

A fotografia que acontecimentaliza o evento histórico¹

Maria Cecília Conte Carboni²

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP

Resumo

O texto tem por objetivo apresentar a noção da fotografia enquanto meio comunicativo para acontecimentalizar eventos históricos. Para isso, iremos analisar o caso das fotografias da Revolta de 1924, ocorrida em São Paulo. Nessa análise questiona-se o uso da fotografia, enquanto meio técnico como registro, e propõe-se a idéia de pensá-la em uma fabulação fotográfica, que sugere possíveis, virtualidades e probabilidades, muito mais do que afirma certezas através da fotografia. Dessa forma, as fotografias devem ser encaradas como rastros de uma genealogia acontecimental.

Palavras-chave: fotografia; acontecimento; fotojornalismo; fabulação.

A tese mais presente no estatuto da fotografia é o da evidência, do registro. E dentro da idéia de evidência está contemplada também a de comprovação e de certeza; a realidade tal qual a fotografia mostra. Porém sabemos que não é possível conhecer a realidade de qualquer acontecimento fotografado ou fotografável. Antes disso, é necessário perguntar se é possível saber a realidade de um acontecimento, só então, depois indagar se de fato a fotografia ou qualquer outro tipo de mídia, tem condições de assumir tal tarefa.

Para Dosse, o sentido do acontecimento “excede em todos os sentidos o que é comprovado” (DOSSE, 2010, pg.95). O autor vai além ao analisar as noções de acontecimento trabalhadas por Michel Foucault, “O acontecimento não é mais

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação Audiovisual, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Doutoranda do Programa de Pós-Graduação Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, pesquisadora vinculada ao ESPACC.

constituído por aquilo que é visível e explicável, porque se trata de desenterrar camadas mais profundas do acontecimento” (DOSSE, 2010,pg.160).

Essa invisibilidade citada por Dosse, emprestada de Foucault, verticaliza-se nas análises de Deleuze sobre o acontecimento, quando o situa num entre-tempo, “um instante impessoal que se desdobra em ainda-futuro e já-passado” (Deleuze, 2000, pg.154). Essa dupla estrutura do acontecimento é o que permite sua face invisível, porque não mais compactua com a estabilidade da certeza e da previsibilidade. “De um lado, a parte do acontecimento que se realiza e se cumpre; do outro lado; a parte do acontecimento que seu cumprimento não pode realizar” (Deleuze, 2000, pg.154).

No entre-tempo poroso dessa estrutura apresentam-se novas possibilidades de vida e de entendimentos, há espaço para a virtualidade, para o aleatório e para reencontros com a alteridade.

O acontecimento tem assim duas dimensões, uma espiritual e outra material, mas ele não é em si mesmo nem matéria, nem espírito, nem sujeito, nem objeto. É as duas coisas ao mesmo tempo, da mesma maneira que o acontecimento é a contemporaneidade do tempo (simultaneamente passado, presente, futuro). O acontecimento insiste nos enunciados e se diz exclusivamente nos corpos, porém não está contido nos enunciados, tampouco se atualiza por completo nos corpos. (LAZZARATO, 2006,pg.25-26)

As fotografias da Revolta de 24, objeto deste artigo suscitam perguntas, provocam pensamentos contraditórios, sobretudo porque em várias delas, a idéia de uma revolta armada não está presente nas imagens, não se comprovam enquanto registro, enquanto cópia da realidade. Através desse questionamento, os possíveis encontram um lugar para se estabelecer, um lugar para o acontecimento e as fotografias encontram um lugar para que se invente outra Revolta de 1924, diferente da narrada na bibliografia que a analisa.

É necessário perceber que as fotografias da Revolta de 1924 trazem em si indagações e a partir dessas indagações o evento passa a ser desconstruído e então acontecimentalizado. Com a desconstrução do evento, surgem seus rastros e deles nascem outro cenário possível sobre a Revolta.

Figura 1 - Posto de energia marcado por tiros



Autoria desconhecida, 1924© Acervo Fundação Energia e Saneamento, São Paulo, 2015

Na imagem acima, o primeiro plano mostra um poste de luz atingido e furado por tiros e ao fundo algumas pessoas que olham, tanto para o poste, como para o fotógrafo ou para a câmera, enquanto outras seguem caminhando. Mais ao fundo ainda, a rua e as construções à perder de vista, numa profundidade de campo que não apresenta limites, um horizonte que se perde.

Por conta da sua “bidimensionalidade” fotográfica, o poste perfurado informa, num tom de medo, o conflito armado recém-instalado na cidade, mas perde importância como primeiro plano da fotografia, permitindo que as pessoas presentes na imagem a protagonizem, numa postura indagadora sobre aquele contexto urbano inaugurado pela Revolta. As fotografias da Revolta não registram simplesmente os danos materiais da cidade, causadas pelo conflito.

As fotografias podem indicar outra forma de ver a Revolta, nelas é possível correr os olhos e ver um novo horizonte não dado (LAZZARATO, 2010) sobre ela, algo que indica um descompasso implícito na fotografia, próprio do meio técnico, pois quer construir e mostrar um cenário de horror e ao mesmo tempo, revelar uma revolta que acontece à revelia da população.

O fotojornalismo e a Revolta de 1924

Assim que a fotografia passou a ser distribuída por veículos de comunicação de massa, o mundo deixou de ser um território desconhecido, suas fronteiras, emblemas, marcos culturais e sociais, e seus eventos foram sendo constantemente representados por uma fotografia, sugerindo um tipo de conhecimento. Para que esse conhecimento se efetuassem, além de ser verificado numa fotografia que propõe a cópia daquilo que o corpo não pode viver, o conhecimento passou a ser também imaginado, através da fotografia.

Dessa maneira, pelo hábito incorporado, o conhecimento efetivo se faz ao procurar nas fotografias o registro da realidade. A crença de que na fotografia estariam todos os elementos do mundo real e verdadeiro, convence e é transmitido através da imitação (TARDE, 1992) até que se torne uma forma de controle, um forte hábito do corpo e da mente. Até o momento em que a imitação passa a ser fator de limitação desse conhecimento, uma vez estabelecido.

Quando pensamos dentro dessa lógica sobre as fotografias de guerras e conflitos, todas passam a ser vistas como um ato de imitação, ou seja, um tipo de reprodução com mínima variação do que registra, quase como se fossem construídas através de um roteiro para esse tipo de fotografia e situação.

O fotojornalismo no Brasil ainda dava seus primeiros passos na década de 20 do século XX, a própria linguagem fotográfica era recém chegada e já havia conquistado certa popularidade entre os brasileiros. No entanto, por questões de viabilidade técnica, de impressão ou mesmo dos equipamentos fotográficos, a fotografia não era utilizada nos jornais e revistas da época com tanta frequência. Sua vinculação se dava mais por cartões postais e álbuns fotográficos. (FERNANDES, 2015)

Não havia ainda fotojornalistas, mas sim fotógrafos com práticas de fotografia de rua ou ainda aqueles que trabalham em seus próprios estúdios. É o caso de alguns autores das fotografias da Revolta de 24. Dentro do acervo encontrado, poucas têm

autorias conhecida, são identificados apenas dois deles, Gustavo Prugner³ e A. Barros Lobo⁴. Não à toa, a partir da Revolta é que ambos passam a ser então, fotojornalistas.

É conhecida a relação estreita entre a evolução do fotojornalismo e as coberturas de guerras e conflitos, pois entre fotojornalismo e as guerras “sempre houve uma afinidade” (OLIVEIRA, VICENTINI, 2010, pg.23). Entretanto é necessário ressaltar que nessas primeiras coberturas de guerra, as câmeras fotográficas impossibilitavam o deslocamento rápido dos fotógrafos, assim como seus processos de revelação e ampliação ainda eram rudimentares. Isso significava, na maioria das vezes, fotografias posadas ou encenadas e uma demora para que essas imagens fossem publicadas em veículos de comunicação de massas. É o que acontece com as fotografias da Revolta, feitas com equipamentos de grande formato, usados em cima de tripés.⁵ Só a partir de década de 40 que começamos a ver fotografias sendo muito mais utilizadas em jornais e revistas e já resultantes de certa técnica fotojornalística.

Em recente exposição no Instituto Moreira Sales, em São Paulo, intitulada *Conflitos – Fotografia e violência política no Brasil, 1889- 1964*, é possível perceber nas fotografias das revoltas tenentistas de 1922, 1924 e na Revolução de 1930 e 1932, como as fotografias ainda estão pavimentado um caminho para a construção do fotojornalismo no Brasil. Porém, independente da época e dos acontecimentos, toda fotografia carregada ambivalência em seu código, pois todo registro é uma fotografia, mas nem toda fotografia é um registro.

A Revolta acontecimentalizada

³ Gustavo Prugner foi fotógrafo e editor de cartões postais. “Conforme depoimento de seu filho, “devido ao sucesso obtido fotografando a Revolução de julho (de 1924), passou a dedicar-se unicamente à produção de cartões postais”. Morreu em São Paulo em 1931”. <http://www.studium.iar.unicamp.br/21/07.html> - Acessado em 19/03/2018

⁴ Aniceto de Barros Lobo, como ficou conhecido A. de Barros Lobo “é figura importante para o entendimento do estatuto da fotografia profissional em São Paulo. Foi editor, jornalista e publicitário do primeiro periódico paulista sobre fotografia, a *Ilustração Photográfica*, “uma revista científica mensal e de ensino de photographia e artes correlativas”. O primeiro número, de abril de 1919, vinha encartado junto do caderno *Ilustração de São Paulo*. (...) Os textos, todos escritos por Barros Lobo, tratavam de questões variadas em torno da profissionalização e da institucionalização da fotografia, debatendo direitos autorais, fotografia aérea e concursos, entre outros temas. Em 1914, surgem os primeiros anúncios do estúdio Photo Lobo em jornais. O estabelecimento se apresentava como uma agência jornalística, oferecendo reportagens fotográficas, serviços de reproduções e ampliações, além de distribuição e venda de fotografias para outros veículos de imprensa. Barros Lobo foi também fotógrafo das revistas *Pirralho* e *Careta*. <https://ims.com.br/2017/01/14/conflitos-os-fotografos/> - Acessado em 19/03/2018

⁵ Essa constatação é possível pelo equipamento existente da época no Brasil, apenas câmeras de grande formato. Isso também é possível se perceber pelas próprias fotografias. Para mais informações ver em *Fotojornalismo – Uma viagem entre o analógico e o digital*, de Eri Moraes de Oliveira e Ari Vicentini.

Se as imagens que registram a Revolta nem sempre o fazem, como dizer que existe um domínio do aparelho sobre o fotógrafo? Isso é possível, porque ele tenta esgotar as potencialidades do aparelho de maneira a criar algo não inscrito a priori no aparelho. O fotógrafo subverter sua aparente função, fornecida pelo meio técnico e registra, ao mesmo tempo cria uma imagem de um possível, feita intencionalmente ou não.

Por isso temos um registro fotográfico e também outra possibilidade de fotografia que nos permite acontecimentalizar a revolta, permitindo vê-la como algo ainda não visto. É na criação de outra revolta que está a fabulação fotográfica da Revolta de 1924, seus registros são questionáveis, pois permitem fazer outras indagações sobre a Revolta, que parecem estar à revelia dos relatos oficiais ou costumeiros.

Tal questão nos faz retomar o pensamento de Vilém Flusser sobre o fotógrafo e a própria fotografia. “Aparelhos informam, simulam órgãos, recorrem a teorias, são manipulados por homens, e servem a interesses ocultos. (FLUSSER, 2002, pg.21-22). No entanto, o aparelho já apresenta uma programação, que deverá ser seguida pelo fotógrafo. Ele, por sua vez, “se esforça por descobrir potencialidade ignoradas” (FLUSSER, 2002, pg.23). A tentativa se faz então, no sentido de efetuar os possíveis ou as virtualidades que se apresentam ocultas dentro do programa e do aparelho, como uma aposta que se faz pela transgressão de ambos.

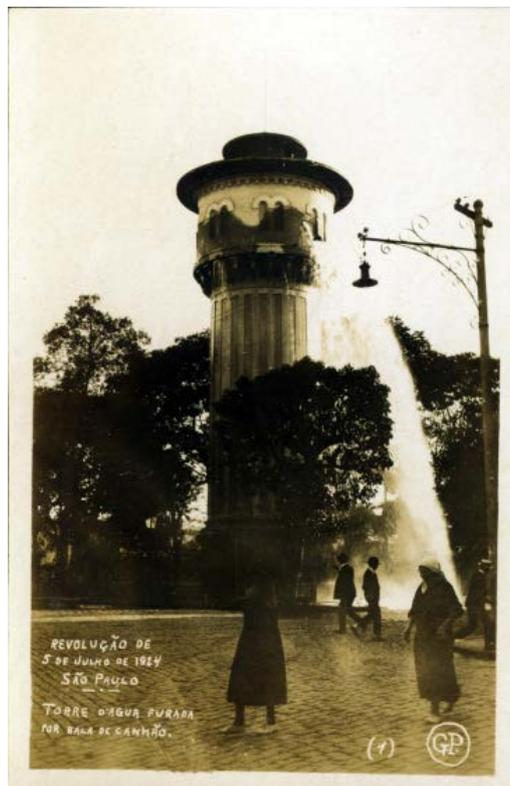
A emblemática discussão flusseriana sobre o fotógrafo funcionário do aparelho, associa-se tanto à questão do acontecimento, enquanto campo de virtualidades, como com a questão da fabulação fotográfica. Longe de ser tarefa simples, a relação denota um campo de possíveis, aberto a questionamentos que antes não foram feitos e que, em parte, revelam a complexidade das fotografias como um resultado dessa associação entre aparelho e fotógrafo.

No gesto fotográfico, está presente o gesto técnico, mas também um gesto de imaginação incalculável, que “desmente todo o realismo e idealismo” (FLUSSER, 2002, pg.32). Sendo assim, falamos de um meio comunicativo e de um código fotográfico que carregam, simultaneamente, a comprovação do evento e a potencialidade de criação que, indo além da objetividade do registro, dá lugar à subjetividade, permitindo que um possível seja criado.

Flusser insiste em afirmar que a fotografia revela sua ambiguidade quando atravessa o código fotográfico, permeando-o com “intenções codificadoras” (FLUSSER, 2002, pg.43), a fim de que não mais prevaleça a intenção do aparelho sobre a intenção do fotógrafo. Porém, mais do que ambiguidade, acreditamos ser a verdade da fotografia indo além do aparelho. Um código fotográfico ambivalente, porque permite que essas duas intenções distintas nele coexistam, sem que uma neutralize a outra. As fotografias da Revolta de 1924 revelam essa ambivalência, pois, nelas é possível perceber as colaborações e combates entre fotógrafos e aparelhos, sem que essa ambivalência impeça a acontecimentalização da Revolta.

A legenda da fotografia a seguir narra que uma bala perfurou uma torre de armazenamento de água e um jato volumoso jorra pela rua. Num plano aberto, o fotógrafo, opta por inserir em seu enquadramento os moradores caminhando pela rua, tranquilamente. Apesar da torre estar ao fundo, dominante na imagem, são as pessoas, no primeiro plano, que pontuam a insistência em permanecerem caminhando, como num ato de resistir ao conflito e seus efeitos na cidade e em seus cotidianos.

Figura 2 - Torre d'agua furada por bala de canhão



Fonte: Acervo Instituto Moreira Sales

Crédito: Gustavo Prugner

Uma filosofia do acontecimento e uma filosofia da fotografia comungam elementos muito semelhantes, segundo alguns dos autores analisados nessa pesquisa. Há nelas uma ação política comum, onde nada se garante através de causas e efeitos prontos e acabados. A fotografia acontece como uma reação do fotógrafo, de forma subjetiva e por vezes fragmentada. Desses fragmentos será composto o acontecimento, sob o risco do inacabado.

Ao propor uma filosofia da fotografia, Flusser faz vir à tona quatro conceitos-chaves: imagem, aparelho, programa, informação. Refletir sobre eles, segundo o autor é abandonar “a reta, onde nada se repete, chão da história, da causa e efeito” (FLUSSER, 2002,pg.72). Assim como os outros autores que utilizamos na questão do acontecimento como François Dosse, Giles Deleuze e Maurizio Lazzarato, afirmam estar no conceito do acontecimento a chave para que possamos compreender, através de novas perguntas e respostas, traduzidas numa ação política, um mundo de possíveis, de virtualidades, num simultâneo de passado, presente e futuro (LAZZARATO, 2004), como imagem formada num caleidoscópio.

A idéia de novos possíveis é imprescindível para estabelecer a rota de fuga daquilo que se apresenta como determinado e previsível, seja a fuga do evento histórico ou a fuga da fotografia compreendida apenas como registro. A liberdade de pensar novos rumos através de outras perguntas implica em um pensar imaginativo, um pensar que também significa sentir e se deixar afetar, de forma que “podemos contestar o que já está estabelecido no ser, de maneira que este ser possa ser afetado por uma espécie de suspensão, de neutralização, que abra para além daquilo que já é dado, um novo horizonte não dado”. (LAZZARATO, 2004, pg.19). Neste caso, contestar o evento e dele partir em direção ao acontecimento, portanto, contestar o registro fotográfico e dele partir para a fabulação.

O acontecimento não pode ser contido, pois é pura potência e virtualidade, ou seja, a realidade do acontecimento não está presente, mas aguarda para ser atualizada enquanto um possível. Segundo Deleuze, essa atualização se faz como uma imanência que pode impregnar sujeitos e objetos, os fotógrafos ou os moradores e combatentes da

Revolta de 24, mas nunca pode impor limites ao acontecimento. Com isso, queremos dizer que não se trata de estabelecer aquilo que é falso ou inexistente, mas o que é possível e provável, mediante as indagações feitas e presentes nas fotografias da Revolta.

É na coordenação dos rastros, algo que o evento histórico não consegue realizar, que está a chave do acontecimento. Essa coordenação requer investigação sobre o que antes não foi indagado, tornando tudo possível e imprevisível. No campo das respostas a essas indagações, está o campo do possível, das dúvidas. É este campo que apreende esses possíveis, que o que chamamos de passado pode ser atualizado e revisto: na medida que se contesta o já existente, o campo do possível se abre cada vez mais, dando espaço para o que Dosse chama de “retorno da diferença”.

Não estamos tratando de assinaturas presentes nos eventos históricos, representados nos monumentos, nas datas comemorativas ou nos nomes de ruas e avenidas, mas tratamos dos rastros que, aparentemente sem marcas, podem ser coordenados numa genealogia de possíveis que, no caso em estudo, são sugeridos em pelo menos quatro dimensões: militar, política, da cidade e cultural.

Na dimensão militar, devemos ressaltar uma divisão dentro do Exército especificamente, e referente às funções que ele deveria exercer. Aqueles identificados com os princípios tenentistas eram desejosos de mudanças políticas a fim de alcançar um papel dos militares no âmbito da política nacional, como por exemplo, novas normas eleitorais. Os contrários entendiam que as Forças Armadas deviam prezar pelo estabelecimento da ordem, seja ela qual fosse, e da paz, a qualquer custo. Essa divisão já existia antes de 1924 e só aumentou em episódios posteriores.

A oficialidade divide-se entre bacharéis fardados, em sua maioria positivistas, formados pela Escola Militar da Praia Vermelha, e tarimbeiros, voltados exclusivamente para a profissionalização, que estudaram na escola Militar de Realengo, sob a orientação da Missão Francesa. (Meireles, 1995, pg.115)

Na dimensão política, é preciso lembrar que a Primeira República, fundada por um golpe militar que abolia a monarquia, foi estruturada sob a liderança de dois estados, São Paulo e Minas Gerais, por meio das oligarquias regionais.

Politicamente as oligarquias se caracterizavam pela organização de partidos próprios. Os partidos oligárquicos eram instituições através das quais as oligarquias regionais podiam realizar seus interesses específicos. (CORREA, 1976, pg.11)

Os representantes políticos dessas oligarquias comandavam a política nacional, inclusive num rodízio de presidentes, algo que será rompido com o surgimento da Revolução de 1930 e com a ascensão de Getúlio Vargas, trazendo mudanças também para a cidade de São Paulo que, até então, tinha sua riqueza construída em torno do plantio do café e de sua comercialização.

Ao propor a coordenação entre alguns desses rastros, é possível detectar uma experiência peculiar do descompasso vivido em alguns dos acontecimentos aqui citados, seja na cidade, na política nacional ou mesmo numa mentalidade; esse mesmo descompasso passa a ser percebido nas fotografias da Revolta. Como algumas já analisadas nesse capítulo, as fotografias resistem contra ser de fato um registro da Revolta, justamente por não mostra-la, ao mesmo tempo, as fotografias só existem porque tiveram essa intenção quando foram produzidas.

Na permissão para fabular, parte importante que sustenta o acontecimento, é possível encontrar sintonia com a semiótica peirciana, através de categoria da primeiridade, um terreno irregular que desestabiliza certezas e questiona, por exemplo, a questão do registro fotográfico. Pelo fato de ser da natureza do puro sensível, não há significado que possa conter a liberdade expressa na primeiridade. Até porque, diferente das outras categorias, não há nada que a anteceda, antes da primeiridade não há uma referência prévia. (IBRI, 1992).

Além disso, a qualidade sensível dessa categoria propõe uma experiência em que sujeito e objeto gozam de um estado de consciência sem comparações ou análises. No registro, o referente é sempre dado a priori, com pouca margem de dúvida: é o que se vê. No entanto, a primeiridade estabelece a questão em outros termos: o descompasso das fotografias não está nos seus registros, mas naquilo que sob eles se evidencia de modo velado ou como simples possibilidade, quando sobreposta por outro tipo de imagem que inventa virtualmente, outra revolta.

Uma Revolta que se fez numa cidade descompassada, pois funda seu próprio tempo, estipula seus próprios parâmetros para existir diante de um conflito, pois permanece imunizada ou disposta a presenciar um espetáculo de terror que toda fotografia de guerra ou conflito tenta sugerir. É nessa invenção de outra revolta que está a fabulação fotográfica da Revolta de 1924, seus registros são questionáveis, pois

permitem fazer outras indagações sobre a Revolta, que parecem estar à revelia dos relatos oficiais ou costumeiros.

O que para alguns pode se apresentar como uma fragilidade do código fotográfico, pois transgredi a ideia de registro, para essa pesquisa, se apresenta como a potência do código, afirmando-o para além da ambiguidade, e entendendo-o ambivalente e aberto às virtualidades da fotografia.

A ambivalência, possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar.

(...) A ambivalência é, portanto, o alter ego da linguagem e sua companheira permanente – com efeito, sua condição normal. (BAUMAN, 1999, p.9)

Diferente da ambiguidade, a ambivalência não contrapõem as categorias existentes no mesmo objeto ou evento. Como nos aponta Bauman, a ambivalência é condição natural da linguagem e pressupõe aceitar o desconforto causado por sua natural desordem. Por romper com uma estrutura normativa organizada e previsível, há um conflito, também natural, em combater a ambivalência, no sentido de conter sua imprevisibilidade.

No entanto, as fotografias de guerras e de conflitos tentam responder a esse modelo organizado, evitando essa bifurcação da linguagem fotográfica: são construídas de forma objetiva, registrando as informações que devem transmitir. Ao olhá-las, não deve restar dúvida sobre a interpretação que se deve fazer, pois ela deve certificar a guerra ou conflito em questão, seguindo a programação do aparelho, sua intenção prevalece sobre a intenção do fotógrafo, quando este se limita a registrar e enquadrar as informações padronizadas.

Entretanto falham, pois a fotografia está sempre em débito com a realidade que representa, pois ela nunca “dará conta” total dessa representação: ao focar uma ambivalência, haverá sempre complexidade.

Considerações Finais

O compromisso do acontecimento é com a temporalidade, seja sobre aquilo que chamamos de passado, ou o tempo que chamamos de presente, os rastros são indicativos para a constituição do acontecimento e por consequência indicativo dos caminhos da invenção e da fabulação. Dentro desse campos de possíveis, todo conhecimento está

sempre inacabado, “nosso conhecimento do passado é inevitavelmente incerto, descontinuo, lacunar: baseado numa massa de rastros.” (GINZBURG, 2006,pg.40).

Essa massa de rastros estimula e promove um certo movimento, uma ação criadora de fluxos no espaço (FERRARA, 2018), uma ação comunicativa interativa, aberta e inconclusiva, onde a origem pode ser destino, onde coexistem nascente e poente, onde é possível “ tornar simultâneo o que não é contemporâneo” (SODRÉ, 2016:187).

Desse ponto de vista, a comunicação, quando interativa, propõe fluxos que beneficiam a negociação, pois demanda das partes envolvidas, intenções claras e abertas e a superação das dicotomias, num jogo dinâmico e criativo, que podem construir alternativas que só nascem pela face da criação e da invenção.

Dentro desse grande arcabouço da comunicação, questões como a acontecimentalização dos eventos históricos como a Revolta de 1924, impõem novas formas de abordá-la, provocando outros caminhos de investigação, desprendidos das já empregadas para entender a Revolta. A coordenação de rastros, a coordenação entre os efeitos da fotografia e o acontecimento, a escuta para o que as fotografias também podem nos fazer ouvir e o entendimento das mudanças contextuais, foram algumas estratégias empregadas durante a pesquisa. Essa coordenação é o pensar inventivo, que deseja promover a ideia de liberdade e de resistência.

Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- CORREA, Ana Maria Martinez. **A rebelião de 1924 em São Paulo**. São Paulo: Higitec, 1976.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- DOSSE, François. **O Renascimento do acontecimento**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- FERRARA, Lucrécia D’Alessio. **Comunicação, Mediações, Interações**. São Paulo: Paulus, 2015.
- _____. **A comunicação que não vemos**. São Paulo: Paulus, 2018.
- FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**. Lisboa: Relógio D’água editores, 1998.
- GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- IBRI, Ivo. **Kósmos Noétos – A arquitetura metafísica de Charles Sanders Peirce**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- JUNIOR, Rubens Fernandes. **Papéis efêmeros da fotografia**. São Paulo: Tempo D’imagem, 2015.
- LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- OLIVEIRA, Erivam Moraes; VICENTINI, Ar. **Fotojornalismo. Uma viagem entre o analógico e o digital**. São Paulo: Cengage Learning, 2010.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petropolis: Editora Vozes, 2017.
- TARDE, Gabriel. **A opinião e as massas**. São Paulo: Martins Fontes 1992.

