

Fotografias da Não Visão e o Contexto do Oculocentrismo e da Hegemonia da Imagem¹

Natália Dantas PIMENTEL²
Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

Resumo

Este artigo trata da fotografia da não visão e do contexto de extremado oculocentrismo vigente. A fotografia da não visão se refere à experiência fotográfica realizada por fotógrafos que não veem – seja devido à cegueira, à baixa visão ou a uma situação momentânea em que não enxergam. Propomos, neste artigo, considerar a atuação do fotógrafo esloveno, cego, Evgen Bavcar. Este estudo busca refletir acerca das relações entre o indivíduo e o mundo, quando esta comunicação não é mediada pela visão óptica, através da revisão histórica de momentos que desenharam o oculocentrismo da Sociedade Ocidental.

Palavras-chave: fotografia da não visão; história da fotografia; oculocentrismo; pós-fotografia.

O Oculocentrismo e a Hegemonia da Imagem

A fotografia, mecanismo que ativa memórias, preserva momentos e arquiva excertos da realidade, é diretamente associada a um dos cinco sentidos biológicos – a visão. Mas será que esta associação tão clássica quanto popular é a única possível? Ante esta indagação, o presente artigo a acolhe e vai além: propõe investigar a fotografia, arte convencionalmente ligada à visão, resultante do ato fotográfico e da experiência sensível relacionados à produção de imagens de pessoas que não veem. É, então, sobre as fotografias da não visão.

Porém, considerar dissociar a fotografia da visão no contexto no qual vivemos, extremamente visual e oculocêntrico, não é tarefa simples. Para percorrer este caminho, propomos uma revisão de alguns momentos da Sociedade Ocidental onde as questões da visão, da não visão e da imagem se colocam. A história do oculocentrismo, que trata do

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE), e-mail: natalia.dantas@gmail.com.

centramento dos padrões imagéticos da Cultura Ocidental e da primazia da visão ótica, caminho há séculos de mãos dadas com a própria história do homem.

No século IV a.C., Platão escreveu o seu *A República*, na Grécia Antiga, e é nele, mais precisamente no livro VII desta obra, que encontramos o “Mito da Caverna”, uma das passagens mais clássicas da história da filosofia.

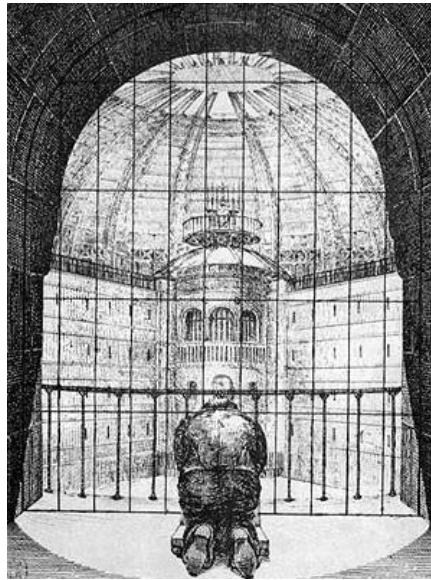
No diálogo entre Sócrates e Glauco, Platão aborda de forma imagética questões sobre educação, teoria do conhecimento e linguagem na formação do Estado ideal. Sócrates fala a Glauco sobre homens que estão aprisionados em uma caverna e olham, dia e a noite, para uma parede iluminada por uma fogueira. Lá, observam as sombras que se formam, convivem com elas e até lhes dão nomes, até o dia em que um dos homens escapa e tem contato com o mundo exterior. Deixa as sombras do interior da caverna e vê a luz e, após se acostumar a ela, o “mundo real”.

“Que se liberte um desses prisioneiros, que seja ele obrigado a endireitar-se imediatamente, a voltar o pescoço, a caminhar, a erguer os olhos para a luz (...) Que achas que responderá se alguém lhe vier dizer que não viu até então senão fantasmas, mas que agora, mais perto da realidade e voltado para objetos mais reais, vê com mais justeza? (...) Ora, lembrando-se da sua primeira morada, da sabedoria que aí se professa e daqueles que aí foram seus companheiros de cativeiro, não achas que se alegrará com a mudança e lamentará os que lá ficaram?” (PLATÃO, 1999, p. 226)

A alegoria de Platão sobre o embate entre o mundo sensível e o mundo objetivo não é a única ocasião em que vemos uma supremacia da luz sobre a escuridão. Alcançar a luz, ver, é algo colocado inúmeras vezes, ao longo da história, como uma vantagem, um propósito de vida. Estar às sombras, por sua vez, é a antonímia evitada e, por muitas vezes, está ligado ao obtuso, à ignorância.

Trilhando uma certa arqueologia do oculocentrismo, é possível encontrar momentos claros da sociedade ocidental onde a visão é colocada em uma situação de centralidade e destaque. Séculos após os homens de Platão estarem presos em uma caverna, em 1785, o filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham desenvolve a estrutura do panóptico, uma penitenciária ideal onde, através da visão de um único vigilante, seria possível observar todos que ali estivessem presos.

Como uma estrutura circular de celas e uma torre de visualização central, onde ficaria o vigia, a ordem seria mantida através deste olho que a todos observaria. Nesta estrutura que é até hoje utilizada em diversas ocasiões – desde penitenciárias até escolas e hospitais - a maior arma é, então, a visão de quem olha.



*Figura 1: o olhar panóptico de Jeremy Bentham
(Reprodução)*

Os avanços da posição central da visão na sociedade foram inúmeros e constantes, mas quando, em 1826, Joseph Nicéphore Niépce registrou a imagem que ficou conhecida como sendo a primeira fotografia, talvez tenha, aí, se dado o caminho sem volta. Neste momento a luz e a escuridão se fundiram e elevaram a visão e a imagem a um patamar que nem os séculos de pintores e pinturas puderam prever.

“Mas, longe de ter sido concebida a partir do nada, a fotografia surge do entroncamento de duas séries de conhecimentos e de dispositivos seculares: de um lado, a câmara escura, o óptico; do outro, a sensibilidade à luz de certas substâncias. É esse encontro do universo do óptico com o da química que resultou neste primeiro sistema de registro dos fenômenos luminosos: ‘É o próprio sol, desta vez introduzido como o agente todo-poderoso de uma arte completamente nova, que produz estes trabalhos incríveis’” (ROUILLÉ, 2009, p.34)

A partir daí, a hegemonia da imagem foi se desenhando de forma cada vez mais rápida. Apenas 69 anos depois da primeira fotografia de Niépce, em 1895, os irmãos Louis e Auguste Lumière deram movimento às imagens e vida ao cinema, com seu

cinematógrafo. O século posterior foi tomado por luz, sombra e imagens, em um crescente da importância e do espaço dado ao que era produzido através das câmeras e das lentes – o real da fotografia e o imaginário do cinema.



Figura 2: a primeira fotografia de Niépce

No século XX a imagem teve um protagonismo crescente. A imagem fotográfica surge de uma só vez, como aponta André Rouillé (2009), e através dos processos químicos entre a luz e os sais de prata “a imagem latente (invisível) torna-se visível”. O processo de industrialização deu ao desenvolvimento das tecnologias da imagem um novo ritmo, sobretudo quando o processo se tornou menos artesanal.

A passagem da ferramenta para a máquina e a da oficina para o laboratório são acompanhadas de uma mudança igualmente determinante dos materiais. (...) Em frente ao desenho e à pintura – que a tipologia das atividades produtivas poderia classificar no setor primário –, forma-se a fotografia, que ela colocaria no setor secundário. Em outras palavras, no momento da industrialização do Ocidente, quando a produção dos bens materiais se desloca dos setores primários (trabalho manual das matérias-primas) para os setores secundários (atividades mecânicas de transformação), a fotografia engaja as imagens em um processo similar. (ROUILLÉ, 2009, p.35)

A partir do processo mais acessível, a circulação de imagens se desenvolveu e disseminou, calcando de forma mais contundente o espaço central que viria a ter na Sociedade Ocidental. Da popularização da câmera analógica e suas reações entre químicos e luz, até o fácil acesso às câmeras digitais, nos últimos momentos dos anos

1990, foram menos de cem anos, um tempo bastante curto se considerarmos as temporalidades das mudanças históricas.

Fotografo e sou fotografado, logo existo

Os caminhos da fotografia e o desenvolvimento da sua técnica foram responsáveis diretos no reforço dado ao centramento da imagem do oculo-centrismo. A importância do visual para a sociedade foi apontada pela crítica de arte norte-americana Susan Sontag (2004), em seus estudos sobre a fotografia.

Devido à rapidez com que as câmeras registravam tudo, os fotógrafos transformaram a visão em um novo tipo de projeto: como se a visão, em si mesma, perseguida com avidez e dedicação, pudesse de fato reconciliar a pretensão de veracidade com a necessidade de achar o mundo belo. (SONTAG, 2004, p. 103)

Contudo, os processos digitais ligados à fotografia, o desenvolvimento das telas e o projeto da visão elevaram a hegemonia da imagem até o momento onde estamos agora, nestas duas primeiras décadas do século XXI.

O imbricamento entre as redes sociais e as imagens digitais criou dinâmicas próprias de atuações sociais e operou, inclusive, nas subjetividades de quem está inserido nos contextos de redes como o Facebook e o Instagram. Como afirma Paula Sibilia (2008), a profusão de imagens e telas multiplica e estimula uma dinâmica onde é essencial ser visto.

As telas – sejam do computador, da televisão, do celular, da câmera de fotos ou da mídia que for – expandem o campo de visibilidade, esse espaço onde cada um pode ser construído como uma subjetividade alterdirigida. A profusão de telas multiplica ao infinito as possibilidades de se exibir diante dos olhares alheios e, desse modo, tornar-se um *eu* visível. (...) Nesta cultura das aparências, do espetáculo e da visibilidade, já não parece haver motivos para mergulhar naquelas sondagens em busca dos sentidos abissais perdidos dentro de si mesmo. Em lugar disso, tendências exibicionistas e performáticas alimentam a procura de um efeito: o reconhecimento nos olhos alheios e, sobretudo, o cobiçado troféu de *ser visto*. Cada vez mais, é preciso aparecer para ser. Pois tudo aquilo que permanecer oculto, fora do campo de visibilidade – seja dentro de si, trancado no lar ou no interior do quarto

próprio – corre o triste risco de não ser interceptado por olho algum.
(SIBILIA, 2008, p.111)

Neste contexto, não basta apenas ver, mas também é essencial, ou até mais importante, estar à luz, ser visto. Novamente, as questões de embate da luz e da sombra, tão recorrentes na história da Sociedade Ocidental, retornam, porém, desta vez, atuando de uma forma bastante direta no indivíduo.

O filósofo francês Régis Debray (1994) situa cronologicamente a formação do olhar na sociedade ocidental. Segundo Debray (1994), há três momentos distintos nos caminhos da imagem no ocidente, os quais ele chama de “idades”: a logosfera, a era dos ídolos, que vai da invenção da escrita à da imprensa; a grafosfera, a era da arte, do surgimento da imprensa à TV em cores; e a videosfera, a era do visual, que é precisamente a época na qual estamos inseridos.

Alguns teóricos indicam este como sendo um momento pós-fotográfico, como é o caso de Joan Fontcuberta (2015). Segundo ele, a pós-fotografia é a fotografia adaptada à vida online, digital. Fontcuberta sugere que “observemos com que facilidade a pós-fotografia habita a internet e seus portais, isto é, as interfaces que hoje nos conectam ao mundo e veiculam boa parte de nossa atividade”.

Também abordando as searas da pós-fotografia, André Rouillé (1996) aproxima-se desse movimento no intuito de ampliar os horizontes da fotografia e expandir os seus limites, como indica Anna Letícia Pereira de Carvalho (2018) em estudo sobre o tema.

André Rouillé (1996) pensa o pós-fotográfico situado nos limites da fotografia e coloca na mão dos fotógrafos-artistas a capacidade de atuar e definir sua atitude estética. Para ele (1996), a pós-fotografia opera numa ruptura decisiva com a tradição documentária e com a fotografia artística. Rouillé (1996), então, entende o pós-fotográfico como um local de experiências, onde os espaços fronteiros do fazer fotográfico se confundem. (CARVALHO, 2018)

Esta ideia de pós-fotografia como ampliação de limites nos interessa. Enquanto a hegemonia da imagem vigente faz parecer que não existem outras saídas além de olhar e se fazer visto, outros cenários vão na contramão da hiperdocumentação fotográfica e da produção exacerbada de imagens facilitadas pelas tecnologias.

A não visão e a fotografia

É inegável a associação entre as imagens e o olho. Como reforça Jacques Aumont (1993), “se existem imagens é porque temos olhos: é evidente”. Em se tratando da fotografia, então, são raras as vezes que consideramos dissociar o ato fotográfico da visão. Esta é, porém, uma dissociação possível. Para isso, trazemos a ideia da fotografia da não visão, que trata da aproximação com as experiências de fotógrafos, artistas e pessoas cegas, com baixa visão ou videntes em situação de cegueira momentânea. Pessoas que, de certa forma, vão na contramão do que está posto pela hegemonia da imagem.

O fotógrafo, cineasta e filósofo esloveno Evgen Bavcar tem, hoje, 73 anos e vive e trabalha na França. Aos 12, sua vida tomou rumos imprevistos – primeiro, após um acidente com um galho de árvore, ficou cego do olho esquerdo, perfurado. Meses depois, perdeu a vista do olho direito, quando um detonador de minas com o qual brincava explodiu. Em menos de um ano, o então adolescente Bavcar se despediu completamente da visão, mas isso não o impediu de, mais à frente, aos 16, começar a enveredar pelo mundo da fotografia.

Para fotografar, Bavcar utiliza outros sentidos – sobretudo o tato – para acessar o universo fotográfico. Sem a luz da visão, é, por assim dizer, uma câmara escura atrás de outra câmara escura. Mas é, antes de tudo, um fotógrafo que imagina.



Figura 3: Evgen Bavcar utiliza o sentido do tato para fotografar

Se há, então, um cenário que diverge do oclocentrismo, nos interessa vislumbrar quais os caminhos que a fotografia percorre quando não está andando de mãos dadas com o sentido da visão. A partir de uma noção de imaginação criadora (BARROS, 2009), que relações podemos estabelecer entre as imagens feitas sem o recurso da visão?

Se a fotografia, na sua essência, seria uma das respostas possíveis à angústia antropológica diante da passagem do tempo e do temor da morte (BARROS, 2009), cabe-nos investigar, no caso da criação de imagens em situação de não visão, se isso está relacionado a um desejo anterior de ampliar a experiência sensorial com o mundo e a vida. Uma situação que ultrapassa a barreira da documentação, da imagem, do ver e do ser visto.

Em seus estudos, o filósofo francês Renaud Barbaras (2005) reforça a ideia que nos é colocada todos os dias: vivemos em um mundo regido pela visão. “Vivemos num mundo visual, feito de cores, de formas e de volumes, e, neste sentido, todo mundo sabe o que significa ver.” (BARBARAS In: NOVAES, 2005, p. 65). Porém, esta afirmação se mostra uma inverdade quando consideramos a ideia da visão óptica, física, e a condição das pessoas que, por motivos diversos, não veem.

É também sobre o estado físico da visão que o psicólogo alemão Rudolf Arnheim (2016), pesquisador da psicologia da arte, reforça a importância do ver e da visão para a vida e para a arte.

O pensamento psicológico recente nos encoraja então a considerar a visão uma atividade criadora da mente humana. [...] O ato de ver de todo homem antecipa de um modo modesto a capacidade, tão admirada no artista, de produzir padrões que validamente interpretam a experiência por meio da forma organizada. O ver é compreender. (ARNHEIM, 2016, p. 39)

Ao considerar as fotografias da não visão, não pretendemos, de forma alguma, diminuir a importância deste sentido e do olhar na vida, no ato criador e em diversas formas de arte. Porém, acolhemos o paradoxal que se apresenta ante a experiência da visão. Como nos lembra Barbaras (2005), é uma experiência que remete a uma subjetividade dependente de um órgão sensível, mas, ao mesmo tempo, esta mesma visão revela um mundo externo que existe e independe dela.

Ao assumir a existência deste mundo exterior que ultrapassa a dependência deste sentido ligado ao olho, consideramos a possibilidade de outras formas de relação, comunicação e troca com o meio. Também Arnheim (2016) questiona o ver e passa a

considerar um novo grupo, o das pessoas que não podem contar com a perfeição da visão e, mesmo assim, vivem bem, produtivamente e muitas vezes de forma mais produtiva do que um vidente perfeito o faz.

Vejo um objeto. Vejo o mundo ao meu redor. Qual é o significado destas afirmações? Para os fins da vida cotidiana, o ver é essencialmente um meio de orientação prática, de determinar com os próprios olhos que uma certa coisa está presente num certo lugar e que está fazendo uma determinada coisa. [...] Uma pessoa que sofre de agnosia visual, devido a uma lesão cerebral, pode perder a capacidade de reconhecer, de um relance, mesmo as formas básicas como um círculo ou um triângulo. Não obstante, é capaz de manter um emprego e viver bem o cotidiano. Como ele se orienta na rua? [...] Muitas pessoas com sentido visual perfeito usam-no sem tirar maior vantagem durante a maior parte do dia. (ARNHEIM, 2016, p. 35)

Este mundo de novas percepções que se abre e se mostra funcional e produtivo dá força à ideia de que, mesmo sem a visão, os outros sentidos que formam a constituição corpórea também realizam um excelente trabalho de comunicação e vivência com o mundo “exterior”.

Em seus estudos de percepção, o crítico de arte e pesquisador norte-americano Jonathan Crary (2013) aponta para o reducionismo que se dá ao assumir a visão como único caminho possível – ou principal deles – para o contato com o mundo. E mais: considera os outros sentidos e reconhece a existência de estímulos externos ao ver ao afirmar que a verdade empírica da visão reside no corpo, tal qual os outros sentidos, e que todos eles podem ser anexados e controlados por técnicas externas de manipulação e estímulo (CRARY, 2013, p. 34).

Barbaras (2005) não nomeia de percepção a experiência que ultrapassada a visão física, como Crary (2013) o faz em seus estudos, mas assume a existência e a relevância deste universo ao afirmar que não vemos apenas com nossos olhos, que a visão é mais do que física e envolve uma forma de compreensão ou de pensamento (BARBARAS In: NOVAES, 2005), como confirma Evgen Bavcar:

Talvez lhe pareça estranho que eu me atreva a falar da imagem, logo eu, a quem ela tão pouco pertence, neste mundo oculocêntrico. Em princípio não tenho esse direito, mas na realidade concebo sua presença não apenas em minha experiência de fotógrafo, e sim como qualquer pessoa que tenha imaginação. Sim, tenho a pretensão de lhe dizer que imagino você aí, presente à minha frente, nesta sala, aqui e agora. Já em poucos instantes, e muito mais depois, essa imagem constituirá um pedaço da minha memória. (BAVCAR In: NOVAES, 2005, p. 145)

Mas se a visão é importante – e de fato o é – por qual motivo o estudo do paradoxo da visão – sua relação com o que não é visto, o invisível – seria menos importante? Seriam as fotografias feitas pelos que não veem menos visuais do que é produzido pelos videntes?

Em uma entrevista dada ao jornalista cego angolano Camuaso Segundo, para a sua TV Camuaso, hospedada no Youtube, Bavcar, ao ser questionado sobre o que é mais importante para ele ao fotografar, explica:

A coisa mais importante no mundo é o desejo de liberdade. A liberdade é a coisa mais bonita do mundo e enquanto posso fazer minhas fotos, estou livre. Enquanto minhas fotos existem em exposições internacionais é uma expressão de liberdade não só minha, mas de todos os cegos. (BAVCAR, 2018)

Foi em busca de aprofundamento em um universo do qual não fazia parte que o pesquisador paraibano Marcelo Coutinho (2003) se aproximou da temática. Absorvido pelos mundos que se abrem ante as questões ligadas à visão e à cegueira, o artista plástico e pesquisador abordou, em seus estudos, as pontes entre os universos dos cegos e dos videntes. Coutinho (2003) apontou, ainda, os problemas que surgem da falta de pesquisas e estudos em torno das percepções da cegueira, que aqui se aproxima da não visão que indicamos.

No fosso entre ele³ e os cegos, havia como ponte apenas o mesmo sistema linguístico de referências. Porém, era “uma ponte capenga, uma pinguela, prestes a desmanchar-se”, como nos descreve Tomé. Os cegos não conseguiam, através da língua, comunicar a integridade do mundo de imagens em que viviam e, ao mesmo tempo, Tomé não conseguia ser exato e revelar para seus amigos cegos as imagens que via diante de seus olhos. Na convivência com os irmãos Belarmino, é possível verificar a raridade e a urgência de pesquisas científicas tendo como tema as percepções da cegueira, além de também verificar que o conceito de imagem passa a necessitar de uma outra definição. E o próprio conceito de realidade precisaria submeter-se igualmente a uma profunda revisão. Afinal, não é a partir de construtos imagéticos que aquilo chamado por nós de “real” nos advém? (COUTINHO In: CRAVAN, p. 15)

O filósofo francês Merleau-Ponty escreveu que “ver é sempre mais do que se vê”, apontando o paradoxo que envolve a visão e a sua relação com o invisível (NOVAES, 2005, P. 160). Considerar os aspectos que ultrapassam os limites da visão física e a

³ Marcelo Coutinho se refere a Tomé Cravan, autor do livro em Braille *Antão, o insone* (2002), onde narra suas memórias e a experiência com a família Belarmino, formada por sete irmãos cegos de nascença.

utilização de outros sentidos na realização fotográfica, como propõe este artigo, é, então, abraçar as possibilidades de expansão da fotografia e do ato fotográfico.

Conclusão

A existência de fotógrafos cegos ou pessoas que pensam e fazem imagens sem necessariamente as enxergar indica que o campo dos estudos de imagem e da fotografia podem ser ampliados para além dos limites que estão postos.

Através da atuação de fotógrafos como o esloveno Evgen Bavcar, podemos apontar para a possibilidade de um pensar imagético livre das amarras do visível e dos tempos do oclocentrismo – um fazer fotografias que não dialoga diretamente com a profusão e a velocidade de produção de imagens possibilitadas pelo mundo digital em rede.

Este artigo e o seu levantamento histórico são um pontapé inicial no sentido de compreender as peculiaridades das fotografias da não visão. Outros aspectos desta maneira singular de experienciar a realização fotográfica será investigados no futuro.

Em uma conferência no Rio de Janeiro, Evgen Bavcar citou o poeta Kazantsakis e disse: “Que tristeza que nossos olhos de argila não possam alcançar o invisível” (NOVAES, 2005). Cabe-nos ultrapassar, nos estudos de fotografia os limites dos nossos olhos de argila e dar ao invisível, que existe, mas não é visto, a devida importância através das fotografias da não visão.

Referências Bibliográficas

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Cengage Learning, 2016.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BARBARAS, Renaud. O invisível da visão. In: NOVAES, Adauto, Org. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BARROS, Ana Taís. **A permeabilidade da fotografia ao imaginário**. Revista Fronteiras (Online), v. 11, p. 185-191, 2009.

BAVCAR, Evgen. **Um cego fotógrafo! Entrevista com Evgen Bavcar**. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=wK6dC6QBSVA>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

_____. A imagem, vestígio desconhecido da luz. In: NOVAES, Aduino, Org. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BENTHAM, Jeremy [et al.]. **O panóptico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

CARVALHO, Anna Letícia P. de. **O fotógrafo sem câmera e as experiências artísticas na pós-fotografia**. Disponível em <<http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0950-1.pdf>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

COUTINHO, Marcelo, In: CRAVAN, Tomé. **Antão, o insone**. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

CRARY, Jonathan. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: Uma história do olhar no ocidente**. Petrópolis: Vozes, 1994.

FONTCUBERTA, Joan. **Por un manifesto postfotográfico**. Disponível em <<http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

NOVAES, Aduino, Org. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PLATÃO. **A República**. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1999.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2009.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Título original: On photography.