



## A fotografia que acontecimentaliza o evento histórico

**Maria Cecília Conte Carboni<sup>1</sup>.**

Aluna do programa de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

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

**Palavras-chave:** fotografia, acontecimento, fotojornalismo, fabulação.

A tese mais presente no estatuto da fotografia é o da evidência, do registro. E dentro da ideia de evidência estava contemplada também a ideia de comprovação e de certeza; a realidade tal qual a fotografia mostra. Porém sabemos que não é possível conhecer a

---

<sup>1</sup> Professora do Senac Sorocaba-SP. Jornalista, Mestre em História Social e Doutoranda em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP-COS. E-mail: cicacarboni@gmail.com

.....  
realidade, em sua totalidade, de qualquer acontecimento fotografado ou fotografável. O próprio meio técnico se estabelece como um recorte de realidade. Antes disso, é necessário perguntar se é possível saber a realidade de um acontecimento, só então, depois indagar se de fato a fotografia ou qualquer outro tipo de mídia, tem condições de assumir tal tarefa.

Para Dosse, o sentido do acontecimento “excede em todos os sentidos o que é comprovado” (DOSSE, 2010, pg.95). E o autor vai além ao analisar as noções de acontecimento trabalhadas por Michel Foucault, “O acontecimento não é mais constituído por aquilo que é visível e explicável, porque se trata de desenterrar camadas mais profundas do acontecimento” (DOSSE, 2010, pg.160).

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

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

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

As fotografias da Revolta de 24, objeto deste estudo, suscitam perguntas, provocam pensamentos contraditórios, sobretudo porque em várias delas, a ideia de uma revolta armada não está presente nas imagens, não se comprovam enquanto registro, enquanto cópia da realidade. Através desse questionamento, os possíveis encontram um lugar para se estabelecer, um lugar para o acontecimento e as fotografias encontram um

.....  
lugar para que se invente outra Revolta de 1924, diferente da narrada na bibliografia que a analisa.

É necessário perceber que as fotografias da Revolta de 1924 trazem em si indagações e a partir dessas indagações o evento passa a ser desconstruído, como se fosse virado do avesso, visto de outra forma e assim, acontecimentalizado. Com a desconstrução do evento, surgem seus rastros e deles nascem outro cenário possível sobre a Revolta.

Figura 1 - Posto de energia marcado por tiros



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

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

Por conta da sua “bidimensionalidade” fotográfica, o poste perfurado informa, num tom de medo, o conflito armado recém-instalado na cidade, mas perde importância

.....  
como primeiro plano da fotografia, permitindo que as pessoas presentes na imagem a protagonizem, numa postura indagadora sobre aquele contexto urbano inaugurado pela Revolta. As fotografias da Revolta não tratam, simplesmente, de registrar os danos materiais da cidade causadas pelo conflito.

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

### **O fotojornalismo e a Revolta de 1924**

Assim que a fotografia passou a ser distribuída por veículos de comunicação de massa, o mundo deixou de ser um território desconhecido, suas fronteiras, emblemas, marcos culturais e sociais, e seus eventos foram sendo constantemente representados por uma fotografia, sugerindo um tipo de conhecimento. Para que esse conhecimento se efetuassem, além de ser verificado numa fotografia que propõe a cópia daquilo que o corpo não pode viver, o conhecimento passou a ser também imaginado, através da fotografia. Não se trata do sentido de posse de um conhecimento, mas sim algo que se pode imaginar ou inventar através da fotografia, como se ela fosse uma possibilidade para tal imaginação ou invenção.

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

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

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

Não havia ainda fotojornalistas, mas sim fotógrafos com práticas de fotografia de rua ou ainda aqueles que trabalham em seus próprios estúdios. É o caso de alguns autores das fotografias da Revolta de 24. Dentro do acervo encontrado, poucas têm autoras conhecida, são identificados apenas dois deles, Gustavo Prugner<sup>2</sup> e A. Barros Lobo<sup>3</sup>. Não à toa, a partir da Revolta é que ambos passam a ser então fotojornalistas.

É conhecida a relação estreita entre as novas configurações do fotojornalismo e as coberturas de guerras e conflitos. Entretanto é necessário ressaltar que nessas primeiras coberturas de guerra, as câmeras fotográficas impossibilitavam o deslocamento rápido dos fotógrafos, assim como seus processos de revelação e ampliação ainda eram rudimentares. Isso significava, na maioria das vezes, fotografias posadas ou encenadas e uma demora para que essas imagens fossem publicadas em veículos de comunicação de massas.

É o que acontece com as fotografias da Revolta, feitas a partir de equipamentos de grande formato, usados em cima de tripés. Só a partir de década de 40 que

---

<sup>2</sup> Gustavo Prugner foi fotógrafo e editor de cartões postais. “Conforme depoimento de seu filho, “devido ao sucesso obtido fotografando a Revolução de julho (de 1924), passou a dedicar-se unicamente à produção de cartões postais”. Morreu em São Paulo em 1931”. <http://www.studium.iar.unicamp.br/21/07.html> - Acessado em 19/03/2018

<sup>3</sup> Aniceto de Barros Lobo, como ficou conhecido A. de Barros Lobo “é figura importante para o entendimento do estatuto da fotografia profissional em São Paulo. Foi editor, jornalista e publicitário do primeiro periódico paulista sobre fotografia, a Ilustração Photographica, “uma revista científica mensal e de ensino de photographia e artes correlativas”. O primeiro número, de abril de 1919, vinha encartado junto do caderno Ilustração de São Paulo.(...) Os textos, todos escritos por Barros Lobo, tratavam de questões variadas em torno da profissionalização e da institucionalização da fotografia, debatendo direitos autorais, fotografia aérea e concursos, entre outros temas. Em 1914, surgem os primeiros anúncios do estúdio Photo Lobo em jornais. O estabelecimento se apresentava como uma agência jornalística, oferecendo reportagens fotográficas, serviços de reproduções e ampliações, além de distribuição e venda de fotografias para outros veículos de imprensa. Barros Lobo foi também fotógrafo das revistas Pirralho e Careta. <https://ims.com.br/2017/01/14/conflitos-os-fotografos/> - Acessado em 19/03/2018

.....  
começamos a ver fotografias sendo muito mais utilizadas em jornais e revistas e já resultantes de certa técnica fotojornalística.

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

### **A Revolta acontecimentalizada**

Se as imagens que registram a Revolta nem sempre o fazem, como dizer que existe um domínio do aparelho sobre o fotógrafo? Porque ele tenta esgotar as potencialidades do aparelho de maneira a criar algo não inscrito a priori no aparelho, o fotógrafo transgride sua aparente função, fornecido pelo meio técnico e registra e ao mesmo tempo cria uma imagem de um possível, feita intencionalmente ou não. Por isso temos um registro fotográfico e também outra possibilidade de fotografia que nos permite acontecimentalizar a revolta, permitindo vê-la como algo ainda não visto. É nessa criação de outra revolta que está a fabulação fotográfica da Revolta de 1924, seus registros são questionáveis, pois permitem fazer outras indagações sobre a Revolta, que parecem estar à revelia dos relatos oficiais ou costumeiros.

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

A emblemática discussão flusseriana sobre o fotógrafo funcionário do aparelho associa-se tanto à questão do acontecimento, enquanto campo de virtualidades, como

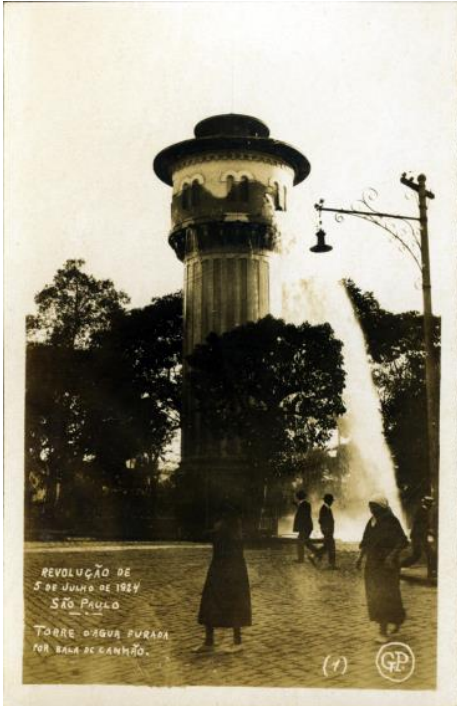
.....  
com a questão da fabulação fotográfica. Longe de ser tarefa simples, a relação denota um campo de possíveis, aberto a questionamentos que antes não foram feitos e que, em parte, revelam a complexidade das fotografias como um resultado dessa associação entre aparelho e fotógrafo.

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

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

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

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



Fonte: Acervo Instituto Moreira Sales

Crédito: Gustavo Prugner

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

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



.....  
É pertinente a essa pesquisa ressaltar o aspecto político implícito, tanto na filosofia da fotografia proposta por Flusser, como a filosofia do acontecimento, trabalhada por tantos autores aqui já citados. Trata-se de uma questão de liberdade, afinal, “toda filosofia trata, em última análise, do problema da liberdade.” (FLUSSER, 2002, pg.73), o que traz a essa pesquisa uma atualidade imprevista, dado o teor dos acontecimentos dos últimos quatro anos, seu período de realização.

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

O acontecimento não pode ser contido, pois é pura potência e virtualidade, ou seja, a realidade do acontecimento não está presente, mas aguarda para ser atualizada enquanto um possível. Segundo Deleuze, essa atualização se faz como uma imanência que pode impregnar sujeitos e objetos, os fotógrafos ou os moradores e combatentes da Revolta de 24, mas nunca pode impor limites ao acontecimento. Com isso, queremos dizer que não se trata de estabelecer aquilo que é falso ou inexistente, mas o que é possível e provável, mediante as indagações feitas e presentes nas fotografias da Revolta.

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

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

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

Na dimensão política, é preciso lembrar que a Primeira Republica, fundada por um golpe militar que abolia a monarquia, foi estruturada sob a liderança de dois estados, São Paulo e Minas Gerais. Seus representantes políticos comandavam a política nacional, inclusive num rodízio de presidentes, algo que será rompido com o surgimento da Revolução de 1930 e com a ascensão de Getúlio Vargas, trazendo mudanças também para a cidade de São Paulo que, até então, tinha sua riqueza construída em torno do plantio do café e sua comercialização.

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

Na permissão para fabular, parte importante que sustenta o acontecimento, é possível encontrar sintonia com a semiótica peirciana, através de categoria da primeiridade, um terreno irregular que desestabiliza certezas e questiona, por exemplo, a questão do registro fotográfico. No registro, o referente é sempre dado a priori, com pouca margem de dúvida, é o que se vê. Até porque, diferente das outras categorias, não

.....  
há nada que a anteceda, antes da primeiridade não há uma referencia prévia. (IBRI, 1992).

No entanto, a primeiridade estabelece a questão em outros termos: o descompasso das fotografias não está nos seus registros, mas naquilo que sob eles se evidencia de modo velado ou como simples possibilidade, quando sobreposta por outro tipo de imagem que inventa, virtualmente, outra revolta.

Uma Revolta que se fez numa cidade descompassada, pois funda seu próprio tempo, estipula seus próprios parâmetros para existir diante de um conflito, pois permanece imunizada ou disposta a presenciar um espetáculo de terror que toda fotografia de guerra ou conflito tenta sugerir. É nessa invenção de outra revolta que está a fabulação fotográfica da Revolta de 1924, seus registros são questionáveis, pois permitem fazer outras indagações sobre a Revolta, que parecem estar à revelia dos relatos oficiais ou costumeiros.

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

A ambivalência, possibilidade de conferir a um objeto ou evento mais de uma categoria, é uma desordem específica da linguagem, uma falha da função nomeadora (segregadora) que a linguagem deve desempenhar.  
(...) A ambivalência é, portanto, o alter ego da linguagem e sua companheira permanente – com efeito, sua condição normal. (BAUMAN, 1999, p.9)

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

No entanto, as fotografias de guerras e de conflitos tentam responder a esse modelo organizado, evitando essa bifurcação da linguagem fotográfica: são construídas de forma objetiva, registrando as informações que devem transmitir. Ao olhá-las, não deve restar dúvida sobre a interpretação que se deve fazer, pois ela deve certificar a

.....  
guerra ou conflito em questão, seguindo a programação do aparelho, sua intenção prevalece sobre a intenção do fotógrafo, quando este se limita a registrar e enquadrar as informações padronizadas, afinal essas fotografias devem caber nos interesses daquilo que ficou conhecido como o jornalismo hardnews.

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

Lembremos do compromisso do acontecimento, não com um tempo cronológico, mas com a temporalidade. Seja sobre aquilo que chamamos de passado, ou o tempo que chamamos de presente, os rastros são indicativos para a constituição do acontecimento e por consequência indicativo dos caminhos da invenção e da fabulação. Dentro desse campo de possíveis todo conhecimento está sempre inacabado, “nosso conhecimento do passado é inevitavelmente incerto, descontínuo, lacunar: baseado numa massa de rastros.” (GINZBURG, 2006, pg.40).

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

### **Considerações Finais**

Desse ponto de vista, de uma comunicação aberta e interativa, o fotojornalismo, tal como foi e está estruturado até hoje, demonstra descompassos com a realidade, suas representações e complexidades. Na busca por testemunhos que se pretendem guardiões da certeza e da comprovação, anulam-se as ambivalências e as possibilidades de invenção em torno da fotografia, isso que estamos chamando de fabulação.

Há uma ressalva oportuna a se fazer, em tempos de pós-verdade e fake news. Fabular não significa manipular, pois fabular não é impor um determinado sentido a uma a imagem, nem impor qualquer tipo de impedimento às informações existentes, mas sim, é conhecer outra vez de outra forma, a realidade.

Diante de diversas dificuldades enfrentadas dentro das práticas jornalísticas dos últimos anos, essa questão é mais uma dentre outras que estão enraizadas numa cultura

.....  
jornalística que sempre se fundamentou em discursos como a busca pela verdade comprovada e a busca por neutralidade. É do questionamento desses discursos que os descompassos podem ser alinhados, pois deles virão outras possibilidades comunicativas.

## Referências

- BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade e Ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- DOSSE, François. **O Renascimento do acontecimento**. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Comunicação, Mediações, Interações**. São Paulo: Paulus, 2015.
- \_\_\_\_\_. **A comunicação que não vemos**. São Paulo: Paulus, 2018.
- FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a fotografia**. Lisboa: Relógio D'água editores, 1998.
- GINZBURG, Carlo. **O fio e os rastros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- IBRI, Ivo. **Kósmos Noétos – A arquitetura metafísica de Charles Sanders Peirce**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.
- LAZZARATO, Maurizio. **As revoluções do capitalismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Petropolis: Editora Vozes, 2017.
- TARDE, Gabriel. **A opinião e as massas**. São Paulo: Martins Fontes 1992.