

A narrativa do contato e a imagem fragmentada no fotojornalismo de Robert Capa

Santiago Naliato GARCIA¹
Alexandre COSTA²

Resumo

Hoje substituído por modernos ecrãs de alta resolução, a prova de Contato foi um crível referencial do trabalho fotográfico analógico. Diante dessa ruptura estrutural, no tocante aos suportes midiáticos aparentes, será analisado o caminho gerador do sentido da fotografia a partir dos Contatos de Robert Capa, da Agência Magnum, com o objetivo de discutir a contribuição desse processo, características, e sua eficácia para o fotojornalismo moderno. O escopo deste trabalho apresenta como pressuposto a existência de um vínculo entre o sistema e/ou complexo de imagens impressas e sua imagem resultante, editada e selecionada para sua mídia final, confirmando por meio deste a existência de uma teia narrativa ainda na pré-seleção do material a ser captado.

Palavras-Chave: Fotojornalismo. Fotografia Analógica. Contato. Embrião Narrativo

Abstracty

Now replaced by modern high resolution screens, evidence of contact was a credible reference of analog photographic work. Giving this structural break, with regard to the apparent media supporters will analyze the generator path towards photography from Contacts Robert Capa, Magnum Agency, aiming to discuss the contribution of this process, characteristics, and its efficiency for modern photojournalism. The scope of this paper presents presupposes the existence of a link between the system and/or printed images and their resulting edited and selected for final media complex image, hereby confirming the existence of a narrative web even the pre-selection of the material to be captured.

Keywords: Photojournalism. Analog Photography. Contact. Embryo Narrative

¹ Professor Mestre dos Cursos de Jornalismo e Publicidade e Propaganda. E-mail: santiagarcia@gmail.com.

² Professor Doutor nos cursos de Jornalismo, Publicidade e Propaganda e Relações Públicas. E-mail: editorabluecom@hotmail.com

Introdução

Em seu início histórico, a fotografia foi vista como uma das formas mais eficazes para o registro de documentação. Essa concepção, à época, evocou diversas críticas sobre o meio, dentre as quais limitaria a atividade do fotógrafo para apenas as numeradas possibilidades técnicas pré-existentes do dispositivo fotográfico, sendo impossível a reprodução de um *corpus* além do corpo visto (BARTHES, 1980). Tais conceitos temporais foram – com o desenvolvimento das técnicas e das novas e modernas formas de fotografar – sendo questionados e substituídos por novos paradigmas. A partir das revisões bibliográficas inerentes ao tema, pretende-se verificar neste trabalho a possibilidade de compor uma análise justamente *da* fotografia, em contraposição a afirmação clássica de Barthes de que seria licito falar somente de *uma* foto, desprezando o conjunto de imagens não selecionadas para sua mediação final.

Para tal, busca-se nas Provas de Contato³ dos fotógrafos da Agência Magnum a presença de modernos conceitos, como o do embrião narrativo⁴, na elaboração de uma narrativa iconográfica a partir de diversos e variados elementos presentes *na* fotografia enquanto processo e não enquanto objeto único resultante – ícone. A figura única de uma imagem fotográfica daria espaço, portanto, a um processo construtor derivado dos regimes de visualidade para a sua representação presente em outro tipo de imagem raramente mostrada ao espectador. E mais: com potencial esclarecedor da estratégia determinada ainda no processo de seleção e recorte do tema, sendo o espaço e o tempo meandros desse trabalho realizado pelo fotógrafo no ato de seu ofício, técnico, criativo, que antevem ao clique do obturador em si. Tais índices fornecem uma ideia sobre as decisões tomadas durante o ato fotográfico – brevemente antes da exposição do negativo – sobre como constituiu-se sua reação com a ação, qual o objetivo de determinada sequência e sugere possíveis razões para tais escolhas, possivelmente demonstrando,

³Também chamado de “Contato” ou “Folha de Contato”, é a referência visual de tudo o que foi fotografado. São as imagens de todo um negativo positivadas em miniaturas na ampliação em uma folha para conferência do fotógrafo e editores.

⁴Relatado por Buitoni (2011), envolve uma ideia de sequência, de sucessividade de na qual a modificação temporal está implícita em sua percepção; toda forma ou gestos congelados no tempo que permitam imaginar o passado e o futuro imediatos daquela ação.

ainda, o movimento ideológico e prático do operador da câmera naquele determinado contexto.

Diante desse argumentos, este trabalho busca estabelecer um vínculo forte entre as Provas de Contato e a imagem resultante desse processo de forma a corroborar com a ideia da narrativa embrionária ainda na pré-seleção do material registrado. Apesar de lançar uma reflexão para um material de composição jornalística e analógica, o conceito chave dessa pesquisa pode ser transferido, conjuntamente, para os modernos ecrãs e seus softwares instalados em modernos e potentes computadores ou demais plataformas eletrônicas.

A imagem enquanto documentação: fotografia e jornalismo

A fotografia tem no fotojornalismo atual um de seus campos de maior expressão e de veiculação de imagens. Por atual entende-se toda a produção pós-guerra que envolve imagens em sistema prioritariamente analógico e, com início ainda durante o período da Guerra Fria, das imagens digitais.

A relação do jornalismo com a própria fotografia parece surgir com a impressão da luz em material sensível e que pode ser estabilizado. Do princípio da técnica: é a ação da luz que grava um suporte também composto de matéria, ou seja, há a conexão física com o seu referente, prova de que aquela imagem foi composta a partir daqueles elementos ali presentes, em um espaço temporal distante da reapresentação da imagem capturada. Entretanto, não há garantias, apesar da evidente prova física, de que o tempo ali registrado corresponda ao tempo relatado pela testemunha agente do ato fotográfico. Sequer há garantias de que aquele material, *a priori*, esteja relacionado diretamente àquele agente, pelo menos não em uma única imagem. Entretanto, essa gênese pode fundamentar a atividade jornalística, pois pressupõe-se que a imagem produzida e divulgada com finalidades jornalísticas precisa da conexão com o real (BUITONI, 2001).

Embora essa junção conceitual entre permanência e informação tenha vinculado a imagem gravada e o ato de capturar tais ações em uma atividade futuramente denominada de fotojornalismo, as primeiras vistas registradas foram consideradas como

possíveis documentos, ou seja, provas físicas de que aquilo ali visualizado existiu em algum momento, no tempo relatado pelo autoproclamado autor da fotografia.

Com o posterior desenvolvimento técnico a partir do final do séc. XIV, novos produtos foram criados para tal registro, como o filme fotográfico de Eastman⁵, e passaram a ser usados para a composição química de materiais sensíveis a luz. A grande vantagem desse material em relação aos materiais mais primitivos é o aumento da qualidade geral da imagem resultante, contraste, brilho, acutância e aditivo de cores. Outra considerável revolução nesses materiais é a maneabilidade, portabilidade e a durabilidade, além da redução do tamanho e possibilidade de sequências fotográficas que antes eram extremamente limitadas pela ação de uma única chapa de vidro que demorava para ser recarregada nos dispositivos fotográficos. Tais avanços foram significativos para o surgimento de equipamentos mecânicos – máquinas fotográficas – cada vez menores e também mais portáteis, como a Kodak nº1, criada em 1888, também por Eastman, e a Leica, em 1914, desenvolvida pelo alemão Oskar Barnack (muito embora o equipamento tenha se popularizado após a Primeira Guerra Mundial⁶).

A partir de tais avanços, o fotojornalismo moderno têm sua relação imagem *versus* texto iniciada na Alemanha, após a Primeira Guerra, com o aumento das publicações editoriais e do crescente número das tiragens dos produtos impressos, especialmente das revistas. É nesse momento que a forma em que se articulava o conteúdo textual e imagético permitiu uma abordagem mais específica, trabalhando melhor a então imagem isolada ou cumprindo o papel de referência para gravuras; agora a imagem e o texto verbal escrito – juntos – comprometem-se a contar uma história⁷.

O fotojornalismo foi se desenvolvendo e marcado por alguns avanços sociais e técnicos. Cinco deles⁸ podem ser destacados: 1-Avanço Técnico – surgimento de flash e novos equipamentos, sobretudo o filme 35mm e câmeras de tamanho reduzido que estimularam uma diversidade de formatos e trabalhos; 2-Geração de Foto-Repórteres de

⁵ George Eastman foi o fundador da Eastman Kodak Company – Kodak – e foi o responsável pela popularização da fotografia nos anos de 1888 até o início dos anos 1900, com produtos de simples e eficiente manuseios. Graças a ele, a fotografia se tornou na época um passatempo popular. (BLAIR, 2011).

⁶ BLAIR, James P. *Novo Guia de Fotografia*. São Paulo: Ed. Abril, 2011.

⁷ SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*, 2002. Disponível em:

<http://www.bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php?codtema=31>. Acessado em: 19 abril 2014

⁸ Id., 2002, p. 17.

boa formação intelectual e social que facilitou a penetração desse profissional em diversas áreas; 3-Atitude de experimentação e colaboração de editores, repórteres, fotógrafos, que proporcionaram um ambiente de experimentalismo; 4-Interesse humano no qual não apenas fatos políticos e sociais eram enfatizados, mas também a vida das pessoas comuns; 5-Ambiente cultural e o suporte econômico. Tais elementos foram decisivos para a passagem da fotografia de elemento ilustrativo para um dividido protagonismo: por diversas vezes a imagem ganhou mais peso nas publicações do que o espaço destinado para os textos, que eram cada vez mais reduzidos a pequenas legendas.

Essa relação texto e imagem, com maior ou menor espaço gráfico define uma ação exclusiva de geradora de sentido: a ancoragem. Para Buitoni (2011, p. 33) a imagem – mesmo a fotográfica cuja produção remete a um referente real – não conserva significado algum, sendo possível reconhecer apenas alguns traços de vestuários, nacionalidade, ícones de paisagens ou monumentos: “a foto precisa de uma ancoragem verbal: o significado vem com a inserção em uma narrativa. Somente conseguimos situar a fotografia se há narrativa”. Haveria, portanto, na ancoragem do símbolo escrito e do imagético uma estrutura de narração de forma complementar.

Entretanto, realizando um exercício de educação do olhar, propõem-se desprezar momentaneamente o texto verbal escrito e destacar o conceito do embrião narrativo, quando a imagem refere-se a um *continuum* temporal ou quando indicia ações anteriores ou posteriores ao registro:

O conceito de embrião narrativo envolve uma ideia de sequência, de sucessividade: a modificação temporal está implícita em sua percepção. Assim, embrião narrativo é toda forma ou gesto congelados no tempo que permitam imaginar o passado ou o futuro imediato daquela ação. Em certo sentido, o “punctum” de Roland Barthes pode ser aproximado ao embrião narrativo. (BUITONI, 2011, p. 58).

Partindo desse princípio, a imagem realiza visualmente o que conceitualmente projeta a atividade jornalística: narrar, relatar uma ação, mesmo que fragmentada. Desta forma, Buitoni (2011) afirma que é possível inferir que uma foto dotada de narratividade latente estará mais apta a fazer interface com o texto.

Retomando a impossibilidade sugerida por Barthes (1980) de se falar *da* fotografia, sugere-se, a partir do embrião narrativo, uma análise voltada para as Provas

de Contato de um fotógrafo da Agência Magnum e não de *uma* foto sua. O exercício reflexivo proposto é o de identificar, com a base conceitual *supra* citada, a estrutura de tomada de decisões no ato fotográfico que leva à narrativa presente no Contato e, por consequência, na fotografia ícone – esta alimentada por outros referenciais que não exclusivamente os imagéticos. Tal produto representa a soma de tantas imagens presentes em um negativo mas suprimidas no processo de edição do trabalho realizado pelo fotógrafo. Tal ação é comumente realizada pelo próprio agente da fotografia, mas também o é por auxiliares e editores afim de elaborar uma sequência narrativa a partir de fotografias únicas e ancoradas, extraídas do Contato.

O contato narrativo

O termo Contato na fotografia analógica é utilizado para designar a referência visual daquilo que foi fotografado. Sobre um papel fotográfico, em quarto escuro, é colocado todo o negativo de um rolo de 10, 24 ou 36 poses. Depois é disparado um determinado tempo de luz para sensibilizar o papel e então a folha é revelada. Tem-se, assim, o Contato – também chamado de Folha de Contato, Prova de Contato ou, ainda, de maneira mais popular: “Copião”, termo ainda utilizado em muitos laboratórios. No sistema digital é possível fazer tal analogia ao utilizar a tela do dispositivo – computador, tablet, celular – no modo de exibição em miniaturas daquela sessão de fotografias.

O Contato, porém, não é mera referência. Possui diversas utilidades e é elaborado conforme a metodologia de trabalho desenvolvida pelo profissional:

A maioria dos negativos acaba sendo positivada somente no contato. O hábito de fazer contatos de todos os filmes processados não só ajuda o fotógrafo a organizar todo o seu material mas também lhe dá referência de acesso rápido a tudo o que já fotografou. Tal referência equivale a conhecer sua própria história visual. Caixas forradas de negativos, sem nenhuma referência positivada, produzem uma sensação de vazio correspondente a um período em que não se viu efetivamente nada. É importante para o fotógrafo uma reflexão sobre seu material, que se dá não somente logo após tê-lo processado, mas ainda nas semanas, meses e anos seguintes. Lentamente construímos uma obra fotográfica, composta por todas essas etapas, cujo percurso pode ser refeito pelos contatos. (SCHISLER, 1995, p. 115).

Na prática, o Contato ainda proporciona outras funcionalidades utilizadas à exaustão pelos profissionais: acesso rápido, permanente e confiável de consulta sem a necessidade de olhar os negativos, material mais sensível e suscetível à danos, a observação da uniformidade de exposição do negativo, variações de enquadramentos, número de fotos para cada imagem, variação de assuntos no mesmo filme e o próprio impacto visual gerado pela sua organização durante a visualização de terceiros (SCHISLER, 1995). Vai além: “propicia visão do processo criativo. Ao armazenar cada passo ao longo do caminho que conduz a determinada imagem, ela dá a sensação de que estamos ao lado do fotógrafo e vemos através de seus olhos” (LUBBEN, 2011, p. 9).

Esse processo captura o *continuum* espaço-tempo e o rastro químico e físico gravado em prata de uma determinada movimentação geográfica em um instante fragmentado. Essa passagem indicia – via ligação direta com um fragmento do real – o recorte espacial e a interrupção temporal na fragmentação e congelamento, respectivos, daquilo que fôra fotografado, também chamado de Coordenadas de situação por Kossoy (2002).

Tais coordenadas acompanham o barulho do obturador que alude ao corte de uma faca fatiando um pedaço inextricável da vivência humana em algum lugar, em algum tempo qualquer. Este resquício material agrupa positivamente simbologias e torna-se, conforme mais ou menos importante social ou culturalmente o fato, uma representação icônica. Um exemplo desse processo são os Contatos dos quais propõe-se uma breve análise, especificamente as provas do fotógrafo Robert Capa, no Dia D. Capa, de origem Húngara, foi um dos pioneiros no estilo “Fotógrafo de Guerra”. Já trazia a experiência da cobertura da guerra civil Espanhola em uma cobertura cuja abordagem não fora neutra da Espanha.

As coberturas neutras – assim chamadas pois eram controladas pelos governos e apenas imagens favoráveis ao confronto eram aplicadas com fins propagandísticos – foram utilizadas na Primeira Guerra, quando a censura dos exércitos não permitiu que imagens impactantes de destruição e crueldade fossem divulgadas (KODRÉ, 2011). O contexto do conjunto mais impactante de Capa dá-se na Segunda Grande Guerra, em 06 de junho de 1944, quando o fotógrafo vai a praia Omaha para cobrir o chamado Dia D –

quando a Companhia E do 16º Regimento da 1ª Divisão de Infantaria do Exército americano desembarca na Normandia sob fogo cerrado. Munido de duas Contax II e lentes 50mm, durante as primeiras horas da invasão, Capa tirou 106 fotos. (HACKING, 2012).

De acordo com Hacking (2012), após os disparos do confronto inicial o fotógrafo foi levado para a costa inglesa e de lá os negativos foram encaminhados para a revista Life, em Londres, de moto por um mensageiro. O fato coberto tinha tamanha consistência e representatividade que uma ação instantânea para a revelação do filme foi organizada.

Entretanto, nessa ânsia por ver o material positivado, o auxiliar de câmara escura ligou o secador de negativos forte demais causando um estrago irreparável na emulsão de boa parte dos negativos de Capa. Apenas 11 – de 106 – puderam ser aproveitados. Algumas dessas fotos foram divulgadas em 19 de junho de 1944 e, embora tremidas e granuladas demais, elas demonstravam que os aliados avançavam pela Europa devastada.



Figura 1 – O que restou dos negativos de Robert Capa está nesse Contato reconstruído digitalmente. Dois originais salvos se perderam e não compõe esse material (LUBBEN, 2012)

A imagem que mais percorreu o mundo – uma daquelas a que podemos atribuir *status* de Ícone – entretanto, figura entre uma das perdidas. Nela, um soldado deitado na água rasa se arrasta em direção a praia. Tal imagem (não presente no Contato acima) apresenta elementos embrionários de uma narrativa: documenta a coragem do soldado em meio a fumaça e fogo de metralhadores e foi um bom recurso de propaganda, mostrando a determinação dos aliados em derrotar os nazistas.

Alguns elementos como a falta de definição da imagem e o grão excessivo acentuam a representatividade de uma imagem de ação (HACKING, 2012). Todos esses elementos formam uma base de reforço linguístico da imagem jornalística e levam a imaginar o antes e depois da ação, a continuidade do fato, a partir daquela imagem singular, aludindo, portanto, ao conceito de embrião narrativo.

Porém, enquanto a imagem icônica precisa do aporte embrionário para a formação de sua narrativa anterior e exterior, incluída naquele espaço-tempo de representação denominado coordenadas de situação por Kossoy, o Contato o faz com mais autoridade e com mais elementos constitutivos. Não equivalendo-se do poder de síntese de uma imagem icônica, o Contato carrega consigo a própria narrativa composta pelos filtros ideais daquele que registrou a cena. Ele age como uma espécie de redação linear e – no presente estudo – descritivo dos fatos.

Analisando a narrativa do Contato é possível entender que Capa começou a fotografar os soldados correndo em direção à orla marítima, uma vez que esses figuram de costas para o fotógrafo que enquadra a praia no horizonte. É possível notar um distanciamento dos soldados que direcionam-se para a terra, enquanto a distância entre esses e a lente vai sendo aumentada nos sucessivos frames fotográficos. Na sequência entende-se uma alteração da perspectiva de Capa, que passa a enquadrar o horizonte marítimo já a partir da areia. Nesse enquadramento pode-se também notar a arrebenção das ondas, o que se dá já na praia rasa, e também os soldados que antes estavam com água na altura dos joelhos e agora a tem na altura dos ombros, o que indicia que deitaram após aproximação.

Tais elementos do Contato demonstram a própria construção narrativa na medida em que é possível depreender o local de onde Capa sai, o caminho percorrido e seu

posicionamento em relação ao desenrolar da ação. Uma narrativa que sai da embarcação logo atrás dos soldados e que, ao se direcionar à praia e chegar nela, força o fotógrafo a virar-se e fotografar de frente a chegada dos combatentes. Os demais elementos dão conta de complementar o texto visual, acrescentando cheiro da fumaça de explosões, o barulho, e os tiros que forçam os soldados a deitarem mesmo ainda na água. Mais do que exemplificar o óbvio – a narrativa mais completa em relação a imagem ícone – esses elementos constituem quase que uma narrativa audiovisual, tamanha sua representação.

A narrativa constituída, portanto, é construída nesse espaço a partir dos elementos que a sequência nos coloca em diferentes tempos naquele curto espaço-tempo. Graças às características peculiares envolvidas em todo o processo, tais como o tipo de negativo, o ISO do filme fotográfico, a câmera, as condições físicas no ato da fotografiação, as escolhas de químicas reveladoras e o próprio erro do laboratorialista, as imagens positivadas em uma mesma folha formam uma história contada tanto em sua narrativa lógica quanto em seu próprio processo de construção. É possível imaginar-se ao lado do fotógrafo ao mesmo tempo em que se escuta uma história sendo contada.

Sobre as condições de todo o processo vivenciado por Capa, afirma-se: “Essas fotos passaram a fazer parte do imaginário da humanidade. Podemos dizer que imagens como essas reforçam o conceito da ‘estética da foto tremida’ como tendo mais índices de realismo”. (BUITONI, 2011, p. 103). Todavia, apesar do aumento desse índice, para Panofsky (1975) a fotografia tende a representar o acontecimento sob uma perspectiva que é cultural, social e construída: trata-se da relação sujeito e mundo e essa altera substancialmente o texto visual forçando um ponto de vista particular sobre o mundo: seja o do fotógrafo, o do editor, ou do veículo.

Considerações finais

Alguns elementos colaboram para a construção de uma *práxis* que tece o texto visual narrativo no processo fotográfico: o conhecimento histórico/teórico do fato e a localização física comprovada pelos índices compostos na imagem e pelos demais indícios complementares. Sua análise ultrapassa a mensagem aparentemente superficial

que os meios podem dar e rompem a discussão temporal e espacial que tanto impregna o debate acadêmico. Há concordância com Catalá (2005) quando argumenta que a imagem cumpre, junto com a expressão mediante a linguagem, um papel de congestora do conhecimento. As imagens analógicas, aqui objeto, mesmo se observadas fragmentadamente das diferentes formas de contextualização, ainda apresentam sinais do seu processo constitutivo inicial a refletir positivamente em sua plástica e estética elementos peculiares e intrínsecos apresentados somente *in loco*. Nem por isso são, por esses argumentos, independentes no processo de construção de sentido.

Este mesmo processo de leitura, a partir de um agrupamento isolado de algumas imagens que nessa formação constituem um Contato, pode dissimular, talvez, uma parte das críticas a respeito de outro tipo de imagem: a síntese – imagem puramente digital – na medida em que instaura outros mecanismos constitutivos na leitura da imagem além do puramente tecnológico (analógico ou digital), outros textos elaborados a partir de elementos intangíveis, como é o caso da presença dos elementos sociais e culturais – portanto capital imaterial – existentes em sua gênese fotográfica graças a inerente presença do fotógrafo na fotografiação.

A imagem ícone, fragmentação realizada de um Contato, é um elemento singular a partir do real dotada em sua composição dos filtros e processos destacados ao longo do presente artigo, além de mecanismos técnicos como formas de intermediação, e técnicas específicas como reforço da linguagem fotográfica. O potencial informativo deve ser ampliado, conforme Kossoy (2002) exemplifica: a fotografia alcança todo seu potencial informativo na contextualização na trama histórica e no seu desdobramento político, social, econômico, cultural.

Ora, se a imagem ícone traz consigo tal potencial informativo e constitutivo, uma reunião de pequenos demais fragmentos do imediatamente antes e depois pode apresentar um complemento narrativo antes prejudgado ao imaginário do leitor daquela fotografia única e, corriqueiramente, ignorado no processo final de recepção talvez pela limitação à época de poucas páginas disponíveis para impressão de todo o trabalho. Hoje, os meios digitais permitem novos e diferentes formatos de mídia para um agrupamento maior de imagens sem limitação em relação ao espaço, entretanto, ainda com limitação em relação à velocidade de conexão que dificulta imagens em alta

resolução, discussão que pretende-se abordar em futuras oportunidades.

Se na imagem fotográfica fragmentada pode-se ter um documento construído final, uma narrativa cujo embrião reforça o impacto da singularidade em detrimento do maior potencial informativo do todo, na leitura de seu Contato pode-se identificar um processo ocultado aos olhos e ao saber daquele que a vê: as escolhas do fotógrafo, suas prioridades, as possibilidades de composição, as demais impossibilidades.

Tal narrativa é, assim como no referencial único, constituída a partir do real. Perde-se o maior impacto em relação à imagem ícone, supera-a porém em maior potencial descritivo e revelador. A relação impacto visual *versus* potencial narrativo são complementares no processo de leitura da imagem. Entretanto, dos dois, apenas o primeiro tem sido, ao longo do tempo, privilegiado pelos meios de comunicação.

Quem gostaria de ler, por exemplo, o rascunho de uma poesia de Drummond: “Diante das fotos de Evandro Teixeira⁹”? Entretanto, conhecê-lo fornece, no mínimo, narrativas ocultadas pelo impacto de um fragmento em detrimento de um saber a partir de uma história latente a ser contada.

Referências

BAEZA, Pepe. **Por una función crítica de la fotografía de prensa**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BLAIR, James P. **Novo guia de fotografia national geographic**. São Paulo: Editora Abril, 2011.

BUITONI, Dulcilia Schroeder. **Fotografia e jornalismo**. São Paulo: Editora Saraiva, 2011.

CATALÀ, Joseph M. **La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual**. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2005.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: GMT Editores, 2012.

KODRÉ, Kenneth. **Fotojornalismo: uma abordagem profissional**. São Paulo: Elsevier, 2011.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

⁹ Disponível em: <<http://pensador.uol.com.br/frase/MTIwMDY2OQ>>. Acesso em: 22. out de 2014.

LUBBEN, Kristen (Org). **Magnum contatos**. São Paulo: IMS, 2012.

PANOFSKY, Erwin. **La perspective comme forme symbolique**. Paris: Minuit, 1975.

SOULAGES, François. **Estética fotográfica**. São Paulo: Editora Senac, 2010.

SOUZA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa**, 2002. Disponível em:
<http://www.bocc.ubi.pt/_listas/tematica.php?codtema=31>. Acessado em: 19 abril 2014.