

## DIREITO E FOTOGRAFIA, DUAS PAREDES DA MESMA CAVERNA

EDUARDO MUYLAERT<sup>1</sup>

*Nosso século é mais e mais o século do visual, o século da imagem.*

(Joaquim Falcão, 2007).

Uma imagem, mais uma vez, chocou o mundo. Até os já acostumados à visão do planeta enrubescido pelos reflexos perversos do elemento fogo se assustaram. Pudemos ver, em fevereiro de 2015, o piloto jordaniano Muath al-Kasasbeh, de 26 anos, sendo queimado vivo dentro de uma jaula. A imagem, estampada em todos os jornais, foi extraída do vídeo divulgado pelo *ISIS*, a organização terrorista autodenominada Estado Islâmico. Horas depois, em retaliação, a Jordânia enforcaria um homem e uma mulher condenados por terrorismo. Sem as imagens, o enforcamento acabou tendo menos impacto. A única rede americana a divulgar, em seu site, os 22 minutos da agonia do piloto foi a conservadora *Fox News*. Os simpatizantes do *ISIS*, por sua vez, espalharam os links pelo *Twitter*. Paradoxalmente, os dois lados pareciam acreditar que a divulgação das imagens podia servir a seus ideais. Enquanto isso, o mundo voltava a se perguntar: há lógica na barbárie?

Uma imagem, mais uma vez, foi usada para mobilizar a opinião pública. O Centre Pompidou, em Paris, afixou em sua fachada uma enorme foto da caminhada de protesto contra o atentado à redação do jornal humorístico *Charlie Hebdo*, invadido no fatídico 7 de janeiro de 2015. Terroristas bem treinados assassinaram friamente jornalistas e funcionários, a pretexto da profanação da imagem do profeta Maomé.

Uma imagem, mais uma vez, foi usada para provar um fato. Os jornais de fevereiro de 2015 reproduziram uma foto de Fidel Castro, divulgada nos sites oficiais cubanos, para demonstrar que o líder ainda estava vivo aos 88 anos.

Em janeiro de 2015 o mundo celebrou com tristeza os 70 anos da liberação do campo de concentração de Auchwitz. As fotos das cerimônias, na presença de sobreviventes e chefes de Estado, não dão a mais pálida ideia da dimensão

---

1 Eduardo Muylaert é advogado criminal, fotógrafo e professor associado da FGV DIREITO RIO. Foi secretário de Justiça e Segurança, além de Juiz do TRE em São Paulo. Tem o DES de Direito Público da Faculdade de Direito de Paris II (então Panthéon-Sorbonne) e o CEP do Institut des Sciences Politiques de Paris. É comentarista convidado do Jornal da Cultura (TV Cultura, SP), tem vários livros publicados e obras nos acervos da Pinacoteca, do MAM/SP, MAM/RJ e do MACS.

do horror então vivido. Em contrapartida, um pequeno livro, *Écorces* (Casca), de Georges Didi-Huberman (2011), analisa quatro fotografias de época, feitas por prisioneiros, e outras feitas agora por ele, nos mesmos lugares para, a partir da memória, chegar às inquietações do presente. Livros, filmes e até um web-documentário gratuito foram lançados para lembrar a maior cicatriz da história da humanidade, mas ainda há quem negue o holocausto.

Queimar, sufocar e matar seres humanos não é propriamente uma novidade, muitas vezes com o beneplácito do direito. No século XVI, um advogado foi enforcado no pátio do Palácio de Justiça de Paris, por ter escrito um livro considerado injurioso contra o rei. Os exemplares apreendidos foram queimados sob o cadafalso. Um livro licencioso, ou mesmo filosófico, considerado ofensivo à moral cristã, podia levar à morte:

Foi no século XVII que a Inquisição fez o mais terrível uso de seu poder. Desde o seu estabelecimento, e durante o governo dos Philippes, tinha ela obtido o mais amplo favor das leis, e aumento de jurisdição [...] Os autos da fé eram frequentes. Até o ano de 1732 apareceram nos cadafalsos, em hábito de infâmia, penitenciados por este tribunal, 23.068 réus, e foram condenados ao fogo 1.454.

Como observa, em 1861, Coelho da Rocha, lente da Universidade de Coimbra, “com o pretexto do zelo da religião, justificavam os moralistas os meios pérfidos que o governo mesmo muitas vezes empregava para os oprimir” (ROCHA, 1861, p.225).

Vemos as imagens, lemos os textos, e não podemos deixar de constatar que leis e normas, sejam jurídicas, religiosas, ou ambas, com supostos propósitos elevados, quando não civilizatórios, estão sempre por perto desses sacrifícios humanos.

Outra imolação pelo fogo, felizmente apenas simbólica, foi provocada pelo fotógrafo, poeta e cineasta de vanguarda Hollis Frampton, numa obra considerada profética, embora pouco conhecida. Frampton era próximo do minimalismo, movimento que completa 50 anos, e conviveu com Carl André e Frank Stella em Nova Iorque. Seu instigante curta-metragem *Nostalgia*, de 1971, se concentra na visão estática de um fogareiro elétrico, desses redondos de espiral, sobre o qual são depositadas fotografias que queimam lentamente, com as imagens desaparecendo aos poucos e se transformando em cinzas. O sacrifício é acompanhado por um texto cujas últimas palavras são: “*Aqui está! Olhem! Vocês veem o que eu vejo?*” Estaria em questão o destino das imagens? Outro tipo de chama move o filme, analisa Rachel Moore: o calor que surge

quando duas coisas se esfregam uma contra a outra, no caso palavras contra imagens. Cada foto queimada libera a imagem de seu lugar fixo na história, para atingir nova função de significado, permitindo, na linguagem de Nietzsche, uma relação plástica com o passado. (Hollis Frampton — *Nostalgia*, Afterall Books/MIT Press).

Vivemos num mundo em que tudo parece transitório, pessoas, imagens, regras, a vida. Será que da fricção entre as regras que nos obrigam e as imagens que nos assustam podemos também extrair alguma chama, alguma luz, algum sinal?

### **Regras e imagens do homem das cavernas**

A história do homem tem 100.000 anos, mas as fotografias e o direito codificado estão na casa de 200 anos apenas. Direito e fotografia não pertencem a mundos tão diversos como normalmente se imagina. Vivemos imersos em regras e em imagens desde as cavernas, há cinquenta mil anos no mínimo, mas conhecê-las e interpretá-las continua sendo um desafio.

No reino das normas, primeiro vêm as proibições, que acompanham toda a história da humanidade. O interdito é, em geral, sustentado por uma ameaça de punição: não comer o fruto proibido, sob pena de expulsão do paraíso. As regras, no mundo de hoje, integram complexos sistemas sociais, jurídicos e até religiosos, profundamente entrelaçados.

As imagens que sobreviveram aos cataclismos, à destruição e às guerras nos ajudam a formular hipóteses sobre como viviam os homens e as mulheres de cada época, suas crenças, tabus e proibições. E nos obrigam a pensar o mundo, nosso planeta, nossa casa, família, vizinhos, cada um de nós.

As obras de arte são frequentemente ligadas ao sagrado, sistema figurativo e normativo baseado na fé e muitas vezes paralelo ou complementar ao sistema jurídico vigente. Embora a fotografia e o direito codificado ainda não tenham dois séculos, nada mais são do que a versão atual do que os primeiros artistas deixaram fixado nas paredes das cavernas, nos permitindo tentar saber como se situavam no mundo e com que rituais e regras viviam.

### **As imagens do paleolítico**

As melhores imagens do paleolítico sobreviveram e foram descobertas por acaso. No outono de 1940, um rapaz de férias em Montignac, a uma hora de Paris, passeava com seu cão num bosque próximo ao castelo de Lascaux. A perseguição de um coelho acabou levando a um buraco que poderia ser uma saída do castelo, mas se revelou a entrada da caverna onde jazia o magnífico tesouro, perfeitamente conservado há 17.000 anos. Podemos penetrar nessa preciosidade pelas imagens, tanto do filme *The Cave of Forgotten Dreams*, de

Werner Herzog (2011), como do livro *Lascaux ou o Nascimento da Arte*, que o filósofo Georges Bataille fez com o editor Albert Skira em 1955.

A arte paleolítica tinha um papel importante na sociedade de seu tempo, com função ritual e sagrada, associada a uma espécie de magia ou função sacerdotal, deduz Christian Peyre (*L'Histoire de L'Art*, Larousse, 1995). No século XIX, houve uma série de interpretações: totemismo, teoria mágica, estudos etnográficos. Jean-Michel Geneste, um dos maiores conhecedores das cavernas, prefere a teoria do sagrado: a caverna seria um santuário, onde as pinturas de grandes mamíferos indicam proximidade espiritual entre homem e animal (*Lascaux*, Gallimard, 2012).

Georges Bataille também situa as figuras de Lascaux como parte de rituais, com representação precisa da natureza e dos animais de há mais ou menos 200 séculos. As figuras humanas são menos frequentes e normalmente têm traços vagos. Há figuras femininas com seios e genitais exagerados, as Vênus, possivelmente ligadas aos ritos de fertilidade, mas em geral as pessoas retratadas não têm rosto, olhos, boca ou orelha.

### ***Homo sapiens*, o criador de imagens e de proibições**

Bataille situa dois eventos como os mais importantes na história da humanidade: primeiro, a criação de ferramentas, que deu nascimento ao trabalho e ao *Homo Faber*, que ainda era um Neandertal. Tanto é uma ferramenta o cinzel do escultor, como uma barra de ferro, um porrete, uma câmera fotográfica ou uma alavanca, máquina simples usada há milhares de anos e que foi celebrizada por Arquimedes com a frase “Dê-me um ponto de apoio e uma alavanca que moverei o mundo”.

Mais tarde, entre 50 mil e 20 mil anos antes da era cristã, começa a produção de objetos de arte, estágio que, para Bataille, inaugura a presença do ser humano integral, o *Homo Sapiens*, que brinca, ou joga, além de trabalhar.

Enquanto as limitações dos animais decorrem da natureza, as dos humanos decorrem de normas. Há objetos que são sagrados e, portanto, proibidos, como os restos mortais, que devem ser respeitados e preservados. Entender Lascaux, sustenta Bataille, é descobrir as proibições, a primeira das quais se refere a esse respeito aos despojos dos mortos. O autor não encontra evidência, positiva ou negativa, da proibição do homicídio nas imagens de Lascaux, mas observa que esta é considerada uma proibição universal. Localiza, entretanto, outro conjunto claro de interditos: a vedação do incesto, do contato com as mulheres nos períodos críticos, bem como na gravidez e no nascimento dos filhos.

Georges Bataille se convenceu de que tais complexos de interdições existem universalmente, embora não tenha encontrado registro factual em perío-

dos anteriores. Claude Lévi-Strauss, em conferências feitas no Japão em 1986, quando já chegava aos 80 anos, destaca as características do fenômeno humano e o papel do proibido e da ferramenta:

Sempre e em toda parte o homem é um ser dotado de linguagem articulada. Ele vive em sociedade. A reprodução da espécie não é deixada ao acaso, mas sujeita a regras que excluem um certo número de uniões biologicamente viáveis. O homem produz e utiliza ferramentas, que emprega em técnicas variadas. Sua vida social se exerce em conjuntos institucionais cujo conteúdo pode variar de processos; certas funções — econômica, educativa, política, religiosa — são regularmente asseguradas (*L'Anthropologie face aux problèmes du monde moderne*, Seuil, 2011, p.17/18).

### **A interpretação das imagens**

Até hoje há muitos aspectos inexplorados e outros bastante controversos em relação às imagens de Lascaux. Apesar da ameaça de deterioração, que levou à restrição de visitas, o cuidadoso registro fotográfico as salvou, depois de superar muitas dificuldades.

A relação entre a imagem e o real continua no centro das discussões filosóficas e ainda desperta paixões, como demonstram as leituras de Gisèle Freund, Roland Barthes, Vilém Flusser, Susan Sontag, Walter Benjamin, Rosalind Krauss, Jacques Rancière e tantos outros. Hoje, a visão antropológica, adotada por Etienne Samain (*O Fotográfico*, 1998) e sua discípula Fabiana Bruno, incorporando a visão de Georges Didi-Huberman (*Diante da Imagem*, 2014, *A Imagem Sobrevivente*, 2013, *Diante do tempo — História da arte e anacronismo das imagens*, 2015), continua sendo das mais promissoras.

Para nós, aqui e agora, o importante é apenas separar a fotografia da coisa fotografada. Uma coisa é a caverna de Lascaux, outra são as imagens feitas em seu interior. O fato de serem consideradas como documentos não lhes retira a implacável relatividade.

“Passamos noites inteiras trabalhando sob a terra”, registrou o editor Skira, “sob a luz intensa dos projetores voltados a esse mundo mágico cujos detalhes e mudanças de cor, invisíveis sob a luz diminuta instalada para os visitantes, despontavam vívidos em sua beleza original”.

Aí os obstáculos aparecem:

Muitas vezes achamos que nosso trabalho tinha terminado. Mas, a cada vez, depois de termos revelado as chapas e conferido os resultados, decidíamos começar tudo de novo, pois o que o olho vê não é necessariamente o que a câmera registra. A ver-

dade é que as pinturas de Lascaux misteriosamente se movem e mudam. Elas não são pintadas numa superfície plana uniforme e nem sempre podem ser vistas de um ângulo normal, de alguns metros de distância. Esses artistas das cavernas tiraram toda vantagem possível tanto da superfície irregular das paredes de pedra como da perspectiva de cada uma das várias salas. A cada passo, as coisas mudam, a ponto de quase não poderem ser reconhecidas. Um touro parece abaixado e com o pescoço retraído; mude de posição e o animal adquire corpo alongado e a cabeça de uma girafa. Qual é o ponto de vista ideal? [...] As pinturas de Lascaux literalmente desafiam a câmera; frequentemente, quando maior profundidade de campo é desejada, o fotógrafo, ao recuar, é barrado pelo outro lado do corredor estreito. (BATAILLE, 1955, p. 5).

Assim como as imagens, também as regras e a realidade à qual se referem vão mudando de acordo com o ponto de vista e a perspectiva com que são examinadas. E nem sempre temos distanciamento suficiente para avaliá-las. A interpretação e aplicação das normas são desafios muito maiores do que se poderia imaginar, mesmo daquelas mais comuns, que devemos obedecer no dia a dia. O que dizer, então, das que parecem ter vindo de outro planeta, ou do tempo das cavernas?

### **As luzes do século XIX**

A invenção da fotografia, em 1838, ocorre num século marcado pela busca de luzes e pela crença num mundo mais justo. O ocidente, imbuído da filosofia do Iluminismo, procurava superar os traumas do absolutismo e caminhar para o estado moderno.

Henry Cartier-Bresson afirma, no seu *O Imaginário Segundo a Natureza* (1996), que “a fotografia não mudou desde a sua origem, exceto nos seus aspectos técnicos, o que para mim não constitui uma preocupação maior” (p. 35).

André Rouillé, primeiro a defender na França uma tese de doutorado sobre fotografia, em 1980, analisou seu aparecimento no século XIX em função da sociedade industrial e do surgimento da máquina, com processos físicos e químicos atuando na produção e substituindo a ação humana. Walter Benjamin já começara sua *Pequena História da Fotografia*, de 1931, afirmando que “A névoa que recobre os primórdios da fotografia é menos espessa que a que obscurece as origens da imprensa; já se pressentia, no caso da fotografia, que a hora de sua invenção chegara” (BENJAMIN, 1995, p. 91).

Rouillé se angustia hoje com a questão da fotografia digital, ligada ao computador, à rede, a um regime de verdade totalmente diferente e que, se-

gundo ele, ao exigir tratamento com aplicativos e alcançar grande velocidade de circulação, representa uma mudança radical, uma mudança de natureza em relação à fotografia analógica. Para demonstrá-lo, entretanto, ele nos promete um próximo livro, pois seu *A fotografia: entre documento e arte contemporânea* já tem 10 anos.

A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, de 1789, proclamara os princípios básicos de igualdade, legalidade e presunção de inocência. No campo básico das proibições, temos a afirmação de que a lei só pode vedar as ações prejudiciais à sociedade. Que a única distinção possível é a das virtudes e talentos. Que a lei só deve estabelecer penas estrita e evidentemente necessárias. E que a sociedade tem o direito de pedir contas a todo agente público pela sua administração.

A edição, em 1804, do Código Civil Francês, fruto direto das concepções da Revolução, é uma das balizas do século XIX. Dividido em três livros, dispõe sobre as pessoas, os bens e a propriedade. A única das minhas coisas que vai sobreviver é o Código Civil, teria declarado Napoleão Bonaparte. Ainda em vigor na França, apesar de sucessivas reformas, o Código de Napoleão serviu de modelo para inúmeros países, entre os quais a Áustria, a Itália, Portugal e o Brasil.

Pouco antes da era da fotografia, o Brasil abriu seus portos (1808), declarou independência (1822) e teve a primeira Constituição (1824). Logo depois, começaria o ensino jurídico, com a criação das escolas de direito de São Paulo e do Recife (1827). Até hoje se considera que a modernização e aprimoramento dos sistemas jurídicos dependem da qualidade da educação legal.

O Código Criminal de 1830 e o Código de Processo Criminal de 1832 vieram substituir as cruentas Ordenações Filipinas, editadas no começo do século XVII, mas que ainda se aplicavam no Brasil.

Quando a lei comercial brasileira surge, em 1850, para atender às necessidades dos negócios, a invenção da fotografia já havia sido protegida na França. Nosso Código Civil só viria em 1916, quase 25 anos depois da abolição da escravatura e da proclamação da república.

O século XIX do começo da revolução industrial e da ascensão da burguesia cultuava o romantismo na literatura: Goethe, Stendhal, Musset, Victor Hugo, Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Casimiro de Abreu, Balzac. E a crítica literária já tinha seus tenores: Saint Beuve e Baudelaire.

## **O papel da fotografia**

Um jornal de literatura e belas artes fundado em Paris em 1830, *L'Artiste*, muda de mãos em 1856, inaugurando seu melhor período, com Théophile Gautier como chefe de redação. Já no número inaugural da nova fase proclama que as

artes vivem um segundo renascimento: “o conhecimento das leis que regem o universo e as relações dos seres constitui a ciência, enquanto é próprio da arte exprimir o universo e as relações que nos ligam a todos os seres” (p. 95). Como se vê, as ideias de ciência, leis, relações e arte, estão — bem ou mal — sempre associadas.

A *camera obscura* não é novidade, Aristóteles já a descrevera e os pintores usavam há muitos anos esse dispositivo ótico que projeta numa placa de vidro opaco a imagem da coisa observada. Como nas atuais câmeras *pinhole* (buraco de agulha), a mágica se dá graças à passagem da luz refletida por um buraco minúsculo. Na verdade, o utensílio era quase uma câmera fotográfica. Faltava apenas o material sensível, filme ou sensor, para registrar o que o artista via e copiava. *L'Artiste* sustentava que a *camera obscura* podia ser de grande utilidade aos pintores de paisagens e mesmo aos retratistas: “Que importa ao espectador que contempla um Canaletto, um Guardi, um Peter Neefs, um Hooch, um Turner, um Ziem, que esses quadros tenham sido traçados à vista ou por um processo mecânico? Se a máquina escreveu, foi o pintor que ditou”. (*L'Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*, 1856, 6a. série, tomo II, p.86, in <https://books.google.com.br/books?id=wladBCZUgrcC&pg=PA3&dq=l%27artiste+revue+1856+nouvelle+phase&hl=en&sa=X&ved=0ahUKEwi91JKvoc3JAhXFE5AKHYyUCnoQ6AEIHZAA#v=onepage&q=l'artiste%20revue%201856%20nouvelle%20phase&f=false>)

A questão do papel da fotografia vem desde sua invenção e é discutido na mesma revista: “A fotografia por um momento deu medo aos artistas. Eles acharam que a luz e a química iam lhes fazer concorrência! Michelangelo, Ticiano, Rembrandt teriam rido. Mas os pintores de nossos dias, falamos da maioria, que executam seus quadros com muitos modelos, que copiam a natureza tão fielmente quanto possível, e que fazem arte à mercê do pincel, ou segundo as regras de Euclides, têm razão de temer a descoberta de Nicéphore Niépce, de Daguerre e de Talbot. Melhor para a pintura! Todos os *realistas* e todos os *geômetras* virarão fotógrafos; os verdadeiros pintores ficarão, e a fotografia, ouvida a respeito, lhes poupará muitos aborrecimentos e muitas penas”. (*L'Artiste*, *idem*).

Edgar Allan Poe recebeu a invenção com entusiasmo: “O instrumento em si deve, sem dúvida, ser visto como o mais importante, e talvez o mais extraordinário triunfo da ciência moderna.” (*O Daguerreotipo*, 1840). Já Charles Baudelaire, em 1859, tinha grandes restrições:

Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções, ela logo será totalmente suplantada e corrompida, graças à aliança natural que encontrará na tolice da mul-



tidão. É preciso então que ela retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram e nem suplantaram a literatura.<sup>2</sup>

A propriedade de alguns materiais, como os sais de prata, sensíveis à luz, era conhecida há muito tempo, mas o fenômeno era passageiro. Quando se retira o bule deixado sobre uma bandeja de prata, vê-se logo a marca mais clara do lugar onde a peça ficava. Exposta à luz, em instantes a bandeja toda escurece. O que faltava para a invenção da fotografia era um processo para fixar a imagem assim produzida, o que foi conseguido, em grande sincronismo, por Fox Talbot, na Inglaterra, Daguerre, Niépce e Bayard, na França e, como se soube mais tarde, pelo francês Hercule Florence no Brasil. As primeiras imagens estão conservadas até hoje e é impressionante a qualidade artística do material experimental do alvorecer da fotografia. O próprio imperador Dom Pedro II adquiriu, já em 1840, um aparelho daguerreotipo, com o qual produziu diversas imagens, ao mesmo tempo em que apoiava os fotógrafos e formava importante coleção que chegou a ter trinta mil imagens.

Do mesmo modo como a fixação das imagens criou a fotografia e a possibilidade de sua reprodução, que logo se espalharia pelo mundo, a codificação do direito dos povos de tradição latina e sua publicação tornou-o acessível e passível de ampla discussão, comparação e mesmo contestação. É o que exploram os trabalhos que estudam a origem e o alcance do Código Civil francês, como o clássico de André— Jean Arnaud, *Les origines doctrinales du Code civil français* (1969), e artigos que estão na internet, como *Origine, signification et portée du Code civil en France*, de Catherine Delplanque.

### **A verdade na caverna**

Nem pela fotografia, nem pelo direito, se pode chegar à verdade. Nenhum dos dois campos tem essa pretensão, ou objetivo, mas ainda há muita confusão a respeito. Todo mundo já ouviu falar na alegoria da caverna, mas poucos lembram bem do que se trata. Platão, nascido em Atenas quatro séculos antes da era cristã, trata da organização política e do ser humano na sua clássica República. No livro VII, aparece o mito da caverna, paradigma definitivo da questão aparência versus realidade e do processo de conhecimento.

Em singelo resumo, há homens presos desde a infância numa caverna, todos acorrentados e voltados para uma parede onde a luz que vem de fora projeta cenas do exterior. Como é natural, eles tomam as sombras por reali-

---

2 Disponível em: <<http://www.entler.com.br/textos/ baudelaire2.html>>.

dade. Embora o filósofo contraponha o conhecimento grosseiro, que vem dos sentidos, ao conhecimento verdadeiro, que viria das ideias, para nós o que importa aqui, mais do que as implicações filosóficas, é justamente a parábola da diferença entre os registros que fazemos, seja com o cérebro, o olho, ou com uma ferramenta como a câmera, e as coisas a que nossos registros se referem.

Susan Sontag abre assim seu clássico *Sobre Fotografia*, de 1973: “A humanidade permanece, de forma impenitente, na caverna de Platão, ainda se regozijando, segundo seu costume ancestral, com meras imagens da verdade”. E retoma depois: “A realidade sempre foi interpretada por meio das informações fornecidas pelas imagens; e os filósofos, desde Platão, tentaram dirimir nossa dependência das imagens ao evocar o padrão de um modo de apreender o real sem usar imagens” (SONTAG, 2004, p. 169).

Da mesma maneira como o ser humano é um criador incansável de proibições e outros tipos normativos, é também um eterno narrador e colecionador de imagens e histórias. É interessante tentar ver como uma coisa se imbrica com a outra, pois não há poder sem ficção, como também não há anomia na arte. Nenhum domínio do conhecimento escapa à ficção, que vai muito além da literatura, do cinema e do teatro, penetrando na política, na justiça, na religião, na publicidade e nos registros do cotidiano. No limite, deixando de lado toda postura idealística, é impossível separar o “joio” do “trigo”, pois realidade e ficção se interpenetram de maneira indissociável. Depois, podemos perguntar ainda: num mundo iníquo, a ficção é o veneno que mata ou o maná salvador?

### **A ficção na fotografia**

A fotografia, antes de se pretender arte, já brincava com a realidade, desde o nascedouro e por todo o sempre, amém. Hippolyte Bayard se decepcionou quando a Academia, que havia consagrado o daguerreotipo como grande invenção, negou reconhecimento ao seu importante processo fotográfico. Como resposta, encenou em 1840 um autorretrato como afogado, escrevendo no verso: “O cadáver que vocês veem aqui atrás é do Senhor Bayard, inventor do processo que acabam de observar e do qual verão os maravilhosos resultados. (...) O governo, que havia dado tanto ao Senhor Daguerre, disse nada poder fazer pelo Senhor Bayard, e este se afogou”<sup>3</sup> O Estado francês, efetivamente, deu uma pensão anual de 10.000 francos a Daguerre e seu sócio, o filho e herdeiro de Nièpce, mas Bayard só conseguiu 600 francos para compra de material fotográfico. Coisas da lei e do governo, que o primeiro *selfie* de ficção questionou com muito mais vigor do que qualquer petição ou recurso.

---

3 Disponível em: <<http://culturevisuelle.org/icones/2865>>.

Quando observamos com cuidado o famoso daguerreotipo de 1938, em que Daguerre retrata o *Boulevard du Temple* em Paris, não vemos nenhuma carruagem ou pedestre, dado o longo tempo de exposição, que faz desaparecer tudo que se move. Ao mesmo tempo, vemos em primeiro plano um homem com as botas sendo engraxadas. Para obter esse efeito, era preciso pedir que o cavalheiro e o engraxate ficassem imóveis por uns quinze minutos, ao menos. Mas a fantasia não era privilégio dos pioneiros franceses: uma imagem famosa de Fox Talbot, de 1843, mostra ferramentas de jardim e um chapéu de palha cuidadosamente dispostos, em organizada produção, recurso que se tornaria corriqueiro na publicidade.

O inglês Roger Fenton é considerado o primeiro fotógrafo de guerra, pois recebeu da rainha Vitória a missão de documentar a guerra da Crimeia, em 1855. Numa época em que os equipamentos não conseguiam fotografar os soldados em ação, a solução era mostrar a devastação dos campos após as batalhas. Sua imagem mais famosa, o Vale da Sombra da Morte, título tirado do Salmo 23 da Bíblia, foi composta com balas de canhão que haviam sido recolhidas anteriormente e funciona, segundo Garry Badger, como prova de que “uma boa metáfora pode frequentemente levar vantagem sobre um bom fato” (*The Genius of Photography*, 2007, livro e filme). Isso serve para os processos judiciais também, como sabem muito bem os frequentadores dos pretórios.

A supressão também é um grande recurso. Uma senhora da sociedade recomenda colocar os namorados das netas — sempre provisórios — nos cantos dos retratos, de onde é fácil extrai-los com uma simples tesoura. O processo é usual em política, sendo usado exaustivamente em países ditatoriais. Há todo um livro de Alain Jaubert, *Le Commissariat aux Archives* (1986) falando das fotos que falsificam a história, com personagens que aparecem e desaparecem e outros truques. Os cubanos viram, em 1963, uma foto de Fidel Castro em visita a Moscou, posando ao lado de Nikita Krushev, então chefe de partido e de governo, e do presidente Leonid Brejnev. O cargo de Brejnev era apenas simbólico e, na União Soviética, ele desapareceu da foto. Apesar da cautela, Krushev foi derrubado do poder no ano seguinte, justamente por Brejnev, que o substituiu como secretário-geral do partido comunista. Mas há também fotos que desaparecem em Cuba. Durante a visita triunfal de Fidel ao Chile de Allende, em 1971, aparece com eles na foto oficial um general então desconhecido, que vem a ser justamente o futuro ditador Augusto Pinochet, que massacrou Allende. A foto tornou-se altamente inconveniente e sumiu de circulação em Havana.

### **A expansão da fotografia**

O objeto da fotografia, no século de sua invenção, pode ser classificado nas mesmas categorias do *Code Civil*: pessoas, bens, propriedades. As fotos de paisagens do início da fotografia hoje atingem valores incalculáveis, na casa

de milhões de dólares. Na época em que as viagens eram difíceis e para poucos, a fotografia trazia imagens do Egito, da África, da Ásia e de seus povos, estimulando fantasias, mas criando uma visão etnográfica eurocêntrica, como demonstrado, entre outros, por James R. Ryan em *Picturing Empire — Photography and the Visualization of the British Empire* (Chicago, 1997).

Na metade do século XIX, a febre foi o estereoscópio, que simulava três dimensões, a partir da visualização simultânea de duas imagens com perspectivas ligeiramente diferentes. Com ele, podiam-se ver paisagens de vários países e povos com a ilusão de mais realismo. Oliver Wendell Holmes, o notável jurista e juiz da Suprema Corte Americana, foi seu grande entusiasta (<http://www.theatlantic.com/magazine/archive/1859/06/the-stereoscope-and-the-stereograph/303361/>). Ainda encontramos em feirinhas essas placas produzidas aos milhares, com duas imagens lado a lado que parecem iguais, e até alguns aparelhos usados para sua leitura. Uma revista da época chega a se queixar da substituição desse nobre instrumento, que estava sendo usado para mostrar casamentos, batizados, historietas e até cenas picarescas, como na série *Problemas da Vida de Solteiro*.

Na mesma época, Julia Margareth Cameron, tia-avó de Virginia Woolf, fazia suas fotos etéreas e desconcertantes, fugindo ao realismo até então dominante. Severamente combatida, a obra de Cameron é hoje tida como das mais expressivas da história da fotografia. Na França, Nadar já era famoso com seu atelier de retratos, que vão de Baudelaire a Sarah Bernhardt. Foi nesse atelier, em 1874, que houve a primeira exposição dos impressionistas, incluindo Monet, Degas, Cézanne e Renoir. É conhecida sua amizade com os escritores, inclusive Proust, que tinha uma relação intensa com a fotografia. Dir-se-ia que, às vezes, para Proust, a posse de uma fotografia vale mais que a posse do original, avaliou o húngaro Brassai: “Proust mais uma vez proclama a virtude insubstituível das fotos, cuja coleção tanto ardor lhe exigira ao longo da vida. Era por intermédio da fotografia, *encontro prolongado*, que ele conseguia *observar à vontade* as particularidades de um rosto, estudar *como em um tratado* as belezas e singularidade de uma criatura e, assim, fazer *voluptuosas descobertas*” (Proust e a Fotografia, 2005, p.98/99).

Honoré Daumier, além de escritor e fotógrafo, ficou famoso pelas caricaturas inclementes que deixou de advogados e juízes, nas conhecidas gravuras *Les Gens de Justice*, que até hoje enfeitam muitos escritórios de advocacia. Em 1832, Daumier chegou a ser preso, depois de um ataque ao rei Luís Felipe.

Outra moda do século XIX foram as *Cartes de Visite*, verdadeiras precursoras dos *selfies* de hoje em dia. A máquina, patenteada por Disdéri em 1854, tinha de 4 a 8 lentes e fazia vários retratos ao mesmo tempo, para cada um ser colado em um cartão. A celebridade começava a ser construída pela imagem e,

com os preços mais baixos do processo, todos queriam ter seu cartão de visita ilustrado para dar, trocar, enviar pelo correio ou colar em álbuns. Milhões desses cartões foram produzidos, ampliando o campo da fotografia e sua difusão.

### **Chegando ao século XX**

O primeiro jornal a publicar uma fotografia, em 4 de março de 1880, foi o *New York Daily Graphic*. A reprodução fotográfica em livros e jornais foi facilitada e barateada com o uso do *halftone*, o meio-tom que caracteriza o pontilhado dos clichês e já apontava para a expansão da imprensa no século XX.

A primeira câmera Kodak surgiu no ano da Lei Áurea, 1888, com o slogan “Você aperta o botão, nós fazemos o resto. A única câmera que qualquer um pode usar sem instruções”. A partir daí, o instantâneo passou a se espalhar e a popularização da fotografia, com Charles Eastman vendendo sua *Brownie* a um dólar, abria as portas para a fotografia popular do século XX. Não é à toa que o filósofo Pierre Bourdieu, ao estudar os usos sociais da fotografia, a caracterizou como uma arte de classe média, inclusive, mas não só, pela acessibilidade das ferramentas (câmeras) e facilidade de seu uso. O grande Henry Cartier-Bresson lembra que, como muitos outros garotos, entrou no mundo da fotografia com uma *Brownie* de caixão, que usava para colher instantâneos nas férias.

O século XX trouxe mais inovações e mudanças do que todos os períodos anteriores, abrindo caminho para o que, confortavelmente ou não, somos hoje. Tudo se acelera, a tecnologia avança, alcançamos a Lua, estamos conectados, mas o planeta Terra continua devastado por guerras, destruição, fome, epidemias, ódios. O direito e a fotografia não têm como escapar a essas realidades, das quais ora são meros espectadores impotentes, ora agentes tentando intervir.

Eugène Atget andava por Paris com sua pesada câmera, por volta de 1900, e deixaria uma obra maravilhosa de documentação da cidade, só reconhecida mais tarde. Os irmãos Lumière começavam a exhibir seus filmes, mudos, é claro. Nos Estados Unidos, Alfred Stieglitz editava *Camera Notes* e ajudava a fundar a *Photo-Secession*, que até o fim da guerra de 14-18 seria fiel ao pictorialismo à americana. Na Alemanha, August Sander começava sua longa série de retratos sobre as profissões e condições sociais, que foi proscrita no nazismo, pois sua visão da realidade se distanciava muito do modelo ariano idealizado por Hitler. Na América, Edward S. Curtis convence J. P. Morgan a financiar a publicação de *The American Indian*, sua monumental coleção em vinte volumes, obra magnífica, mas que traz uma aura de heroísmo e glorificação bem distante da realidade. Em contrapartida, Lewis S. Hine e Jacob Riis inauguram o documentário social, fotografando os imigrantes, a pobreza e o trabalho infantil em Nova Iorque. Em 1929, enquanto a crise decorrente do *crash* da Bolsa devastava os Estados Unidos, na Europa a fotografia moderna, com destaque para

Lazlo Moholy-Nagy, era admirada e discutida na exposição *Film und Photo*, em Stuttgart.

## O mundo real e as imagens

Uma visão menos idealizada da cena americana foi produzida, a partir de 1938, por Arthur Feelig, repórter conhecido como Weegee, o único autorizado a usar um rádio portátil da polícia de Nova Iorque. Ele costumava chegar aos locais de crime antes das autoridades e revelava as chapas num laboratório improvisado no porta-malas de seu Chevrolet. Weegee só ia dormir depois de ter vendido os flagrantes a um dos jornais locais, por 5 dólares. Seu estilo realista só obteve reconhecimento quando as primeiras fotos foram compradas pelo MOMA, em 1945, ano de seu livro *Naked City*. O filme *The Public Eye*, de 1992, é inspirado na vida de Weegee, mas não teve boa crítica.

O lançamento das câmeras de 35 milímetros, especialmente a *Leica*, com sua mobilidade, permitiu um novo tipo de fotojornalismo e o surgimento dos trabalhos de Cartier-Bresson, Eisenstadt e Kertész. Embora a ampliação das fotografias fosse possível desde 1850, ela foi pouco usada no século XIX, quando os negativos eram maiores e as cópias feitas por contato. A partir de 1925, com a banalização dos negativos de 35 mm, a ampliação se tornou indispensável.

Cartier-Bresson pondera no seu *O Momento Decisivo* (1952) que “nossa atividade de fotorreportagem tem apenas trinta anos de existência. Atingiu a maturidade devido ao desenvolvimento das câmaras de fácil manejo, das lentes mais rápidas e dos filmes também mais rápidos, de grão fino, produzidos pela indústria cinematográfica. A câmara é para nós um instrumento e não um belo brinquedo mecânico.”<sup>4</sup>

Brassaï fotografou a Paris noturna, enquanto Bill Brandt fazia o mesmo em Londres. Lisette Model, mestra de Diane Arbus, fotografou nos anos 40 os imigrantes do *Lower East Side* de Nova Iorque. Ela trabalhava rotineiramente para a *Harper's Bazaar*, mas muitas vezes suas fotos foram recusadas, inclusive o lindo trabalho que fez com uma companhia de dança do Harlem. Alexey Brodovitch, que dirigiu a revista até 51, foi bem claro quanto às ideias da publicação: “Hearst não vai permitir fotos de negros na sua revista”. O *Ulysses*, de James Joyce, foi publicado em Paris por Silvia Beach em 1922, mas proibido nos Estados Unidos até 1931, quando a justiça o liberou, numa sentença que fez história.

Como resposta à crise de 29, foi criada a FSA, a Farm Security Administration, que documentou a vida americana durante a depressão. Desse trabalho participaram grandes fotógrafos, como Walker Evans, Carl Mydans e Gordon Parks, e surgiram obras primas como *Migrant Mother*, de Dorothea Lange. Ha-

4 Disponível em: <<https://social.stoa.usp.br/escolafocus/blog/o-momento-decisivo-49802>>

via, entretanto, um controle do diretor, o sociólogo Roy Stryker, que destruía as imagens consideradas muito negativas, pois o programa visava encorajar os americanos e difundir um humanismo compatível com o *New Deal* de Roosevelt.

Em 1936, surge a revista *Life*, com quase quinhentos mil exemplares, para se tornar um marco na história do fotojornalismo. *Life* escreveu a história, com a cobertura fotográfica da segunda guerra e das outras que viriam. Na Europa, *Paris Match* chegou a ter quase dois milhões de exemplares em 1972.

Em 1944, a Kodak lançou o negativo colorido, enquanto Robert Capa fazia as famosas fotografias nubladas do desembarque dos aliados na Normandia. Quando as imagens da Alemanha liberada foram publicadas, em 1945, o mundo entrou em transe diante do horror.

Cada uma dessas obras fotográficas acabou influenciando seu tempo, muitas vezes gerando uma ação política e social visando corrigir e prevenir distorções e atrocidades. Até hoje se diz que o que o olho não vê, o coração não sente. Cada vez mais, o direito foi protegendo a infância, o trabalhador e as mulheres. Foram criados tribunais internacionais e o genocídio considerado crime contra a humanidade. Do trauma da guerra, do repúdio ao fascismo e ao nazismo, surgiu um novo desejo de paz, de compreensão e de progresso, que vai se manifestar tanto no campo do direito, como no da fotografia.

### **Esperanças e decepções do pós-guerra**

A democracia brasileira entrou em colapso com o Estado Novo e a Carta de 1937, mas foi restabelecida na Constituição de 1946. O pós-guerra é, no mundo todo, uma tentativa de conciliação entre os direitos individuais clássicos, os novos direitos econômico-sociais — os direitos trabalhistas já figuravam nas leis do período getuliano — e uma vigorosa reafirmação dos direitos políticos e de restauração dos regimes democráticos. Os constituintes desse período, aqui como na Europa, têm presente a trágica lembrança do fascismo e do nazismo.

Também na fotografia há um clima de confiança no ser humano, traduzido na épica exposição *The Family of Man*, organizada em 1955, no *MOMA* de Nova Iorque, por Edward Steichen. São 273 fotos de 68 países, todas de perfil humanista. O enorme sucesso de público a fez circular por vários anos, mas esses relatos de suposta fraternidade e igualdade foram questionados nos anos 80, inclusive por Roland Barthes. Com a organização e o tema das imagens, criou-se um discurso visando mostrar que, apesar das disputas e da guerra fria, a vida é igual em todo lugar e a humanidade continua sendo uma grande família: natureza exuberante, crianças dormindo, sorrisos, casais.

Juan Fontcuberta, um dos mais instigantes pensadores atuais sobre fotografia, analisa a partir daí a questão da fotografia no contexto em que é

apresentada. Uma imagem adquire um sentido específico quando colocada no conjunto de uma obra, organizada num livro ou exposição, ou quando acompanhada de uma legenda. A ideia de que a mera interpretação gramatical da norma é de pouca valia é bastante familiar aos juristas, que sabem que a interpretação sistemática é mais reveladora de sentido.

Quanto à legenda, Fontcuberta relata a indignação dos leitores do sério jornal alemão *Die Zeit* com o *happening* promovido em 1981 pelo americano Allan Kaprov. Ele escolheu três fotografias banais e as fez publicar por quatro vezes, em cadernos diferentes do jornal, com legendas inventadas, o que dava sentidos opostos à mesma imagem. O estranhamento dos leitores foi tal que a central telefônica do jornal entrou em colapso e muitos ameaçaram cancelar a assinatura. O jornal recuou e pediu perdão aos assinantes por ter dado carta branca excessiva a um artista contemporâneo “extravagante” e prometeu nunca mais repetir a experiência. (Joan Fontcuberta, *A Informação como Happening*, em *O Beijo de Judas – Fotografia e Verdade*, 2010).

### **Acomodação e rebeldia**

As estrelas dos anos 50, no cinema, ainda eram Marilyn Monroe e Grace Kelly. *A Lady e o Vagabundo*, de Disney, estourava nas bilheterias. A censura continuava vigilante, com medo de que o comunismo e as batalhas pelos direitos civis contaminassem o *American Way of Life*. Mas, já surgiam sombras de inquietação com James Dean e Natalie Wood em *Rebelde sem Causa*, *A Leste do Éden*, de Elia Kazan, e até a saia esvoaçante de Marilyn em *O Pecado Mora ao Lado*.

Em 1958, o livro *The Americans*, do suíço Robert Frank, com prefácio de Jack Kerouack, quebra os padrões tradicionais e recebe críticas ferozes, mas teria uma influência definitiva na nova fotografia americana. Os anos 60 trazem a revolução, com os Beatles na música e Andy Warhol e Robert Rauschenberg incorporando as imagens fotográficas ao mundo da arte moderna.

Nos anos 70 a fotografia foi reconhecida e incorporada pelos museus e pela universidade. Nessa época, os temas que até hoje são um desafio para o direito foram francamente abordados, mas não sem escândalo. Diane Arbus, que morreu em 1971, deixou o conforto do mundo da moda para explorar a miséria da condição humana, os deficientes, os desajustados, os *freaks*; hoje ela é um dos ícones da fotografia contemporânea e sua obra tem valor incalculável.

Robert Mapplethorpe, fotógrafo negro e homossexual, chocou a América com seus corpos esculturais de homens, causando escândalo quando expôs um branco sexualmente submetido a um negro. Em 1990 acabou absolvido da acusação de obscenidade, motivada pela exposição de seus trabalhos num museu de Ohio. Depois, Mapplethorpe foi reverenciado numa das galerias do *Guggenheim Museum* e é um clássico.



Nan Goldin publicou em 1986 sua *Balada da Dependência Sexual*, descrevendo o universo punk em que vivia, a morte dos amigos e sua intimidade com sexo, drogas e violência. Apesar da vida francamente marginal, a artista privilegia a ternura em seu trabalho e diz que foi a fotografia que salvou sua vida. Respeitada e cultuada, Nan Goldin acabou censurada no Brasil, quando o Centro Cultural Oi Futuro, do Rio de Janeiro, cancelou a exposição que ia abrir em janeiro de 2012, a pretexto de possíveis problemas com o Estatuto da Criança e do Adolescente.

Nobuyoshi Araki e Larry Clark também enfrentaram problemas com sua abordagem explícita da sexualidade, mas têm enorme influência na fotografia contemporânea, enquanto a justiça, no mundo todo, continua às voltas e sem saber bem como lidar com o problema da violência, das drogas, do gênero, da igualdade, do preconceito, da integração social e tantos outros.

A democracia prometida na Constituição de 1946 durou pouco: a partir do golpe de 1964, vivemos um eclipse terrível, com censura, perseguições, prisões, torturas e exílio, inclusive de artistas. Após o vigoroso movimento de 1984 pelas eleições diretas, veio a Constituição de 1988, com renovada promessa de respeito aos direitos individuais e à liberdade de expressão. Apesar de reprimidas, a fotografia e a arte tiveram papel fundamental na resistência à opressão. Mas hoje, de novo, inúmeras questões ligadas à liberdade de expressão dependem da justiça.

### **As cavernas digitais, a nuvem e o terror**

A passagem para o século XXI foi marcada pela progressiva implantação da cultura digital. Só no fim do século XIX, bem depois da invenção da fotografia, é que Thomas Edson patenteou a lâmpada elétrica. O telefone chegou ao Brasil logo depois, junto com meio milhão de imigrantes. A televisão veio nos anos 1950, depois da guerra. Nos anos 90, cem anos apenas depois da lâmpada elétrica, começaram a telefonia celular e a era dos computadores pessoais e das câmeras digitais. Nos últimos anos, a *Apple* forneceu uma quantidade incalculável de *iPhones* e *iPads*, cada um com sua câmera de altíssima qualidade. Embora custem bem mais de um dólar, esses aparelhos cumprem hoje o papel pioneiro das *Brownie*, da *Kodak*, empresa que quase desapareceu.

Estamos tão habituados à internet que podemos, num ensaio como este, apenas citar quase todos os livros e obras, pois são facilmente encontráveis na rede. Nossas imagens agora estão na nuvem, essa forma contemporânea de cavernas virtuais. O acervo fotográfico da humanidade pôde se salvar graças aos álbuns e às caixas de sapato. Ainda podemos admirar as fotos de família, todo mundo tinha as suas. Com o digital, aumentou muito a quantidade de imagens, mas ainda não há uma cultura popular de tratamento e guarda dos arquivos, o

que indica que a maior parte dessa produção pode se perder. As imagens de Lascaux não eram muitas, mas com a migração do povo que as habitava e as boas condições naturais de preservação, o tesouro se salvou. O mundo digital trouxe a multiplicação das imagens, mas as cavernas virtuais, os discos rígidos, os meios de armazenamento, inclusive na nuvem, não são favoráveis à preservação por mais do que alguns meses ou anos.

Os escritos que Fernando Pessoa guardava num baú de madeira estão hoje depositados numa caixa-forte no subsolo da Biblioteca Nacional de Portugal, vigiados por câmeras e protegidos até de um terremoto como o de 1755, que devastou Lisboa. Aliás, estamos todos vigiados por câmeras, desde as que nos olham na frente de nossos computadores e dos nossos celulares, até as que estão em cada prédio e em cada poste e são monitoradas inclusive pela poderosa NSA, a *National Security Administration* do governo americano. Apesar disso, não estamos tão protegidos quanto os papéis do poeta, e nem o mundo está protegido. Ao contrário, numa espécie de círculo vicioso, parece que quanto maior a insegurança, maior a vigilância, e vice-versa.

Vivian Mayer, que é considerada uma das mais importantes *street photographers*, trabalhou como babá nos Estados Unidos por 40 anos e sua obra só foi descoberta depois que morreu, em 2009. Quando Atget morreu, em 1927, grande parte de seus preciosos negativos de vidro poderiam ter se perdido; foram salvos ao serem comprados pela americana Berenice Abbott, outra grande fotógrafa, que tinha sido assistente de Man Ray. Hoje, estão no MOMA e foram objeto de dois dos estudos mais importantes até hoje escritos sobre fotografia: a *Pequena História da Fotografia* e *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica*, de Walter Benjamin.

Lee Miller, que viveu com Man Ray e foi atriz de Jean Cocteau, interpretando a linda estátua de *O Sangue de um Poeta*, fotografava moda para a *Vogue*, mas na segunda guerra vestiu uniforme e foi, em companhia de David Scherman, da revista *Life*, trabalhar como correspondente de guerra. Miller foi a primeira mulher a entrar em Buchenwald e Dachau com o exército aliado e conseguiu registros impressionantes, enquanto muitos de seus colegas homens passavam mal. Ela fez depois o conhecido autorretrato na banheira de Hitler, em Munich. Tendo largado a fotografia, morreu doente e depressiva em 1977 e aí seu filho, Anthony Penrose, achou num sótão o acervo da mãe e descobriu que a ela tinha sido uma grande fotógrafa. Hoje ele dirige a fundação que cuida e divulga essa obra em museus, livros e filmes.

Assim como as pinturas de Lascaux, esses são alguns exemplos de preciosidades que poderiam ter se perdido, mas que sobreviveram e são importantes documentos de nossa humanidade. Todas foram salvas graças ao suporte físico que ficou resguardado. A quantidade razoável, e a durabilidade do material,

negativo, papel ou pintura, mantidos em ambientes protegidos, garantiu essa formidável sobrevivência.

Na área do direito, as coleções de repertórios de jurisprudência, que demonstravam a pujança dos escritórios e dos tribunais, se tornaram mero ornamento. Hoje, a pesquisa se faz pela internet e, em mais alguns anos, todo o procedimento judicial será informatizado. Sua implantação até hoje enfrenta problemas, dada a dificuldade de adaptação da enorme burocracia do judiciário que chegou a questionar a validade das petições datilografadas, quando substituíram as petições e sentenças manuscritas. O processo eletrônico ainda apresenta deficiências e dificuldades, especialmente para os usuários mais antigos. E muitas pessoas ainda têm medo de serem julgadas pelas máquinas, não pelos juízes. Mas os progressos são enormes: na informática e fotografia, há duas revoluções tecnológicas por ano e, em ritmo menor, todos os sistemas tendem a melhorar, inclusive o da justiça.

Todos os sistemas que nos cercam, em suma, passaram a depender do eletrônico, do virtual e da internet, a rede mundial de computadores, pela qual circulam as informações que recebemos: a movimentação de nosso dinheiro, as comunicações, as viagens, o trânsito e o fornecimento de água e energia. Se tais sistemas falharem, o mundo entra em colapso. A preocupação cresceu ainda mais quando foram divulgados os últimos episódios de guerrilha cibernética, que já saíram da ficção para assombrar o universo.

O mundo mudou muito depois do ataque às *Torres Gêmeas*, em 11 de setembro de 2001. A chamada guerra ao terror criou muitas barreiras e chegaram a ser absurdos os níveis de vigilância e de invasão de privacidade. Tenta-se legitimar até a tortura, o assassinato à distância por drones e as prisões, como Guantánamo, que escapam ao controle das jurisdições tradicionais.

## **Dividir e conhecer**

O direito tem vários ramos e divisões que formam as disciplinas de seu estudo. Assim o direito civil, com os pedaços que cuidam das pessoas, das coisas, dos contratos, das obrigações, das sucessões, da família, etc.; o direito penal, que trata basicamente dos crimes e das penas; o direito do trabalho e o da seguridade social; o direito comercial, o econômico, o da empresa, o administrativo, e assim por diante. Tais componentes, entretanto, entrelaçam-se na estrutura central do sistema jurídico de cada país e, em tese, buscam legitimidade na lei maior, a Constituição. Esta, por sua vez, estrutura a repartição dos poderes e das competências, ficando a cargo do legislador a elaboração das normas, do executivo a sua execução e do judiciário sua interpretação e aplicação, quando acionado. O juiz comum, em começo de carreira, em geral não é especializado, julgando casos de qualquer natureza.

Também a fotografia costuma ser tratada e ensinada de maneira dividida, falando-se em fotografia forense, fotografia científica, de moda, de publicidade, de identificação criminal, jornalística, artística, etc. Na verdade, o elemento constituinte é um só, e os três poderes, na clássica visão de Ansel Adams, são: a câmera, o negativo, e a cópia ou ampliação. Para adaptação à era digital, basta incluir o sensor como alternativa ao negativo. E usar o computador e a impressora onde a câmera escura realizava o milagre da revelação e da ampliação. Em tese, o fotógrafo comum, não especializado, pode fazer fotos de qualquer dessas coisas, até para concorrer a concursos, apesar de que quase todos comecem com fotos de família, paisagens ou viagens.

Assim como o jurista, muitos fotógrafos se dedicam mais a um campo, embora poucos cheguem a atingir o reconhecimento decorrente do estilo pessoal ou de uma contribuição importante. No Brasil, podemos destacar, um pouco arbitrariamente, ao menos alguns cujo trabalho ajuda a compreender nossa civilização e tem pontos de contato com as questões já suscitadas pelas imagens de Lascaux.

A suíça Cláudia Andujar (1931) documentou de modo muito especial as tradições e o modo de vida dos índios ianomâmis e seus livros são verdadeiras preciosidades. O francês Pierre Verger (1902 — 1996) estudou a religião e cultura negra da África e do Brasil, fotografou seus ritos e documentou as regiões Norte e Nordeste, especialmente, a Bahia. O espanhol Miguel Rio Branco (1946) usa a cor, principalmente o vermelho, para lidar com a passagem do tempo, a violência, a sensualidade, a prostituição e a morte, sobretudo na série *Pelourinho* (1979), feita em Salvador. O baiano Mario Cravo Neto (1947 — 2009) dedicou-se à fotografia de estúdio e fotografou, principalmente em branco e preto, o candomblé e a religiosidade católica. Seu uso de fragmentos do corpo humano, isolados ou associados a objetos, como bolas, pedras, ou a animais, tem nítido caráter ritualístico.

O mineiro Sebastião Salgado (1944) é um caso à parte, pois seu trabalho em preto e branco tem reconhecimento universal. Após as séries *Trabalhadores: uma Arqueologia da Era Industrial* (1996) e *Retratos de Crianças do Êxodo* (2000), sua série *Gênesis*, fotografada durante 8 anos, já foi vista por milhares de pessoas, enfocando o Planeta do Sul, Santuários, África, Espaços do Norte, Amazônia e Pantanal. Seu trabalho, que mostra a beleza de nosso planeta e insiste na necessidade imperiosa de sua preservação, é comparado ao do francês Cartier-Bresson e representa, em termos atuais, o que *A Família do Homem*, de Steichen, representou nos anos 50.

A mineira Rosângela Rennó (1962) trabalha com apropriação de imagens e textos, seja álbuns de família, fotos 3 x 4 de estúdios populares, seja fotografias de arquivos, como as de presos do extinto Departamento de Medici-

na e Criminologia, pertencentes ao Museu Penitenciário Paulista, que gerou as séries *Cicatriz*, de 1996, e *Vulgo*, de 1998. A autora as explica: “Parafrazeando Walter Benjamin e Paulo Herkenhoff, uma névoa espessa recobre a história do sistema penitenciário e a torna opaca. É nessa opacidade que reside meu interesse pelas imagens que já tinham a origem e o destino selados: a invisibilidade. Origem: invisibilidade, quando me refiro à característica intrínseca daquelas imagens que foram produzidas para serem arquivadas e para que seus referentes fossem definitivamente esquecidos. Destino: invisibilidade, porque estas imagens — que se confundem com a escatologia do próprio sistema penitenciário — foram quase destinadas ao lixo” ([https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwIj4oaezM7JAhXEIJAKHbZiD7kQFggcMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.rosangelarenno.com.br%2Fuploads%2FFile%2FCicatriz\\_RRenno.pdf&usg=AFQjCNGvrRbv1ZN7RdBkMOQOxP\\_0La4Jiw&bvm=bv.109332125,d.Y2l&cad=rja,p.19](https://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwIj4oaezM7JAhXEIJAKHbZiD7kQFggcMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.rosangelarenno.com.br%2Fuploads%2FFile%2FCicatriz_RRenno.pdf&usg=AFQjCNGvrRbv1ZN7RdBkMOQOxP_0La4Jiw&bvm=bv.109332125,d.Y2l&cad=rja,p.19)).

A americana Susan Meiselas (1948) fez importante e inovador uso de fotos de arquivo. Depois de ter documentado a guerrilha na América Central, principalmente Nicarágua e Guatemala, pediram a ela que produzisse fotos para uma campanha de denúncia e prevenção à violência doméstica. Não conseguindo autorização da polícia de São Francisco para acompanhar as próprias mulheres vítimas de violência, ela usou fotos e estatísticas dos arquivos da mesma polícia, obtendo um resultado perturbador quando, em 1992, foram coladas em abrigos de ônibus e depois publicadas com o título de “*Arquivos do Abuso*”.

Uma ação importante foi feita em São Paulo, em 2005, quando o IDDD — Instituto de Defesa do Direito de Defesa realizou um concurso fotográfico dentro dos presídios femininos de São Paulo, distribuindo câmeras descartáveis para algumas internas e funcionárias. O resultado foi uma exposição e o livro *O Direito do Olhar: Publicar para Replicar*. As presas puderam olhar e registrar seu universo, dando à sociedade outra visão desse mundo tão escondido e desprezado.

Como se vê, a fotografia é um universo multifacetado que existe por si só, independentemente de qualquer utilidade que possa ter para a ciência, para a sociedade, para a identificação, as técnicas forenses, o combate ao crime ou o direito. Apesar disso, e ao lado de sua função ritual e artística, é um instrumento poderoso quando dirigido a objetivos tão diversos como uma campanha política, a venda de objetos de luxo, o resgate da memória ou a luta contra as injustiças.

Inúmeros episódios da história recente ficaram gravados na memória de todos graças a uma ou mais imagens emblemáticas. É o caso da menina correndo da chuva de napalm no Vietnã, dos soldados americanos torturando os prisioneiros em Abu-Ghraib, ou de policiais militares agredindo e ferindo jornalistas em protestos no Rio ou em São Paulo.

Muitos artistas optam, num mundo saturado de imagens, por uma espécie de reciclagem de nossos ícones culturais. Richard Prince ficou famoso com seu caubói de *Marlboro*, refotografando outdoors de cigarro. O personagem da foto original morreu de câncer, mas Prince ficou rico e famoso. Richard Misrach, em seu *Pictures of Paintings* (2002), se limita a fotografar detalhes de quadros de museus, que adquirem enorme força expressiva. Minha exposição de 2011, *Mulheres dos Outros*, trouxe imagens criadas a partir de slides comprados em feirinha. Originalmente, são *pin-ups* dos anos 50, mas as manchas, o novo corte e o tratamento as aproximam de esculturas gregas e romanas. A escultura, aliás, foi um dos primeiros temas a ser tratado em fotografia, mas, como em Lascaux, o foco, o ângulo de visão, o grau de aproximação, a iluminação e as técnicas laboratório, criam impressionantes reinvenções, como analisou Roxana Marcoci (*The Original Copy, Photography of Sculture, 1839 to Today*, 2010).

As questões jurídicas que envolvem a fotografia, por outro lado, são intermináveis, e vão desde o conflito entre o direito de expressão e a proteção da imagem e da intimidade, até aquelas relativas à autoria e à propriedade imaterial, com seus reflexos patrimoniais. O plágio foi recentemente estudado no livro eletrônico *Plágio: palavras escondidas*, de Debora Diniz (Fiocruz, 2014). Nem falta humor aos estudiosos que veem os artistas completamente perdidos nessas questões. Susan M. Bielstein lançou *Permissões, Um Guia de Sobrevivência*, sobre a propriedade intelectual na arte (2006). E a francesa Agnès Tricoire escreveu um *Pequeno Tratado da Liberdade de Criação*, nem tão pequeno assim, pois tem 300 páginas (2011).

## Tentando chegar a uma conclusão

Como se vê, o direito e a fotografia, o reino das regras e o das imagens, as duas paredes da nossa caverna, têm mais proximidade do que normalmente se imagina. E tudo indica que cada vez mais viverão em promíscua, conflituosa e produtiva companhia.

Cartier-Bresson, apesar de considerado tradicionalista, reconhece que durante o processo de ampliação, é essencial recriar os valores e a atmosfera da ocasião em que a foto foi feita; ou até modificar a cópia a fim de colocá-la em concordância com as intenções do fotógrafo no momento em que tirou a foto. E conclui: “Considerando todas essas razões, entendemos porque o ato final de criação em fotografia tem lugar na câmara escura.”<sup>5</sup>

Da mesma forma, o ato final de criação do direito, sua aplicação ao chamado caso concreto, se dá no gabinete do juiz, ou nas câmaras dos tribunais, à luz das circunstâncias e dos valores da causa, tal como puderam ser reconstruídos.

---

5 Disponível em: <<https://social.stoa.usp.br/escolafocus/blog/o-momento-decisivo-49802>>.

O laboratorista, em geral, não é o autor da foto, nem a viu sendo feita. Trabalha apenas com o negativo, para obter a chamada “prova” fotográfica, uma cópia ou ampliação decorrente de sua intervenção, que representa a solução encontrada e, muitas vezes, a versão definitiva. O julgador também não tem contato direto com os fatos, seus negativos são as evidências, as “provas” jurídicas, que ele tem que interpretar e avaliar para aplicar o direito de acordo com sua convicção e que, com a ficção do trânsito em julgado, vai se tornar a versão e a solução definitiva.

Fotografar, diz Henry Cartier-Bresson, é colocar na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração. Julgar também, por mais forte razão. É bom lembrar a visão de Bresson a respeito dos fatos:

Devemos nos mostrar lúcidos com relação ao que está acontecendo no mundo, e honestos quanto aos nossos sentimentos. O assunto não consiste em uma coleção de fatos, pois os fatos em si oferecem pouco interesse. Através dos fatos, no entanto, podemos chegar a uma compreensão das leis que os governam e assim nos tornaremos mais capazes de selecionar as essências, que comunicam a realidade<sup>6</sup>.

A Bienal de São Paulo de 2015 teve como tema *Medidas da Incerteza*, reunindo artistas que refletem sobre o fim do mundo como o conhecemos e que traçam o diagnóstico de um planeta em autodestruição, atravessado por crises na ética e na política e pela devastação ambiental. O Panorama da Arte Brasileira, por sua vez, se propôs a enfrentar “o enigma do início e de hoje”, apresentando zoólitos arqueológicos ao lado de peças contemporâneas. São esculturas de basalto de até 7 mil anos, encontradas nos sambaquis de nossas regiões litorâneas, que representam em geral aves e peixes e às quais são atribuídas funções ritualísticas. Elas estarão contrapostas a trabalhos de seis artistas contemporâneos que lidam com a fotografia: Berna Reale, Cao Guimarães, Cildo Meirelles, Erika Verzutti, Miguel Rio Branco e Pitágoras Lopes.

Nosso conturbado universo vai se reconstruindo sobre os escombros do presente, tal um palimpsesto, pergaminho no qual se raspa a primeira inscrição para traçar outra, que não esconde totalmente a anterior.

Indagado sobre o futuro, o fotógrafo e pensador Joachim Schmid afirmou com simplicidade: Não tenho qualquer ideia sobre o futuro, e me recuso a fazer qualquer vaticínio. Se você observar a história das previsões no século XX, verá que é uma história de fracassos, para a qual não quero contribuir. Estou curioso

---

6 Disponível em: < <https://social.stoa.usp.br/escolafocus/blog/o-momento-decisivo-49802>>.

e aberto ao que está aí e reagirei à nova situação, se houver uma nova situação, mas com certeza não vou fazer nenhuma predição sobre o futuro.

*I know not what tomorrow will bring:* Não sei o que o amanhã vai trazer. Essa foi a última frase escrita, no hospital e em inglês mesmo, por Fernando Pessoa, na véspera de sua morte em 1935, com 47 anos,

Também não sabemos o que o futuro nos reserva. Sabemos apenas que não podemos deixar de olhar; olhar e ver; ver e registrar; registrar e guardar. Se não for possível vislumbrar um caminho melhor, ao menos vamos deixar imagens que um dia poderão ser descobertas na nossa caverna e, quem sabe, admiradas por sua beleza ou seus horrores.

## Bibliografia

ADES, Dawn. *Photomontage*. Thames & Hudson. 1986..

ANDUJAR, Claudia.. *Yanomami*. DBA. 1998.

\_\_\_\_\_. *A vulnerabilidade do ser*. São Paulo. Cosac Naify. 2005.

\_\_\_\_\_. *Marcados*. São Paulo. Cosac Naify. 2009.

ARNAUD, André— Jean. 1969. *Les origines doctrinales du Code civil français*. LGDJ.

ASSOCIATION OF AMERICAN PHOTOENGRAVERS. 1959. *Line Halftone & Color; an Introduction to Modern Photoengraving*.

ASSOULINE, Pierre. Cartier-Bresson. O olhar do século. L&PM. 2012.

ATKINS, Robert. *Petit Lexique de l'Art Moderne 1848-1945*. Abbeville Press. 1993.

AUMONT, Jacques. *O Olho Interminável*. São Paulo. Cosac & Naify. 2004.

BADGER, Gerry. 2007. (livro e filme) *The Genius of Photography*. Quadrille Publishing

BAJAC, Quentin. 2010. *100 chefs-d'oeuvre de la photographie: Dans les collections du Centre Pompidou*. Editions du Centre Pompidou.



- BARRET, André. 1994. *Nadar. Portraits de ses contemporains*. Julliard.
- BARTHES, Roland. 1957. *Mythologies: Essais*. Editions du Seuil.
- \_\_\_\_\_. 2007. *O Império dos Signos*. WMF Martins Fontes.
- BATAILLE, Georges. 1955. *Lascaux ou la Naissance de l'Art*. Skira.
- BAURET, Gabriel. 1992. *Approches de la photographie*. Nathan Université.
- BENJAMIN, Walter. 1995. *A Obra de Arte na Era da Reprodutibilidade Técnica e Pequena História da Fotografia, in Obras Escolhidas. Magia E Técnica, Arte E Política – Volume I*. Brasiliense.
- BIELSTEIN, Susan M. 2006. *Permissions, A Survival Guide: Blunt Talk about Art as Intellectual Property*. University Of Chicago Press.
- BINET, Violaine. 2009. *Diane Arbus*. Grasset & Fasquelle.
- BIROLEAU, Anne. 70'. *La photographie américaine*. Bibliothèque Nationale de France – BNF.
- BORIS, Kossoy. 2003. *Dicionário Histórico-Fotográfico Brasileiro*. IMS.
- BOSWORTH, Patricia. 1995. *Diane Arbus: A Biography*. W W Norton & Co Inc.
- BOUBAT, Edouard. 1989. *La Photographie*. Livre de Poche.
- BOURDIEU, Pierre, and Luc Boltanski. 1965. *Un art moyen: Essais sur les usages sociaux de la photographie*. Les Editions de Minuit.
- \_\_\_\_\_. *Photography: A Middle-Brown Art*. Stanford University Press.1996,
- \_\_\_\_\_. *Sur l'Etat ; Cours au Collège de France*. Points.2015.
- BRANDT, Bill. 1990. *London in the Thirties*. Herbert Press Ltd.
- BRASSAÏ. 2004. *Paris de Nuit*. Flammarion.
- \_\_\_\_\_. 2005. *Proust E A Fotografia*. Zahar.

- BROCVIELLE, Vicente. 2012. *Petit Larousse da História da Arte*. Lafonte.
- BRUNET, François. 2009. *Photography and Literature*. Reaktion Books.
- BUENO, Eduardo. 2013. *Brasil: Uma História*. Leya.
- BULTEAU, Michel. 2009. *Andy Warhol*. La Différence.
- BURKE, Peter. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Civilização Brasileira. 2004.
- CAMPANY, David. 2008. *Photography and Cinema*. Reaktion Books.
- CAPA, Robert. 2001. *Slightly Out of Focus*. Modern Library.
- CARTIER-Bresson, Anne. *Le vocabulaire technique de la photographie*. MARVAL.
- CARTIER-Bresson, Henri. 1997. *Henri Cartier-Bresson. The Early Work*. Aperture.
- CARTIER-Bresson, Henry, 1994, *Photo dessin, dessin photo: Le dessein photographique*. Actes Sud.
- CARTIER-Bresson, Henry, 1996, *L'Imaginaire d'après Nature, Fata Morgana*, Paris.
- CARTIER-Bresson, Henry. 1952. *O Momento Decisivo*. <https://social.stoa.usp.br/escolafocus/blog/o-momento-decisivo-49802> (Transcrito de “O Momento Decisivo”, in Bloch Comunicação, nº 6 Bloch Editores — Rio de Janeiro. Pags. 19 a 25, 1965.)
- CHAROUX, Clément. 2008. *Découverte Gallimard: Henri Cartier-Bresson*. Gallimard.
- CHATELET, Albert ; Bernard-Philippe Groslier. 1995. *Histoire De L'art — in Extenso*. Larousse.
- CHAUDENSON, Françoise. 2007. *A qui appartient l'oeuvre d'art?* Armand Colin.
- CLEDER, Jean. 2003. *Proust et les Images*. Presses de Rennes.

COELHO DA ROCHA, M. A., 1861, *Ensaio sobre a História do Governo e da Legislação de Portugal*, Coimbra.

COPANS, Jean. 1995. *Introduction à l'ethnologie et à l'anthropologie*. Nathan Université.

COSTA, Helouise. 2004. *A Fotografia Moderna no Brasil*. Relume Dumará.

COTTON, Charlotte. 2010. *A Fotografia Como Arte Contemporânea*. WMF Martins Fontes.

CRAVO NETO, Mário. 1994. *Mário Cravo Neto*. Abeville Press.

\_\_\_\_\_. 2001. *Laroye*. DAP.

\_\_\_\_\_. 2002. *The Eternal Now*. Aries.

CUNNINGHAM, David, et al. 2008. *Photography and Literature in the Twentieth Century*. Cambridge Scholars Publishing.

CURTIS, Edward S. 2009. *The American Indian*. BiblioLife.

DELHOUME, Olivier. 2006. *Mises au point: paroles de photographes*. Editions Alternatives.

DIDI-HUBERMAN, Georges, 2014, *Diante da Imagem*.

\_\_\_\_\_. 2011, *Écorces*, Éditions de Minuit.

\_\_\_\_\_. 2013, *A Imagem Sobrevivente*.

\_\_\_\_\_. 2000. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Éditions de Minuit.

\_\_\_\_\_. 2013. *A Imagem Sobrevivente*. Contraponto Editora

\_\_\_\_\_. 2014. *Essayer voir*. Éditions de Minuit.

\_\_\_\_\_. 2015. *Diante do tempo — História da arte e anacronismo das imagens*, UFMG.

DINIZ, Débora, 2014, *Plágio: palavras escondidas*, Fiocruz.

DOLBEAR, Amos Emerson. 2002. *The Art of Projecting: A Manual of Experimentation in Physics, Chemistry, and Natural History with the Porte Lumiere and Magic Lantern. Illustrated*. Adamant Media Corporation.

DYER, Geoff. 2008. *O Instante Contínuo*. Companhia das Letras.

EDELMAN, Bernard. 1973. *Le droit saisi par la photographie*. Flammarion.

EDWARDS, Steven. 2006. *Photography: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.

EVANS, David. 2009. *Appropriation*. The MIT Press.

EVANS, Walker. 2012. *American Photographs*. MOMA/NY.

FAURE, Elie. 1988. *Histoire de L Art*. Gallimard Education

FAUSTO, Boris. 2013. *Historia do Brasil*. Edusp.

FERRAZ JR., Tercio Sampaio. 2014. *O Direito, Entre o Futuro e o Passado*. Noeses.

FONTCUBERTA, Joan; et al. 2007. *Joachim Schmid: Photoworks 1982-2007*. Steidl, Photoworks UK, Tang Museum.

\_\_\_\_\_. 2010. *O Beijo de Judas — Fotografia e Verdade*. GG Brasil.

\_\_\_\_\_. 2013. *A câmera de Pandora*. GG.

\_\_\_\_\_. 1990. *Fotografia Conceptos Y Procedimientos*. Gustavo Gili.

FOREST, Philippe. 2008. *Araki Enfin*. Gallimard.

FRAMPTON, Hollis. 1971. *Nostalgia*. Afterall Books/MIT Press (filme e livro).

FRANK, Robert. 1958 e 2008. *The Americans*. Steidl.

FREUND, Gisèle. 1974. *Photographie et société*. Seuil.

- \_\_\_\_\_. 1992. *Gisele Freund, die Frau mit der Kamera: Fotografien 1929-1988*. Schirmer/Mosel.
- FRIZOT, Michel. 1985. *Identités De Disdéri Au Photomaton*. Centre National De La Photographie.
- GATTINONI, Christian, and Yannick Vigouroux. 2001. *La photographie, 1839-1960*. Scala.
- GAUTHEROT, Marcel. 2010. *Norte*. IMS.
- GENESTE, Jean-Michel. 2012. *Lascaux*, Gallimard.
- GENETTE, Gérard. 1992. *Palimpsestes*. Seuil.
- GOLDIN, Nan, 1986, *Balada da Dependência Sexual*
- GOMES, Laurentino. 2010. *1822*. Planeta.
- HARRISON, Charles. 2007. *Art en Théorie 1900-1990*. Hazan.
- HERZOG, Werner, 2011, *The Cave of Forgotten Dreams*, filme.
- HOWATSON, M. C., and University of Oxford. 1998. *Dictionnaire de l'Antiquité: Mythologie, littérature, civilisation*. Robert Laffont.
- HURN, David, and Bill Jay. 2007. *On Being a Photographer: A Practical Guide*. Lenswork Pub.
- HUYSEN, Andreas. 2003. *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press.
- INDIANA, Gary. 2010. *Andy Warhol and the Can that Sold the World*. Basic Books.
- IONESCO, Eugène. 2003. *La photo du colonel*. Gallimard.
- JAUBERT, Alain. 1986. *Le commissariat aux archives*. Barrault.
- JEFFREY, Ian. 1994. *Bill Brandt: Photographs 1928-1983*. Thames & Hudson.

- JEFFRY, Ian. 1985. *Photography: A Concise History*. Thames & Hudson.
- JOHNSON, Robert Flynn, William Boyd. 2005. *Anonymous: Enigmatic Images from Unknown Photographers*. Thames & Hudson.
- JOYCE, James. 2012. *Ulysses*. Editora Companhia das Letras.
- JUNIOR, Rubens Fernandes. 2003. *Labirinto E Identidades: Panorama da Fotografia no Brasil*. Cosac e Naify.
- KOSSOY, Boris. 1999. *Realidades e ficções na trama fotografica*. Atelie Editorial.
- KOSSOY, Boris. 2001. *Fotografia & Historia*. Atelie Editorial.
- KRAUSS, Rosalind E. 2010. *O Fotográfico*. GG Brasil.
- LACAN. 1974. *Télévision*. Seuil.
- LACERDA, Gabriel. 2007. *Direito No Cinema*. Editora FGV.
- LAROUSSE, 1996, *Dictionnaire de la photo*.
- LEMAGNY, Jean-Claude, Sylvie Aubenas, and Pierre Borhan. 2000. *Atget the Pioneer*. Prestel.
- LEVI-STRAUSS, Claude, 2011, *L'Anthropologie face aux problèmes du monde moderne*, Seuil.
- LIONEL-MARIE, Annick. 2000. *Brassai: Notes et Propos Sur la Photographie*. Centre Georges Pompidou.
- LISSOVSKI, Maurício. 2008. *Máquina de Esperar — Origem e Estética da Fotografia Moderna*. Editora Mauad.
- MAN RAY. 1998. *Autoportrait*. Babel.
- MARCOCI, Roxana. 2010. *The Original Copy, Photography of Sculture, 1839 to Today*.
- MARKER, Chris. 2008. *La Jetée: ciné-roman*. Zone Books.

MARTINS, José de Souza. 1994. *Sociologia da Fotografia e da Imagem*. Contexto Textbooks.

MEISELAS, Susan. 1998. *Archives of Abuse*. Grand Street n. 66.

MEREWETHER, Charles. 2006. *The Archive*. The MIT Press.

MISRACH, Richard. 2002. *Pictures of Paintings*.

MOHOLY-NAGY, Lazlo. 1929. *Film und Photo*. Stuttgart.

MOORE, Rachel. 2006. *Hollis Frampton*. Afterall Books.

MOTA, Lourenco Dantas. 1999. *Introdução ao Brasil: Um banquete no trópico*. Editora SENAC Sao Paulo.

MUYLAERT ANTUNES, Eduardo. 1972. *Natureza Jurídica da Declaração Universal dos Direitos do Homem*, separata da Revista dos Tribunais, vol. 446, págs. 27 a 36. Reproduzido em Baptista, Luiz Olavo. 2012. *Direito Internacional: Doutrinas Essenciais*, vol. 3, págs. 127-144. Editora Revista dos Tribunais.

MUYLAERT, Eduardo. 2003. *O Espírito dos Lugares*. Editora Terceiro Nome.

\_\_\_\_\_. 2006. *Boa Noite, Paulicéia*. Edição da Pinacoteca do Estado de São Paulo.

\_\_\_\_\_. 2011. *Processo de Criação. Entrevista a Georgia Quintas*, no Blog Olhavê: <http://olhave.com.br/2011/02/processo-de-criacao-eduardo-muylaert/>

Ottaviani, Isabelle, Philippe Poulain. 1996. *Paris de Marcel Proust*. Paris-Musées.

PENROSE, Antony. 1995. *The Lives of Lee Miller*. Thames & Hudson.

PERSICHETTI, Simonetta. 2008. *Claudia Andujar*. IBEP.

PERSICHETTI, Simonetta. 2008. *Miguel Rio Branco*. IBEP.

PEYRE, Christian, 1955, *L'Histoire de L'Art*, Larousse.

PLATÃO. 2006. *A República*. Perspectiva.

POE, Edgar Allan. 1940. *O Daguerreotipo*.

QUINTAS, Georgia. 2008. *Man Ray e a Imagem da Mulher*. Editora Georgia Quintas.

RAHAL, Flávia e outros. 2009. *O Direito do Olhar: Publicar para Replicar*. IDDD – Instituto de Defesa do Direito de Defesa.

RANCIÈRE, Jacques. 2004. *Le Destin des images*. La Fabrique.

RENNÓ, Rosangela. 2003. *O arquivo universal e outros*. Cosac Naify.

RICE, Shelley. 1999. *Parisian Views*. The MIT Press.

RIO BRANCO, Miguel. 1998. *Miguel Rio Branco – Fotos*. Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_. 2012. *Silent Book*. Cosac Naify.

\_\_\_\_\_. 2014. *Maldicidade*. Cosac Naify.

ROEGLIERS, Patrick. 1990. *Bill Brandt: Essai*. Paris audiovisuel.

\_\_\_\_\_. 2006. *Diane Arbus ou le rêve du naufrage*. Perrin.

ROSÂNGELA RENNÓ. 1996, *Cicatriz*. 1998, *Vulgo*.

ROUILLE, André. 2005. *Photographie*. Gallimard Education.

\_\_\_\_\_. 2009. *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Senac.

RYAN, James R. 1998. *Picturing Empire: Photography and the Visualization of the British Empire*. University of Chicago Press.

SALGADO, Sebastião, 1996, *Trabalhadores: uma Arqueologia da Era Industrial*.

\_\_\_\_\_. 2000, *Retratos de Crianças do Êxodo*

\_\_\_\_\_. 2013. *Genesis*. Taschen.



- SAMAIN, Etienne. 1998. *O fotográfico*. CNPq.
- SCHWARTZ, Hillel. 1998. *The Culture of the Copy: Striking Likenesses, Unreasonable Facsimiles*. Zone Books.
- SONTAG, Susan. 2003. *Diante da Dor Dos Outros*. Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. 2004. *Sobre Fotografia*. Companhia das Letras.
- SOUTY, Jerome. 2011. Pierre Fatumbi Verger. Terceiro Nome.
- STANGOS, Nikos e Herbert Read. 1994. *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists*. Thames & Hudson.
- STEICHEN, Edward, 1955. *The Family of Man*. Ed. 2002, MOMA/NY,
- STIMSON, Blake. 2006. *The Pivot of the World: Photography and Its Nation*. The MIT Press.
- SUSSMAN, Elizabeth. 2001. *Lisette Model*. Phaidon Press.
- SUTTON, Damian. 2009. *Photography, Cinema, Memory: The Crystal Image of Time*. University of Minnesota Press.
- SZARKOWSKI, John. 1999. *Modos de Olhar*. The Museum of Modern Art New York, MAM/SP.
- \_\_\_\_\_. 2007. *The Photographer's Eye*. The Museum of Modern Art, New York.
- TISSERON, Serge. 2008. *Le Mystère de la Chambre Claire/ Photographie et Inconscient*. Editions Flammarion.
- TRICOIRE, Agnès. 2011. *Petit traité de la liberté de création*. La Decouverte.
- VERGER, Pierre. 2012. *Pierre Verger — 50 anos de fotografia*. Pierre Verger.
- WALKER, Ian. 2002. *City Gorged With Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris*. Manchester University Press.

WALLIS, Brian. 1989. *Blasted Allegories: An Anthology of Writings by Contemporary Artists*. The MIT Press.

WARE, Katherine. 1995. *In Focus: Laszlo Moholy-Nagy: Photographs from the J. Paul Getty Museum*. J. Paul Getty Museum.

WEEGEE. 1945 e 2002. *Naked City*. Perseus Books.

## Filmografia

Antonioni, Michelangelo. 1966. *Depois Daquele Beijo (Blow Up)*. Baseado em Cortazar, Julio (*As Babas do Diabo*). Warner Home Video

Boltanski, Christian. 2012. *Les Vies possibles de Christian Boltanski — Portrait fantôme de l'artiste*. Arte.

Bombelli, Anja, Heinz Bütler. 2006. *Henri Cartier-Bresson: The Impassioned Eye*. Palm Pictures / Umvd.

Borgna, Gianni, Nicola Caracciolo. 2006. *La Roma Del Luce*. Istituto Luce.

Bunuel, Dali, Max Ernst. 1929. *Um Cão Andaluz & A Idade Do Ouro*. Versatil.

Burtynsky, Edward. 2006. *Paysages manufactures*. ED Distribution.

*Cartier-Bresson, Henry*. 2006. 2 DVD e livro. Éditions Mk2.

Clouzot, Henry-Georges. 2000. *O Mistério De Picasso*. Magnus Opus.

*Contacts Vol. 1, 2 e 3*. 2004/5. Vol.1: *William Klein, Henri Cartier-Bresson, Raymond Depardon, Joseph Koudelka, Robert Doisneau*. Vol.2: *Sophie Calle, Thomas Ruff, Mario Giacomelli, Nan Goldin, Lewis Baltz* Vol.3: *John Baldessari, Bernd Becher, Hilla Becher, Christian Boltanski, Alain Fleischer*

*Doisneau, tout simplement*. 2000. Éditions Montparnasse

Frampton, Hollis. 2012. *A Hollis Frampton Odyssey*. Criterion Collection.

Frei, Christian. 2003. *War Photographer*.

Gerry Badger. 2 DVD. 2009. *The Genius of Photography*. BBC.

Hitchcock, Alfred. 1954. *Janela Indiscreta*. Universal Pictures

Holzemer, Reiner. 2008. *William Eggleston: Photographer*. Microcinema International.

Klein, William. 3 DVD. 2002. *Muhammad Ali the Greatest / Grands soirs et petits Matins / The French*

*La Grande aventure de la presse filmée*. 2 DVD. 2001. Warner.

*La Magie Melies*. 2001. Distribuição: Daniel Ceccaldi.

Lartigue, Jacques-Henri. 2003. *Le Siècle en positif*. France Télévisions.

Leibovitz, Annie. 2007. *A Vida Através Das Lentes*. Imagem Filmes.

Marker, Chris. 2009. *Immemory: A cd-rom by Chris Marker*. Exact Change.

Méliès, Georges, Jacques Meny. 2001. *Georges Méliès Collection (La magie Méliès / Un homme de tête / L'homme orchestre / Nouvelles luttés extravagantes / Barbe-bleue / L'homme à la tête en caoutchouc / Le voyage dans*. Arte Video.

Photography, Masters of. 2006. *André Kertesz*. Kultur Video.

Photography, Masters of. 2006. *Diane Arbus*. Kultur Video.

Photography, Masters of. 2006. *Edward Steichen*. Kultur Video.

Riefenstahl, Leni. 2 DVD. 1938. *Olympia*. Magnus Opus

Schnabel, Julian. 2002. *Basquiat*. Miramax.

Simon Schama. 2007. *Power of Art*. BBC.

Strand, Paul. 2002. *Under the Dark Cloth*. Kino Video.

Warhol, Andy. 2006. *My Hustler & I A Man*. Magnus Opus.

Weegee. 1992 e DVD em 2011. *The public eye*. Universal.

Weegee. 2007. *Collection Musée Maillol*.

Weiwei, Ai. 2011. *Ai Weiwei: Fairytale: Documentary DVD*. JRP|Ringier.

Weuthen, Johannes, Joshua Falcon, Michael Almereyda. 2006. *William Eggleston In the Real World*. Palm Pictures / Umvd.

William Klein. 2008. *Eclipse Series 9: The Delirious Fictions of William Klein*. Criterion Collection.