

**A PROPÓSITO E A PARTIR DE A CÂMARA CLARA DE ROLAND BARTHES
A FOTOGRAFIA CONTRA O CINEMA
(a questão do olhar analítico, ou como o fotográfico se faz livro)**

Philippe Dubois¹

Tradução de Érico Monteiro Elias

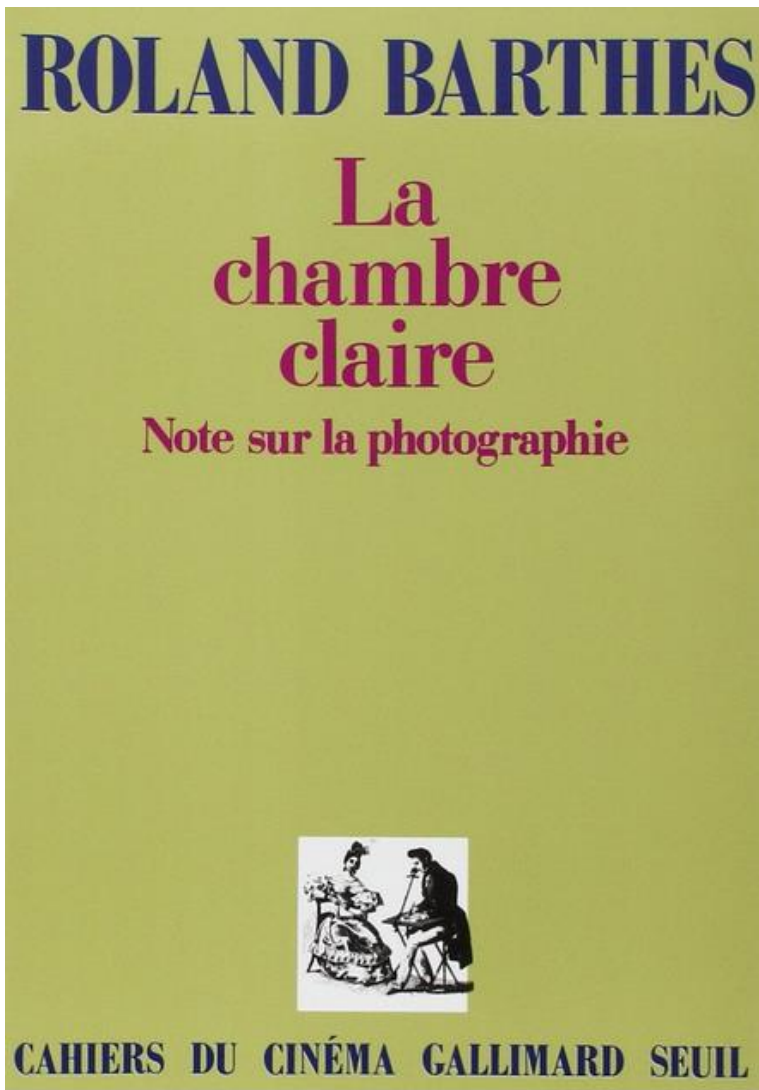
Resumo

O artigo busca abordar o livro de Roland Barthes sob um ângulo bastante particular: não se trata de re-dizer sob quais aspectos é uma obra clássica e fundadora "sobre a fotografia", mas de mostrar que há também uma outra face, menos conhecida, na qual se mostra um livro "contra o cinema" - um não existe sem o outro. Para demonstrar esse posicionamento, baseado também em em textos publicados por Barthes sobre o cinema, apontaremos a importância para ele do gesto analítico do "congelamento da imagem", na medida em que esse ato "abre" e "escava" uma imagem, que se torna disponível ao olhar, permitindo que ele extraia dela diversas camadas de significações. O fotográfico para Barthes *se faz livro*.

¹ Philippe Dubois é professor na Université Sorbonne Nouvelle Paris 3. Ministrou aulas em várias universidades brasileiras e estrangeiras. Teórico das imagens e das formas visuais, escreveu obras sobre a fotografia (como *O ato fotográfico*, em 1990, traduzido em diversas línguas), sobre o cinema e o vídeo (*Cinema, vídeo, Godard*, em 2004, e *La question vidéo. Entre cinéma et art contemporain*, em 2011). Foi curador de diversas exposições (como *Movimentos Improváveis. O Efeito Cinema na Arte Contemporânea*, no CCBB do Rio de Janeiro em 2003). Orienta pesquisas no LIRA (Laboratoire International des Recherches en Arts), na Université Sorbonne Nouvelle Paris 3.

Abstract

The article seeks to approach Roland Barthes's book from a very particular angle: it is not a question of re-telling under what aspects is a classic and foundational work "on photography", but of showing that there is also another, in which one shows a book "against the cinema" - one does not exist without the other. In order to demonstrate this position, also based on Barthes' published texts on cinema, we will point out the importance to him of the analytic gesture of the "freezing of the image", insofar as this act "opens" and "digs" an image, which makes it available to the eye, allowing it to draw from it several layers of meanings. The photographic for Barthes becomes a book.



Não vou partir aqui de um “livro de fotógrafo” (ademais, o que isso quer dizer exatamente, “livro de fotógrafo”? – seria necessário um dia se dedicar a essa tarefa problemática de o definir, tantos são os exemplos indexados sob esse rótulo, infinitamente variáveis sob todos os aspectos), nem mesmo de um “livro *de* fotografia” (é uma categoria ainda mais complicada de delimitar que a primeira), mas tratarei de um livro *sobre* a fotografia. E mesmo *do* livro (por excelência) sobre a fotografia, do livro que, há quase quarenta anos, literalmente a instituiu como autêntico *objeto teórico*. Como todos sabem, *A câmara clara*, livro de Roland Barthes, publicado originalmente na França em 1980, foi um ato fundador de todo esse movimento profundo e intenso de teorização da fotografia que ocupou massivamente toda a década de 1980 – de Roland Barthes a Rosalind Krauss, passando por Susan Sontag, Philippe Dubois, Henri Van Lier,

Jean Marie Schaefer etc.² O livro de Barthes tornou-se um livro seminal – tanto quanto um livro testamental, pois precedeu em pouco a morte acidental de seu autor. Uma carga mortífera pesa sobre esse livro (da mesma forma sobre seu conteúdo). Minha intenção aqui não é propriamente a de retornar ao texto literal de Barthes, às ideias que ele desenvolve na obra, aos conceitos que ele instaura, à sua construção geral, às suas análises de imagens, aos problemas relacionados à sua postura, à sua filosofia, seus humores e gostos. Tudo isso já foi feito, abundantemente, para o bem e para o mal, em muitos países e línguas. Seria inútil retrazar qualquer desses caminhos, ainda que sob uma perspectiva inovadora.

Eu gostaria sobretudo de tomar esse livro muito (deveras?) conhecido a partir de uma questão particular, singular mesmo: por que esse livro “sobre a fotografia” foi publicado, em primeiro lugar, em uma coleção de livros “sobre o cinema” (dirigida pelos célebres *Cahiers du Cinéma*)? Abrir essa coleção, que se pretendia de prestígio, com um livro sobre a fotografia escrito por esse grande e célebre intelectual que era à altura Roland Barthes, trata-se de um acaso? Um gesto acidental? Um erro (de “casting”)? Um desvio? Uma provocação (deliberada)? Isso diz alguma coisa (em Barthes)? O que está em questão, qual é o problema, a falha, a fenda que revela esse distanciamento, de toda forma surpreendente? Para tentar responder a esse questionamento, seria necessário recorrer, além de *A câmara clara*, a alguns outros escritos de Barthes, tanto

² A título de demarcação, de valor puramente indicativo, simplesmente para dar uma pequena ideia dessa efervescência teórica em torno da fotografia nos anos 1980, de que a obra de Barthes é o ponto de partida, indico a seguir algumas referências dentre as principais publicações na França tratando todas da questão: “O que é a fotografia?”. Podemos citar, por exemplo, e por ordem cronológica, a criação da revista *Les Cahiers de la Photographie*, em 1981, por Claude Nori, Gilles Mora e Bernard Plossu; o livro (traduzido do italiano) de Franco Vaccari, *La photographie et l'inconscient technologique*, em 1981; o livro, importante por seu engajamento crítico, de Susan Sontag, *Sur la photographie*, lançado em 1982 (tradução de *On Photography* publicado em 1977); o do escritor e fotógrafo Denis Roche, *La Disparition des lucioles*, em 1982; minha própria obra, *L'Acte photographique*, que aparece em sua primeira versão em 1982; aquela, mais *pop*, de Henri Van Lier, *Philosophie de la photographie*, em 1983; a obra do curador da Biblioteca Nacional Francesa, Jean-Claude Lemagny, *La Photographie créative*, em 1984; a de Gaston Fernandez Carrera, *La Photographie, le néant: digressions autour d'une mort occidentale*, em 1985; em 1986, André Rouillé cria a revista *La Recherche Photographique*; em 1987, é Jean-Marie Schaeffer quem publica *L'image précaire*, o livro sem dúvida mais rigoroso e afiado dessa época, ainda que um pouco austero; e, enfim, a grande crítica de arte americana Rosalind Krauss publica diretamente em francês (não haveria uma edição americana) seu livro dito “essencial”, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, em 1990. Essa obra vem de certa maneira, dez anos após o livro seminal de Barthes, fechar o ciclo e completar essa década hiperprodutiva de pensamentos teóricos sobre a fotografia.

sobre a fotografia como sobre o cinema, que me ajudarão a esclarecer essa relação muito singular que Barthes mantinha com a *tensão* entre a fotografia e o cinema, pois é lá que, penso eu, reside o nó desse paradoxo: jogar um(a) contra o outro.

Seria inútil retornar aqui ao discurso teórico de Barthes sobre a fotografia (do primeiro artigo publicado na revista *Communications* em 1961, “A mensagem fotográfica”³ até a obra final, *A câmara clara*, em 1980).⁴ Não há ali nada além de coisas fartamente conhecidas e comentadas.⁵ Na verdade, essa fixação por tais textos fotográficos (e sobretudo *A câmara clara*) acaba para mim literalmente por *sobrepor-se [faire écran]*⁶ a algo que eu vou tentar descrever e que indica que esse texto, esse livro, não é somente um “livro sobre a fotografia”, mas também e claramente, um “livro *contra* o cinema”. Não ver nele nada além de “um livro sobre a fotografia” acaba por esconder sua outra face e, conseqüentemente, por bloquear avanços no domínio da teoria da fotografia, não percebendo o que isso implica a *contragolpe* no campo das teorias do cinema. Eu gostaria de demonstrar aqui que, se somos capazes de olhar *A câmara clara* como um livro “contra o cinema”, descobrimos então, nas filigranas de certa forma, uma dialética, uma tensão, absolutamente fundamental na relação *cruzada* entre foto e cinema, ou melhor ainda: no fundamento mesmo da abordagem teórica, tanto do cinema como da fotografia.

Com efeito, muito menos se interrogou (e Barthes, ele mesmo, em primeiro lugar) sobre sua relação com o cinema. Ora, nós veremos que *um não existe sem o outro*. Em matéria de cinema, sabe-se de fato, em vista de algumas

³ BARTHES, Roland. “Le Message photographique”. *Communications*, n. 1, Paris, Seuil, 1961.

⁴ BARTHES, Roland. *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma, Gallimard, Seuil, 1980.

⁵ Para citar apenas uma obra coletiva, remeto às atas do colóquio *Roland Barthes, une Aventure avec la Photographie* (1990), dirigidas por André Rouillé e reunidas em *La Recherche Photographique*, n. 12, junho 1992 (textos de André Rouille, Michel Bouvard, Jean Claude Bonnet, Chantal Thomas, Louis-Jean Calvet, Jacques Leenhardt, Louisa Taouk, François Wahl, Philippe Le Roux, Daniel Grojnowski, Patrizia Lombardo, Françoise Gaillard, Jacques Aumont, Philippe Dubois, Antoine Compagnon, Philippe Roger, Bernard Comment).

⁶ A expressão utilizada pelo autor em francês, “*faire écran*”, em itálico no original, não tem correspondente imediato em português. Na expressão, o autor faz uma alusão ao cinema, já que a palavra “*écran*” designa, entre outros significados, a tela de cinema ou tela sobre a qual o filme de cinema é projetado [Nota do Tradutor].

tentativas suas de aproximação, depois dos primeiros artigos publicados em 1960 na *Revue Internationale de Filmologie*,⁷ até as contribuições mais tardias como o artigo “Saindo do cinema”,⁸ que, no oposto do que ocorria com a fotografia, a relação de Barthes com o cinema nunca deixou de ser problemática, incerta, flutuante, feita de distância e desconfiança, às vezes até mesmo de rejeição e de exterioridade explícita. No início de *A câmara clara*, esse livro que inaugurava então uma coleção ambiciosa de livros sobre o *cinema* (publicada pelos *Cahiers du Cinéma*), ele mesmo aponta, não sem provocação, somente ter escolhido a fotografia “contra o cinema” (BARTHES, 1980, p. 13). O que há de errado com o cinema? Na verdade, o que Barthes deplora nas imagens móveis é sua predeterminação temporal: o cinema é para ele marcado por uma ditadura do tempo e da velocidade imposta, que impede o *pensamento* de “tomá-lo”, que carrega inexoravelmente o espectador e, com ele, seus sentidos, seus afetos, seu pensamento, em um fluxo ininterrupto, não deixando nenhuma liberdade de ação sobre a imagem, contra o qual não há resistência possível que autorizaria “tomar em mãos” o objeto do olhar e de nele se investir. Para Barthes, o problema do cinema é que o espectador não é nele tanto um *Sujeito* (no sentido forte, soberano, do termo), mas alguém que está *assujeitado* ao fluxo visual. Desde logo, por conta da “falta de corpo” dessas imagens que passam sem cessar, o cinema não seria uma questão de olhar (um olhar que explora), mas somente de ilusão (um olhar que escorrega).

Mais exatamente, o único meio para ele de afrontar o cinema é precisamente dotar-se de uma arma que o autoriza a romper essa velocidade imposta pela projeção. Essa arma, é claro, consiste no *congelamento da imagem*, a interrupção deliberada do fluxo, sua fixação escandalosa em um único fragmento de tempo. Gesto extremo e atentatório (já que o filme de cinema não existe senão por conta e dentro do movimento) que nega o cinema em sua

⁷ BARTHES, Roland. “Le problème de la signification au cinéma”. *Revue Internationale de Filmologie*, tome X, n. 32-33, jan.-jun. 1960; “La recherche des unités traumatiques dans l’information visuelle”. *Revue Internationale de Filmologie*, tome X, n. 34, jul.-set. 1960. Esses artigos não foram republicados posteriormente nos diversos volumes póstumos de textos de Barthes. Conferir também, publicadas um pouco mais tarde, as entrevistas com Barthes sobre o cinema nos *Cahiers du Cinéma*, n. 147, set. 1963 (com Michel Delahaye e Jacques Rivette), ou em *Image et Son*, n. 175, jul. 1964 (com Philippe Pilard e Michel Tardy).

⁸ BARTHES, Roland. “En sortant du cinéma”. *Communications*, n. 23 (*Cinéma et Psychanalyse*). Paris, Seuil, 1975.

especificidade. Mas também, e isso é essencial aos olhos do autor de *Fragments de um discurso amoroso*, trata-se de gesto que abre de chofre o corpo de uma imagem, até então inacessível, a um olhar “real”, analítico, em profundidade, um olhar vertical, às vezes até mesmo abissal, que, desta vez, porque ele tem enfim um objeto, pode tomar todo *seu* tempo (o tempo do olhar, não mais das imagens que se enfileiram e desfilam).⁹ Esse olhar “congelado” dispõe de um objeto efetivo, concreto, “palpável”, de um corpo que está lá, à espera, disponível, que se oferece à observação, ao escrutínio, ao enfronhar livre do sujeito observador. O congelamento da imagem abre a questão do fotograma, questão, sabemos nós, eminentemente paradoxal. Pois o fotograma materialmente é a única imagem concreta do filme, mas ao mesmo tempo ele se mantém sempre invisível enquanto tal para o espectador normal ao longo da visão na tela do cinema. Percepção do filme na projeção e olhar “fotogramático” (sobre o fotograma) são excludentes entre si. Existem aí como que dois universos da imagem que não têm quase nada em comum, senão justamente um ponto: o ponto fotogramático. É esse único *ponto* que interessa Barthes no cinema, porque ele é da ordem do fotográfico, pois ele é o *ponto de intersecção* entre duas dimensões. Ele é a única parte de corpo (fotográfico) dentro da imaterialidade geral da imagem cinematográfica.

O artigo que Barthes publica em 1970 (nos *Cahiers du Cinéma* justamente), sobre “O terceiro sentido – notas de investigação sobre alguns fotogramas de Eisenstein”,¹⁰ constitui nesse sentido um texto absolutamente central e exemplar. A única relação com o cinema que Barthes observa ali é justo aquela do olhar fotográfico. É uma escolha radical através da qual ele nos faz compreender que, diante de um filme, somente a imagem “corporificada”, quer

⁹ Mesmo nesses textos e entrevistas do início dos anos 1960, citados acima, Barthes só tinha olhos ainda para o gesto de decupagem analítica, para a pesquisa “estrutural” das unidades – e isso somente se estivesse alinhado a propósitos ainda muito programáticos: “Tratava-se de, aplicando o método estruturalista, isolar os elementos fílmicos, ver como eles são compostos, a quais significados eles correspondem em tais ou tais casos e, fazendo-os variar, ver em qual momento a variação do significante acarreta uma variação do significado. Teríamos assim verdadeiramente isolado no filme as unidades linguísticas, a partir das quais poderíamos então construir as ‘classes’, os sistemas, as declinações” (“Entrevista com Michel Delahaye e Jacques Rivette”, em *Cahiers du Cinéma*, n. 147, p. 22, set. 1963).

¹⁰ BARTHES, Roland. “Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photographies de S. M. Eisenstein”. *Cahiers du Cinéma*, n. 222, 1970; republicado na obra póstuma de Barthes, *L’Obvie et l’obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1992, pp. 43-61.

dizer, material e parada, analisável como um objeto amável enquanto fetiche, somente o fotograma então, pode ser para ele o lugar de um investimento crítico. Um investimento do Sujeito, que permite escapar à submissão temporal da projeção, à ‘horizontalidade’ devoradora induzida pelo encadeamento dos *frames*, em prol de um mergulho na temporalidade congelada e eternizada, de uma imersão analítica “vertical” que não tem nada a ver com a visão primeira superficial, uma vez que ela autoriza o observador a entregar-se à sua pulsão escópica *segundo sua vontade*, até nela perder-se se assim desejar (no terceiro sentido, o “obtusos”), ou, ao mesmo tempo, até perder suas certezas estáveis e estudadas (o sentido “óbvio”). *Studium* e *punctum* já estão bem aí.

A questão é propriamente a de uma postura metodológica (metateórica): permitir o desenvolvimento de uma apreensão vertical do mundo que se extrai do tempo que tudo carrega, mas que vá também para além das aparências estáticas, que mergulhe sob a pura superfície (a platitude literal da fotografia), a fim de dotá-la de uma verdadeira espessura, física e psíquica, semântica e pragmática, objetiva e subjetiva, ou seja, que favoreça finalmente a instauração de uma verdadeira posição *de sujeito* conectado a seu objeto (neste caso, o corpo fotogramático), como um trauma a seu sintoma ou um desejo a seu fantasma. Essas imagens congeladas (os fotogramas de Eisenstein) não são lá grande coisa (em relação ao filme, eles são quase nada), e ao mesmo tempo, sob o olhar de Barthes, elas são quase tudo. À medida que passam por um escrutínio, as imagens congeladas se transformam de certa maneira *em livros*, álbuns, que podemos folhear, passando de uma camada de sentido a outra, que terminamos por fazer inacreditavelmente consistir em termos de produção de sentidos ou de afetos (é comum que estes tenham ainda a ver com o filme em si). Sob a imagem aparente, existem normalmente muitas outras, observáveis por um movimento do olhar, um “raspar” de olhos, em filigrana, que faz saltar à superfície como em um palimpsesto produzido pela análise. O fotograma como *Wunderblock* [*bloco mágico*].¹¹ Nesse sentido, poderíamos dizer que o fotograma (tal como o vê Barthes em seu olhar vertical) é “a fotografia”, o que significa que

¹¹ O autor usa aqui o termo em alemão no original, fazendo referência a seu uso na obra de Sigmund Freud. Sobre a relação entre a fotografia e o Wunderblock, segundo Dubois, conferir o último item do capítulo 8 do livro *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993, pp. 326-332 [Nota do Tradutor].

ele é em si mesmo (e virtualmente) todo um *livro*, um verdadeiro “livro de fotografia(s)”.

Trata-se assim, fundamentalmente, de um trabalho do olhar. Um trabalho que Barthes só concebe com total liberdade do observador que tem necessidade de um objeto a ser investido, a ser trespassado. Um objeto congelado pela retirada do fluxo (imóvel no eixo horizontal), mas animado por uma leitura em profundidade (colocado em movimento no eixo vertical). Diante de uma imagem-corpo bem posta à sua disposição, o observador é o único a gerir sua relação com ela. O movimento é abstrato e parte dele. É ele que dispõe de todo o seu tempo, de seu saber, de seus afetos. É ele quem deve enfronhar-se nesse lapso de tempo retirado do fluxo inexorável do filme, é ele quem deve animar “desde o interior” essa imagem retirada, é ele quem deve fazer o seu caminho até onde lhe parecer bom. É a esse *preço* que o observador pode existir como Sujeito. O preço por ser, por “se manter” – ou para desaparecer – *diante da imagem*.¹²

É importante ressaltar que tal postura de “congelamento do olhar” e de “movimento em profundidade”, se ela parece bem definir a relação de Barthes com o cinema, vale também para outros domínios, por vezes bem distanciados da foto e do cinema, até mesmo do mundo das imagens em geral. Eu diria mesmo que se pode encontrar essa disposição em todos os casos em que Barthes se interessou por aquilo que podemos chamar de “fenômenos extensivos”: não somente o filme mas também o texto literário (o romance, o conto), ou ainda fenômenos sociais (a moda, certos aspectos gerais da cultura popular). Pensemos em *S/Z*,¹³ nesse livro de análise “em camadas” da novela *Sarrasine*, de Balzac, e seus “lexos” que são como congelamentos de textos no corpo dos quais o autor se enfia para distinguir de hipotéticos códigos de sentido. Pensemos nas antigas *Mitologias*¹⁴ (a primeira parte), cujo princípio de funcionamento é bem, em todos os sentidos do termo, aquele do *clichê* (pequenas vistas instantâneas sobre a sociedade contemporânea e seus

¹² Vide livro de Georges Didi-Huberman, *Devant l'image*. Paris: Minuit, 1990. Coll. Critique.

¹³ BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970.

¹⁴ BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957.

estereótipos, de “golpe em golpe”, ou seja, *de corte em corte*).¹⁵ Pensemos em sua predileção assumida pelo *hai-ku*, esse breve cintilar de pensamento e de escrita cortante e definitivo como uma foto instantânea; ou ainda em sua obsessão por aquilo que ele chamava “o detalhe”; ou enfim, evidentemente, no uso generalizado do fragmento que invadiu completamente seu universo (“Seu primeiro texto ou quase isso – 1942 – já é feito de fragmentos”, diz ele mesmo no artigo “Fragmentos” do livro *Roland Barthes par Roland Barthes* – Barthes, 1975, p. 97).¹⁶ Tantas variantes da mesma postura fundamental de um Barthes que lança sobre todas as coisas um olhar analítico “vertical”, em que vemos que não se trata somente – longe disso – de uma relação com a fotografia (mesmo “contra o cinema”, “todo contra”), mas de uma relação bem mais geral e essencial, de Sujeito a Objeto. Uma relação que encontra o seu operador (sua arma) no congelamento (concebido como retirada) e na fixação (concebida como mergulho – em sua pluralidade de sentidos). Para resumir, um gesto epistemológico fundamental – em que, poderíamos dizer, *o fotográfico se faz livro*.

¹⁵ O autor faz um jogo com as expressões “coup par coup” e “coupe par coupe”, cuja tradução para o português não permite captar a sutileza do texto. No original, o trecho entre parênteses é escrito assim: “(petites vues instantanées sur la société contemporaine et ses stéréotypes, du ‘coup par coup’ qui est du *coupe par coupe*)”.

¹⁶ BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975. Coll. *Ecrivains de Toujours*.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. “En sortant du cinéma”. *Communications*, n. 23 (*Cinéma et Psychanalyse*). Paris, Seuil, 1975.

BARTHES, Roland. “Entrevista com Michel Delahaye e Jacques Rivette”. *Cahiers du Cinéma*, n. 147, p. 22, set. 1963.

BARTHES, Roland. “Entrevista com Philippe Pilard e Michel Tardy”. *Image et Son*, n. 175, jul. 1964.

BARTHES, Roland. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma; Gallimard; Seuil, 1980. Trad. bras.: *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. 7 ed. Tradução de Julio Castanon Guimaraes Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. Coleção Clássicos de Ouro.

BARTHES, Roland. “La recherche des unités traumatiques dans l’information visuelle”. *Revue Internationale de Filmologie*, tome X, n. 34, jul.-set. 1960.

BARTHES, Roland. “Le message photographique”. *Communications*, n. 1, Paris, Seuil, 1961.

BARTHES, Roland. “Le problème de la signification au cinéma”. *Revue Internationale de Filmologie*, tome X, n. 32-33, jan.-jun. 1960.

BARTHES, Roland. “Le troisième sens. Notes de recherche sur quelques photogrammes de S. M. Eisenstein”. *Cahiers du Cinéma*, n. 222, 1970; republicado na obra póstuma de Barthes, *L’Obvie et l’obtus. Essais critiques III*. Paris: Seuil, 1992, pp. 43-61. Trad. bras.: *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957. Trad. bras.: *Mitologias*. 7 ed. Tradução de Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: Difel, 2013.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Seuil, 1975. Coll. Ecrivains de Toujours. Trad. bras.: *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970. Trad. bras.: *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

CARRERA, Gaston Fernandez. *La Photographie, le néant: digressions autour d'une mort occidentale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l'image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*. Paris: Minuit, 1990. Coll. Critique. Trad. bras.: *Diante da imagem*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.

DUBOIS, Philippe. *L'Acte photographique*. Bruxelles: Ed. Labor, 1990. Trad. bras.: *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1993; 13 ed., 2010.

KRAUSS, Rosalind. *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*. Paris: Macula, 1990; 2e édition revue, corrigée et remaniée, 2013. Trad. bras.: *O fotográfico*. Tradução de Anne Marie Davée. Barcelona: G. Gili, 2010.

LA RECHERCHE Photographique, n. 12, jun. 1992. Dir. André Rouillé.

LEMAGNY, Jean-Claude. *La Photographie créative*. Paris: Contrejour, 1984.

LES CAHIERS de la Photographie, 1981.

ROCHE, Denis. *La Disparition des lucioles: réflexions sur l'acte photographique*. Paris: Éditions de l'Etoile 1982; Paris: Éditions du Seuil, 2016.

SCHAEFFER, Jean-Marie. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1987. Trad. bras.: *A imagem precária: sobre o dispositivo fotográfico*. Tradução de Eleonora Bottmann. Campinas: Papirus, 1996.

SONTAG, Susan. *On Photography*. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1977; *Sur la photographie*. Paris: Union Générale d'Éditions, 1983. Trad. bras.: *Sobre fotografia*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

VACCARI, Franco. *La photographie et l'inconscient technologique*. Paris: Créatis, 1981.

VAN LIER, Henri. *Philosophie de la photographie*. Laplume: ACCP, 1983.