

UMA ANÁLISE A PARTIR DA OBRA TEORIA ESTÉTICA DE “OS ÍCONES DA VITÓRIA” FOTOGRAFIA DE SEBASTIÃO SALGADO

Laudo Rodrigues Sobrinho¹

¹Doutorando em Educação pelo Programa de Pós Graduação em Educação da Universidade Metodista de Piracicaba – UNIMEP
Professor de arte da SEE/SP Bolsista da CAPES – SP. E-mail: laudinho@bol.com.br

Resumo – O presente texto é a análise da fotografia “Os ícones da Vitória” (1997), do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, ancorada na obra “Teoria Estética” de T. W. Adorno (2011). Para tanto, como instrumento das reflexões e instrumento de abordagens estéticas realizadas com alunos do terceiro ano do Ensino Médio e da graduação. Foram priorizados procedimentos que não somente trarão consistência teórica, como também que estes propiciarão uma melhor compreensão das reflexões que aqui se empreita.

Palavras Chave: Estética, Experiência Formativa, Adorno, Análise Fotográfica.

Abstract – This paper presents an analysis of the picture “Os ícones da Vitória” (1997), by the Brazilian photographer Sebastião Salgado, based on “Aesthetic Theory”, by T.W. Adorno (2011). These analyzes are instrument of my reflections and instrument for aesthetic approaches performed in class with students of the third year of high school and graduation students, with the purpose of a more critical appropriation of the photographic act by them. I Prioritized procedures that not only will bring theoretical consistency, but also will provide a better understanding of the reflections I present in this study.

Keywords: Aesthetics, Formative Experience, Adorno, Photographic Analysis

I. INTRODUÇÃO

O presente texto é a análise da fotografia “Os ícones da Vitória” (1997), do fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, ancorada na obra “Teoria Estética” de T. W. Adorno (2011). Para tanto, como instrumento de reflexões e instrumento de abordagens estéticas realizadas

com alunos do terceiro ano do Ensino Médio e da graduação em arte.

Foram priorizados procedimentos que não somente trarão consistência teórica, como também que estes propiciarão uma melhor compreensão das reflexões que aqui se empreita. Segundo [1] :

O conhecimento das obras artísticas dimana da sua própria constituição, que é conhecimento: elas são o modo de conhecimento que não é conhecimento do objeto (2011, p. 526).

II. MATERIAIS E MÉTODOS

Sendo assim, inicialmente, trás-se um breve panorama da vida do fotógrafo, do que é veiculado sobre o livro onde está inserida a fotografia objeto desta análise, a própria descrição feita na intenção de desvelar alguns dos mecanismos de geração de sentidos e, conseqüentemente, as apropriações feitas das significações, pois para Adorno [1] (2011, p. 13): *A arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transformam historicamente; fecha-se assim à definição.*

Ainda agindo com fator aglutinador que norteará a linha de raciocínio, será apresentado o esquema visual pois, fotografia é linguagem e, como tal, configura-se no plano simbólico atrelada à cultura e à história que são ações sociais que se desdobram através de contradições, conforme nos ensina Adorno[1] [...] *a compreensão, o sentido e o conteúdo não são equivalentes. A ausência de sentido torna-se intenção* (2011, p.527). Conjuntamente com a descrição interpretativa é que foi ancorada, de fato, as contribuições do autor no aforismo

“forma”, embora sabe-se que outros aforismos, em muitos momentos serão necessários, mas deve-se levar em conta que estes não serão cerne das intenções. Para Adorno [1] *a forma é a coerência dos artefactos – por mais antagonista e quebrada que seja - mediante a qual toda a obra bem sucedida se separa do simples ente* (2011, p. 217).

III. RESULTADOS E DISCUSSÃO

Dados, em linhas gerais, os procedimentos utilizados torna-se importante relembrar quem é o fotógrafo:

Sebastião Salgado nasceu em Aimorés, Minas Gerais, Brasil. Salgado começou a sua carreira como fotógrafo profissional em Paris, em 1973, e mais tarde trabalhou com as agências Sygma foto, Gamma e Magnum Photos. Em 1994, Sebastião Salgado e Lélia Wanick Salgado criaram a Amazonas imagens, uma agência que gerencia sua obra. O fotógrafo viajou ao redor do mundo e seus projetos fotográficos foram publicados em várias revistas internacionais. Publicou os livros *Outras Américas* (1986), *Sahel: The End of the Road* (1988), *Trabalhadores* (1993), *Terra* (1997), *Exodus* (2000) e *Retrato* (2000). [2]

Complementando a vida de Salgado e seu trabalho, trago as palavras oficiais de seu editor:

Se existe alguém que merece o título de Cidadão do Mundo, essa pessoa é o fotógrafo Sebastião Salgado. Cidadão porque seu talento tem a marca da generosidade, da luta incansável por uma melhor compreensão do homem; do Mundo porque sua lente solidária ignora preconceitos e fronteiras. "Fotografia militante": essa definição do próprio Salgado sobre seu trabalho - simples, precisa -

está em *Terra*, assim como estava em *Trabalhadores*, também lançado pela Companhia das Letras. Em ambos, um profundo senso ético alimenta uma estética requintada. Mas enquanto naquele retratava-se o trabalho braçal em mais de vinte países, as cem fotos deste, todas em preto e branco, foram feitas no Brasil, entre 1980 e 1996. São imagens de pessoas de algum modo desterradas: trabalhadores rurais, mendigos urbanos, presos, garimpeiros, crianças de rua - gente vagando entre o sonho e o desespero, como escreve José Saramago no prefácio. Nessas fotos, a luminosidade bicromática reflete paisagens humanas onde pode faltar tudo, a começar pelo espaço mínimo para assentar a vida. Um CD com quatro canções de Chico Buarque (uma delas em parceria com Milton Nascimento) acompanha o livro, que teve lançamento simultâneo em quatro países: Brasil, França, Inglaterra e Portugal. [3]

Relembrado e elucidado algum ponto desconhecido da vida e da obra de Salgado, mesmo que de forma bastante sucinta, poderemos observar sua fotografia, pois nas duas citações anteriores nos é dada pistas para a interpretação e para a análise do texto não verbal em questão. Ainda para melhor posicionar o leitor logo após a fotografia é trazida sua legenda.



Um grande acampamento com 2800 famílias foi formado na entrada da Fazenda Cuiabá no Sertão do Xingó, às margens do Rio São Francisco. Durante vários meses essa gente viveu penosamente na esperança do decreto de desapropriação, que foi, afinal adotado no dia 6 de maio de 1996. Manifestação dos camponeses em comemoração ao que consideram uma vitória, mas que, na realidade, foi só um ato de justiça. Sergipe, 1996 (Salgado, 1997 p.143).

A fotografia é composta por centenas de trabalhadores rurais do Movimento dos Sem Terra – MST. Praticamente a massa humana toma dois terços da imagem indo do primeiro plano que está contido no primeiro terço ao último dos terços onde pouco acima está a linha do horizonte. O movimento e a vida da fotografia são dados pelas ações gestuais e as expressões faciais que consolidam a celebração de uma vitória pois, segundo Adorno (2011) isso ocorre pelo fato de:

Não há que opor ao belo formal uma natureza material: o princípio deve compreender-se como produto de devir, na sua dinâmica, e, deste modo, conteudalmente. A imagem do belo, enquanto imagem do uno e do diverso, surge com a emancipação da angústia perante a totalidade esmagadora e a opacidade da natureza. [1] (2011. p. 85)

Em primeiro plano estão três homens. Dois deles seguram em suas mãos duas enxadas.

Ainda em primeiro plano, embora não tão destacadas aparecem parcialmente o rosto de uma mulher e de um jovem. Este em maior destaque. Um dos três homens, com uma das mãos, empunha um pífaro enquanto o toca. Já sua outra mão, ao alto, parece solicitar calma, pois está espalmada, contrariando as mãos dos demais que, cerradas, aparentam reforçar o sentido de garra, força e empenho pela luta que estão travando em função da tomada de terra.

Exatamente no centro da composição, intersecção das linhas diagonais, está a mão cerrada de um dos três homens do primeiro plano. Muito próxima à sua está a mão de uma mulher do segundo plano. O que a difere de todos os demais é que seu indicador está em riste apontando para céu. Das centenas de pessoas representadas, apenas essa singulariza-se pelo gesto. Seria o enigma da foto? Adorno [1] estabelece de forma bem clara a questão do enigma quando nos diz: O caráter enigmático das obras de arte permanece intimamente ligado à história (2011, p.186).

Este apontar para cima poderá ser uma releitura das obras de Leonardo da Vinci, que em seus trabalhos sempre evidenciava alguma das personagens com este gesto. Portanto, pode-se dizer que esta maneira de marcar uma das personagens é marca registrada de Leonardo. Se suposição, se mera coincidência, corrobora-se aí o pensamento de Adorno que, preconiza de forma enfática, a obra de arte se configura na possibilidade de criar novas significações, pois os sentidos estão em si e em seu devir.

Retornando à descrição dos elementos constitutivos da fotografia, vemos que a maioria das personagens, com exceção dos dois homens que empunham enxadas e um terceiro que empunha seu pífaro, todas as demais personagens empunham foices. Entendo as duas ferramentas, foices e enxadas, como sendo as que estão estritamente ligadas a um círculo de produção, sendo a terra o principal. Penetrando ainda na teia de significações que a fotografia “Os ícones da Vitória” nos possibilita, está a associação de dois fortes símbolos marxistas – a foice propriamente dita e as enxadas, que fazem às vezes do martelo. O pensamento verbalizado de Salgado ao afirmar que o MST é a última válvula de retenção das pessoas no campo e que este, além de ser uma organização social, é uma

organização econômica, configura a imagem como fotografia militante, engajada nos meios produtivos, na economia e, principalmente, nas contradições sociais.

É cerne no pensamento de Adorno [1] a análise da obra de arte no contexto capitalista. Nesta fotografia estão expressas as tensões em que se consolidam as relações entre os sem terra, a sociedade e os latifúndios. Com ela reflete e refrata as condições concretas de vida pela obtenção de meios de sobrevivência e a manutenção pela posse deste essencial meio de produção que é a terra. Marcam esse contexto as convicções do fotógrafo, que sempre disse ser de esquerda, fato que o obriga a ficar exilado na França, de 1967 a 1980, quando aqui, no Brasil, se processa a anistia dos exilados políticos.

Desta forma, as vivências e experiências adquiridas pelo autor/criador acabam por propiciar à obra uma apropriação autônoma daquilo que o fotógrafo outrora viveu. Adorno [1] nos esclarece essa questão quando diz:

As obras de arte são cópias do vivente empírico, na medida em que a este fornecem o que lhes é recusado no exterior e assim libertam daquilo para que as orienta a experiência externa coisificante (p. 16).

Inegável é a forma com que Salgado se apropria de uma situação externa a ele. Mesmo solidário e reconhecedor do importante papel do Movimento dos Sem Terra, este não é seu papel social, pois o fotógrafo é herdeiro de uma fazenda no interior de Minas Gerais, em que leva adiante um significativo projeto de recuperação da mata. Diz, taxativamente, que sua intenção é restaurar a degradação criada por sua família. Embora este possa parecer um pormenor pouco esclarecedor de sua obra, de fato não o é.

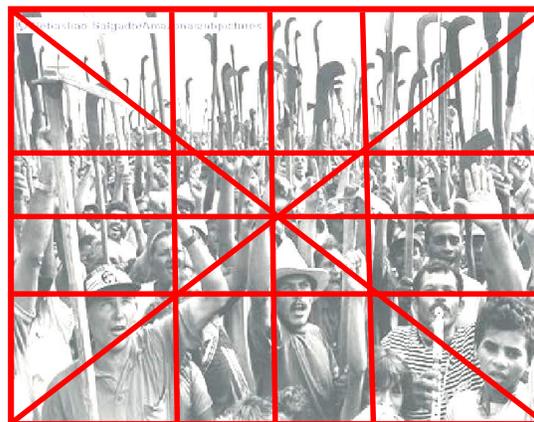
Existe uma complexidade muito maior pois sua fotografia, intencionalmente, mostra as contradições do mundo, evidencia as tensões existentes na sociedade, principalmente as relativas ao capitalismo e, conseqüentemente, trazem à luz seu pensamento e sua forma de ser. Sobre esses aspectos ensina-nos Adorno [1], embora originalmente tenha sido escrito em outro contexto suas palavras explicitam com

clareza meu pensamento, sendo assim, ele nos diz:

Ao decifrar o caráter social que se exprime pela obra de arte e no qual se manifesta muitas vezes o de seu autor, fornece as articulações de uma mediação concreta entre a estrutura das obras e a estrutura social (p. 23).

Pelos fatos elencados acima, reafirmado pelo pensamento de Adorno [1] fica claramente demonstrado o quanto o fotógrafo influencia a sociedade para a sensibilização das questões dos sem terra, como também a sociedade o influencia para que, desta forma, produza sua obra. Sendo assim, *as obras são vivas enquanto falam de uma maneira que é recusada aos objetos naturais e aos sujeitos que as produzem* [1] (2011 p. 17).

Dadas algumas argumentações interpretativas apoiando-se na obra “Teoria Estética”, tendo em mente, como configuração mais enfática o aforismo “forma” é que, a partir de agora, passa-se para a análise da fotografia em questão. Para tal, a imagem foi subdividida em linhas imaginárias para de melhor maneira relacionar as partes com o todo. Abaixo estão expressas as linhas que nortearão este estudo.



Com a visualização do esquema geral básico da análise, isto é, a demonstração sobre as relações existentes entre o todo e as partes e, com isso, valorização da intensidade da imagem, trago as palavras de Adorno [1]:

O entrelaçamento do uno e do múltiplo nas obras de arte pode apreender-se na pergunta sobre a sua intensidade. A intensidade é

a mimese realizada pela unidade, cedida pela multiplicidade à totalidade, embora esta não esteja imediatamente presente a ponto de ser possível percebê-la como grandeza intensiva; a força nela acumulada é por assim dizer restituída por ela ao pormenor (2001 p. 284).

O primeiro item a ser analisado é o eixo vertical e, por assim ser, divide a obra ao meio. Exatamente sobre ele está uma das personagens do primeiro plano com sua mão cerrada. Interessante que este eixo passa exatamente ao centro de sua mão e que seu braço ao subir ao alto o faz de forma paralela ao eixo. Um pouco para a direita está a senhora que mantém seu dedo em riste. Seu antebraço também sobe ao céu em paralelo ao eixo. Sobre ele, o eixo está de forma paralela e exatamente sobreposta, há três foices empunhadas por personagens do segundo plano. A massa corporal não diferencia-se nas duas metades, sendo simétrica e contendo em ambos os lados o mesmo peso. Embora o lado direito tenha duas personagens que se distinguem pelos gestos, dedo em riste e mão espalmada, a relação de equilíbrio da composição não é quebrada.

As personagens que estão em primeiro plano, além da que está centralizada, uma de cada lado da composição, têm suas mãos cerradas elevadas ao alto. Outra personagem está na parte direita (tocador de pífaro) onde aponta sua mão também ao alto. Ainda sobre os elementos constitutivos da imagem, podemos notar que as duas únicas enxadas que aparecem na fotografia, estão em cada uma das metades, embora a da esquerda esteja mais em primeiro plano, portanto mais destacada, e a outra enxada posiciona-se um pouco atrás.

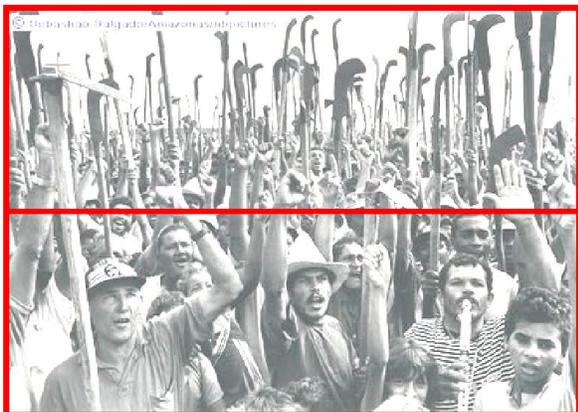


Descritas as condições em que se encontram os elementos da fotografia no eixo vertical é preciso averiguar, agora, como se dispõem os elementos no eixo horizontal.

Todas as personagens representadas no primeiro plano, estão alocadas na parte inferior da fotografia, isto é, contidas na parte abaixo do eixo. Apenas uma porção pequena delas (quatro personagens) tem seus rostos visíveis presentes na parte superior do eixo, sendo que todas as demais apenas engrossam a massa humana. Contudo, uma delas, destaca-se por indiciar uma verbalização com gritos de ordem e inflamação. Está bem próxima ao centro geográfico da fotografia, ponto de intersecção das linhas vertical, horizontal e das diagonais, permanecendo, desta forma, dentro do quadrante formado pela intersecção dos terços verticais e horizontais, também conhecidos como pontos áureos.

O paralelismo ao eixo vertical, sua proximidade ao centro geográfico e, principalmente, por estar logo após a senhora que tem seu dedo em riste, reforça o caráter enigmático da composição, valorizando ainda mais essa ideia na intersecção dos eixos vertical e horizontal e centro geográfico absoluto da composição, onde está sobre este ponto depositado a mão cerrada da personagem mais central. Se considerados estes três pormenores – a mão cerrada, o dedo em riste e a evidência dada ao rosto desta personagem em destaque na parte superior do eixo horizontal em sua junção pode-se observar a formação de um triângulo bem próximo a um equilátero. Outra personagem destaca-se por seus olhos serem

exatamente cortados pelo eixo, como também por ser o único que está de barba. Em toda a parte superior do eixo, além das personagens já citadas, compõem a fotografia apenas os instrumentos de trabalho.



Descritas as condições da composição em relação ao eixo horizontal, passa-se à análise dos terços horizontais. Como terços, dividem a fotografia em três partes iguais.

Essa divisão favorece os sentidos de deslocamento espacial e temporal. O primeiro terço, inferior, contém a massa das personagens em primeiro plano. Corta a personagem da extrema esquerda exatamente na altura dos olhos, a personagem central e o tocador de pífaro bem à altura da boca. Este terço ainda contém a cabeça quase que integralmente, do menino em primeiríssimo plano. No terço intermediário ficam todas as ações gestuais das personagens. Interessante notar a ponta do dedo indicador da senhora, para o alto encontra-se exatamente sobre a linha deste segundo terço, bem como o rapaz que está ao fundo, o que expressa palavras de ordem, compondo o vértice do triângulo equilátero já citado. A linha do terço corta-o exatamente na altura dos olhos. Estão ainda sobre a linha que divide o terço intermediário do superior, três mãos cerradas, cortadas precisamente ao seu centro e uma quarta mão, na extrema esquerda, logo atrás da enxada que é cortada na altura do pulso. O último dos terços, o superior, é destinado para as ferramentas. Entretanto, neste terço, à esquerda da fotografia estão três mãos cerradas, únicas desta parte.



Seguindo será analisando os terços verticais. No primeiro deles, obedecendo ao sentido de leitura, está a personagem de primeiro plano que empunha a enxada. Em segundo plano, logo atrás da ferramenta, está uma das mãos cerradas e a única personagem de barba. Destaca-se sobre a linha de divisão do primeiro para o terço intermediário, o corte que essa linha faz na altura do pulso da personagem em primeiro plano. O terço intermediário concentra uma massa de personagens maior que os demais terços. Nela também enfatizam-se as ações gestuais das personagens. No último dos terços destaca-se a mão espalmada da personagem de primeiro plano, tocador de pífaro e o menino em primeiríssimo plano. Em todos os terços, os braços das personagens caminham ao alto em paralela com as linhas divisórias. Somente duas ações gestuais diferem ao paralelismo. Cada uma dessas ações está colocada nos extremos da fotografia, isto é, uma no primeiro terço, o esquerdo, e a outra no último terço, da direita. Ambas estão colocadas como em ângulos opostos, inclinando-se em direção ao centro geográfico da composição.

Essa configuração reforça o caminho que os olhos do observador percorrerão para chegar ao centro da fotografia, onde está concentrada a maior porção de gestualidade, portanto, de ação das personagens.



Finalizando o esquema de análise proposta, estão as linhas diagonais. Assim, pode-se perceber que estas linhas estão condicionadas às linhas de perspectiva, remetendo a atenção imediata do observador ao centro geográfico da composição.



Nos momentos anteriores e principalmente na análise formal realizada procurou-se sustentar percepções adensadas pelo pensamento de Adorno [1], em outros momentos foram evidenciadas as divergências de pensamento quando buscou-se elementos que sustentassem ou que de certa forma entrassem em contradição com o que nos ensina o autor. Isto posto e intencionalmente buscou-se trazer observações externas da obra. Em muitos momentos apropriou-se das palavras de seu autor/criador dando voz ao próprio Sebastião Salgado já em outros momentos buscou-se na voz de seu editor algum fator elucidador.

Sendo assim, abriu-se ao leitor a possibilidade da aceitação ou não, na esperança que este pudesse por si tirar suas conclusões sobre o que está na obra e ao que nela é colocado. Pois como texto e principalmente como texto não-verbal as possibilidades semânticas são inesgotáveis.

Constituída de inúmeras possibilidades de interpretação, a primeira visão desta obra proporcionou algumas sensações, bem como fez aflorar vários sentimentos. Em muitos momentos se tornaram contraditórios e em outros muitos foram consiliatórios entre o pensamento, a maneira de olhar e interpretar o mundo do qual concretamente se faz parte, pois explícito está o impulso de conhecimento social, ou melhor dizendo, da sociedade e a possibilidade aspirativa de sua transformação.

Os Icones da Vitória se consolida na crítica social onde expressa o sistema de classes e a estrutura de produção. Enfim, suscitou reações viscerais, pois, o gesticular, as vozes pronunciadas aos gritos tão bem expressas na fotografia imediatamente foram envolvendo e concretamente criando um estado de espírito dionisiaco, com ele, a carnavalização própria deste estado gestado por Dionísio e personificado pela ação das pessoas retratadas na fotografia as quais com essas ações eufóricas motivadas pela vitória acabaram por formular vários questionamentos.

O primeiro deles que ocorreu após a manifestações das reações foi em equacionar a quem de fato pertence a terra e o direito sobre ela. Adorno [1] justifica isso quando diz:

Segundo a sua forma simples, a arte promete o que não é e anuncia objectivamente, se bem que de um modo hesitante, a pretensão de que, por ela aparecer, também deve ser possível (2011, p. 131).

Seria justo, que essa estivesse em mãos ociosas? Mesmo entendendo que é a terra o principal meio de produção quando se pensa em insumos para outros setores produtivos e para a subsistência de quem dela se apropria para gerar sua vida, ainda assim, questiona-se sobre a efetiva posse. Como toda atividade de vida em sociedade portanto, também rentável economicamente torna-se contraditória e

conflituosa. Pois, também deve-se levar em consideração a quem essa pertença anteriormente e a quem irá pertencer após sua tomada de forma legal.

IV. CONCLUSÕES

A fotografia “Os Ícones da Vitória” é o registro de um instante, uma pausa momentânea na dinâmica socioeconômica desta nossa sociedade atual. Representa as tensões e contradições a que todos, nos dias atuais, estamos sujeitos. Comporta-se como tese e antítese. Embora a veja mais como antítese, pois não se deduz da realidade, também não é realidade, mesmo representando-a. Age como mediadora, estabelecendo articulações contidas em si com a estrutura social, pois é desmistificadora e revolucionária levando- nos, através de nossos preconceitos sobre a realidade, até a realidade imanente remetida pelo viés histórico. Desta forma, deixa transparecer a realidade, e ao mesmo tempo, a cria, já que a mesma não existe fora desta fotografia.

Retrata um aspecto importante na constituição do homem, do ser que se difere dos animais. Em sua racionalidade, o homem cria a si mesmo. Neste criar acaba por criar o trabalho, as relações entre este e o capital e os meios de produção. São interesses pertencentes ao mundo capitalista, antagonísticos e geradores de tensões e contradições.

Após a criação do capitalismo tanto a terra como o trabalho, ganham dimensões inimagináveis devido ao processo ainda estar em desenvolvimento. No aspecto da forma analisados, é clara a intenção em submeter os atos expressivos dos trabalhadores sem-terra às linhas de força imaginárias que nortearam este estudo. Percebe-se a submissão quando uma linha corta as mãos cerradas, os olhares, as vozes, ou melhor, dizendo, o corte dos olhos e das bocas. Ainda se destaca o paralelismo entre as linhas imaginárias traçadas e as ações gestuais.

Sobre as contradições sociais, Salgado comenta em uma de suas entrevistas, quando fala de suas exposições, que espera que a pessoa ao sair não seja a mesma no momento em que lá entrou. Há uma preocupação com isso, que os observadores reflitam sobre a situação e sobre sua situação pois, de certa maneira pode-se dizer

que sua fotografia retrata a miséria, a fome, as contradições, a exclusão. Enfim, suas lentes nos mostram as desigualdades, sendo a econômica a mais contundente, devido a sua formação acadêmica em Economia.

Quanto a sua forma de trabalhar, isto é, de fotografar, é influenciado pelo fotógrafo francês Cartier Bresson, que sempre se utilizou de fotos diretas disparadas num momento crucial. Dando ênfase maior a este momento, somente fotografa em preto e branco, pois a ausência de cor, aumenta a dramaticidade, fator característico em suas fotografias, obrigando o observador a concentrar-se na situação em si.

As afirmações feitas concernentes à análise da fotografia, não estão terminadas. Muitos outros pormenores poderão, um dia vir à tona, pois essa fotografia configura-se como obra de arte e, enquanto assim estiver, sempre proverá novas significações e possibilidades de atribuição de sentidos.

REFERÊNCIAS

- 1-ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Coimbra: Edições 70, 2011.
- 2-<http://www.fnac.com.br/genesis-sebastiao-salgado/p/633927> acesso em 4/10/2013 14:00.
- 3-<http://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=10721> acesso em 4/10/2013 14:00.

Referências complementares

- ARNHEIM, R. **Arte & Percepção Visual**. São Paulo: EDUSP, 1980.
- DUARTE, E. B. **Fotos & Grafias**. São Leopoldo: UNISINOS, 2000.
- HUYGNE, R. **O Poder da Imagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- JOLY, M. **Introdução à Análise da Imagem**. Campinas: Papirus, 2004.
- KOSSOY, B. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- SONTAG, S. **Sobre Fotografia**. São Paulo: Cia das Letras, 2004.