

# Imagens que relampejam: Múltiplas temporalidades no ensaio fotográfico de Guillaume Herbaut

**Dunya Azevedo\***

## **Resumo**

*Perdendo gradativamente espaço na mídia impressa desde a concorrência televisual, por volta da década de 1970, a fotografia documental conquista as galerias de arte e o mercado editorial e assume caráter mais crítico e reflexivo. Por outro lado, a fotografia jornalística, em crise de identidade, reforça os cânones visuais das imagens históricas e pouco contribui para a reflexão a respeito da realidade. Neste artigo, o objetivo é discutir as possibilidades da fotografia documental contemporânea no âmbito da arte com base no conceito de imagem dialética, de Walter Benjamin. Parte-se da observação do ensaio fotográfico do fotógrafo francês Guillaume Herbaut na zona radioativa de Chernobyl, imagens feitas 25 anos após o acidente nuclear.*

**Palavras-chave:** *Fotografia documental. Arte. Imagem dialética.*

\* Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG.  
Professora de fotografia na Universidade Fumec.



## Introdução

Em direção oposta ao fotojornalismo diário, a fotografia documental contemporânea ganhou novos contornos a partir da crise da objetividade e da representação e tornou-se o lugar da reflexão crítica. São trabalhos cada vez mais presentes em instituições artísticas e produtos editoriais, que nos ajudam a refletir sobre o lugar da fotografia como arte.

Analisando algumas obras contemporâneas ligadas a uma linha mais documental da imagem fotográfica, Poivert (2010) questiona se as proposições artísticas se alimentam dos modelos falidos da informação visual para melhor desconstruir o mito da imagem-verdade. E coloca a pergunta: "O lugar da arte se tornou a nova mídia ou o olhar testemunhal teria encontrado um novo uso?" (POIVERT, 2010, p. 108, tradução nossa). Essa questão se torna pertinente para pensarmos na relação entre as imagens veiculadas pela mídia e as imagens que ganham outro sentido por seu papel questionador, mais distanciados do factual preponderante no contexto midiático.

O que Poivert define como *crise des usages* na fotografia de imprensa é um fenômeno que começou com a crescente concorrência no mercado de produção de imagens. A criação de prêmios e a institucionalização da noção de autor levaram à valorização do que Lavoie (2003 *apud* POIVERT, 2010, p. 82) denomina *imagem-monumento*<sup>1</sup>, uma espécie de cristalização pela imagem de um episódio histórico, a perenização de instantes emblemáticos, cujos fins são, sobretudo, comerciais. Poivert cita como exemplos de *imagem-monumento* as fotografias de Mérillon (legendada como Pietà de Kosovo – FIG. 1) e de Hocine (legendada como Madone Algérienne – FIG. 2). Como arquétipos da pintura ocidental cristã, essas imagens reforçam determinados cânones visuais, pois repetem um modelo consagrado de imagens históricas. Elas tendem a captar o espectador pela emoção e pouco contribuem para o pensamento crítico a respeito de um acontecimento. Há uma simplificação do fato e as imagens acabam funcionando como alegorias do sofrimento, segundo Poivert (2010).

Por outro lado, fotógrafos-artistas estão mais atentos à *imagem como vestígio*<sup>2</sup>. São imagens livres do imediatismo factual da mídia e cuja potência do passado se liga fortemente ao presente e ao futuro. Nesse contexto, encontramos trabalhos de artistas como Guillaume Herbaut, que observaremos mais adiante; Luc Delahaye, Sophie Ristelhueber, Éric Baudelaire (cf. POIVERT, 2010), dentre outros que trocaram o mundo dos acontecimentos pelo da criação artística e da reflexão crítica.

1 Termo utilizado por Lavoie (2003 *apud* POIVERT, 2010) para definir as fotos que reiteram imagens históricas repetindo uma estética já explorada anteriormente.

2 Desenvolvemos esse conceito mais adiante.



FIGURA 1 – Fotografia de Georges Méryllon: *A Pietá de Kosovo*.  
Fonte: POIVERT, 2010, p. 78. Fotografia premiada pelo World Press Photo em 1991.



FIGURA 2 – Fotografia de Hocine: *A madona Argentina*.  
Fonte: POIVERT, 2010, p. 76. Fotografia premiada pelo World Press Photo em 1997.

### **Crise da representação**

É por meio da arte que a fotografia participa atualmente da organização de nossa experiência sensível, apesar de ela não se constituir uma categoria exclusivamente “artística”. E é também por meio da fotografia que a arte cria leituras subjetivas do mundo.

Nascida sob a égide do capitalismo, a fotografia foi resultado de uma busca sistemática de aumentar o grau de veracidade da perspectiva e aperfeiçoar a objetividade da representação. Em um momento de mudanças vertiginosas no ambiente social e urbano, a fotografia

oitocentista resgata miniaturas de um mundo em transfiguração (COSTA; SILVA, 1995). Sua técnica que supostamente poderia reproduzir o real garantiu à fotografia posição de destaque no campo das ciências e da comunicação.

Mas a fotografia-documento, vista como sinônimo de imparcialidade e precisão científica, serviu até o momento em que a utopia de realizar um inventário do mundo começou a fracassar, diante da evidência de sua complexidade e multiplicidade. (ROUILLÉ, 2009)

Liberada da tarefa de representar o mundo, a fotografia, desde o final do século XIX, procura uma aproximação com a arte por meio de movimentos, como o pictorialismo, que buscaram afirmar o lugar da fotografia como linguagem “artística”, com o objetivo de afastá-la de uma tendência comercial que vinha ganhando já naquela época.

Ao longo do século XX, a fotografia se esforçou para romper seu vínculo imediato com o real. Também na fotografia documental, a tentativa de imprimir caráter de arte fotográfica ao registro foi marcada por manipulações estéticas que garantiriam uma capacidade imaginativa ao autor. Trabalhos documentais passaram a se apoiar em fortes componentes plásticos.

No âmbito da comunicação, com o barateamento dos materiais gráficos, a fotografia ganhou grande importância em meados do século XX em um momento em que a imprensa passava por uma fase muito rica em termos de renovação de sua linguagem visual gráfica.

A exemplo de muitas publicações estrangeiras, revistas brasileiras como a *Realidade*, *Manchete*, *O Cruzeiro* dedicavam longas páginas a reportagens visuais por meio da fotografia. A revista *Realidade* foi pioneira em termos de experimentação da linguagem fotográfica. Eram imagens que se aproximavam de uma poética visual menos comprometida com a representação objetiva da realidade: ângulos inusitados, baixa definição, borrões resultantes da velocidade lenta do obturador, fusões – imagens inéditas no jornalismo que se fazia na época. Essas fotos instigam o espectador ao mostrar cenas em penumbras, imagens apenas sugeridas, que querem provocar uma experiência estética naquele que olha. Muitos desses fotógrafos documentaristas que trabalharam na *Realidade* foram influenciados pela estética de alguns artistas plásticos, que, a partir da década de 1970, começaram a utilizar a fotografia como forma de expressão.

O tempo das grandes reportagens fotográficas foi marcante nas revistas brasileiras, mas o espaço para a fotografia ensaística na imprensa diminuiu gradativamente com a concorrência da televisão a partir do final da década de 1970, levando a fotografia jornalística a uma crise de identidade. O campo das artes passou a ser visto como possibilidade de

divulgação dessas obras por meio de exposições em galerias de arte e da publicação de livros.

Passado o momento das experimentações estéticas, os regimes de visibilidade (RANCIÈRE, 2009) da fotografia no campo das artes mudaram. Embora as experimentações com ênfase na plasticidade da imagem ainda façam parte da estética da fotografia contemporânea, não é isso que garante a ela o estatuto de arte.

Discorrendo sobre o regime estético das artes, Rancière (2009) questiona uma das teses mestras do modernismo que vincula a diferença das artes à diferença de suas condições técnicas ou de seu suporte. O autor argumenta que as artes mecânicas, entre as quais estão incluídos o cinema e a fotografia, para serem reconhecidas como arte, deveriam ser praticadas e reconhecidas como outra coisa e não como técnicas de reprodução e difusão.

Rancière (2009) defende que a fotografia não se constitui como arte pelo fazer técnico nem pela imitação das maneiras da arte, a exemplo do pictorialismo. Não foram as grandes composições picturais nem os temas etéreos e os *flous* artísticos que asseguraram o estatuto da arte fotográfica, e sim o fato de a fotografia dar visibilidade ao indivíduo anônimo. O autor cita trabalhos documentais, como as fotografias dos emigrantes de *The Steerage* de Stieglitz e os retratos frontais de Paul Strand ou de Walker Evans<sup>3</sup> como exemplos mais próximos do mundo da arte:

Passar dos grandes personagens à vida dos anônimos, identificar os sintomas de uma época, sociedade ou civilização nos detalhes ínfimos da vida ordinária, explicar a superfície pelas camadas subterrâneas e reconstituir mundos a partir de seus vestígios, é um programa literário, antes de ser científico. (RANCIÈRE, 2009, p. 49)

Artistas contemporâneos como Rosângela Rennó, Sophie Calle, dentre outros, utilizam a fotografia como forma de pensar o cotidiano, os espaços urbanos, o corpo, as relações interpessoais, as identidades.

Desde o início de sua trajetória como artista em meados da década de 1980, Rosângela Rennó se apropriou de imagens fotográficas de sua infância ou de anônimos para investigar as relações entre fotografia e processos identitários e discutir temas como memória e esquecimento, disciplina, poder e diversidade cultural. (GONÇALVES, 2005)

Sophie Calle utiliza a ideia de incompletude da imagem como conceito central de seus projetos. É o que a artista faz em *Suite Vénitienne*,

3 Walker Evans (1903-1975) se dedicou de forma intensa à fotografia de cunho social trabalhando para a FSA (Farm Security Administration) na década de 1930, época em que a estrutura clássica da fotografia documental teve seu auge. LUGON, Olivier. *Le Style Documentaire: d' August Sander à Walker Evans*. Paris: Macula, 2011.

de 1980, quando ela escolhe aleatoriamente um personagem em Paris e o segue até Veneza durante quase duas semanas, fotografando-o e entrevistando pessoas com quem ele se encontra, sem jamais abordá-lo diretamente. (ENTLER, 2005)

Trabalhos como dessas artistas não produzem apenas representações da vida social e cotidiana, mas se aproximam de uma investigação sobre nossos modos de existência baseando-se na discussão sobre as relações entre arte e sociedade, arte e vida, arte e instituições.

Ao dar visibilidade ao indivíduo anônimo, a fotografia contemporânea se volta novamente para o documental da imagem, num gesto desprezioso e mais humilde, já sem a necessidade de abrir mão de sua ligação com o mundo. É o que Rancière (2009) define como retorno ao ícone, resultado da reviravolta “pós-moderna”.

É em trabalhos expostos nas mostras de arte contemporânea que encontramos uma fotografia documental renovada, distanciada dos documentários baseados em experimentações estéticas dos tempos da crise da representação e da objetividade.

A obra do francês Guillaume Herbaut é baseada em um questionamento dos acontecimentos a partir da memória. Lutando contra o esquecimento dos horrores da guerra e das grandes catástrofes, suas imagens são traços no presente de acontecimentos passados. Como explica Poivert (2010), a obra de Herbaut é um deslocamento do fotojornalismo e se baseia nas formas duráveis de um acontecimento. A partir de grandes fatos históricos como o bombardeamento de Hiroshima, a tragédia de Chernobyl ou a deportação dos judeus durante a Segunda Guerra, Herbaut explica a necessidade de responder em imagem aos efeitos dos acontecimentos:

Esses lugares, esses fatos estão em mim desde minha adolescência. São acontecimentos que eu digeri como muitas pessoas, até integrá-los à minha cultura e à minha sensibilidade. São impressões de uma espécie de mistério que se faz presente em meu espírito. Sou consciente de dividir também a memória coletiva, e esse tema da memória foi e continua sendo importante para minha geração. [...] Mas o tratamento desta memória não é para mim uma abordagem de um historiador. Ao contrário, eu procuro os traços no presente dos acontecimentos passados, como por exemplo, as cicatrizes dos corpos, o mistério dos lugares<sup>4</sup> (GUILLAUME *apud* POIVERT, 2010, p. 102, tradução nossa)

4 *Ces lieux, ces faits, sont en moi depuis mon adolescence. Ce sont des événements que j'ai digérés comme beaucoup de personnes, jusqu'à les intégrer à ma culture et donc à ma sensibilité. Ils sont empreints d'une sorte de mystère qui les rend présents à mon esprit. Je suis conscient de partager aussi la mémoire collective, et ce thème de la mémoire a été et reste très importante pour ma génération. [...] Mais le traitement de cette mémoire n'est jamais pour moi une approche historique. Au contraire, je recherche les traces dans le présent des événements passés, comme, par exemple, les cicatrices des corps, le mystère des lieux.* (POIVERT, 2010, p. 102)

Dentre os projetos de Herbaut, escolhemos as fotografias do ensaio *Chernobyl*, que fizeram parte do projeto *La Zone*, de Guillaume Herbaut e Bruno Masi, resultado de várias viagens realizadas por eles durante um ano na zona interdita de Chernobyl e em seu entorno. O projeto é constituído de três objetos artísticos: um webdocumentário, o livro *La Zone* e a instalação de mesmo nome, aberta ao público em abril de 2011, em Paris, por ocasião do aniversário de 25 anos do acidente nuclear acontecido em 1986 na usina nuclear da Ucrânia. A instalação combina fotografias, vídeos e sons em ambientes escuros para onde os espectadores são convidados a imergir e vivenciar a experiência da zona radioativa<sup>5</sup>. As imagens abaixo foram selecionadas aleatoriamente do site do fotógrafo e fazem parte de várias séries que correspondem ao ensaio *Chernobyl*.

Para o artista, o que interessa ao produzir essas imagens é a memória na atualidade, e para nós o que interessa é pensar nessas imagens como ligação entre passado, presente e futuro. Distante da cobertura diária jornalística e produzindo imagens menos atreladas à noção de objetividade, o fotógrafo lida com uma atualidade multifacetada, contraditória e plena de esperança.



FIGURA 3 – Série Poliske: the forgotten city of Chernobyl.

Fonte: GUILLAUME Herbaut photography.

Disponível em: <<http://www.guillaume-herbaut.com/en/portfolio/photo-essays/chernobyl/>>.

Acesso em: 14 abr. 2013.

---

5 Cf. GUILLAUME Herbaut photography. Disponível em: <<http://www.guillaume-herbaut.com/en/portfolio/photo-essays/chernobyl/>>. Acesso em: 14 abr. 2013.





FIGURA 4 – Série Poliske: the forgotten city of Chernobyl.

Fonte: GUILLAUME Herbaut photography.

Disponível em: <<http://www.guillaume-herbaut.com/en/portfolio/photo-essays/chernobyl/>>.

Acesso em: 14 abr. 2013.



FIGURA 5 – Série Nine floors on Pripjat

Fonte: GUILLAUME Herbaut photography.

Disponível em: <<http://www.guillaume-herbaut.com/en/portfolio/photo-essays/chernobyl/>>.

Acesso em: 14 abr. 2013.



FIGURA 6 – Série The Far West of Chernobyl.

Fonte: GUILLAUME Herbaut photography.

Disponível em: <<http://www.guillaume-herbaut.com/en/portfolio/photo-essays/chernobyl/>>.

Acesso em: 14 abr. 2013.



FIGURA 7 – Série Saturday evening in Chernobyl.

Fonte: GUILLAUME Herbaut photography.

Disponível em: <<http://www.guillaume-herbaut.com/en/portfolio/photo-essays/chernobyl/>>.

Acesso em: 14 abr. 2013.



FIGURA 8 – Série Saturday evening in Chernobyl.

Fonte: GUILLAUME Herbaut photography.

Disponível em: <<http://www.guillaume-herbaut.com/en/portfolio/photo-essays/chernobyl/>>.

Acesso em: 14 abr. 2013.

Essas imagens lembram a noção de “tempos fracos”, forjada por Raymond Depardon, fotógrafo e cineasta, para definir uma fotografia onde nada se passaria. Não haveria momento decisivo ou clímax visual. Há uma desdramatização do acontecimento. O regime da imagem é mais contemplativo.

Para refletirmos sobre obras de Herbaut, recorremos a Benjamin (1996, p. 224, grifos nossos): “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo *como ele de fato foi*. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”. Para Benjamin (1996), a imagem não guarda apenas elementos do passado, mas a promessa do futuro. O resgate da história de um dado acontecimento dá-se a partir de imagens que relampejam.

Esse relampejar nos remete à expressão “imagem dialética”, de Benjamin (1996), apropriada por Didi-Hubermann (2008) para questionar a ideia de origem e da pureza da obra de arte. Trata-se de uma imagem na qual passado e presente se misturam para formar algo que Benjamin (1996 *apud* DIDI-HUBERMANN, 2008, p. 149) denomina “uma constelação, uma configuração dialética de tempos heterogêneos”.

No conjunto das imagens dialéticas que estão em “em via de nascer”, Benjamin vê ritmos e conflitos. Para Benjamin, “somente as imagens dialéticas são autênticas”, pois são imagens críticas, que nos obrigam

a olhá-las verdadeiramente e, ao escrever esse olhar, o constituímos. (DIDI-HUBERMANN, 2010)

Se a imagem crítica se relaciona a algo de destruição e de sobrevivência, como defende Benjamin, então, “há nessa figura essencialmente ‘crítica’, toda uma filosofia do traço, do vestígio” [...] “não há, portanto, imagem dialética sem um trabalho crítico da memória, confrontada a tudo o que resta como ao indício de tudo o que foi perdido”, diz Didi-Hubermann (2010, p. 174), por isso entende que a noção de aura não se opõe à noção de traço.

As imagens de Herbaut sobre o acidente de Chernobyl funcionam, portanto, como uma espécie de redenção. É a possibilidade de um renascer, de uma tomada de consciência daquilo que foi e do que poderá ser.

A fotografia, de acordo com Peirce (2008), é um signo indicial e mantém uma relação com o referente. Está, portanto, ligada a um passado, a uma memória. Ela é, de acordo com Dubois (1993), *vestígio do real*, dada sua conexão física com o referente. Mas, de acordo com o pensamento de Benjamin (1996), a noção de vestígio pode ser entendida também no sentido de restauração, de restituição, por isso mesmo algo inacabado, sempre aberto. A imagem como vestígio é a imagem dialética, porque restitui, restaura, faz renascer e solicita um trabalho crítico da memória.

Que possibilidades de esperança nos trazem as imagens documentais de Herbaut que nos faltam nas *imagens-monumento* veiculadas pela mídia? Essas questões parecem-nos pertinentes para pensarmos como o trabalho documental desses artistas-fotógrafos se inscreve na cultura contemporânea, reunindo as características necessárias para o discurso crítico – papel atualmente mais apropriado à arte do que à mídia.

Apesar de ser uma das mais importantes extensões de nossa memória, é evidente que a fotografia lida com uma incompletude inerente à sua natureza. Assim como o historiador, escavamos o passado e tiramos dele uma reminiscência, nosso *objet trouvé*, de acordo com Didi-Hubermann (2010). Temos o objeto escavado, mas nunca o passado como ele foi.

Nesse sentido, as fotografias de Herbaut no ensaio *Chernobyl* são imagens dialéticas na medida de sua incompletude. O passado não se dá a ver completamente, é heterogêneo e fragmentado. Há aí conflitos, ambiguidades, contradições. E essa descontinuidade, essa fragmentação nos coloca em uma dupla distância, a do *objeto escavado* e a do lugar de origem desse objeto, que jamais será o mesmo, pois foi revirado (DIDI-HUBERMANN, 2010). O passado renasce de uma outra forma nessas imagens e traz com ele a possibilidade de um futuro. Então

podemos traçar um paralelo entre o ato de escavar e o ato de fotografar. O objeto escavado seria o objeto aurático porque traz traços do passado, mas seu contexto, seu lugar de existência não o temos.

As fotografias de Herbaut não têm a pretensão de ser imagens universais ou imagens-síntese de um acontecimento passado. Elas deixam frestas, aberturas para o imaginário, não nos dizem apenas “isso foi”, para usar uma expressão de Barthes (1984), mas querem nos dizer ‘isso continua sendo’. São *imagens-vestígio* no duplo sentido, primeiro porque apontam para um fragmento do referente, e segundo porque resgatam, fazem reviver. O fotógrafo-caçador sempre à espreita para aprisionar sua presa dá lugar àquele que passa pela tangente e se contenta em preservar os vestígios, as marcas.

Didi-Hubermann (2013) faz comentários sobre algumas fotos de galpões, estradas e vegetação que fez durante a visita aos antigos campos de concentração onde é hoje o Museu de Auschwitz-Birkenau. As cascas que arrancou das árvores em Birkenau são usadas como metáforas para a relação entre as imagens e a realidade. E diz: “A casca não é menos verdadeira que o tronco. É inclusive pela casca que a árvore, se me atrevo a dizer, se exprime”. (DIDI-HUBERMANN, 2013, p. 132)

Nesse mesmo ensaio, o autor analisa imagens feitas à época do holocausto por um prisioneiro do campo de concentração. Para isso, propõe o método do historiador Aby Warburg (1866-1929), que via as imagens como objetos arqueológicos. Essas imagens (dialéticas) são imagens da memória, que nos obrigam a descobrir pontos de convergência de temporalidades diferentes, pois nos remetem a outras imagens e textos. Hubermann define o “olhar arqueológico” como a capacidade de “comparar o que vemos no presente, o que sobreviveu, com o que sabemos ter desaparecido” (FREITAS, 2013). É com esse olhar arqueológico que proponho examinarmos as fotografias da zona proibida de Chernobyl, de Guillaume Herbaut.

---

*Images that flashes: multiple temporalities in photographic essay by Guillaume Herbaut*

**Abstract**

*Gradually losing space in print media since the televisual competition, about the 1970s` decade, documentary photography conquer the art galleries and publishing market, and assumes more critical and reflective character. Moreover, journalistic photography, in identity crisis, reinforces the visual canons of historical images and*

*contributes little to the reflection about reality. In this article, the aim is to discuss the possibilities of contemporary documentary photography within the art based on the concept of dialectical image, by Walter Benjamin. It starts from the observation of the photographic essay by French photographer Guillaume Herbaut in the radioactive zone of Chernobyl, images taken 25 years after the nuclear accident.*

**Keywords:** *Documentary Photography. Art. Dialectical image.*

---

## Referências

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1996 (Obras Escolhidas, 1).

COSTA, Helouise; SILVA, Renado Rodrigues. *A fotografia moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte-Iphan, 1995.

DIDI-HUBERMANN, Georges. “Ouverture sur un point de vue anachronique” e “Ouverture sur un point de vue ichonologique”. In: \_\_\_\_\_. *La ressemblance par contact*. Paris: Le Minuit, 2008.

DIDI-HUBERMANN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. 2. ed. São Paulo, 2010.

DIDI-HUBERMANN, Georges. Cascas. *Revista Serrote*, São Paulo, n. 13, p.99 a p.133, mar. 2013.

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas, SP: Papirus, 1993.

ENTLER, Ronaldo. *Entre a memória e o esquecimento: o realismo da obra de Sophie Calle*. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/22/05.html>>. Acesso em: 9 abr. 2013.

FREITAS, Guilherme. Georges Didi-Hubermann fala sobre imagens e memórias do holocausto. *O Globo* [online], São Paulo, 2013. Disponível em: <[http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/post.asp?t=georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto&cod\\_Post=489909&a=>](http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/post.asp?t=georges-didi-huberman-fala-sobre-imagens-memorias-do-holocausto&cod_Post=489909&a=>)>. Acesso em: 14 de abril de 2013.

GONÇALVES, Fernando. O artista contemporâneo e as novas possibilidades de produção da imagem na fotografia. *Revista Contracampo*, Niterói, RJ, v. 13, 2 sem. 2005.

GUILLAUME Herbaut photography. Disponível em: <<http://www.guillaume-herbaut.com/en/portfolio/photo-essays/chernobyl/>>. Acesso em: 14 abr. 2013.

LAVOIE, Vincent. Photography and imaginaries of present time. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Le mois de la photo à Montreal: now: images of present time*. Montreal: Abc Art Books, 2003.

LOMBARDI, Kátia. *Fotografias de confito: o que permanece*. In: ENCONTRO DA COM-PÓS, 20., Porto Alegre, 2011. Disponível em: <[http://issuu.com/itaucultural/docs/pensamento\\_reflex\\_o\\_fotografia](http://issuu.com/itaucultural/docs/pensamento_reflex_o_fotografia)>. Acesso em: 14 de abril de 2013.

LOMBARDI, Kátia. *Documentário imaginário: novas potencialidades na fotografia documental contemporânea*, 2007. 172 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2007.

MELO, Chico Homem de (Org.). *O design gráfico brasileiro: anos 60*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

POIVERT, Michel. *La photographie contemporaine*. Paris: Flammarion, 2010.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. 2. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34. 2009.

ROUILLÉ, A. *La photographie: entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.

Enviado em 15 de abril de 2014.

Aceito em 25 de maio de 2014.

