



**Particularidades
da análise fotográfica**

Tatiana Fecchio da Cunha Gonçalves

Particularidades da análise fotográfica

Particularities of photographic analysis

Tatiana Fecchio da Cunha Gonçalves*

Resumo: *A fotografia, como forma de construção de imagens, compartilha com outras técnicas uma série de elementos, mas possui particularidades que a diferenciam e a especificam. Este artigo apresenta algumas conceituações de Roland Barthes, Raúl Beceyro e Boris Kossoy sobre a fotografia e descreve brevemente os elementos implícitos na análise iconológica para, em função destes, evidenciar de que forma essas particularidades implicam em cuidados específicos no momento da análise de imagens.*

Palavras-Chave: *Fotografia; análise fotográfica; análise visual; iconologia.*

Abstract: *Photography, as a means to construct images, shares with others techniques a number of elements, but it also contains special features that make it different and specific. This article presents some concepts from Roland Barthes, Raul Beceyro and Boris Kossoy about photography and briefly describes the implicit elements in iconological analysis to provide evidence of how these particularities require specific attention by the time of an image analysis.*

Key-words: *Photograph; photographic analysis; visual analysis; iconology.*

* Doutoranda em Artes na Universidade Estadual de Campinas, desenvolvendo o projeto pelo Instituto de Arte sob financiamento FAPESP e estágio sanduiche em Londres na *Wellcome Trust Centre for the History of Medicine* – UCL sob financiamento CAPES. Mestre em Artes pela Unicamp (2004). Bacharel e licenciada em Educação Artística – Unicamp (2001). Especialista em Arteterapia – Unicamp (2003). Especialista em Artes e Novas Tecnologias na Universidade de Brasília – UnB (2005). Membro dos grupos de Pesquisa: Transferência Cultural entre Europa e América Latina (IA/ Unicamp) e Desenvolvimento, Linguagem e Práticas Educativas (FCM/ Unicamp). E-mail: tati.fecchio@gmail.com.

Introdução

A fotografia compartilha com outras técnicas, como forma de construção de imagens, uma série de elementos; mas também possui, em relação a estas, diferenciações e particularidades. Por um lado é igualmente forma, veículo e linguagem; é constituída culturalmente, possuidora de estruturas derivadas de maneiras de ver, podendo seus códigos se referir a tradições iconográficas específicas. Por outro lado, apresenta particularidades que a diferencia das técnicas de construção de imagem no século XIX, quando do seu surgimento.

Este estudo, num primeiro momento, apresenta de forma resumida as principais particularidades da técnica fotográfica referentes à maneira como esta se efetiva como possibilidade de construção e transmissão de formas/conteúdos. Toma por base algumas das conceituações presentes em *A câmara clara* (1980) de Roland Barthes, *Ensayos sobre fotografia* (1980) de Raúl Beceyro, *Realidades e ficções na trama fotográfica* (1999) e *Fotografia e história* (1988) de Boris Kossoy. Num segundo momento este texto apresenta e descreve uma possível forma de aproximação das produções imagéticas, que é a análise iconológica. Neste sentido, evidencia que, se por um lado esta possibilidade de abordagem é pertinente a qualquer imagem, por outro também ganha novos contornos quando considera os códigos particulares do *modo* fotográfico.

Assim, este artigo ressalta como alguns dos elementos da técnica fotográfica – tais como o fato de uma imagem poder ser compreendida como comprovação frente à existência do referente ou a implicação de que algo luminoso que emana do objeto é por processos químicos/digitais retido através de um aparelho/equipamento em imagem – decorrem em cuidados específicos no momento de análise. Não é objetivo, no entanto, apontar todos os conceitos apresentados pelos autores acima referidos, tampouco constituir a proposição de uma única forma de análise à fotografia; mas evidenciar cuidados específicos que *podem* ser adotados, ampliando as possibilidades de apreensão e pertinência das discussões, em função do conhecimento de determinadas especificidades desta técnica.

As particularidades da técnica fotográfica

De acordo com Barthes (1980) em *A câmara clara* uma das características da imagem fotográfica poderia ser definida como o *isto foi*. Segundo esta apreensão, a imagem fotográfica constitui prova de que o que foi fotografado, no momento da captação, localiza-se temporalmente num instante anterior ao de sua apreciação. Ou seja, sempre há uma lacuna temporal entre o que foi fotografado e a imagem vista (por menor que seja este espaço de tempo). Outra característica apontada por Barthes (1980) é que a imagem fotográfica é também comprovação de existência do que nela se encontra registrado. Neste sentido comenta que:

[...] na fotografia não posso nunca negar que a coisa esteve lá. Há uma dupla posição conjunta: de realidade e de passado. E uma vez que este constrangimento só existe para ela, devemos tomá-la, por redução, pela própria essência, o noema da fotografia. Aquilo que intencionalizo numa foto, não é nem Arte nem a Comunicação, é a Referência, que é a ordem fundadora da fotografia. (BARTHES, 1980, p.109).

A fotografia do Museu de Arte de São Paulo, por exemplo, não é o museu, mas sua representação. Nesta imagem estaria implicado um contexto particular da vida do que está representado: refere um dia determinado, talvez um instante da vida de pessoas que por ali circulavam, um tempo específico na vida das suas estruturas de aço e concreto protendido, uma hora do dia e situação meteorológica que determinou uma iluminação específica. Mas nesta imagem também estaria presente um instante passado daquele que fotografou: um fotógrafo (ou uma máquina fotográfica) posicionado em um lugar e tempo determinado, a opção por um equipamento fotográfico com características óticas particulares.

Embora o objeto fotografado possa (ou não) ainda estar, a imagem fotográfica dependeu dele para se efetivar como imagem, realizada a

partir de um referente. Por se constituir a partir de processos luminosos, convertidos quimicamente ou através dos sistemas binários em pixels, depende de um objeto que reflita luz. A situação luminosa é para o processo de captação fotográfica tão importante, que condições reduzidas de luz implicam em alterações nos procedimentos de captura – como o aumento do tempo de exposição ao objeto, o aumento da abertura da lente, a escolha por filmes (ou regulagens) mais sensíveis à luminosidade, ou mesmo a alteração da gama de captação de raios que determinada máquina recebe (como o infra-vermelho) – caso contrário a imagem simplesmente não se efetiva.

Esta dependência indica que, para realizar a fotografia, deve acontecer, entre imagem e objeto, necessariamente uma “migração” de luminosidade do primeiro ao segundo. Esta característica do processo é uma particularidade da técnica fotográfica: a imagem se faz na apreensão da luz emanada do referente. Referindo Barthes (1980), aquilo que é fotografado se torna uma “espécie de pequeno simulacro, de *eidôlon* emitido pelo objeto, a que poderia muito bem chamar-se o *spectrum* da fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o *espetáculo* e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto”. (BARTHES, 1980, p.109). Neste sentido, estando na imagem fotográfica parte do referente que já não é mais, ela acaba por atualizar temporalmente, em sua materialidade presente, uma possibilidade de *ser* daquilo que já não é.

Barthes identifica também como característica da fotografia a relação de testemunho frente àquilo que é fotografado. Neste sentido, comenta que até a existência da fotografia,

[...] nenhuma representação podia garantir-me o passado da coisa, a não ser através de circuitos. Mas, com a Fotografia, a minha certeza é mediata: ninguém no mundo me pode desmentir. A fotografia torna-se então para mim um *Médium* estranho, uma nova forma de alucinação: falsa ao nível da percepção, verdadeira ao nível do tempo. (BARTHES, 1980, p.158).

A fotografia pode ser entendida como aquilo que já foi, segundo o noema de Barthes, e a prova do que realmente existiu, mas não no rememorar de um passado. Seu efeito “não é o de restituir aquilo que é abolido (pelo tempo, pela distância), mas o de confirmar que aquilo que vejo existiu realmente”. (BARTHES, 1980, p.116). Sendo prova de um passado, a imagem implica na existência não apenas do referente fotografado num dado tempo e espaço, mas também na presença de um equipamento fotográfico, e daquele que acionou este equipamento, neste mesmo tempo e espaço.

A importância do referente em alguns casos se torna tão expressiva que há formulações que parecem lhe conferir certa autonomia dentro dos processos de construção e decodificação da imagem. Em seu texto *A morte do autor*, Barthes (1987) discute as relações entre referente, autor e crítica; evidencia sua tendência de valorizar a imagem em seus elementos intrínsecos e minimizar a participação do autor como construtor daquela realidade ou representação. Beceyro (2005) em *Ensayos sobre fotografia* contrapõe a argumentação de Barthes (1987) e pontua que, em sua abordagem, ao autor/fotógrafo é atribuída demasiada passividade.

Atualmente, alguns argumentos de Barthes são questionados por diversos teóricos, porém essas divergências não são objeto de estudo deste trabalho. É significativo, no entanto, apontar que importantes e pertinentes discussões foram desenvolvidas por Burke (1998) no livro *The death and the return of the author* e Lamarque (1990) no artigo de *The death of the author: an analytical autopsy*.

O autor e o contexto através do autor

Ao valorar e descrever a atividade do autor como *não passiva*, ou seja, afirmar que a imagem fotográfica não deriva de um simples *meio* de captação independente e absoluto no mundo, Beceyro destaca as escolhas implicadas no processo de realização da imagem.

Comenta, por exemplo, sobre a escolha e seleção do que vai ser fotografado: “Todo o enquadramento é arbitrário e incompleto; sempre há, a direita e à esquerda, acima e abaixo, coisas que o fotógrafo elegeu não incluir, ou que não pode incluir. Às vezes se constrói a imagem com a tensão entre o que se mostra e o que se exclui.” (BECEYRO, 2006, p.121). A posição escolhida pelo fotógrafo à câmera, em relação ao referente, é decisiva na composição final; esta escolha determina a disposição das massas, a organização espacial dos elementos, a posição da luz e das sombras presentes.

O equipamento utilizado pelo fotógrafo é também determinante de especificidades, uma vez que cada aparato impõe à imagem efeitos específicos (como, por exemplo, a inclusão de áreas e deformações de uma lente olho de peixe ou os resultados menos mediados por aparato óptico de uma *pin hole*). A escolha do filme, bem como das manipulações disponíveis nas câmeras fotográficas digitais, são arbitrariedades presentes já no ato de captura da imagem. Após a captura, há os programas de manipulação computacional, igualmente reveladores de escolhas e ações do fotógrafo como autor. De acordo com Beceyro (2006, p.125), não podemos esquecer que esse trabalho consiste na “organização disto que o fotógrafo tem em frente de si”, o que também aparece em Kossoy (1999, p.43) quando pontua que a “representação fotográfica é uma recriação do mundo físico ou imaginário, tangível ou intangível; o assunto registrado é produto de um elaborado processo de criação por parte de seu autor”.

Esta noção da fotografia como resultado de uma ação do autor – e não apenas como o mimetismo da realidade por ela mesma através de um aparato técnico que a princípio reduziria a ação deste a um simples acionar de botão – constituiu ampla e acalorada discussão na aceitação da fotografia como possibilidade expressiva. Segundo Fabris (2004, p.1), o conceito de direitos autorais “está indissolúvelmente ligado ao reconhecimento da figura do autor. Os fotógrafos oitocentistas são obrigados a travar uma longa batalha judicial para serem reconhecidos como autores, uma vez que a fotografia não era considerada arte, mas antes uma apropriação do real”. A posse de direitos autorais sobre uma

imagem fotográfica representa a aceitação desta como resultado da ação de um autor/sujeito/fotógrafo e não como resultado decorrente, e dependente, apenas da presença do objeto.

É possível ampliar ainda mais esta percepção e aferir que a imagem, mesmo decorrente da prática/ação de um sujeito, não é resultado apenas deste sujeito individual, mas de um contexto. A imagem depende dos símbolos e códigos circundantes e compartilhados no período em que foi produzido ou dentro do grupo ao qual pertence o autor. A construção da imagem é função das possibilidades de ver e compreender que pertencem à época na qual o sujeito que a realiza está inserido. Este imbricamento se dá através dos posicionamentos do autor em relação às reflexões de seu tempo, os partidarismos que acolhe ou rejeita, os diálogos que estabelece com outras produções culturais (de sua época ou anteriores), as técnicas e ferramentas disponíveis e as articulações que o repertório simbólico de seu período possibilita. Neste sentido é possível relativizar novamente, embora num outro sentido, o papel da autoria. Posto que o autor é sujeito particular, mas também sujeito social, a imagem através dele articuladas é, ao mesmo tempo, resultado das ideias, possibilidades e questionamentos presentes, ou possíveis, em uma época e lugar.

A recepção e a análise: a análise iconológica

A experiência fotográfica advém de dois momentos: no qual se dá o processo de construção da representação e no qual ocorre o processo de construção da interpretação. O primeiro está relacionado a elementos vinculados ao autor, ou através deste, conforme discutido, e o segundo relacionado ao fruidor.

Este *papel de fruidor* pode ser ocupado por diferentes sujeitos. Pode ser fruidor uma pessoa que estabelece com a obra uma relação

estética, um pesquisador que esteja buscando na imagem índices de uma suposta realidade, um agente do mercado de arte que vislumbra um potencial comercial do trabalho, o próprio fotógrafo que, ao entrar em contato com a imagem já constituída, depara-se igualmente com uma *segunda realidade* (diferente, inclusive para ele, daquela na qual se deu sua construção). O processo de construção da interpretação é função da forma com a qual um fruidor se aproxima daquela construção.

A recepção da imagem subentende os mecanismos internos do *processo de construção da interpretação*, processo este que se funda na evidência fotográfica e que é elaborado no imaginário dos receptores, em conformidade com seus repertórios pessoais culturais, seus conhecimentos, suas concepções ideológicas/estéticas, suas convicções morais, éticas, religiosas, seus interesses econômicos, profissionais, seus mitos. (KOSSOY, 1999, p.44).

O sujeito da “interpretação não escapa dos mecanismos internos que regem a recepção das imagens, posto que é, também, um receptor”. (KOSSOY, 1999, p.135-136). A recepção, portanto, não se constitui no receber passivo de informações, mas num movimento ativo no qual há reações e interações frente aos elementos constitutivos da imagem em diversos níveis. As imagens, “uma vez assimiladas em nossas mentes, deixam de ser estáticas; tornam-se dinâmicas e fluidas e mesclam-se ao que somos, pensamos e fazemos”. Elas provocam “em cada um de nós impactos diferentes; em função disto, também, é impossível haver *interpretações-padrão*”. (KOSSOY, 1999, p.45-46). Na linha de raciocínio do autor, a imagem:

[...] aciona nossa imaginação para dentro de um mundo representado [...] moldável de acordo com nossas imagens mentais, nossas fantasias, e ambições, nossos conhecimentos e ansiedades, nossas realidades e nossas ficções. A imagem fotográfica ultrapassa, na mente do receptor, o fato que representa. (KOSSOY, 1999, p.46).

É neste sentido que toda a leitura, de uma forma ou de outra e em diferentes medidas, pode impor novos elementos ao objeto analisado.

Por definição, as imagens visuais sempre propiciam diferentes leituras para os diferentes receptores que as apreciam ou que dela se utilizam enquanto objetos de estudo. Por tal razão elas se prestam a adaptações “convenientes” por parte desses mesmos receptores, sejam os que desconhecem o momento histórico retratado na imagem, sejam aqueles engajados a determinados modelos ideológicos, que buscam desvendar significados e “adequá-los” conforme seus valores individuais, seus comprometimentos, suas posturas aprioristicamente estabelecidas em relação a certos temas ou realidade em função de suas *imagens mentais*. (KOSSOY, 1999, p.45).

A imagem assim apreendida, como resultado complexo e não necessariamente linear da ação de um fotógrafo e como resultado denso da apreensão de um fruidor, faz pensar que esta pode conter diversas realidades. A imagem se revela como uma “realidade moldável em sua produção, fluida em sua recepção, plena de verdades explícitas (análogas, sua realidade exterior) e de segredos implícitos (sua história particular, sua realidade interior), documental, porém imaginária”. (KOSSOY, 1999, p.47-48). Segundo o autor, existem, na imagem fotográfica, diversas *realidades*; “fluidas na representação e/ou que dela emanam” (KOSSOY, 1999, p.41-43), sendo duas destas seguramente identificáveis e distintas: a *primeira realidade*, correspondente à qual o fotógrafo tem contato e a partir da qual constrói sua representação, “um dado tema na dimensão da vida”; e a *segunda realidade*, correspondente à realidade do próprio objeto construído e que agrega elementos à primeira.

Em seus livros: *Realidades e ficções na trama fotográfica* (1999) e *Fotografia e história* (1988), Kossoy discute possibilidades de abordagem e análise da imagem fotográfica. Ele comenta que para acessar o que se localiza além da aparência da imagem, da visibilidade continente dos processos de produção e de recepção, a fim de extrair

da imagem todas as *realidades* construídas, seria necessário proceder a uma análise com o objetivo de encontrar o que está “além do registro, além do documental, no nível iconológico: o iconográfico carregado de sentido. É este o ponto de chegada”. (KOSSOY, 1999, p.135). Um processo de desmontagem, de síntese e análise que objetive o acesso aos lastros, às articulações que efetivamente sustentam a construção da composição. Neste sentido, o autor apresenta as abordagens iconográfica e iconológica como formas possíveis de acesso desta compreensão.

A análise iconográfica objetiva os elementos da *segunda realidade*, ou seja, da representação construída, da realidade explícita, mímeses de uma pretensa realidade. Neste momento da análise, a intenção é buscar informações sobre o documento, a fotografia, reconstituir o processo que a originou (assunto, fotógrafo, tecnologia, espaço, tempo), recuperar o inventário de informações codificadas na imagem (identificação dos detalhes icônicos que compõem seu conteúdo) e as tecnologias particulares empregadas.

Por sua vez, a análise iconológica se volta aos elementos da *primeira realidade*, compreendida como a mais profunda. Este momento da análise implica no resgate da história própria do assunto e a desmontagem das condições de produção, ou seja, a recuperação dos mecanismos internos que regeram a produção da imagem bem como do processo que resultou em determinada representação. Comporta também o estudo de outros autores/fotógrafos que atuaram no mesmo espaço e época; bem como as discussões que estiveram direta ou indiretamente a eles relacionadas. Testemunhos orais de descendentes dos fotógrafos estudados, ou de pessoas contemporâneas a eles quando da realização das imagens, podem ser também almejadas. O estudo da biografia deste autor, bem como a apreensão das dinâmicas usualmente envolvidas em seu processo criativo ou construtivo, podem contribuir com a compreensão de mecanismos, questões e articulações presentes ao autor ou na produção. A realidade própria do tema registrado na imagem também pode ser priorizada, as tradições de representação desveladas, bem

como o conhecimento multidisciplinar do momento histórico estudado, assim como as possíveis apreensões de época a cada um dos fragmentos fotográficos, também podem contribuir grandemente nesta etapa da pesquisa.

Considerações finais

A produção da obra fotográfica “diz respeito ao conjunto dos mecanismos internos do *processo de construção da representação*, concebido conforme certa intenção, construído e materializado cultural, estética/ ideológica e tecnicamente, de acordo com a visão particular de mundo do fotógrafo”. (KOSSOY, 1999, p.42). Ou seja, embora a fotografia se conecte fisicamente ao seu referente, esta conexão se dá “através de um filtro cultural, estético e técnico articulado no imaginário de seu criador” (KOSSOY, 1999, p.42) e é possível acrescentar aqui que isto se dá de forma mais ou menos consciente. A imagem fotográfica é “sempre uma representação a partir do real, intermediada pelo fotógrafo que a produz segundo sua forma particular de compreensão daquele real”. Ela “pode ser dramatizada ou estetizada, de acordo com a ênfase pretendida pelo fotógrafo em função da finalidade ou aplicação a que se destina” (KOSSOY, 1999, p.52), ou seja, o “assunto uma vez representado na imagem é um novo real: interpretado e idealizado, em outras palavras, ideologizado”. (KOSSOY, 1999, p.43).

O discurso que se articula na fotografia deriva de uma espécie de dependência de objetos pré-existentes que trazem a esta técnica potencialidades e linhas de contorno. Se o discurso construído, na articulação simbólica, pode se beneficiar da corporificação dos significados, por outro lado fica à mercê deles; se as imagens pintadas numa tela, por exemplo, são *quimeras* da realidade, elas ao mesmo

tempo são desgarradas do referente e independem da presença física do objeto para a sua efetivação. Esta condição, uma das particularidades da fotografia, deve ser ponderada na análise dentro da inferência entre existência e identificação de elementos concretos existentes da imagem e sua relativização como elementos de construção pelo autor e contexto.

Embora a fotografia tenha atribuída a si a credibilidade de um “documento *fiel* dos fatos, rastro fisicoquímico direto do real etc., devemos admitir que a obra fotográfica resulta de um somatório de construções, de montagens”. (KOSSOY, 1999, p.42). “Com toda a sua carga de *realismo*, não corresponde necessariamente à verdade histórica, apenas ao registro (expressivo) da aparência [...]” (KOSSOY, 1999, p.45). A ideia de testemunho pode ser um condicionante de leitura de época, podendo, neste sentido, ter sido a fotografia *tomada* como a realidade (fotografias médicas no século XIX) e recebida como tal. A decodificação da imagem se altera significativamente quando entendida não como testemunho, mas como forma de articulação de codificações através de seus elementos formais (composições de Man Ray).

O testemunho e a temporalidade compreendidos numa fotografia são elementos que se fazem presentes em vários níveis dentro dos aspectos a serem percorridos no processo de análise, tanto iconográfica quanto iconológica. A questão daquilo que foi e a ideia do regresso deste que já não é mais, a subversão de fazer presente parte do que já não é mais, é uma constante da técnica e pode se evidenciar articulado em diversas etapas dos processos de construção ou recepção das imagens, bem como implicar em diversas decorrências de significação

A imagem fotográfica é, por fim, testemunho do objeto, da presença do autor e de sua máquina fotográfica num mesmo tempo e espaço. Ela não revela apenas o interesse do autor ou alguma relação com um tema ou assunto, mas literalmente constitui a confirmação da existência de uma relação de fisicalidade do aparato, orientado pelo autor, frente à *realidade* fotografada.

Mas ao observar uma imagem, analisar e discutir seus elementos, em que medida considerar nela o autor ou o meio, como efetuar uma auto-análise que também relativize as inferências do pesquisador e do próprio pesquisar? A questão que se coloca aqui como método é a da qualidade, profundidade, lastro e pertinência da interpretação realizada, “numa exegese peculiar, numa iconologia complexa que as imagens requerem”. (KOSSOY, 1999, p.135).

Há também de se considerar que por mais que o pesquisador tente se despir de elementos subjetivamente condicionados de análise de sua época, provavelmente estes ainda assim se evidenciarão – sendo inclusive a atual postura de demonstrar o método de abordagem, por si só, reflexo de nosso tempo. Por outro lado, há de se preservar a possibilidade de uma apreciação ou recepção mais subjetiva, mais pessoal ou menos mediada por métodos rígidos. Garantir a possibilidade de ampliação das abordagens através de apreensões menos esperadas pautadas no repertório deste pesquisador, proferidor da narrativa interpretativa, pode ser uma forma de contribuição positiva à abordagem de uma imagem. Dessa maneira, um olhar a princípio descontextualizado de um receptor, pode ainda assim incrementar análises e ser revelador de possibilidades de conhecimento sobre a imagem.

O conhecimento das particularidades da técnica fotográfica, principalmente daquelas decorrentes das questões de testemunho, autoria, fisicalidade e temporalidade, decorre em cuidados específicos no momento de análise. Buscou-se neste trabalho apresentar, de forma resumida, as principais particularidades da técnica fotográfica referentes à maneira com a qual esta se efetiva como forma de conhecimento e como possibilidade de transmissão de formas/conteúdos.

A partir de todos estes elementos e no confronto destes no estabelecimento de relações, cuidando para que as interferências do pesquisador como fruidor sejam positivamente identificadas e criticadas, é possível atingir uma decodificação que esteja de acordo

com a mensagem (codificação) articulada no momento da construção da imagem. O processo de análise, em última instância, é um processo elaborado com intenção de realizar o desvelamento respeitoso de significações e dinâmicas em diversos níveis.

Referências

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. Tradução de Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987. p.49-53. Texto original em francês de 1968.

BARTHES, Roland. The death of the author. In: _____. **Image, music, text**. New York: Hill, 1977. p.142-148. Texto original em francês de 1968.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Lisboa: Edições 70, 1980.

BECEYRO, Raúl. **Ensayos sobre fotografía**. Buenos Aires: Paidós, 2005.

BURKE, Seán. **The death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998. (Literary Collections).

FABRIS, Annateresa. Da reivindicação de Nadar a Sherrie Levine: autoria e direitos autorais na fotografia. **Revista Eletrônica Studium**, São Paulo, n. 16, out. 2004. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/16/4.html>>. Acesso em: 4 abr. 2007.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história**. São Paulo: Ática, 1988.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**.
São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

LAMARQUE, Peter. The death of the author: an analytical autopsy.
British Journal of Aesthetics, Oxford, v.30, n.4, p.319-331, Oct.
1990.