve à realidade simbólica inaugurada pela fotografia, esta que é entendida pelo filósofo como uma tecnoimagem (ou imagem técnica). Em sua proposta interpretativa, no livro *Filosofia da caixa preta – ensaios para uma futura filosofia da fotografia* (2002), Flusser considera que as tecnoimagens representam um caminho de superação de uma textolatria, isto é, de uma onipresença dos textos que buscam explicar o mundo, mas acabam escondendo-o ainda mais. Tais textos, ou a escrita, teriam surgido com o propósito de superar uma idolatria na antiguidade, uma vez que, naquele momento, o homem guiava-se pelas imagens que, por representarem o mundo concreto, acabavam por também escondê-lo ainda mais, funcionando como biombos. As tecnoimagens, portanto, não podem ser ontologicamente comparadas às imagens tradicionais: tais imagens contemporâneas são frutos dos textos aprimorados (a ciência, sobretudo) e teriam a função de superá-los como forma de representação (Flusser, 2002: 7-18).

Assim, a partir do pensamento de Flusser, as tecnoimagens, ao determinarem a decadência da escrita como código reinante, determinam também o fim de uma lógica de construção baseada na linearidade, tal como se dá nos textos. A escrita, que teria inaugurado a história, é, portanto, um modelo de consciência baseado no encadeamento

cronológico dos fatos; a tecnoimagem, ao superar a escrita, passa a exigir uma nova consciência, agora pós-histórica.

A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica pro consciência mágica de segunda ordem (...) a invenção das imagens técnicas é comparável, pois, quanto à sua importância histórica, à invenção da escrita. Textos foram inventados no momento da crise das imagens, a fim de ultrapassar o perigo da idolatria. Imagens técnicas foram inventadas no momento da crise dos textos, a fim de ultrapassar o perigo da textolatria. Tal intenção implícita das imagens técnicas precisa ser explicitada (Flusser, 2002, pp16-17).

Quando Flusser aponta que a intenção das tecnoimagens precisa ser explicitada, quer dizer que tal realidade tecnoimagética, a despeito de superar a textolatria, não significa exatamente um ambiente em que o homem está mais próximo do mundo concreto e, portanto, mais apto à consciência de suas reais condições. Pelo contrário, Flusser enxerga nas tecnoimagens a possibilidade de alienação, onde estas esconderiam ainda mais o mundo, justamente por parecerem não exigir deciframento: como são dotadas de grande fidedignidade ao mundo concreto visível, o que é garantido por suas tecno-cientificidades embutidas, tais imagens escondem seu poder simbólico, isto é, escondem sua própria condição de imagem: “As tecnoimagens pretendem que não são simbólicas como o são as imagens tradicionais (...) a mensagem das tecnoimagens deve ser decifrada, e tal decodagem ainda é mais penosa que a das imagens tradicionais: é ainda mais mascarada” (Flusser, 2011: 118).

A situação, para o filósofo, é ainda mais alarmante quando se leva em conta o fato de que tal produção tecnoimagética advém de *aparelhos*, ferramentas que não modificam o mundo (ao contrário dos instrumentos e máquinas), mas que exercem grande influência sobre nossos conceitos sobre o mundo, a ponto de programar nossa vivência concreta:

A hipótese aqui defendida é esta: a invenção do aparelho fotográfico é o ponto a partir do qual a existência humana vai abandonando a estrutura do deslizamento linear, próprio dos textos, para assumir a estrutura do saltar quântico, próprio dos aparelhos. O aparelho fotográfico, enquanto protótipo, é o patriarca dos aparelhos. Portanto, o aparelho fotográfico é a fonte da robotização da vida em todos os seus aspectos, desde os gestos exteriorizados ao mais íntimo dos pensamentos, desejos e sentimentos (Flusser, 2002: 66-67).

Mas tal ideia de robotização não seria causada justamente pelo fato de que tais aparelhos são subaproveitados pelo homem, sobretudo em relação ao potencial simbólico que são capazes de produzir, o qual estaria “mascarado” pela pretensa objetividade de suas imagens?

Num certo sentido, tal dificuldade de operar o nível simbólico das tecnoimagens representa a dificuldade ainda presente de se adentrar no novo estágio de consciência pós-histórica, sobretudo, obviamente, pelo fato de que vivemos ainda numa civilização da escrita. “Trata-se de nível ainda dificilmente sustentável”, sendo “demasiadamente novo para podermos ocupá-lo a não ser por instantes fulgazes”, pois “recaímos constantemente para o nível da historicidade”, e decreta: “somos, em relação às tecnoimagens, como o são os iletrados em relação aos textos” (2011: 117).

Mas o que aqui se propõe é que o universo digital cria condições reais para que tais conceitos sobre o mundo não mais advenham somente de imposições aparelhísticas, mas que também tenham o componente humano conscientemente imbricado.

Em *O universo das Imagens técnicas* (2008), obra essencial no processo de amadurecimento de suas reflexões, Flusser passa a amenizar o caráter tecnodeterminista dos aparelhos, revelando o potencial da consciência pós-histórica na vivência humana, pois sua interpretação passa a levar mais em conta a zero-dimensionalidade promovida pelas tecnoimagens, o que ele denomina como quarto estágio da *escalada da abstração* na história da cultura do homem.

Nesta sua formulação, a primeira dimensão a ser abstraída pelo homem teria sido o tempo, quando este passaria a “segurar” o mundo, interrompendo o fluxo natural do que o cerca; a segunda, foi a profundidade, quando o homem passa a representar o mundo pelas imagens tradicionais e bidimensionais; no terceiro passo, com a invenção da escrita, o homem passaria a representar o mundo linearmente e conceitualmente (daí a invenção da história); por fim, a quarta etapa, quando a escrita passa a ser substituída pelas tecnoimagens, as quais seriam produzidas por gesto que reagrupa pontos para formarem superfícies:

Textos são séries de conceitos, ábacos, colares. Os fios que ordenam os conceitos (por exemplo, a sintaxe, as regras matemáticas e lógicas) são frutos de convenção (...) o universo mediado pelos textos, tal universo contável, é ordenando conforme os fios dos textos (...) Essa conscientização, recente, faz com que se perca a confiança nos fios condutores. As pedrinhas dos colares se põem a rolar, soltas dos fios tornando podres, e a formar amontoados caóticos de partículas, de quanta, de bits, de pontos zero-dimensionais (Flusser, 2008:17).

Para Flusser, tal modelo de história da cultura nos obriga ao nível de consciência pós-histórica, visto que “os fios condutores que ordenam o universo em processos e os conceitos em juízos estariam se desintegrando” (Flusser, 2008: 23). As tecnoimagens, sendo produzidas pelo agrupamento de pontos zero-dimensionais, são modelos exemplares para o exercício de tal consciência, mas, segundo ele, “escondem e ocultam o cálculo (e, em consequência, a codificação) que se processou no interior dos aparelhos que a produziram”, sendo que “a tarefa da crítica de imagens técnicas é pois precisamente a de des-ocultar os programas por detrás da imagem” (2008: 29).

O fato é que tal zero-dimensionalidade, sustentadora das tecnoimagens, ganha expressiva evidência na atual realidade de produção digital: não há, obviamente, a necessidade do profundo conhecimento a respeito deste cálculo que se esconde nos aparelhos, mas suas facetas estão cada vez mais evidentes pela maleabilidade que as tecnoimagens passam a ter em sua configuração agora eletrônica, sobretudo tendo-se em vista sua circulação nas redes e suas reapropriações por *apps*. De certa forma, tecnologicamente, a realidade pós-histórica se instala, mas a decodificação das tecnoimagens ainda passa pela superação de uma consciência histórica que, dentre outros aspectos, fundamenta-se por uma ordem baseada numa linearidade típica da mesma lógica textual.

A partir da argumentação flusseriana, a fotografia já é, desde sua gênese, pós-histórica, mas sua apropriação e ascensão se deu num contexto histórico, tal como pode ser notado a partir de sua típica apropriação por meios textuais, como jornais, por exemplo. E é justamente neste meios atualmente que vemos sintomas deste embate entre consciências, o que tende a ser cada vez mais propulsionado à medida em que a zero-dimensionalidade do universo digital torna-se mais presente na vida cotidiana.

Fotografias pós-históricas

O já emblemático caso envolvendo o fotógrafo Brian Walski e o periódico *Los Angeles Times* pode exemplificar a discussão. A figura 1 traz a sequência de três fotografias que ilustram o ocorrido.



Figura 1: Fotografias de Brian Walski. A imagem mais abaixo é resultado de fusão das outras duas imagens acima.

Ao documentar a presença do exército inglês na ocupação ocidental do Iraque, em 2003, Walski se deparou com uma situação em que soldados ingleses solicitavam a um grupo de civis para se protegerem de um provável bombardeio. Tendo produzido uma sequência de fotografias da cena, Walski optou por entregar ao jornal uma montagem de duas fotografias desse conjunto, de forma a garantir a expressividade que considerava ideal para representar o ocorrido. Descoberta tal intervenção do fotógrafo, o jornal *Los Angeles Times* imediatamente o demitiu. Fontcuberta comenta o caso:

Walski admitiu ter combinado digitalmente duas tomadas consecutivas simplesmente com o fim de obter um resultado mais dramático. A direção do jornal entendeu isso como um descrédito do jornalismo em geral e como uma ameaça à sua reputação em particular, e hastou a bandeira da integridade fotojornalística despedindo de modo fulminante o fotógrafo. A questão de

fundo, não obstante, deveria ter considerado se existia intenção de alterar o conteúdo e se, em consequência, tinha havido tergiversação dos fatos. A verdade é que a imagem não modifica a essência do ocorrido (...) (Fontcuberta, 2012: 139).

O caso é oportuno porque primeiramente fere a linearidade dos fatos, onde o fotógrafo, fazendo uso de uma tecnoimagem, propõe uma reconfiguração que não obedece ao encadeamento real da situação, mas que pode revelar-se, se pensada simbolicamente, como uma representação até mais fidedigna das questões que ali se implicam: a sensação de uma certa prepotência evidenciada pelo impedimento sinalizado pelo soldado sobre um suposto pai que se levanta com o filho no colo, ainda que tenha sido com o intuito de protegê-los, cria um embate em consonância com os mesmos questionamentos que nortearam a crítica à intervenção de países ocidentais no Iraque. Ao contrário do que aponta Fontcuberta, é sim uma alteração que pode mudar a essência do ocorrido, mas, mesmo assim, isso não deveria impedir o seu uso: é evidência de uma instrumentalização do poder simbólico de uma tecnoimagem.

Se colocarmos a coisa nos termos de Burke, já mencionados (2011:12), trata-se de uma imagem amparada por uma nova forma de se fazer história, que estaria mais em busca da análise das estruturas que ali convergem do que uma imagem objetiva pretensamente isenta, que, como já sabido, nunca deve ser assim considerada. Paiva sustenta:

Talvez seja a própria beleza da imagem que sirva de isca, uma espécie de canto inebriante da de sereia que tem o poder de cegar a vítima e de conduzi-la diretamente ao seu colo traiçoeiro. A imagem, bela, simulacro da realidade, não é a realidade histórica em si, mas traz porções dela, traços, aspectos, símbolos, representações, dimensões ocultas, perspectivas, induções, códigos, cores e formas nela cultivadas (Paiva, 2002, p.18).

É justamente essa pretensa objetividade da tecnoimagem, seu “canto de sereia”, que deve ser desmascarado, o que já apontou Flusser. “De modo que a recepção das imagens técnicas exige de nós consciência que resista ao fascínio mágico que delas emana (...)” (Flusser, 2008: 29).

É preciso superar a ideia de que as tecnoimagens tem o dever de representar uma ideia de verdade, pois, para ele, “nada adianta perguntar se as imagens técnicas são fictícias, mas o quanto são prováveis. E quanto menos prováveis são, tanto mais se

mostram informativas” (Flusser, 2008: 25). Não estaria Walski jogando contra as probabilidades, em busca de uma nova dimensão informativa para as suas tecnoimagens?

Nesse sentido, cabe também apontar a realidade de produção fotográfica que circunda as redes sociais atualmente. A abundância gerada pelas trocas simbólicas que se dão em redes como o *Instagram* deve ser também encarada como um expressivo jogo de produção de informação: as conexões fortuitas que surgem nas imagens quase sempre imprevisíveis, demonstram um terreno fértil para o exercício da consciência pós-histórica.

Os verdadeiros mosaicos que podem ser apreendidos neste universo mais específico das redes não só demonstram a crescente potencialização da tecnoimagem como um vetor de comunicação, mas também, e principalmente, evidenciam de sobremaneira o quarto gesto abstraidor apontado por Flusser, e que é tão caro ao seu conceito de pós-história: nas redes, as próprias imagens, a despeito de terem sido computadas a partir de pontos, elas mesmas tornam-se outros pontos, ficando, a partir daí, a mercê de novas possibilidades de produção de informação.

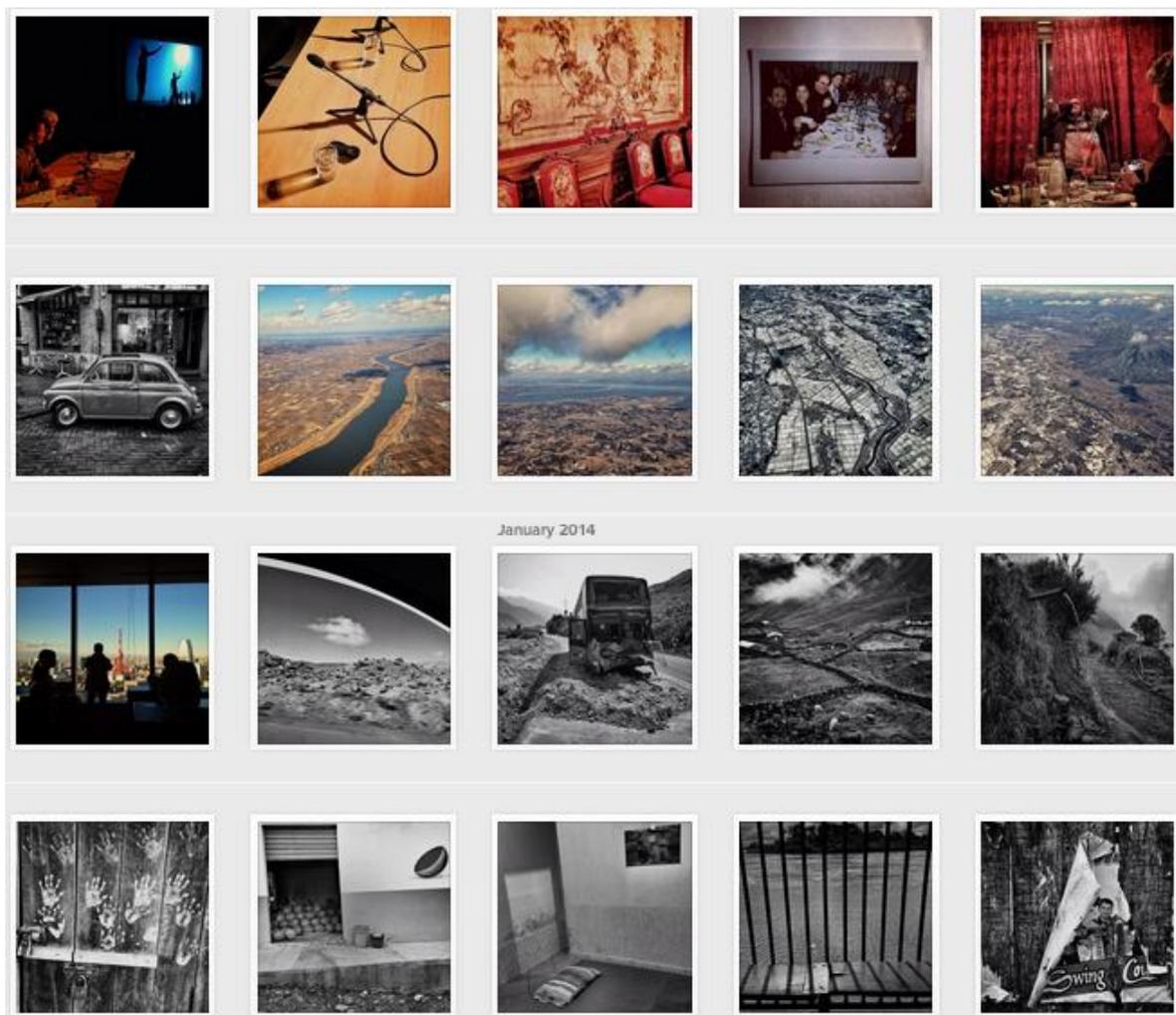


Figura 2: *print screen* de página do fotógrafo David Guttenfelder no Instagram.

Considerações

Se coube à fotografia derrubar o tribunal da arte² em certos momentos de sua trajetória, agora ela perturba o tribunal da história e, tal como ocorreu naquele primeiro momento, as premissas deste novo tribunal, baseado em argumentações históricas sustentadas pela ideia da “documentação objetiva”, não parece sustentar-se para as

² “E, no entanto, foi com esse conceito fetichista de arte, fundamentalmente atitécnico, que se debateram os teóricos da fotografia durante quase cem anos, naturalmente sem chegar a qualquer resultado. Por que tentaram justificar a fotografia diante do mesmo tribunal que ela havia derrubado” (Benjamin, 1996, p. 92-93).

tecnoidagens. Assim, se há realmente um movimento de reconstrução e revisão das metodologias para a construção da história, a fotografia, dada a sua condição pós-histórica, parece adequar-se a essa nova busca.

Enfim, Flusser tem a fotografia como técnica emblemática para inauguração de uma nova era, em que tecnoidagens passariam a compor um papel fundamental dentro dos processos comunicacionais. Como visto, essa nova realidade determinaria o fim da escrita linear, o que, por sua vez, representaria o fim da história. Uma consciência *pós-histórica* passa a ser exigida: e mesmo que tal consciência ainda seja de difícil definição e apreensão, ela já demonstra seus contornos a partir das práticas envolvendo as tecnoidagens.

As características dessa consciência pós-histórica podem revelar um contexto favorável para propulsionar a fotografia como um vetor da comunicação. Quando a imagem fotográfica perde o seu valor de testemunho, distanciando-se das amarras de suas responsabilidades como documento iconográfico para a história, sua aptidão para instrumentalização simbólica pode ser reforçada. Assim, os contextos programados de vivência social poderiam ser encarados como estruturas que permitem que as codificações e decodificações da imagem possam fluir constantemente nos processos comunicacionais, hoje pautados pela imediatização das trocas simbólicas. Se para um pensamento histórico, a fotografia é a preservação da memória, isto é, responsável por um tempo passado a ser lembrado num tempo futuro, para o pensamento pós-histórico, suas funções estão em constante atualização, fomentando debates imersos num contexto comunicacional a serviço do tempo presente.

Referências

BENJAMIN, Walter. “Pequena história da fotografia”. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo, Brasiliense, 1996.

BURKE, Peter. **A escrita da história: novas perspectivas**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

DUARTE, Rodrigo. **Pós-história de Vilém Flusser: gênese-anatomia-desdobramentos**. São Paulo: Annablume, 2012.

FLUSSER, Vilém. **Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar**. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

_____. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

14

FONTCUBERTA, Joan. **A câmera de Pandora: a fotografi@ depois da fotografia**. São Paulo: G.Gilli, 2012.

_____. **Fotografia: crisis de historia**. Barcelona: Actar, 2003.

PAIVA, Eduardo França. **História e imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

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

THOMPSON, Nicola (org.). **Técnicas de los grandes fotógrafos**. Madrid: Hermmman Blue Ediciones, 1981.