



NEM TODA FOTOGRAFIA É AUTORAL¹

Eduardo Queiroga

A autoria é um tema polêmico, cuja morte já foi anunciada muitas vezes (BARTHES, 1998), o que, por si só, já dá uma ideia da complexidade do assunto. Nosso intuito é contribuir para o debate levantando algumas questões que colaboram para diversos desencontros. Para alguns, trata-se de um assunto ultrapassado, para outros, algo que não merece ser discutido, uma obviedade. A autoria, na verdade, permeia muitas práticas contemporâneas, fomenta questões importantes na atual sociedade e está estreitamente relacionada com fenômenos recentes nos campos da comunicação e das artes. Não teríamos como esgotar o tópico, nem seria essa nossa intenção, mas gostaríamos de levar o debate para além das recusas, para além da leitura de um atestado de óbito pouco esclarecedor que não dá conta da ausência do defunto – que, por sua vez, mais parece perambular solto e vivo do que realmente morto. Partiremos de algumas dificuldades muito presentes no senso comum, mas que são compartilhadas também no meio acadêmico. Buscaremos pressupostos, principalmente no campo da literatura, no qual a autoria já foi mais amplamente debatida para, a partir daí, estabelecermos uma discussão mais vinculada ao campo da fotografia. Partiremos, basicamente, de duas colocações ou provocações.

1 Este capítulo é uma versão com pequenas revisões sobre um texto original publicado na Revista Novos Olhares, Vol. 4, N. 2. A pesquisa que deu origem a ele foi financiada pela CAPES – Proc. 11114/13-4 (CAPES Foundation, Ministry of Education of Brazil).

A primeira delas pode ser assim resumida: *nem todo mundo que produz uma fotografia é um autor*. Dito isso, já atacamos diretamente o que propomos no título do artigo, pois, se nem todos que fotografam são autores, parte das fotografias produzidas estão fora da condição de “auto-rais”. Utilizaremos o termo “fotografia autoral” por fidelidade ao nosso propósito de estabelecer o debate em articulação com o senso comum: no Brasil, essa expressão é mais corrente, seja em apresentações, na crítica especializada, ou entre fotógrafos, ao contrário da França, por exemplo, onde se consolidou o termo “photographie d'auteur”.

Na Figura 1 podemos observar uma representação esquemática, na qual há um conjunto formado pela totalidade das fotografias (A) e um subconjunto representando as fotografias produzidas por autores (B). Dessa colocação também podemos extrair combustível para uma série de questionamentos. Não estamos tratando da diferença entre fotógrafos profissionais e amadores, até porque essa terminologia traz uma série de outras distorções cuja discussão não cabe aqui. Estamos dizendo que nem todos que fotografam, nem todos os fotógrafos², independentemente de sua relação com a fotografia ou do tempo de atividade que tenha, pode ser considerado um autor. Ou seja, apenas alguns dos que fotografam são autores. O melhor caminho para entendermos a autoria passa pela separação entre autor e indivíduo produtor, na qual o autor é uma figura conceitual.

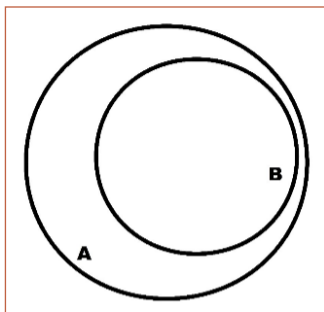


FIGURA 1: A = universo total de fotografias produzidas; B = fotografias produzidas por “autores”. Gráfico meramente conceitual, não correspondendo, claro, à proporcionalidade, que não é objeto deste estudo.

FONTE: Elaboração do autor.

- 2 Neste texto estamos usando o termo “fotógrafo” de maneira mais generalizante, ou seja, todo aquele que faz fotografias, de um modo mais amplo. Uma contribuição importante aportada por Vilém Flusser distingue o “funcionário” como aquele que age em função do dispositivo pré-configurado, sem aportar desvios ou reconfigurações.

Não podemos encarar o autor simplesmente como aquele que é responsável pela produção de algo. Apesar dessa relação estar preservada em muitas das definições trazidas por um dicionário para o verbete “autor”, é preciso atentarmos para o fato de que muitas camadas foram sobrepostas a essa ideia mais simplista, não só pelas mudanças trazidas pela modernidade, como também por sucessivos artistas, escolas e trabalhos que reveem o conceito de autoria. Num dicionário, um espaço intermediário entre os usos coloquial e teórico de um termo, veremos definições como “aquele que origina, que causa algo”, “indivíduo responsável pela invenção de algo”, “inventor” ou “indivíduo que pratica um delito” (HOUAISS; VILLAR; FRANCO, 2008). Essa ideia de autor como simplesmente aquele indivíduo que está na origem de algo, seja uma invenção ou um delito, não dá conta do emaranhado de articulações e revisões que esse termo abrange. É inconcebível pensarmos o autor na fotografia como simplesmente o indivíduo que opera a câmera, depois de Marcel Duchamp, de Sherrie Levine ou de Rosângela Rennó, para citar poucos e dispersos exemplos.

O que é um autor? Em 1969, Michel Foucault proferiu uma conferência na Société Française de Philosophie tendo essa pergunta como título, posteriormente rerepresentada, com poucas alterações, na Universidade de Búfalo, em Nova Iorque, 1970. A primeira apresentação aconteceu pouco depois da publicação de seu livro “As palavras e as coisas”, sendo uma espécie de desdobramento, a chance de abordar uma questão que havia sido deixada de fora: a do autor, “questão talvez um pouco estranha” (FOUCAULT, 2009, p. 266). Estranha, porém importante: “essa noção do autor constitui o momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas, e também na história da filosofia, e das ciências” (*Ibid.*, p. 267). Apesar de apontar a necessidade de um estudo aprofundado sobre a genealogia do personagem do autor, ele afirma que irá se deter na relação entre texto e autor, “a maneira com que o texto aponta para essa figura que lhe é exterior e anterior, pelo menos aparentemente” (*Loc. cit.*).

A principal contribuição do texto/conferência é o conceito de função-autor. Mas, para chegar nessa constatação, Foucault primeiramente aborda diversas outras noções. Uma ressalva que faz, ao destacar o estatuto de uma escrita liberta do tema da expressão, uma escrita que se basta a si mesma, é que “na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura

de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer” (*Ibid.*, p. 268).

O uso do nome do autor suscita alguns problemas comuns ao nome próprio. É preciso distinguir aqui dois níveis que partilham de um mesmo nome. O Shakespeare de carne e osso, o homem é diferente – no raciocínio que desejamos desenvolver – daquele que acompanha a obra Hamlet. Distinção feita por Foucault entre nome próprio e nome de autor.

Um nome de autor não é simplesmente um elemento em um discurso [...] ele exerce um certo papel em relação ao discurso: assegura uma função classificatória; tal nome permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, deles excluir alguns, opô-los a outros. Por outro lado, ele relaciona os textos entre si [...]. Enfim, o nome do autor funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso (FOUCAULT, 2009, p. 273).

Como sintetiza Almeida (2006), a obra “remete ao nome [do autor], e não à existência de um indivíduo que, em um certo dia da história, escreveu um texto” (p. 70). Nem todas as fotografias que um fotógrafo produz seriam elencadas no momento de uma antologia. Por exemplo, fotografias de determinados períodos em que ele ainda não se dedicasse à carreira, ou as fotos dos momentos familiares, seriam deixadas de fora dessa lista. Quando um autor célebre morre, comumente vemos surgir uma série de produtos: são as cartas de um grande escritor, rascunhos de textos, anotações de viagens, diários. Muitas dessas peças são forçosamente colocadas no inventário de sua obra, muito mais por anseios mercantis de seus herdeiros do que pelo bom senso e reconhecimento crítico. Tal distinção muitas vezes não é fácil de se demarcar no campo da prática, mas faz muita diferença no terreno conceitual. O nome de autor serve, entre outras coisas, para dar sentido de conjunto à sua obra. Mas, obviamente, distorções podem ocorrer, de modo que a importância de um autor – e a conseqüente valorização que uma peça terá se for associada ao seu nome – pode aproximar produções que não dialogam entre si ou que não compartilham o estatuto de obra.

Uma outra constatação é que o autor não foi percebido da mesma maneira desde sempre, e sofre alterações ao longo do tempo. Foucault (2009) resume assim os traços característicos da função-autor:

está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (p. 279).

Quando entendemos a autoria como função, estamos estabelecendo uma distinção – necessária – entre o indivíduo que produziu uma fotografia, o que Foucault chama de “nome próprio”, e o “nome de autor”. Ou seja, existe um cidadão chamado Sebastião Salgado, que nasceu no interior de Minas Gerais, no Brasil, cursou economia e, pelos idos de 1970, resolveu ser fotógrafo. Esse cidadão é casado, mora na França, possui um passaporte, um endereço e uma conta no banco. Mas esse mesmo cidadão, ao longo de sua vida, produziu milhares de fotografias. Mesmo antes de se tornar fotógrafo profissional, já tinha feito várias. Há um momento, talvez impossível de precisar numa cronologia linear, em que surge o autor Sebastião Salgado, aquele que agrega em torno desse nome uma série de fotografias, reconhecidas como sua “obra”. Momento em que há uma ruptura, uma separação do cidadão, do indivíduo.

Muitas das confusões que se estabelecem estão localizadas na dificuldade de separação desses dois níveis: nome de autor e nome próprio. Essa dificuldade, por sua vez, é fácil de ser entendida, pela forte ligação entre o autor e o indivíduo, basicamente em dois pontos: o corpo e o nome. Afinal, o nome de autor compartilha, em geral, o mesmo nome do indivíduo, e o trabalho dele está envolvido na construção da obra. Se o nome próprio identifica o sujeito que produz a obra e é também o mesmo nome do autor, nada mais natural que se estabeleça uma grande dificuldade para conseguirmos separar essas noções. Embora estejamos tratando-os como uma ruptura, para criar um contraste útil ao raciocínio, muitos elos continuam firmes entre esses dois “nomes”; daí parte a complexidade que envolve a discussão.

Existe uma série de “operações específicas e complexas” que estabelecem o estatuto de autor que não é exercida de maneira uniforme em todas as épocas ou contextos. Para Foucault (2009), as noções de escrita e de obra são importantes para se tratar do autor; elas seriam contrárias à tese do seu desaparecimento.

É preciso imediatamente colocar um problema: “o que é uma obra? O que é pois essa curiosa unidade que se designa com o nome de obra? De quais elementos ela se compõe? Uma obra não é aquilo que é escrito por aquele que é um autor?” Veremos as dificuldades surgirem. Se um indivíduo não fosse um autor, será que se poderia dizer que o que ele escreveu, ou disse, o que ele deixou em seus papéis, o que se pode relatar de suas exposições, poderia ser chamado de “obra”? (p. 269).

Há aqui uma difícil relação entre obra e autor, na qual um só é possível a partir da existência do outro. Nesse sentido, o autor não antecede a obra, nem vice-versa. Ambos surgem nessa relação, o que torna imprescindível que se fale de um para tratar do outro. Mas, uma vez estabelecida essa ligação, nem tudo está resolvido, pois temos um outro ponto delicado: qual o limite de uma obra? Tudo o que é produzido por um autor pode ser considerado sua obra? Certamente não. “A palavra ‘obra’ e a unidade que ela designa são provavelmente tão problemáticas quanto a individualidade do autor” (*Ibid.*, p. 270). Para Foucault, a teoria da obra não existe, e utiliza tal argumento para se colocar contrário à ideia de se “abandonar o autor” para estudar a obra em si. Alain Brunn afirma que “a obra de um escritor [...] é o resultado de seu trabalho marcado por seu nome; mas esse resultado parece desfrutar de um modo de existência particular, ligado ao modo de existência do nome do autor ele mesmo” (*apud* ALMEIDA, 2006, p. 70). Há uma estreita relação – fundamental – entre obra e autor, mas não podemos daí concluir que tudo o que um autor produz compõe sua obra.

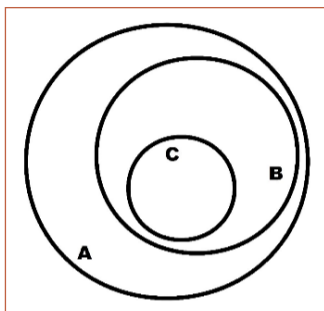


FIGURA 2: Desdobramento da imagem anterior, vemos agora as fotografias autorais (C) como subconjunto de B (fotografias produzidas por autores)

FONTE: Elaboração do autor.

São Gerônimo é referenciado por Foucault, ao afirmar que alguns princípios norteadores da exegese cristã são utilizados pela crítica moderna na busca pelo autor. Tais princípios trabalham no delineamento da obra de um autor, um corpus formado não pela totalidade do que foi produzido, mas por um recorte:

se, entre vários livros atribuídos a um autor, um é inferior aos outros, é preciso retirá-lo da lista de suas obras [...] além disso, se certos textos estão em contradição de doutrina com as outras obras de um autor [...]; é preciso igualmente excluir as obras que estão escritas em um estilo diferente, com palavras e formas de expressão não encontradas usualmente sob a pena do escritor [...]; devem, enfim, ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimentos ou que citam personagens posteriores à morte do autor (FOUCAULT, 2009, p. 277).

Ou seja, seguindo os critérios de São Gerônimo, que, segundo citado, embasariam os métodos de definição da crítica moderna, o que associamos a um autor como sua obra passa por uma unidade de valor, pela coerência teórica-conceitual, pelo estilo e pelo momento histórico. Como aqui estamos trabalhando no corpus produzido por um mesmo indivíduo, podemos considerar excluída, naturalmente, a última consideração: a da coerência histórica. As três primeiras, porém, nos confirmam o pensamento, que aqui colocamos como segunda provocação, de que *nem toda fotografia que um autor produz é uma "fotografia autoral"*, ou, melhor dizendo, pode ser considerada parte de sua obra (Figura 2).

Laura González Flores (2011) trabalhou com o conceito de artisticidade: "uma qualidade a qual a Pintura poderá aceder na medida em que se afastar do artesanal ou manual/técnico (Arte = destreza) para aproximar-se do estético/espiritual (Arte = criatividade, Arte = beleza + imaginação)" (p. 49). Há uma passagem de valorização da arte que, primeiramente, está na capacidade de reprodução do real, para depois incorporar a criatividade. Em seu estudo, a autora defende que há uma semelhança muito maior entre pintura e fotografia do que rezam as cartilhas que as separam em categorias distintas unicamente pelo viés da técnica. Se a pintura passou pela transformação de abordagem e valorização com o distanciamento do real, a fotografia também estabeleceria o mesmo movimento, porém com algumas dificuldades suplementares. "Resolver o debate da artisticidade da fotografia implicava, forçosamente, solucionar o problema de sua

essência e exorcizar o peso de sua tecnologia” (FLORES, 2011, p. 141). Tal problema refere-se à ambígua ligação da fotografia com a ciência e a arte, exatidão maquínica e expressão humana, amparada por um contexto histórico que não permitia conciliar essas características entendidas como antagônicas. Havia ali uma contradição – aparente – que deixava no ar a questão de como algo produzido por uma máquina poderia ser artístico. Essa forma de observar o fenômeno foi ingrediente determinante na recusa da condição autoral da fotografia, pois a defesa de uma imagem automática, produzida pela máquina – em conformidade com preceitos ideológicos vigentes na sociedade – atuava diretamente na retirada da mão e da criação humana no resultado de tais produções. A fotografia precisava, primeiramente, quebrar o estatuto de objetividade, para depois galgar à condição de criação autoral.

Flores destaca que essa crença perdura até hoje, e é flagrante na distância entre “fazer” e “tirar”, sendo o segundo verbo muito mais ligado à fotografia e o primeiro à pintura: o pintor faz um quadro enquanto o fotógrafo “tira uma foto”. Houve uma polarização em que à fotografia foi dada a condição de

herdeira da necessidade moderna de objetividade na representação, exatidão na reprodução e automatismo na reprodutibilidade, enquanto a Pintura é vista como depositária da noção moderna de “pessoa”. De acordo com essa visão, as disciplinas não apenas são diferentes, mas opostas e mutuamente excludentes: na cisão característica da racionalidade ocidental, a Fotografia representa o polo da objetividade, enquanto a Pintura representa o polo da subjetividade. No entanto, quando se analisa a evolução histórica da Pintura e da Fotografia para abordá-las a partir de suas analogias no nível axiológico, e não meramente tecnológico, observa-se que ambas as disciplinas podem ser descritas como variantes técnicas de uma mesma ideologia visual. A heterogeneidade sintática que resulta de suas origens técnicas distintas perde importância diante do enorme paralelismo de suas bases ideológicas. A técnica passa a um segundo plano, por detrás da finalidade das imagens e de seus valores culturais subjacentes (FLORES, 2011, p. 263).

Para a autora, fotografia e pintura atravessaram um mesmo desenvolvimento ideológico que estabelece uma passagem do entendimento – e busca – de uma imagem técnica para uma criação. Essa passagem, no campo da fotografia, tem a dificuldade suplementar

pelo peso automático. “Uma foto de ‘autor’ [...] é uma imagem que evidencia que algo foi feito, e não simplesmente tirado” (*Ibid.*, p. 151).

Tanto a artisticidade quanto a instauração de uma obra ou o reconhecimento do autor passam por um deslocamento, uma espécie de separação em relação ao senso ou uso comum, assim como há uma ruptura entre a escrita comum e o que é considerado literatura. Sempre que se fala em deslocamento, ruptura, separação, estamos lidando com a ideia de negação. A autoria atua na fundação de uma outra coisa, numa maneira distinta de articular a linguagem e criar um mundo novo. Na captura, tão relacionada à busca de uma fotografia fundamentada na objetividade, está em jogo a apropriação de um real pré-existente. Na construção, damos vez a uma nova realidade. Conforme Tatiana Salem Levy (2011), “o grande paradoxo da arte talvez seja o fato de sua realização residir na irrealização ou, para acompanhar o pensamento de Blanchot, na negação. É preciso negar o real para se construir a (ir)realidade fictícia” (p. 23). O fazer artístico acontece na relação ao real; no caso, como negação.

Se enxergarmos a fotografia por sua característica indicial, sua ligação física com o referente, tenderemos a uma complexificação do paradoxo acima citado. Como se daria essa negação numa linguagem que necessita se voltar para esse mesmo mundo, dependente do rastro deixado por este na conformação de sua existência? Como conciliar o distanciamento-negação num mesmo movimento que é de aproximação e apropriação? Tais questões trazem ainda mais dificuldades ao discernimento da função-autor na fotografia, principalmente se formos pensar em gêneros como a fotografia documental ou o fotojornalismo, pois quando falamos em fotografia – eis aí um ponto interessante para uma outra discussão – podemos estar nos referindo à linguagem, à técnica, ao objeto – e esses objetos, técnica e linguagem, podem estar a serviço de objetivos muito distantes entre si. Uma folha de papel emulsionada com sais de prata, exposta à luz de um ampliador, depois revelada e fixada com a imagem de um parente num álbum de família: para isso usamos o substantivo “fotografia”. A imagem produzida para um anúncio publicitário na internet por um fotógrafo num estúdio, com equipamento digital de última geração, também é fotografia. Aquela outra imagem feita com uma Pinlux³, ou com uma “câmera de segurança”, ou que está exposta numa galeria de arte, também são fotografias. Como juntar

3 Desenvolvida por Miguel Chikaoka, a Pinlux é uma câmera pinhole feita com caixa de fósforo pelo processo artesanal do “furo de agulha” (fotografia estenopeica), utilizando filme comercial no seu interior.

sob o mesmo termo imagens produzidas automaticamente – como as dos circuitos de segurança, que muitas vezes nem sequer são vistas – com as fotografias familiares – carregadas de afeto, que se justificam pela possibilidade de serem vistas e revistas, pelas narrativas e contemplações possíveis? Como encontrar semelhanças entre um daguerreótipo e uma lomografia?

Quando falamos em literatura, em escultura ou cinema, tais distinções parecem estar mais claras. A literatura, ou o que conhecemos por isso, não engloba todo e qualquer escrito. O que a determina não é a sua materialidade ou a técnica, e sim a forma como a linguagem é articulada. Para Tatiana Salem Levy, é muito importante compreendermos a distinção entre linguagem comum e literária, para entendermos de onde vem o poder da literatura de “ao nomear, fazer da coisa nomeada sua própria realidade”, ou seja, de promover a ruptura ou negação discutida acima.

A linguagem do dia a dia tem, como se sabe, referência direta com aquilo que designa: a realidade dada como nossa. Seu objetivo não é senão o de remeter a um objeto que se encontra no mundo. Em sua versão corriqueira, a linguagem não passa de um instrumento, encontra-se subordinada a fins práticos da ação, da comunicação e da compreensão. Ou seja, subordinada ao mundo. Aqui as palavras são puros signos transparentes: 'a linguagem comum chama um gato de gato como se o gato vivo fosse idêntico ao seu nome [...] a linguagem comum provavelmente tem razão, é o preço que pagamos pela paz', afirma Blanchot. Na versão literária, por sua vez, a linguagem deixa de ser um instrumento, um meio, e as palavras não são mais apenas entidades vazias se referindo ao mundo exterior. Aqui, a linguagem não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade. É justamente em seu uso literário que a linguagem revela sua essência: o poder de criar, de fundar um mundo. Dessa forma, as palavras passam a ter uma finalidade em si mesmas, perdendo sua função designativa (LEVY, 2011, p. 19).

O autor está diretamente relacionado com essa transposição que acontece através da articulação da linguagem, da mudança na finalidade. Segundo a passagem acima, a escrita deixa de ser comum e passa a ser literatura quando se afasta de uma função meramente designativa, quando deixa de apontar para o mundo exterior e passa a apontar para si mesma.

O que estamos chamando de “fotografia autoral” se aproxima da distinção proposta para “palavra literária”. É uma expressão muito utilizada pelo senso comum para distinguir uma produção que se diferencia de outras mais corriqueiras. Não raro podemos perceber nos portfólios dos fotógrafos comerciais – uma aba ou página específica quando for um portfólio digital – um recorte chamado “autoral”. Em muitos casos, essa categoria reúne uma série de imagens que não foram produzidas dentro de um objetivo determinado, ou não se alinham com um tema ou encomenda específica. A “fotografia autoral” muitas vezes é apenas aquela pasta onde se coloca todas as fotografias que não se conseguiu classificar por outro viés. Olivier Lugon registra a metodologia aplicada por Paul Vanderbilt, ao catalogar o acervo da coleção Farm Security Administration (FSA) na Biblioteca do Congresso americano. Ele criou duas categorias de imagens:

por um lado “documentos” em seu sentido primeiro, que era preciso classificar tematicamente; por outro lado, “uma espécie superior de documentação”, na qual, segundo seu critério, “algo distinto” levantava “essencialmente um interesse próprio da história da arte” e requeria portanto uma classificação por autor (LUGON, 2010, p. 31).

Vanderbilt enxergou a necessidade de distinguir algumas das imagens pertencentes ao acervo de um projeto reconhecidamente documental sob uma classificação que priorizou o autor em detrimento do assunto. Para ele, essas fotografias possuem “algo distintivo” que as afastam da condição de serem exclusivamente documentos, despertando um interesse que se alinharia aos da arte. A importância – ou a força – dessas imagens se distancia do tema – mundo exterior – e se coloca sobre a própria linguagem. Vale frisar, conforme destacado por Lugon, que essa foi uma classificação mais instintiva do que teoricamente fundamentada, mas que confirma, por outro viés, o entendimento de que nem toda fotografia é autoral.

Acreditamos que, ao atacar essa questão, estamos buscando um maior tensionamento do debate sobre autoria na fotografia, deixando de lado algumas colocações confusas a respeito da temática. A autoria é um assunto complexo e pouco delimitado. A crítica moderna, nas últimas décadas do século XX, decretou a morte do autor, mas passados trinta ou quarenta anos, os questionamentos continuam presentes e mal resolvidos, como colocado por Foucault, enquanto o autor continua tendo seu lugar no debate. Tudo isso de maneira confusa, como refletido pelo senso comum.

Embora seja fácil entender os motivos para que isso aconteça, não devemos confundir as duas instâncias aqui trabalhadas: o autor e o indivíduo. Perceber a distinção entre esses personagens é o caminho para avançarmos na discussão. O entendimento de tais distinções nos permite olhar a complexidade, as apropriações, as críticas e as redefinições de uma maneira mais aprofundada e madura. Se, conforme afirmado por Foucault (2009), “não basta [...] repetir como afirmação vazia que o autor desapareceu” (p. 271), também não podemos aceitar a posição, tão reducionista quanto, de encarar que tudo é autoral.

Apesar de podermos identificar um indivíduo presente na origem de uma imagem fotográfica, um indivíduo responsável por tal origem, não podemos, de modo genérico, outorgar-lhe a condição de autor. Não se pode fazer isso pelo simples fato de que ele esteja envolvido com a origem da imagem. Nossa intenção não é conduzida tanto por uma vontade separadora, mas encaramos necessária a percepção de determinados limites como método para se avançar com mais segurança em alguns terrenos.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, L. P. de. Para uma genealogia da noção de autoria em literatura. In: FURLAMENTO, M. M.; SOUZA, O. de. (org.). **Foucault e a autoria**. Florianópolis: Insular, 2006.
- BARTHES, R. A morte do autor. In: **Rumor da língua**. São Paulo: Brasiliense, 1998.
- FLORES, L. G. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes? São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- FOUCAULT, M. O que é um autor? In: FOUCAULT, M. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema (ditos e escritos III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. de M. **Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

LEVY, T. S. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LUGON, Olivier. **El estilo documental de August Sander a Walker Evans 1920-1945**. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010.