

ENTRE O VESTÍGIO E O VEROSSÍMIL: A ÉTICA DO OLHAR EM DUAS MODALIDADES DA IMAGEM DOCUMENTAL

CÉSAR GUIMARÃES

Nos vários artigos que dedicou às imagens fotográficas, as indagações em torno de uma ética do olhar constituíram uma preocupação constante para Susan Sontag. No texto de abertura de *Sobre a fotografia* (“Na caverna de Platão”), a ensaísta ressalta que as fotos não somente nos ensinam um novo código visual, mas, sobretudo, “ampliam nossas idéias sobre o que vale a pena olhar e o que temos o direito de observar” (Sontag 1973 [2004]:13). Esses dois gestos, que exigem o discernimento e o julgamento por parte do espectador, são tensionados pela diferença entre as regras que incitam o desejo (imediato e abstrato, suscitado por arquétipos) e as outras que, regidas por um impulso moral, são propícias para despertar a consciência (1973 [2004]: 27). Nesse sentido, uma ética do olhar é constituída por uma tensão que pressiona o espectador a buscar um equilíbrio (sempre instável) entre dois extremos: o vestígio – particular e concreto – do contexto sócio-histórico que circunscreve o que foi fotografado e a generalidade abstrata imposta pela distância estética (permeada pelo desejo e pelo inconsciente), que faz das “lascas fortuitas do mundo” objetos de fruição, a despeito do teor de seu tema: belo ou banal, terrível ou sublime (1973 [2004]:84). Essa relação inaugurada pela fotografia e intensificada pela disseminação massiva das imagens midiáticas, nos transformou em habitantes de um mundo-imagem no qual as realidades são apreendidas como ilusões, à semelhança dos prisioneiros no mito platônico da caverna. (Porém, como mostraremos mais adiante, essa asserção apresentada no

capítulo final de *Sobre fotografia* será severamente autocriticada 30 anos depois, em *Diante da dor dos outros*).

A partir dessa formulação de Sontag, este artigo analisa o entrelaçamento dos componentes éticos e estéticos na fotografia documental e no filme documentário, sem perder de vista as diferenças semióticas entre a imagem fixa e a imagem-movimento. Para tanto, tomamos inicialmente a crítica que a autora dirige aos dilemas éticos com que o espectador se depara na sua relação com as fotografias e a aproximamos de algumas reivindicações que Jean-Louis Comolli estabelece para o campo do documentário. Não buscamos, contudo, nem discutir o alcance das críticas de Sontag para o campo historiográfico e teórico da fotografia nem, muito menos, estendê-las indistintamente a outros tipos de imagens técnicas. Ao pressupor que a problematização desenvolvida pela ensaísta transborda a caracterização formal dos traços semióticos e técnicos específicos da fotografia, julgamos que suas indagações em torno da dimensão ética da nossa relação com as imagens na era da reproduzibilidade técnica permitem mostrar, de maneira comparativa, como o documentário, a seu modo, tem enfrentado aquelas forças que, desde a invenção da fotografia, instauraram no homem contemporâneo a tendência apaixonada de “querer possuir o objeto de tão perto quanto possível, na imagem, ou melhor, na reprodução” (Benjamin 1985:101). Parece-nos que, em muitos aspectos, a relação do espectador com a fotografia, tal como criticada por Sontag, converge com aquela que mantemos com outros tipos de imagens na sociedade do espetáculo (embora mais tarde ela mesma critique o ponto de vista de Guy Debord). Ainda assim, a perspectiva de Sontag, utilizada como recurso revelador de semelhanças e contrastes, permite-nos enxergar melhor as tentativas do documentário em fundar uma ética que lhe é própria e que lhe permite resistir ao consumo indiscriminado de imagens, típico da nossa época.

Se a fotografia “sempre traz consigo seu referente, ambos atingidos pela mesma imobilidade amorosa ou fúnebre, no âmago do mundo em movimento” (Barthes 1980 [1984]:15), no cinema, “por mais breve e imóvel que seja um plano, ele jamais será a condensação de um momento único, mas sempre a impressão de uma certa duração” (Aumont 1995 [2004]: 100). Por outro lado, se o *noema* da fotografia é o “Isso-foi” –pois a imobilidade da foto presente é reportada à tomada passada– no cinema a imagem é animada pelo movimento e a pose é negada pelo *continuum* das imagens, o que suscita toda uma outra fenomenologia (Barthes 1980 [1984]: 117-118). Como escreve Deleuze, enquanto a fotografia é um *molde*, o cinema é um regime de perpétua *modulação*: de vozes, sons e movimentos (1990 [1992]: 70). Se há uma ontologia do cinema (todo ele feito de blocos de espaço-tempo), ela reside menos na objetividade fotográfica do que na duração.

Enquanto a fotografia é um molde que “organiza as forças internas da coisa de tal modo que elas atingem um estado de equilíbrio num certo instante (corte imóvel)”, o cinema é uma modulação incessante, que “não se detém quando o equilíbrio é atin-

gido, e não pára de modificar o molde, de constituir um molde variável, contínuo, temporal” (Deleuze 1983 [1985]:37). Isso traz uma dupla implicação para a abordagem do componente indicial da imagem cinematográfica: deixando de pertencer exclusivamente ao espaço (não sendo mais determinada pela extensão geométrica), ela se abre ao tempo, e não apenas a um tempo que estaria sempre no presente (como comumente se pensa o desenrolar das imagens, simultâneo à passagem do filme), mas que dura e que se conserva. Lembremos, de passagem, da conhecida definição baziiana do cinema como “múmia da mutação” (1983 [1985]: 126).

Feita essa distinção, podemos afirmar que o caráter documental das imagens exige do espectador não apenas a não-ingenuidade quanto ao que se exibe ali como prova ou testemunho –perdida toda a inocência, ele já sabe que a foto e o filme não se fundem ao real– mas, sobretudo, o cuidado em não se assenhorear da experiência que as imagens lhe oferecem. Aos olhos de Sontag, por força do enquadramento paralisante do fluxo do tempo –e sem poder contar com um *fora-de-campo* tal como o do cinema– a fotografia contradiz a forma processual de uma vida ou de uma sociedade, “congelando-as”, e conduz o espectador a uma “promiscua aceitação do mundo”, ao oferecer-lhe um ilusório domínio sobre a experiência (1973 [2004]: 96). No caso do cinema, essa enganosa posse da experiência do outro filmado faz do espectador um senhor ou um mestre que permanece indiferente ao que o filme lhe proporciona. Segundo Comolli, ao trabalhar a duração, o filme permite que alguma coisa se transforme, e com ela, o próprio espectador: “a duração é o tempo para que alguma coisa se transforme e, antes de tudo, para que uma relação se estabeleça, se instale, se desenvolva entre o sujeito (espectador) e o outro filmado” (2007:128). O encontro com a alteridade daquele que é filmado produz, portanto, uma alteração no espectador.

Se, como escreve Sontag, as imagens só são capazes de incitar nossa consciência moral se nelas reconhecemos o apelo de um mundo social e histórico particular, esse mundo não é garantido unicamente pelo traço indicial típico da imagem fotográfica (a conexão material entre o signo e o objeto representado). O reconhecimento dos vestígios deixados pelos corpos, lugares, ocasiões e eventos fotografados, mais ou menos posados, mais ou menos construídos, ou até mesmo francamente encenados, depende de uma consciência política forjada em meio aos conflitos e jogos de poder que animam a história das sociedades. Em sua operação inicial, o que as fotos fazem é simplesmente reduzir o mundo a uma “série de partículas independentes, avulsas” e a história, a um “conjunto de anedotas e de *faits divers*” (Sontag 1973 [2004]:33). Em suma: a recepção das imagens é um construto espaço-temporal configurado ideologicamente:

Não pode existir nenhuma prova, fotográfica ou de outro tipo, de um evento antes que o próprio evento tenha sido designado e caracterizado como tal. E jamais é a prova fotográfica que pode construir –mais exatamente, identificar– os eventos; a contribuição da fotografia sempre vem após a designação de um evento. O que determina a possibilidade

de ser moralmente afetado por fotos é a existência de uma consciência política apropriada. Sem uma visão política, as fotos do matadouro da história serão, muito provavelmente, experimentadas apenas como irreais ou como um choque emocional desorientador (1973 [2004]:29).

Se a imagem fotográfica não pode, por si só, despertar a consciência moral, é porque é próprio desse signo o hiato entre a referência (ou o “Isso-foi”, segundo a expressão de Barthes), que traz consigo a “plenitude do real”, e o sentido (ou o “Isso-quer-dizer”), como sublinha Dubois (1990 [2006]: 85). À guisa de exemplo, lembremos da palestra que Jean-Luc Godard (em pessoa) profere aos participantes de uma oficina de cinema em Sarajevo, em *Nossa música* (2004). O cineasta exibe a imagem, em preto-e-branco, de uma paisagem urbana destruída e pergunta: “onde foi tirada essa foto?” Os participantes arriscam uma resposta: “Stalingrado? Varsóvia? Beirute? Sarajevo? Hiroshima?”. “Não”, ele diz. “Richmond, Virgínia, em 1865, na guerra civil americana”.

Se a perspectiva de Sontag contribui para a crítica daquela epifania ou absolutização da referência mencionada por Dubois, isso não nos autoriza, contudo, a incluí-la no elenco dos autores que, ao trataram das distinções entre documentário e ficção, diminuem a força da conexão material entre a imagem e o que se coloca diante da câmera para ser filmado e privilegiam o acordo implícito entre o texto filmico e a comunidade discursiva dos espectadores. Para tais autores o sentido governaria sobremaneira a referência, já que o caráter documental é tomado predominantemente sob o emblema de um código de leitura ou de reconhecimento.¹ Quanto ao cinema documentário, se à primeira vista ele parece mais bem preparado para superar essa precariedade do testemunho oferecido pela imagem fotográfica, ele não pode, no entanto, superestimar seus poderes. Certamente ele dispõe de um recurso privilegiado para atestar a presença do que se coloca diante da câmera, aquilo que Comolli designa como inscrição verdadeira: a ligação indissolúvel –produzida pelos meios de registro visual e sonoro– entre o discurso, os corpos filmados e o lugar onde as coisas filmadas se passam (1973 [2004]: 137).

Assim é que algo daquele acontecimento inscrito nas imagens que, em julho de 1945, numa livraria de Santa Mônica, proporcionaram a Sontag uma “epifania negativa” (1973 [2004]: 30) – as fotos dos campos de concentração de Bergen-Belsen e Dachau – ainda perdura, isto é, ainda se conserva no filme *Memory of the camps* (1985), realizado pelas tropas inglesas por ocasião da liberação do campo de Bergen-Belsen. Portém, como bem destacou Comolli, o registro desse horror inominável não foi capaz de eliminar a ambivalência contida na inscrição verdadeira: se as circunstâncias do registro inscrevem as marcas da filmagem no enunciado, elas não garantem, por si só, que ele seja verdadeiro. Foi preciso, portanto, multiplicar as precauções. Diante disso, Sidney Bernstein (que assina a realização do filme), concedeu uma ordenação narrativa ao material filmado, seguindo os conselhos de Hitchcock, que sugeriu a adoção de planos externos para contextualizar a vizinhança do campo de concentração e o aproveitamento

ao máximo, no material filmado, do plano-seqüência e das panorâmicas, para garantir o *continuum* filmado. Mas, mesmo isso ainda era insuficiente para vencer a desconfiança e a incredulidade dos espectadores de então. Um procedimento, entretanto, foi decisivo não apenas para dar a ver o ainda-não visto, mas para torná-lo crível: três seqüências filmadas em som direto, com três protagonistas (um soldado inglês, o comandante alemão do campo e um capelão inglês), que oferecem seu testemunho diante de um microfone, bem visível no plano médio. Tais seqüências fazem mais do captar o testemunho (o enunciado) dos protagonistas; elas testemunham o *modus operandi* da instância de inscrição. A *inscrição verdadeira* surge então *como verdade da inscrição*:

O som direto é antes de tudo um processo de sincronização dos corpos dos corpos e das máquinas, do mundo e de seu registro, do vestígio e do signo. Criando uma ligação indissolúvel, muito forte, entre o discurso, os corpos filmados e o lugar onde as coisas se passam, trata-se de atestar não somente que aquilo que vemos é certificado por homens vivos e falantes, com seus nomes, identidades, etc., mas também que a própria máquina, responsável por esses registros, é capaz de manifestar uma verdade (aquela da inscrição). Assim, o evento é validado pelo discurso registrado, mas o registro e seus instrumentos são por sua vez validados pelo evento, transformado em *evento de registro*. (2006:25).

No cinema, a questão do verossímil e do crível (e não simplesmente a da verdade ou a da prova), suscita, incessantemente, a dúvida. O cinema não se livra dela (Comolli 2006:29). E a fotografia documental também não, (a despeito de todas as apostas em sua objetividade...). Duvidosa e incerta, a imagem vale tanto pela crença que ela incita quanto pela verdade que pretende atestar. A esse respeito Sontag retoma a conhecida afirmação de Brecht de que uma fotografia da fábrica Krupp, ao meramente reproduzir a realidade, é incapaz de identificar as relações humanas ali reificadas. Para ir além da reprodução seria preciso lançar mão de algo artificial, fabricado, à maneira dos procedimentos construtivistas da fotomontagem. Serge Daney, por sua vez, ao se referir ao cinema de Straub e Huillet, também recorre a Brecht para dizer da pregnância de uma imagem humana, presente em todas as coisas, mas ausente naquela fotografia que se restringe a reproduzir a realidade aparente:

O cinema seria aquilo que permite romper o encantamento pelo qual pensamos ver ao redor de nós algo além do humano, quando se trata apenas de campos de plantio, árvores podadas, cemitérios ignorados, animais-que-são-talvez-homens (e por isso a proibição de matá-los). Humanismo velho-marxista também, no sentido em que Brecht dizia que uma foto das fábricas Krupp não nos ensinava nada sobre as fábricas Krupp. O que falta? O trabalho dos homens e os homens no trabalho. (1996 [2007]:174-175).

Alimentadas pela antiga desconfiança platônica acerca das imagens, as suspeitas de Sontag diante da fotografia remetem também, sem dúvida, a esse humanismo de fundo marxista, como revela esta sua glosa da crítica de Marx ao idealismo de Feuer-

bach: “Os fotógrafos, que trabalham nos termos da sensibilidade surrealista, sugerem a futilidade de sequer compreender o mundo, em lugar disso, propõem que o colecionemos” (1973 [2004]: 97). A despeito da sua conexão material com o objeto representado (aval do seu realismo), a fotografia possui, segundo Sontag, o poder de abstrair o contexto das parcelas de realidade que ela recorta e empacota. Em razão disso, a experiência, o conhecimento e os efeitos que as imagens fotográficas nos causam dependem da relação entre os termos de uma série de dualidades: ser/aparência, particular/geral, desejo/consciência moral, proximidade/distância. O peso e a importância concedidos a cada um desses termos variam em função dos contextos históricos de recepção das imagens. Uma dessas dualidades, de peso decisivo para a ética do olhar que a autora reivindica, surge entre o *ver* (isto é, o contentar-se em conhecer o mundo tal como a câmera o registra) e o *compreender*, “que parte de não aceitar o mundo tal como ele aparenta ser” (1973 [2004]:33). Essa atitude crítica frente à fotografia leva Sontag a adotar um ceticismo extremo quanto ao conhecimento que uma foto pode nos oferecer, ainda que esta, ao retratar algo, sem comprometer a sua particularidade histórica, seja capaz de mobilizar nossa consciência:

O conhecimento adquirido por meio de fotos será sempre um tipo de sentimentalismo, seja ele cínico ou humanista. Há de ser um conhecimento barateado – uma aparência de conhecimento, uma aparência de sabedoria; assim como o ato de tirar fotos é uma aparência de apropriação, uma aparência de estupro (1973 [2004]:34).

A fotografia é considerada um procedimento perverso ou cínico que lima a alteridade do mundo; máquina predatória que o torna acessível para nós, que o consumimos esteticamente e deixamo-nos levar, amorosa e enganosamente, pelas aparências multiplicadas pelas imagens. Contudo, não é porque é feito de imagens-movimento que o cinema documentário estaria, de saída, livre de tais embaraços: por si só, os traços semióticos próprios do documentário, se enfeixados unicamente em torno da referência, não o predispõem, “naturalmente”, a oferecer-nos aquele conhecimento ético ou político que Sontag reivindica. Eis porque insistimos em associar parcialmente os argumentos da autora à reflexão sobre o modo peculiar com que a escritura do cinema documentário sustenta uma indagação ética ao inscrever, na matéria mesma do filme, os aspectos singulares da relação entre quem filma e quem é filmado. Àquela perspectiva “nominalista” que orienta o conceito de “pacto de veracidade”, fruto de uma negociação entre a crença do espectador e a categorização fornecida pela indústria cinematográfica, opomos o “realismo” peculiar do filme documentário. Ainda que o real não seja de todo representável (coisa que não pode ser atribuída a um defeito ou falha do filme em capturá-lo), ainda assim ele se inscreve na matéria filmica, como defende Comolli:

... nós filmamos também algo que não é visível, filmável, que não é feito para o filme, não está ao nosso alcance, mas que está aqui com o resto, dissimulado pela própria luz ou cegado por ela, ao lado do visível, sob ele, fora do campo, fora da imagem, mas presente nos

corpos e entre eles, nas palavras e entre elas, em todo o tecido que a máquina cinematográfica –que ao seu modo é uma parca– trama (2004:515).

Para fazer frente àquela limitação das imagens fotográficas criticadas por Sontag –e que não deixa de alcançar o cinema– seria preciso lançar mão de uma compreensão capaz de explicar, através de recursos narrativos, o funcionamento daquilo que está no tempo –e não simplesmente naquela porção de espaço que a imagem recorta ou enquadrada: “só o que narra pode levar-nos a compreender”, enfatiza Sontag (1973 [2004]: 33). Se, como lembra-nos Debray, toda figura é uma cilada armada ao tempo com o espaço (1992[1994]: 31), então a atividade crítica deve se desdobrar no tempo (ultrapassando o caráter imediato da percepção sensorial) para entrever na imagem a temporalidade que lhe é imanente, assim como deve também situar no tempo as formas de recepção que os espectadores estabelecem diante do que vêem. Susan Sontag dará esse passo mais tarde, bem mais tarde.

Em *Diante da dor dos outros* Sontag questiona algumas de suas idéias de 30 anos atrás e critica o argumento conservador de que a realidade renunciou diante da difusão implacável das representações midiáticas. Ela também refuta a tese de que, expostos em demasia à difusão das imagens da violência e do horror, estaríamos cada vez mais entorpecidos diante da exposição da dor e do sofrimento dos outros; o que exigiria, como profilaxia, uma “ecologia das imagens” destinada a preservar certas imagens e a impedir a proliferação de outras, bem como a diminuir as chances do espectador de desenvolver um defeito moral ao contemplar, sem se solidarizar, a violência e o horror que se abatem sobre a vida dos outros. Tais teses agora cedem lugar a novos argumentos: o real teima e resiste frente à tempestade das imagens midiáticas (principalmente as televisivas) e ao espectador, por sua vez, é assinalado um lugar de liberdade, de capacidade de ser afetado e julgar as imagens que vê, mesmo as mais atrozes. Se elas podem suscitar a indignação moral e a compaixão, tais sentimentos, porém, não podem determinar um “rumo para a ação”. Eles permitem ao espectador, distanciado do que vê – por força mesmo dos atributos típicos do signo fotográfico e do olhar – colocar-se à parte e pensar:

Não é um defeito o fato de não ficarmos atormentados, de não sofrermos *o bastante* quando vemos essas imagens. Tampouco tem a foto a obrigação de remediar nossa ignorância acerca da história e das causas do sofrimento que ela seleciona e enquadrada. Tais imagens não podem ser mais do que um convite a prestar atenção, a refletir, aprender, examinar as rationalizações do sofrimento em massa proposto pelos poderes constituídos. Quem provocou o que a foto mostra? Quem é responsável? É desculpável? É inevitável? Existe algum estado de coisas que aceitamos até agora e que deva ser contestado? (2003:97).

Assim reconfigurada, essa ética do olhar pode ser traduzida segundo outros termos. Hannah Arendt lembra-nos que a eleição da superioridade da contemplação frente ao agir, advogada primeiramente por Aristóteles, funda-se na “descoberta de que somente o espectador, e nunca o ator, pode conhecer e compreender o que quer que se ofereça

como espetáculo”. (1971[1995]: 72). Essa retirada do domínio do agir, contudo, não conduz a uma verdade inacessível e invisível ao homem comum, nem exige que os espectadores se refugiem naquela “região mais elevada” procurada por Platão e Parmênides. Nem solitários nem auto-suficientes, pois pertencentes a uma comunidade tanto estética quanto política, os espectadores não são guiados pelos imperativos categóricos da razão prática, submetidos à exigência de dar uma resposta moral à pergunta “o que devo fazer?” (1971[1995]: 73). A comunidade dos espectadores, ao permitir a partilha da fala e do olhar, desfruta da liberdade do juízo de gosto (na acepção kantiana).² Nos termos de Marie José Mondzain, o horizonte ético e estético inaugurado pela imagem é, portanto, o de um “ver juntos”, pois, solidária da fala e do pensamento, ela “faz apelo à potência crítica e à partilha de um sentido” (2003:28). Toda imagem –mesmo a documental– é incerta (nem falsa nem verdadeira); sua natureza, ambivalente, é a de, ao se dirigir aos olhos, suscitar tanto a crença quanto a dúvida, tanto a afecção quanto a atividade crítica (Mondzain 2003:10). Ou então, nas palavras de Comolli:

Necessariamente dupla seria a crença do espectador de cinema: crer e não crer no mundo filmado, e talvez preferir o filme, mas ao mesmo tempo e no mesmo movimento, diante do mundo filmado, desejar acreditar que é justamente o mundo que garante o filme, e não o filme que garante o mundo (2004:434).

O espectador vive, portanto, sob o regime paradoxal da denegação: ele crê sem deixar de duvidar e duvida sem deixar de crer, segundo a fórmula criada por Comolli. É nessa passagem contínua de um movimento a outro que pode se instaurar aquela ética das imagens capaz de nos orientar quanto ao que vale a pena olhar e quanto ao que temos direito de observar.

NOTAS

^{1.} Pensamos aqui, por exemplo, no texto de Aida Vallejo Vallejo (“La estética (ir)realista. Paradojas de la representación documental”), que, ao reunir – dentre outras – as perspectivas de Bill Nichols, Roger Odin e Nöel Carrol, vale-se do conceito de *pacto de veracidad*, definido como “uma negociación de la lectura del film que se produce entre el espectador y el texto filmico y está mediada por la categorización asignada por la industria cinematográfica”. Cf. *Doc On-line*, n. 2, julho 2007, p. 84 (www.doc.ubi.pt). Acesso realizado em 01/06/08.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARENDT, H. (1971) *A vida do espírito. O pensar, o querer, o julgar*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- AUMONT, J. (1995) *O olho interminável: cinema e pintura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BARTHES, R. (1980) *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BAZIN, A. (1983) “Ontologia da imagem fotográfica” en *A experiência do cinema* de Xavier (ed.), 121-128 . Rio de Janeiro: Graal/Embrafilme.
- BENJAMIN, W. (1985) *Obras Escolhidas. Vol. 1. Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- COMOLLI, J.L. (2004) *Voir et pouvoir. L'innocence perdue: cinéma, télévision, fiction, documentaire*. Lagrasse: Verdier.
- ____ (2006) “A última dança: como ser espectador de *Memory of the camps?*” *Devires - Cinema e Humanidades*, 3 (1), 8-45.
- ____ (2007) “Os homens ordinários, a ficção documentária” en *O comum e a experiência da linguagem* de S. Sedlmayer, C. Guimarães, G. Otte (ed.),127-138. Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- DANEY, S. (1996) *A rampa*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DEBRAY, R. (1992) *Vida e morte da imagem. Uma história do olhar no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, G. (1990) *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- ____ (1983) *Cinema 1. A imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- DUBOIS, P. (1990) *O ato fotográfico*. Campinas: Papirus, 2006.
- MONDZAIN, M.J. (2003) *Le commerce des regards*. Paris: Seuil.
- ____ (2007) *Homo spectator*. Paris: Bayard.
- SONTAG, S. (2003) *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Cia. das Letras.
- ____ (1973) *Sobre fotografia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2004.
- VALLEJO, A. V. (2007) “La estética (ir) realista. Paradojas de la representación documental”. Doc On-line, n. 2, 82-106.