



Pensamento sobre a estética do fotojornalismo contemporâneo a partir das fotografias das eleições americanas de 2004 divulgadas pela agência *Reuters*¹

Julia Milward²

Faculdade de Comunicação/ Universidade Federal de Juiz de Fora

Resumo

A passagem da fotografia para o campo da eletrônica causou grande impacto no conceito de fotografia, e, conseqüentemente, no fotojornalismo. Analisamos seis fotografias capturadas durante as eleições americanas de 2004 e divulgadas pela agência de notícias *Reuters*. A escolha dessas imagens está vinculada à abordagem estética utilizada, em que percebemos a influência das fotografias artísticas modernistas do início do século XX. As análises das imagens foram feitas a partir dos preceitos da “Escola Gestalt” e da semiótica peirceana.

Palavras-chave

Fotojornalismo; Escola Gestalt; Semiótica Peirceana.

Corpo do trabalho

A função primeira do fotojornalismo não é apenas complementar uma matéria ou reportagem, é dizer mais do que as palavras, o indizível, o sensitivo. A estética dessa categoria vem se modificando ao longo dos anos, e o principal fator é o desenvolvimento tecnológico. Não desconsiderando a relação dessa ciência com as conjunturas políticas, econômicas, temporais e espaciais, porém, os fatores, que possibilitaram a criação e as mudanças no conceito de fotografia foram: o suporte utilizado pela imagem, os recursos técnicos das câmeras, a expansão do amadorismo e a quantidade de fotografias produzidas. Esses quatro fatores estão inter-relacionados e são conseqüências dos avanços tecnológicos.

As fotografias produzidas pela agência *Reuters* têm se destacado em relação às das outras empresas de notícias por sua plasticidade e a tendência ao inusitado. Nesse artigo pretende-se analisar seis das fotografias divulgadas pela *Reuters* durante as eleições presidenciais americanas do ano de 2004. Essas imagens possuem angulações e formas diferentes daquelas divulgadas por outras empresas sobre o mesmo acontecimento. Existe uma preocupação plástica, o de “fazer diferente”. Já levantando o dado de que essa preocupação “artística” não é despropositual, a empresa disponibiliza a

¹ Trabalho apresentado ao Intercom Junior, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom;

² Graduanda no Curso de Comunicação social pela Universidade Federal de Juiz de Fora. juliamilward@yahoo.com



venda da reprodução de algumas fotografias produzidas pela agência, cujos valores variam entre £20 a £150.

1. Histórico

O primeiro conceito designado à fotografia foi a de imitação mais perfeita da realidade. Segundo “O ato fotográfico”, de Dubois, “essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer aparecer uma imagem de maneira ‘automática’, ‘objetiva’, quase ‘natural’, sem que a mão do artista intervenha diretamente”³. Por isso, o valor do real da imagem era incontestável. Os jornais publicavam desenhos a partir das fotos de imprensa, como forma “dar” credibilidade àquela ilustração. A técnica fotográfica era, de certa forma, obscura para a maior parte da população e ficava restrita apenas aos químicos e físicos. Entre o final do século XIX e início do século XX, a fotografia sofreu uma reestruturação, no sentido de uma redefinição de valores, após a criação da câmera *Kodak*, cujo slogan era “Você aperta o botão e nós fazemos o resto”. A partir daí, surge o fotógrafo amador, aquele responsável por documentar as festas de família e sem compromisso com questões de enquadramento. Como reação a essa produção fotográfica amadora descompromissada, sem conhecimento das técnicas e desconectada da arte, são criados os fotoclubes. Essencialmente elitistas, vinculados à estética pictorialística, esses clubes promoviam eventos e competições internas, como forma de estímulo, principalmente, a um dos poucos símbolos das classes médias urbanas ainda em ascensão. Segundo Costa & Silva, “durante muito tempo, essa foi a prática que caracterizou a fotografia como forma de expressão artística: uma estufa apartada do mundo, onde se cultuava a estética acadêmica e sobrevalorizava-se a técnica fotográfica”⁴. A herança mais significativa deixada por esses fotoclubes foi a do experimentalismo centrado na técnica, que propiciou o fim da estética documental, predominante no século XIX, e “o desvelamento do caráter ideológico de estruturação da imagem”⁵, abrindo as portas para a fotografia modernista.

³ DUBOIS, P. 2004: P. 27.

⁴ Costa, Helouise & Silva, Renato Rodrigues da. 2004: p. 24.

⁵ Costa, Helouise & Silva, Renato Rodrigues da. 2004: p. 27.



O fotojornalismo moderno teve origem nas revistas ilustradas alemãs da década de 20. A novidade tecnológica eram as câmeras de menor formato, com objetivas luminosas, que possibilitavam fotografar com baixas luzes e sem tripé. Erich Salomom foi o primeiro a fotografar pessoas em interiores sem que elas estivessem posando, como um flagrante. Ele definiu fotojornalismo, no prefácio de seu livro "Célebres Contemporâneos Fotografados": "A atividade de um fotógrafo de imprensa que quer ser mais do que um artesão é uma luta continua pela sua imagem. Tal como o caçador está obcecado pela fotografia única que quer obter. É uma batalha contínua"⁶. Para Salomom, a nitidez e a clareza da imagem não tinham tanta importância, o assunto e a emoção que a fotografia passava era o essencial. Foi durante esse mesmo período que surgiu a câmera reflex, a *Leica*. Ela desencadeou uma revolução na fotografia: pela primeira vez surgia o negativo de 35 mm que produzia imagens com a mesma qualidade dos negativos maiores. Um grande entusiasta da *Leica* foi o fotógrafo Henri Cartier-Bresson. Ele foi um dos fundadores da Agência *Magnum*, junto com Robert Capa, David "Chim" Seymour e George Rodger. A agência existe até hoje e foi a primeira a defender a idéia de um fotojornalismo independente, a criação de uma forma nova de fazer, comercializar e discutir a função da fotografia.

Nos anos 80, surgem as primeiras câmeras profissionais beneficiadas pela automatização e pela eletrônica. Os motores eram mais rápidos, o foco e o controle de exposição automáticos. Esse avanço tornou usual o close (o enquadramento bem fechado), principalmente nas fotografias de esportes, plano de difícil realização até então. Esse desenvolvimento foi providencial para essa categoria do fotojornalismo, que havia perdido espaço para a televisão. Com os closes, a fotografia podia mostrar além daquilo que era transmitido pelas coberturas televisivas. A partir daí, os avanços foram cada vez mais rápidos, as fotografias deixaram de ser produzidas pelos tradicionais processos químicos, e agora havia a possibilidade da luz ser convertida em sinais eletrônicos. Surgia então a fotografia digital.

Foi essa transformação, essa passagem da fotografia para o campo da eletrônica, que causou enorme impacto no conceito tradicional de fotografia e que tornou visível o início de grande reconceituação dessa mídia no campo da cultura, em todas as esferas de sua utilização.⁷

⁶ Apud FREUND, 1984: p.117.

⁷ BAPTISTA, Eugênio Sávio Lessa. 2001: p.11



O processo de digitalização ainda é muito recente; os profissionais de fotografia começaram a se digitalizar há cerca de cinco anos. Não se pode dizer ao certo o que surgirá dessa evolução, mas podemos perceber as primeiras raízes brotando. Sabemos que esse novo equipamento possibilita ver a fotografia segundos após o disparo e que existem programas de tratamento e manipulação de imagens facilmente acessíveis. Temos a noção também que há um aumento na quantidade de fotografias produzidas, decorrente da forma de armazenamento, que deixa de ser uma película limitada para passar a cartões de armazenamento de informações praticamente ilimitados, dependendo da situação. O que percebemos até agora é que essa possibilidade de maior produção, gera também mais experimentação, e, como conseqüência, pode vir a modificar o ato fotográfico. Um fotógrafo de jornal que saía da redação para fotografar tinha um número limitado de filmes, que possibilitava a ele fazer o básico. Com o equipamento digital, ele pode, além de produzir o trivial, também criar. Um público cada vez maior tem acesso aos avanços tecnológicos, a câmeras digitais, computadores e programas de tratamento, originando um novo valor à imagem. A maior contribuição da fotografia digital é essa abertura de espaço para o questionamento sobre a credibilidade e a confiabilidade da fotografia. O papel da fotografia, principalmente a de imprensa, deve ser repensado.

Acreditamos que a agência *Reuters* tem feito esforços para reformular o fotojornalismo contemporâneo. Percebemos nas imagens divulgadas por essa empresa os mesmos conceitos abordados pelos fotógrafos modernistas do início do século passado: explorar ângulos inusitados, com uma maneira de ver pessoal, sobrepondo-se à composição técnico-fotográfica fria e impessoal. É fato também que essas modificações ocorreram por causa do mercado e não por conceitos. A *Reuters* criou uma “boa reputação” na Europa por ser a primeira a reportar “furos jornalísticos” no estrangeiro, como a notícia do assassinato de Abraham Lincoln. Nos dias de hoje, quase todos serviços noticiosos são subscritores da *Reuters*. A agência tem mais de 18000 funcionários que operam em 204 cidades e fornece textos em 19 línguas. No entanto, a organização tem sido acusada por americanos conservadores e de direita, de parcialidade liberal ou de esquerda. Esse dado talvez justifique as imagens divulgadas



por essa agência, que, como veremos, muitas vezes desprestigiam o candidato republicano⁸.

As fotografias serão analisadas, primeiramente, pela sua plasticidade, que muitas vezes é desconsiderada, mas que influi tanto quanto os elementos simbólicos. Foram seis as fotografias selecionadas, três de cada candidato. Estas foram capturadas no ano 2004, durante as eleições presidenciais dos EUA. Estamos abordando aqui a estética dessas fotografias, através das leis da Gestalt e a sua relação com a semiótica peirceana, não levando em consideração aspectos de manipulação e tratamento. Analisaremos cada fotografia para depois chegar ao comum entre elas.

A teoria peirceana vê a semiótica da imagem no contexto de uma fenomenologia, cujas categorias não são limitadas apenas ao visual, mas de tipo universal. O sistema triádico de Peirce se apóia nas três categorias: da primeiridade, daquilo que é como é, sem referência; da secundidade, da experiência no tempo e no espaço, do factual; e da terceiridade, da mediação, do hábito e da semiose. Cada uma dessas categorias pode predominar, variando de caso a caso. A relação entre signo e objeto também é triádica e é categorizada em: ícone, que ocorre quando a relação ainda é vaga, como nas imagens não-figurativas; índice, que é a relação física existencial, a exemplo da imagem realista; e símbolo, que ocorre quando a relação segue um padrão convencional, e as imagens já são codificadas culturalmente.

A escola da Gestalt teve origem no campo da Psicologia Perceptual da Forma e foi desenvolvida dentro de uma estrutura pragmática e objetiva com o intuito de facilitar a análise, a interpretação e a síntese da organização visual da forma. Desenvolvidas à luz da semiótica peirceana, suas categorias⁹ são divididas da seguinte maneira: o equilíbrio: corresponde à primeiridade, é constituído pelas leis da unidade (elemento que se encerra em si mesmo, ou como parte de um todo), da semelhança (elementos ópticos próximos uns dos outros tendem a construir um todo) e da proximidade (a igualdade de cor e forma tende a estabelecer agrupamentos de partes semelhantes); o contraste, correspondente da secundidade, tem como única lei a segregação (a capacidade perceptiva de separar, identificar ou destacar unidades formais de um todo); e a harmonia, que está relacionada à terceiridade, composta pelas leis da unificação (igualdade ou semelhança dos estímulos produzidos pelo objeto), da continuidade (a

⁸ <http://pt.wikipedia.org/wiki/Reuters>

⁹ Essas categorias foram retiradas do livro “Gestalt do objeto”, de João Gomes Filho.



impressão visual de como as partes se sucedem através da organização perceptiva da forma) e do fechamento (agrupamentos de elementos de maneira a constituir uma figura total). A outra lei básica dessa escola é a pregnância da forma, que é definida como: “qualquer padrão de estímulo tende a ser visto de tal modo que a estrutura resultante é tão simples quanto o permitam as condições dadas”; e ela está relacionada às técnicas visuais aplicadas, categorizadas na seguinte tabela¹⁰:

1. para obter vagueza	2. para obter destaque	3. Harmonia
Aleatoriedade	Distorção	Sequencialidade
Espontaneidade	Incoerência	Transparência
Difusidade	Ruído Visual	Simplicidade
Ambigüidade	Exageração	Minimalidade
Superficialidade	Complexidade	Clareza
	Profusão	Coerência
	Redundância	Sutileza
	Sobreposição	Arredondamento
	Opacidade	Ajuste óptico
	Fragmentação	
	Profundidade	

2. Análise das imagens

¹⁰ Essa categorização foi retirada do material didático do professor Francisco Pimenta, que leciona na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora.

- Imagem 01- por Jim Young



A composição visual dessa imagem reúne diversos objetos situados dentro de uma perspectiva aberta. Como pontos focais, temos três unidades principais: as pessoas, o fundo escuro e os semicírculos. O desequilíbrio da imagem é decorrente da posição em que se encontram as personagens. Além disso, o desfoque da mão nos dá a impressão de movimento. Por causa contraste e da cor das outras duas unidades, temos a sensação de perspectiva e volume. Percebemos que essa fotografia tende à desarmonia. Além disso, nos chama a atenção também a profundidade dessa composição e o plano contra-plongée, cuja intenção, neste caso, parece estar mais próxima aos conceitos da propaganda nazista do que a forma abordada por Orson Welles em “Cidadão Kane”. Temos a sensação de superioridade: o candidato que atende aos chamados do povo. As cores estão em harmonia, destacando o senador, que fica quase que na posição de sagrado, com semicírculos amarelos que dão a idéia de uma auréola. Outra coisa que nos chama a atenção é a textura do fundo: é tátil e aconchegante. Além disso, as formas semicirculares se encaixam na lei da gestalt de segregação, caindo na secundidade peirciana. Em geral, essa imagem passa a idéia de aconchego e proximidade. Por causa da profundidade, consideramos que esta imagem tem uma pregnância intermediária entre média a alta.

- Imagem 02 – por Brian Snyder



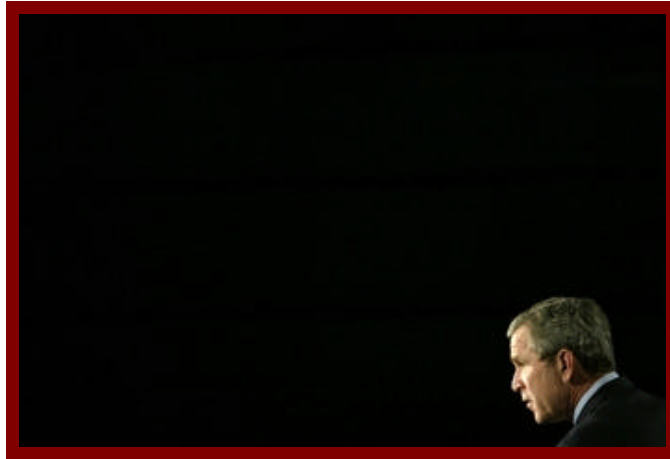
Essa fotografia é de leitura descomplicada, principalmente por causa das formas geométricas, e é possível segregar três unidades visuais: o candidato John Kerry, a parede e o teto. Temos uma idéia de tridimensionalidade por causa da profundidade de campo, originada devido à superfície contínua formada pelo teto, aliada ao contraste cromático e de luz e tom. Percebemos também o contraste de proporção e escala na relação do candidato com o teto. Olhando para essa fotografia, temos a tendência de achar que as linhas seguem apenas para frente, acompanhando a visão do candidato. Essa imagem também tende a um equilíbrio ligado ao peso e à direção e se encaixa na lei de segregação da gestalt. O candidato está mais uma vez em “contra-plongée” e na posição considerada a que primeiro atrai a visão do leitor ocidental. Citando mais uma vez, as “leis da gestalt”, notamos alta pregnância nessa fotografia, pelo fato de utilizar formas simples, como as retas, chamando ainda mais a atenção do leitor, que tende a reduzir uma imagem à sua forma mais simples. As cores também estão em harmonia, criando uma atmosfera plasticamente perfeita.

- Imagem 03 – por Jim Young



A leitura dessa imagem é fácil e rápida. Ela está dividida em duas unidades: o céu e os candidatos. A fotografia bidimensional tende destacar o que está em primeiro plano, que no caso são os senadores John Edwards e John Kerry. Nota-se que o contrapongée adotado nas duas outras fotografias é mantido, e mais uma vez Kerry aparece na posição abaixo e à direita. Há também contraste cromático, de luz e tom. Apesar de o céu estar praticamente todo cinza, aparece uma fresta entre as nuvens, que, coincidentemente, forma uma linha que atravessa o senador John Edwards e chega até John Kerry, surgindo mais uma vez a idéia de sagrado. É uma fotografia de pregnância alta, pois é de fácil leitura, assimetricamente harmônica, possui minimalidade, clareza e sutileza. Além disso, ela se encaixa na terceiridade peirceana.

- Imagem 04 – por Brian Snyder



A leitura dessa imagem é fácil e rápida, a primeira coisa que nos chama a atenção é a clareza, o minimalismo dessa fotografia. E ela apresenta apenas duas unidades: o fundo homogêneo e preto e a cabeça do presidente George W. Bush. Analisando apenas Bush, a posição onde se encontra, no canto direito e abaixo, é o espaço considerado aquele que mais chama a atenção do leitor ocidental, decorrente da nossa leitura da escrita, influenciando a leitura das imagens. Além disso, o contraste de luz e sombra também está dando maior dramaticidade à cena, remetendo a solidão. Segundo as leis da gestalt, quando se quer diminuir visualmente algo, é interessante associá-lo a algo grande, e é essa sensação que temos ao olhar essa foto, de uma imensidão negra e do pequeno presidente. Notamos também um peso maior do lado direito, gerando equilíbrio assimétrico. A bidimensionalidade da imagem nesse fundo preto sem perspectiva nos passa a sensação de silêncio e solidão. Ela apresenta características da lei da segregação da gestalt. A fotografia tem pregnância altíssima, por causa da sua simplicidade, clareza, sutileza e da organização formal simples.

- Imagem 05 – por Larry Downing



A fotografia é complexa e de difícil leitura, pois a sua principal unidade está concentrada no reflexo, que prevalece em relação ao personagem. É uma imagem desarmoniosa e causa estranhamento ao leitor, há uma incoerência entre reflexo e o “real”. A desarmonia dessa fotografia se dá pela irregularidade. O contraste por movimento também está presente nessa imagem, mas a posição da mão acaba nos fazendo cair na terceiridade, pois a posição dela nos lembra significativamente o movimento “*Heil Hitler*”. Percebemos o fechamento dessa imagem, pois conseguimos preencher as lacunas em que o corpo e o rosto do presidente conseguem ser reagrupados. É possível também formar uma linha reta, desde a gravata do presidente até o seu rosto. Essa é uma imagem de baixíssima pregnância, pois é confusa e desordenada. Sua leitura demanda um certo tempo para a apreensão, decodificação e compreensão. Mas o questionamento dessa fotografia vai além, pois essa é captura do reflexo de um momento.

- Imagem 06 – por Larry Downing



Essa imagem é complexa e de difícil leitura, pois a bandeira se funde com o rosto do presidente americano, e essa desarmonia, ao mesmo tempo que nos incomoda, nos chama atenção. A organização dos signos visuais é confusa, pois as unidades apresentam-se de maneira desalinhada e irregular, além dos contrastes cromáticos das bandeiras e do presidente. Ocorre também um agravamento por causa da sobreposição de imagens. Percebemos também um contraste pelo dinamismo, pois é possível completar visualmente o movimento das bandeiras. O presidente envolto pelos EUA. A imagem não é clara e apresenta ruídos visuais e sobreposição, e por isso a pregnância é considerada baixa.

3. Conclusões

As análises foram feitas a partir das leis da Gestalt, da semiótica peirciana e, principalmente, da experiência pessoal e cultural daquele que está examinando as fotos. Após a leitura das fotografias divulgadas pela agência *Reuters*, percebemos que ela não esconde a parcialidade em relação aos candidatos, e isso é perceptível através dos elementos plásticos escolhidos e dos signos icônicos utilizados. É clara a preferência pelo candidato John Kerry. As três fotografias apresentadas do senador estavam em “contra-plongée”; as imagens dele nos passam a sensação que ele está sempre interagindo com alguém. Além disso, foram utilizados ícones relacionados ao sagrado.

Já nas três fotografias de George W. Bush, o candidato está sozinho e sempre com semblante de tristeza. E o simbolismo foi usado de forma oposta à de Kerry; na segunda fotografia podíamos encontrar elementos que indicavam o nazismo, e, na terceira, as bandeiras nos dizem que os EUA estão na frente de qualquer presidente. Notamos também desprestígio em relação ao presidente Bush, que aparece ou isolado em um canto ou com uma bandeira na frente ou apenas por meio de seu reflexo.

Fora as questões de ética e da linha editorial, notamos que na maioria das fotografias o lado direito e abaixo está sempre ocupado e geralmente é pela personagem principal do acontecimento. As fotografias de imprensa comumente trabalham com maior indexialidade, motivo pelo qual as fotografias analisadas se destacam, pois elas não são de fácil leitura, e tendem a degenerar para a primeiridade, mas, no final, têm o mesmo objetivo que as outras, a de representabilidade. Vale lembrar que, sob a perspectiva semiogenética, há uma tendência histórica da terceiridade para a primeiridade ou a atual pluralidade de estilo, que vai do realismo metafísico à Minimal Art. Percebemos que as imagens 1, 3, 4 e 5, apesar de elas estarem baseadas em uma secundidade existente, utilizam elementos da terceiridade, com a intenção de se generalizar. Segundo Santaella¹¹, “o princípio que determina a motivação das correspondências no nível dos símbolos codificadas culturalmente, é o princípio da iconicidade metafórica, um princípio que exemplifica a relação semiótica entre primeiridade e terceiridade de um outro ponto de vista”. Plasticamente, as fotografias são muito bem trabalhadas, existe toda uma preocupação com composição, contrastes (cromático, de luz e de tom) e, principalmente, percebe-se que há essa busca pelo “fazer diferente”. Notamos a influência dos conceitos das fotografias modernistas do início do século, das leis da Gestalt e da semiótica. O fotojornalismo teve que se reformular pragmaticamente do ponto de vista comercial. No caso da *Reuters*, essa mudança é clara. Ela faz um trabalho diferenciado para poder comercializar essa imagem, fazer “diferente” dos concorrentes.

Não é novidade essa preocupação esteticamente plástica das fotografias fotojornalísticas. Essa questão vem sendo discutida desde a criação das revistas ilustradas alemãs, mas a idéia é ressaltar as influências dessa agência, pois acreditamos ser esse o primeiro passo para a estética pós-modernista do fotojornalismo. As mudanças vêm acontecendo sem que percebamos. Os fotojornalistas ainda não pararam

¹¹ SANTAELLA, L. 1993. P. 154



para pensar no novo; as mudanças não têm ocorrido por causa de um trabalho relacionado ao conceito. Não estamos afirmando que o futuro próximo do fotojornalismo deve ser o que é apresentado hoje pela agência *Reuters*, é apenas o começo, o primeiro passo. A fotografia precisa se reestruturar e repensar o ato fotográfico. Pode-se dizer que o “momento decisivo” de Cartier-Bresson estendeu-se até o computador.

Concluimos que nas fotografias da agência *Reuters* estão presentes elementos estéticos utilizados para influenciar a percepção e que se encaixam nas leis da Gestalt. Além disso, as fotografias tendem à terceiridade, porém utilizando a primeiridade artística e a secundidade existencial, e chegam ao seu objetivo através da metáfora visual. Durante o decorrer da história da fotografia, percebemos que o desenvolvimento técnico propiciou mudanças estéticas positivas, que influenciaram tanto a fotografia quanto as artes. A fotografia liberou a arte para a criação; a arte utilizou a fotografia como forma de expressão, e agora é ela que utiliza os conceitos da arte como reformulação. Alguns teóricos, como Gisele Freund, acreditam que, à medida que a fotografia se desenvolveu, constatou-se uma decadência estética. Ainda é muito cedo, em nossa opinião, para julgarmos as modificações estéticas propiciadas pelo atual desenvolvimento tecnológico. Cremos também que a produção excessiva de imagens pode gerar tanto a banalização do valor da fotografia quanto um desenvolvimento estético. A opinião das pessoas sobre a fotografia já nasceu controversa, sempre uma relação de amor e ódio, e não seria diferente no seu desenvolvimento. A experimentação gera a criação. Segundo Walter Gropius¹²: “Amar e criar a beleza são as condições elementares da felicidade. Uma época que não a almeja permanece imatura visualmente; sua imagem é disforme, suas manifestações artísticas não são capazes de elevar-nos”.

Referências bibliográficas:

¹² Apud, GOMES FILHO, J. 2000. P. 5



- AUMONT, Jacques. A imagem. Trad. Estela dos Santos. São Paulo: Papirus, 2004
- BAPTISTA, Eugênio Sávio Lessa. Fotojornalismo digital no Brasil: a imagem da imprensa na era pós-fotográfica. Rio de Janeiro: ECO, 2001.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: Obras escolhidas – Volume 1. Tradução de Sérgio Paulo Ruanet. 3ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (pp. 91-107).
- COSTA, Helouise & Silva, Renato Rodrigues da. A fotografia moderna no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2004
- DUBOIS, Philippe. O ato fotográfico e outros ensaios. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 2004.
- FREUND, Gisèle. Fotografia e sociedade. Lisboa: Veja, 1984.
- GOMES FILHO, João. Gestalt do objeto: sistema de leitura visual. São Paulo: Escrituras Editoras, 2000.
- JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Trad. José Eduardo Rodil. Lisboa: Ed. 70, 1994.
- NÖTH, Winfred. Panorama da semiótica: de Platão a Peirce. São Paulo: Annablume, 1995
- SANTAELLA, Lucia & Winfried Nöth. Imagem – cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 1998.