

A Confissão e a Fotografia: mecanismos modernos de construção de verdades

Rogério Brittes

Graduando do
Curso de Ciências
Sociais / UFMG

RESUMO: O artigo é uma breve investigação sobre a produção de *verdade* no mundo ocidental moderno, que privilegia dois mecanismos específicos: a confissão e a fotografia. Seguindo autores como Dubois, Foucault e Gunning, pretende compreender como esses mecanismos operam em diversas instâncias da vida, para por fim atentar a uma dicotomia fundamental do pensamento moderno: aquela entre *verdade de si e verdade da natureza*.

ABSTRACT: This article consists in a brief inquiry concerning the production of *truth* in the western world, which will focus mostly on two specific devices: confession and photography. Following authors such as Dubois, Foucault and Gunning, it reaches to understand how these devices work in several aspects of life, in order to point out a fundamental dichotomy of modern thinking: the one that separates *self truth and truth about nature*.

Palavras-chave:

Confissão, fotografia,
verdade, pensamento
moderno,
antropologia.

Keywords:

Confession,
photography,
truth, modern
thinking,
anthropology.

"Sempre a mesma inversão: aquilo que o mundo considera "objetivo", eu considero factício, aquilo que ele considera loucura, ilusão, erro, eu considero como verdadeiro. Estranhamente é nas profundezas do engano que vem se instalar a sensação de verdade"

GOETHE – Os Sofrimentos do Jovem Werther

1. Introdução (cartografia do trabalho)

Tenciona-se aqui uma pequena reflexão sobre regimes produtores de verdades no mundo moderno, partindo do pressuposto de que existem determinados suportes privilegiados para dotar um discurso de veracidade. Distanciando-se da metafísica e de discussões mais profundas sobre a racionalidade, concentrei-me em algumas formas "práticas" de legitimação discursiva pe-

rante o real em nossa sociedade. A fotografia e a confissão foram os exemplos mais lúcidos que encontrei.

O mecanismo da confissão funciona dentro dos tais regimes produtores de verdade que afloram com a modernização. Para compreendê-lo, parti da genealogia engendrada por Michel Foucault em *História da Sexualidade 1 - a vontade de saber*, que nos convida a observar não apenas as características, mas também o



paradoxo que a utilização da confissão passa a representar no séc. XIX. Deste ponto, partimos para a análise do advento da fotografia, ocorrida em meados daquele século, e portanto no auge do que chamamos de modernidade.

Nesta segunda parte - na qual as referências essenciais são Phillipe Dubois e Tom Gunning - me permiti uma prolixidade um pouco maior, já que a fotografia desde sua invenção foi tratada como *espelho do real* (na expressão de Phillipe Dubois). Isso que dizer que, no tangente à produção de um discurso que se pretende *verdadeiro*, as imagens fotográficas foram consideradas meios privilegiados de *manifestação da realidade*. Entretanto, outro problema surge, já que tal visão acerca da fotografia não permaneceu forte por muito tempo, nos levando à perguntar de maneira mais geral: em quais instâncias, na sociedade moderna, é possível criar textos, discursos, ou imagens que possam ser consideradas *verdades*?

Em um último momento fui em direção a uma digressão acerca desta questão, que leva em conta argumentos filosóficos, sociológicos, antropológicos e semióticos diversos. Digressão acerca de uma bipartição artificial do mundo, operada pela modernidade, entre *verdades sobre a natureza e verdades de si*, e sobre as maneiras através das quais se separam e se misturam estes dois registros. Obviamente, o objetivo deste artigo não é demasiado extensivo e, portanto, as análises, comparações e conclusões aqui contidas limitam-se a meros esboços, que parecem ser, contudo, pertinentes.

2. A Confissão (enunciação verídica de singularidade)

A confissão, primariamente religiosa, foi um dos meios pioneiros utilizados no que Foucault chamou de "explosão discursiva" da sexualidade na era moderna. Principalmente a partir do séc. XVII fomenta-se o sacramento da confissão da carne, cada vez mais necessária, freqüente e detalhada. A confissão vem a ser a principal maneira de se falar sobre o sexo, de colocá-lo em discurso; é tornada um imperativo para que se saiba "as verdades" do sexo, a fim de analisá-lo e nele intervir.

O essencial é bem isso: que o homem ocidental há três séculos tenha permanecido atado a essa tarefa que consiste em dizer tudo sobre seu sexo; que, a partir da época clássica, tenha havido uma majoração constante e uma valorização cada vez maior do discurso sobre o sexo; e que se tenha esperado desse discurso, cuidadosamente analítico, efeitos múltiplos de deslocamento, de intensificação, de reorientação, de modificação sobre o próprio desejo (FOUCAULT, 1988, p. 26).

A confissão religiosa funciona enquanto transcrição não apenas do passado (o que se fez), como também do virtual, do íntimo (desejos, pensamentos, imaginações, etc.). E podemos estender seu alcance para muito além do sexual: através das confissões condenou-se no

Tribunal da Santa Inquisição e nos julgamentos leigos; também através dela elencou-se os mais comuns pecados e delitos. Assim, "desde a Idade Média, pelo menos, as sociedades ocidentais colocaram a confissão entre os rituais mais importantes de que se espera a produção da verdade" (idem, p.58). E não é justamente desde a Idade Média que observamos o processo de modernização, no qual a *individualização* é fator indispensável? O indivíduo passa a se autenticar através do discurso de verdade que produz sobre si (voluntariamente ou obrigado): constrói, através da confissão, uma auto-identificação que o localiza no mapa social; garante sua individualidade através dos relatos exclusivos, singulares, que é capaz de descrever nos diversos confessionários pelos quais circula. Mais um fator essencial da modernização do qual não se deve olvidar é a laicização, aliada à crescente racionalização: o mecanismo da confissão sofre mutações no séc. XIX, e, das mãos da Igreja, passa a ser utilizado também nas relações íntimas e familiares, e na literatura, onde também ajuda a construir o sujeito. Além disso, instâncias como a justiça, a medicina e a pedagogia se valem da confissão, a fim de buscar um discurso da racionalidade que vá além da moral. Sobre todas essas facetas, temos *enunciação verídica da singularidade*. Mas esta deve ser feita sob *condições específicas*: depende-se de um terceiro (o ouvinte, seja ele qual for); atravessa-se obstáculos (a vergonha, a formulação, etc.); e tem-se como fim modificar o enunciador (purificando-o, curando-o, perdendo-o...). Faz-se claro que estamos diante de um mecanismo de criação de verdade regulado por relações múltiplas de poder.

Talvez com o surgimento da psicanálise, na aurora do séc. XX, tenhamos o auge da confissão produtora de verdade, e desta forma específica de entrelaçamento saber-poder. Mas Foucault nos lembra:

Paradoxo teórico e metodológico também: as longas discussões sobre a possibilidade de constituir uma ciência do sujeito, a validade da introspecção, a evidência da experiência, ou a presença para si da consciência respondiam sem dúvida a este problema que era inerente ao funcionamento dos discursos da verdade, em nossa sociedade: poder-se-ia articular a produção da verdade, segundo o velho modelo jurídico-religioso da confissão, e a extorsão da confidência segundo a regra do discurso científico? (Idem, p. 63-64).

O problema que se apresenta é complexo, mas facilmente percebido, e nele se assenta um ponto importante: a confissão, regime a princípio religioso de produção de verdade, pode ser racionalizada, "cientificizada"? Pois o principal modelo de ciência que temos, a física, é baseado na observação e na experimentação - jamais na confissão do que é "interno" ou passado. Os pioneiros das chamadas "ciências do espírito" buscando um *status* científico para suas afirmações, alguma legitimação que as tornem de fato

verdadeiras, elegeram uma série de regras para garantir cientificidade aos dados coletados através de confissão: nas entrevistas, na etnografia, na clínica psiquiátrica (e, em alguns casos, médica), etc.

Essas regras são: 1 - Codificação clínica do "fazer falar"; 2 - postulação de uma causalidade geral e difusa; 3 - princípio de latência intrínseca; 4 - método interpretativo; 5 - medicalização dos efeitos da confissão (idem, p.64-66). Não cabe desenvolvê-las longamente, neste momento, pois o essencial é dizer que tais regras postulam que certas informações só podem ser adquiridas através da confissão, e que são confiáveis enquanto verdade desde que codificadas, interpretadas e analisadas por especialistas: o psicólogo, o antropólogo, o sociólogo, etc. A confissão pode fazer emergir uma verdade, sim. Uma confissão pode levar a uma cura, pode ajudar no entendimento e na regulação do mundo, mas apenas depois de ser combinada com outros signos (sintomas, históricos, expressões), após ser interpretada, tirada de seu estado bruto por alguém com legitimidade para fazê-lo.¹

3. A Fotografia (singular imagem da verdade)

Predominam em nosso mundo, de acordo com Foucault, "[...] duas modalidades de produção da verdade: os procedimentos da confissão e a discursividade científica" (idem, p. 64). Já debrucei-me sobre a confissão. O que dizer agora sobre a discursividade científica? Ela é fundada, como dito, sobre os princípios da observação e da experimentação, movimentos codificados por suas regras específicas (sobre as quais não cabe estender-se aqui). A diferença, como veremos mais à frente, é que a confissão busca produzir uma verdade de si, do sujeito, ao passo que a ciência busca uma verdade "neutra" sobre a natureza.

Aqui entra a fotografia nesta discussão: no séc. XIX a ciência buscava uma maneira de documentar o mundo de forma neutra e objetiva, e encontrou-a na fotografia. O que Philippe Dubois chamou de discurso da mimesis nos ajuda a perceber de que maneira a fotografia, desde a sua criação, adquire no senso comum e em determinadas teorias um papel de prova, de verdade incontestável, uma vez que é tida como *espelho do real*.

Devido ao fato da câmera fotográfica ter sido construída com uma tecnologia desenvolvida a partir de conhecimentos comprovadamente científicos, e devido ao processo mecânico de produção da imagem fotográfica (pontos inevitavelmente ligados), o discurso da *mimesis* oitocentista pregava a ausência do sujeito no processo fotográfico. "Deduziu-se que a fotografia não interpreta, não seleciona, não hierarquiza" (DUBOIS, 1992, p.26). A precisão e a exatidão buscadas pela ciência na observação do mundo eram atingidas pela fotografia: havia ali um instrumento de feitura de imagens que não passava pela subjetividade e sensibilidade do artista

(ao contrário do caso da pintura). A fotografia, muito mais do que qualquer obra de um pintor, era, finalmente, uma forma de documento: fixava um instante do passado em uma chapa de vidro ou um filme para quem quisesse ver o que se passou em dado momento do passado.

A fotografia, quer se esteja contra ou a favor, é maciçamente considerada como uma imitação um pouco mais perfeita da realidade. Possui esta capacidade mimética, segundo os discursos da época, pela sua própria natureza técnica, pelo seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira "automática", "objetiva", quase "natural" (segundo as leis da óptica e da química), sem que intervenha diretamente a mão do artista. (Idem, p.21).

Não é à toa que utilizou-se sobretudo a fotografia em instâncias científicas, jurídicas e policiais. Nestes domínios mais "positivos" da vida moderna, eram necessários provas e meios de identificação objetivos, que não passassem pela interferência humana. Tom Gunning nos ajuda a perceber como o papel da confissão (depoimento da testemunha) rapidamente perde sua importância em detrimento da fotografia, nas polícias e nos tribunais. O autor assevera que "o século XIX testemunhou um rearranjo na hierarquia da prova judicial, à medida que o valor antes acordado ao depoimento da testemunha foi substituído pela reputação científica da análise dos indícios" (GUNNING, 2001, p. 49).

As fotografias, fixas ou em movimento - e mais tarde o vídeo - tornam-se as mais confiáveis reprodutoras do regime científico de criação de verdades. O ato criminoso é captado e atesta a culpabilidade do criminoso. Fenômenos naturais - do movimento dos planetas à vida dos vírus, passando por casos tipológicos de doenças - são fotografados a fim de serem estudados. Acontecimentos sociais, políticos e econômicos são impressos não apenas como palavras, mas também na forma de fotos, em jornais e revistas. Uma fotografia nítida do rosto de cada pessoa é colocada em sua carteira de identidade e em seu passaporte: agora todos podem saber, definitivamente, quem ela é. Através de fotografias geram-se cada vez mais verdades, desde o séc. XIX, e não se pode contestá-las; elas chegam até mesmo a dizer quem somos. A fotografia, quando surge, é considerada o último estágio da representação realista, causando enorme mudança nas acepções de identidade, de verdade, de neutralidade.

Se antes os criminosos eram marcados à ferro com fins de identificação, agora eram simplesmente fotografados - mais rápida e menos violentamente, o Estado tornou-se capaz de determinar identidade e culpabilidade. Ao contrário das teorias de Lombroso, que buscava classificar tipos criminais, as mais fortes correntes da criminologia moderna se baseiam na individualidade absoluta e inextirpável, na culpabilidade única. Havia, para cada crime, um culpado, e para cada culpado, uma rosto único, que poderia

1. Em termos psicanalíticos, trata-se do princípio do sujeito suposto saber.

ser identificado através de seu retrato fotográfico. Algo se mantém, entretanto, quando voltamos a comparar confissão e fotografia: o caráter de relação de poder: "o corpo [fotografado] tornou-se um tipo de discurso involuntário, uma expressão cujo código está em posse de uma figura de autoridade em vez de ser controlado por seu enunciador." Trata-se de uma "regulação do corpo por meio da observação minuciosa, fundada na classificação sistemática" (idem, p. 61). Novamente, é o especialista e a autoridade, seja ele o legista, o médico, o delegado, o repórter ou o cientista, que é capaz de dizer o que a fotografia expressa, qual a verdade que ela atesta.

Mesmo inserindo um elemento complicador neste momento, veremos que nossa argumentação não se desfaz, mas, pelo contrário, se reforça. Dubois demonstra de que maneiras o discurso em torno da fotografia se modificou, devido a críticas semiológicas, ideológicas, antropológicas e construtivistas no século XX. Pensadores diversos argumentaram que a fotografia não imita a natureza, mas a transforma, posto que perdem-se certos aspectos do real, nas fotos: elas são bidimensionais, não comportam certas variações cromáticas, isolam um ponto do espaço e do tempo, e apresentam apenas um ângulo, além de serem apenas visuais (DUBOIS, 1992, p. 32). Não apenas isto, mas a fotografia também não é tão neutra quanto pregaram os defensores do discurso da mimesis: há, sim, a mão do fotógrafo por trás da câmera. Ele seleciona o que estará em quadro e o que ficará de fora, ele escolhe a quantidade de luz que sensibilizará o filme regulando a abertura do diafragma e a velocidade... Se acompanharmos um fotógrafo desde a escolha do equipamento, do filme e do tema, até a revelação e a ampliação de suas fotos (e porque não na seleção do local onde elas serão expostas), veremos que ele é um ator social, que faz escolhas diversas baseado em seu julgamento e em necessidades diversas. Percebemos que cada fotografia é produto de um processo histórico e socialmente determinado, que passa pelo julgamento e pela ação de um ou vários atores dentro de um contexto.

Se ela [a fotografia] se propôs imediatamente com as aparências de uma "linguagem sem código nem sintaxe", mesmo de uma "linguagem natural", é no entanto a seleção que opera no mundo visível, antes de mais, que é conforme na sua lógica com a representação do mundo que se impôs na Europa desde o Quattrocento (BOURDIEU apud DUBOIS, 1992, p. 34).

Mesmo tendo claro que a fotografia não é *espelho do real*, ainda assim devemos lembrar que esta linguagem possui uma relação sui generis com aquilo que representa; e dizer que ela é sócio-histórico-culturalmente determinada é insuficiente para entender essa ligação². Dubois argumenta que a fotografia pertence à classe dos signos que Pierce chamou de *índices*. Os índices caracterizam-se por operarem representação por contiguidade física do signo com o seu refe-

rente, isto é: a fotografia apresenta-se, para a análise semiótica, como *vestígio de um real*. A conexão da fotografia com o fotografado é física, mas extremamente efêmera: apenas na fração de segundo após o momento em que se aciona a máquina ela ocorre; antes e depois temos gestos culturais humanos determinando o processo. Sim, a fotografia possui conexão com a realidade, e até mesmo atesta a existência de algo, mas é desprovida de qualquer sentido enquanto carecer de mediação humana.

Desta forma, "[...] as fotografias, propriamente falando, não têm nenhuma significação em si mesmas: o seu sentido é-lhe exterior, é essencialmente determinado pela relação efetiva com o objeto e a situação de enunciado" (DUBOIS, 1992, p.46). Partindo desta afirmação, podemos concluir que a fotografia atesta um fragmento de realidade, mas este só será transformado em uma *verdade* após passar por um filtro de relações sociais - especialmente relações de poder. Se a fotografia coloca um "isto foi", ela só será transformada em um discurso coerente de "isto que dizer" através da enunciação de autoridades e especialistas.

A verdade do corpo, sua confissão de culpa, não mais reside apenas na 'indiscrição' de se permitir ser fotografado, mas em seu processamento por especialistas e autoridades. [...] não simplesmente o grava, mas também o filtra segundo um novo vocabulário padronizado de descrição e classificação. Nesse sentido, o olhar fixo da lei pode reconhecer o corpo do criminoso de modo mais completo que o criminoso (GUNNING, 2001, p. 63-64).

4. Conclusão (a bipartição do mundo)

A fotografia e a confissão foram e são utilizadas em nosso mundo como maneiras de construir *verdades*. Júris, médicos, cientistas e tantos outros, todos fizeram uso destes mecanismos a fim de julgar, curar, conhecer ou modificar de alguma forma o sujeito fotografado ou o sujeito confesso. Mais que isto, ambas serviram, ao longo do estabelecimento da modernidade, para construir de modo cada vez mais inequívoco a idéia de indivíduo: a foto fixa uma identidade corporal irreduzível, a confissão procura um eu profundo e monádico no âmago que cada pessoa singular. Não há dúvidas, portanto, que estejamos tratando de mecanismos fundamentalmente modernos. Em outras sociedades, talvez a verdade esteja (estivesse) nos mitos, na religião, no parentesco, nos astros, etc., mas, entre nós, "aquilo que de fato existe" só pode provir de duas fontes - a *natureza* e o *eu*.

Reside aí uma bipartição do mundo fundamental para entender a modernidade. Nela, o homem possui dois registros distintos para firmar sua realidade: o primeiro deles diz respeito à uma *verdade exterior*, da *natureza*, geralmente atingida através de procedimentos científicos; o segundo toca em algo mais fugidio, mas cuja existência não se nega, a *verdade íntima do eu*,

2. Afinal de contas, a pintura também é sócio-histórico-culturalmente determinada.

interior, freqüentemente considerada incomunicável, mas à qual a confissão refere-se. Trata-se fundamentalmente da divisão entre *objetividade e subjetividade*, que, ao menos desde Descartes, conforma o grande problema da epistemologia: como pode um sujeito (partindo do segundo plano), conhecer objetivamente à realidade natural (pertencente ao primeiro plano)?

Recorremos a cada um destes registros dentro de diferentes locais de produção de verdade. No laboratório do cientista e no tribunal prefere-se utilizar a fotografia e outros meios baseados na ciência e na técnica para construir a verdade. Já na igreja ou no estúdio do artista, assim como nas relações íntimas e familiares, a confissão e outras formas de "doar-se aos outros" são privilegiadas.

Dentro desta divisão, Dubois coloca a bipartição feita pelo discurso da *mimesis* após o advento da fotografia: "a fotografia como *simples instrumento dum memória documental do real e a arte como pura criação imaginária*" (DUBOIS, 1992, p. 23). E mais à frente: "a repartição é clara: à fotografia, a função documental, a referência, o concreto, o conteúdo; à pintura, a pesquisa formal, a arte, o imaginário" (idem, p.25). É claro que aquilo que alguns taxam de *pura criação imaginária* outros nomeiam de *verdade subjetiva*. Ninguém melhor do que Roland Barthes para nos atentar à idéia de verdade subjetiva, tão presente na arte e em qualquer descrição sentimental:

[A verdade é] Todo episódio de linguagem ligado à "sensação de verdade" que o sujeito apaixonado experimenta quando pensa em seu amor, seja porque ele acredita ser o único a ver o objeto amado "na sua verdade", seja porque ele define a especialidade de sua própria exigência como uma verdade sobre a qual não pode fazer concessão (BARTHES, 1988, p. 197).

Claude Lévi-Strauss, ainda que de forma bastante distinta (mas ainda coerente com a presente argumentação) nos ajuda a entender a mesma bipartição do mundo:

A ciência teria trabalhado em escala real, mas por meio da invenção de um ofício, enquanto a arte trabalha em escala reduzida, tendo como fim uma imagem homóloga do objeto. O primeiro procedimento é da ordem da metonímia; ela substitui um ser por um outro ser, um efeito por sua causa, ao passo que o segundo é da ordem da metáfora. (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 40).

Voltando um pouco, lembremos que Dubois, apoiado em Pierce, asseverou ser a fotografia um signo indicial (que opera por contiguidade). Ora, a metonímia nada mais é que a figura de linguagem que apresenta contiguidade, e, se Lévi-Strauss está certo (e creio que está), a metonímia encontra-se no domínio da ciência. Assim, podemos logicamente afirmar que a fotografia é metonímica e primordialmente científica. A arte, metafórica, opera em outro domínio de pro-

dução de verdade, ao qual relaciona-se a confissão.

É necessário afirmar, por fim, que, por mais que percebamos esta bipartição teórica do mundo, ela não é completa na prática, dado que os domínios se interpenetram, agindo muitas vezes como concorrentes ou confirmadores um do outro. Um bom exemplo é pensar nas *alegação de insanidade* em um julgamento: neste caso, a confissão, mediada por um especialista, pode sobredeterminar o destino do réu, ainda que hajam provas materiais, como fotos, contra ele. A existência da psicanálise é também um atestado da mistura dos dois registros que havíamos distinguido: trata-se de uma ciência (verdade da natureza) do *eu/ego* (verdade de si) - busca justamente o encontro dos dois: *a natureza do indivíduo*. Um derradeiro exemplo de conjugação de nossos dois mecanismos é a fotografia artística, feita por artistas como Man Ray, Diane Arbus, Helmut Newton e tantos outros. O esforço dos *artistas da fotografia* é o de alcançar, através da imagem construída, uma realidade interna, profunda. Para Dubois, "a concepção de uma forte dicotomia entre realidade aparente e realidade interna" remonta ao mito platônico da caverna (DUBOIS, 1992, p.38). Tal dicotomia atravessa, pois, toda a filosofia ocidental, estando presente mesmo em contemporâneos como Deleuze e Guattari - estes, entretanto, percebem a fluidez e interpenetração destas duas realidades, ou, como preferem, dois eixos. Segundo eles:

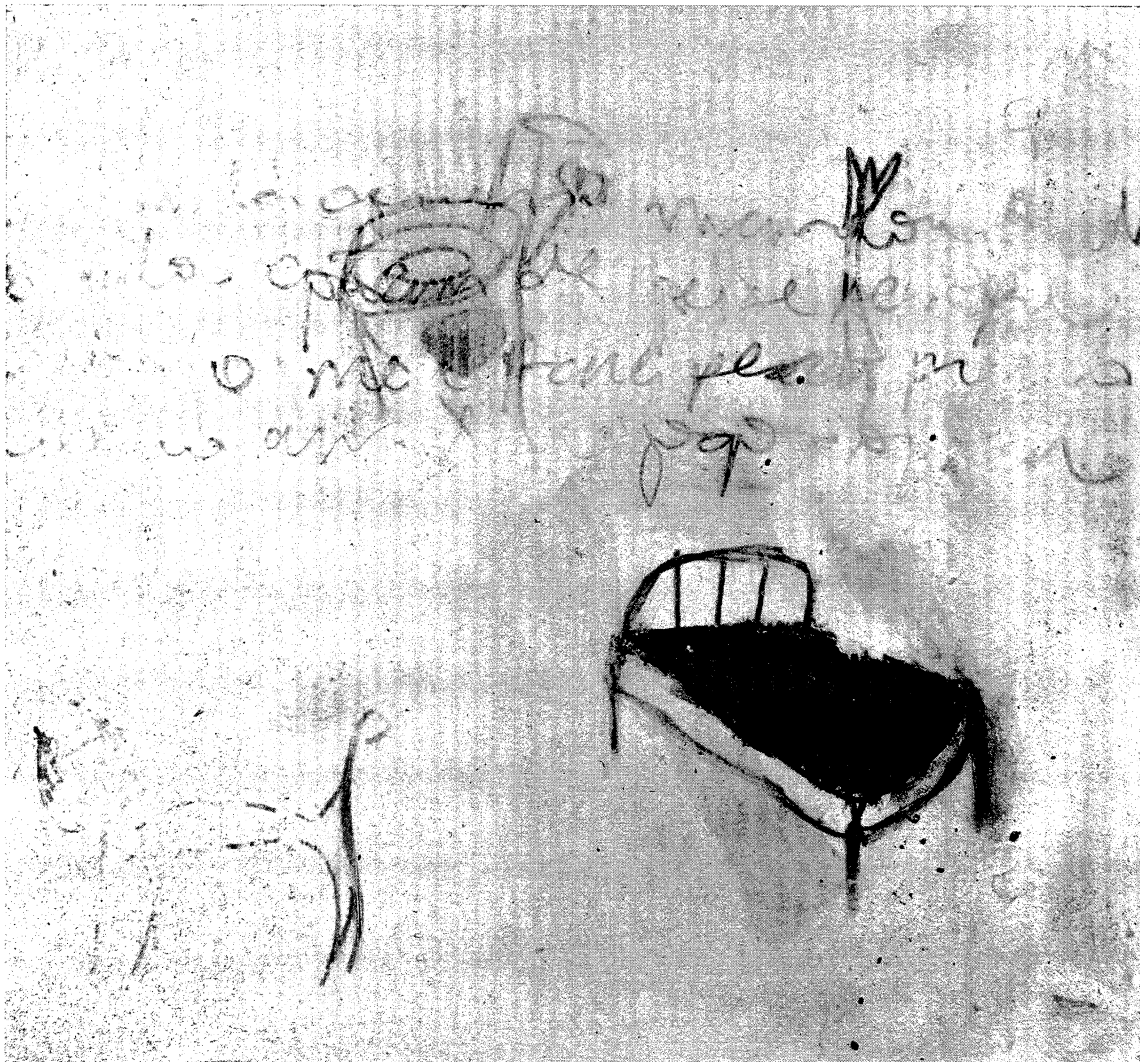
Havíamos encontrados dois eixos: um de significância e outro de subjetivação. Eram duas semióticas bastante diferentes, ou mesmo dois estratos. Mas a significância não existe sem um muro branco sobre o qual inscreve seus signos e suas redundâncias. A subjetivação não existe sem um buraco negro onde aloja sua consciência, sua paixão, suas redundâncias. Como só existem semióticas mistas ou como estratos nunca ocorrem sozinhos, havendo pelo menos dois, não devemos nos surpreender com a montagem de um dispositivo muito especial em seu cruzamento. (DELEUZE & GUATTARI, 1996, p.31-32).

Oportunamente, o mecanismo descrito por Deleuze e Guattari é o rosto, ou a *rostidade*. No rosto, os significados objetivos (da língua, do exterior) adquirem superfície (muros brancos), para fazerem sentido subjetivamente, através de expressões e outras nuances. Simultaneamente, buracos negros, como os olhos (janelas da alma), indicam o caminho, no rosto, das subjetivações e paixões internas, para que quem está de fora possa apreendê-las. As fotografias, os retratos de um rosto, podem indicar tão somente o superficial, apenas os muros brancos, quando servem só para a identificação de um sujeito, mas elas podem também apontar para a vida secreta, no fundo dos buracos negros, quando se faz arte fotográfica.

O que definirá, em última instância, para qual

estrato da realidade cada fotografia ou confissão aponta (a *natureza*, o *eu*, ou um pouco de ambos), são as *relações de poder e as teias de significado* que a cercam. Colocar de um lado ciência, metonímia, significância, fotografia, natureza; e de outro arte, metáfora, subjetivação, confissão, eu/ego, só faz sentido se lembrarmos que o conteúdo da confissão e/ou o corpo fotografado serão apreendidos em um contexto social complexo que indicará em que medida podem ser transformados de meros discursos sobre o

mundo em verdades aceitas sobre o mundo. Referir-se a uma realidade *interna ou externa* não é suficiente para que um discurso seja considerado *verdade*: ele precisa, antes, ser legitimado enquanto tal.



Bibliografia

- BARTHES, Roland. (1988), *Fragmentos de um Discurso Amoroso*. Tradução de Hortênsia dos Santos. 8a edição, Rio de Janeiro: Francisco Alves.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. (1996), *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia* - Vol. 3. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: 34.
- DUBOIS, Philippe. (1992), *O Acto Fotográfico*. Tradução de Edmundo Cordeiro. Lisboa: Vega.
- FOUCAULT, Michel. (1988), *História da Sexualidade 1 - A Vontade de Saber*. Tradução de Maria Thereza Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal.
- GUNNING, Tom. (2001), "O Retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema", in L. Charney & V. Schwartz (orgs.), *O Cinema e a Invenção da Vida Moderna*. Tradução de Regina Thompson. São Paulo: Cosac & Naify.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. (1997), *O Pensamento Selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. 2a edição, Campinas: Papyrus.