



## **Ação, Instante e Aspectualidade da Representação Visual: narrativa e discurso visual no fotojornalismo<sup>1</sup>**

Benjamim Picado, PhD<sup>2</sup>

Av. Princesa Isabel, 458/302 – Barra – Salvador, BA – 40140-000 – Brasil

Telefone: (55)7132672319

[jbpicado@hotmail.com](mailto:jbpicado@hotmail.com)

**Resumo:** Este texto pretende averiguar as relações entre o método estrutural de análise da narrativa e certas abordagens estéticas da compreensão das representações visuais: propomos esta revisão literária tendo em vista certas questões da análise do fotojornalismo, especialmente a significação do instante, na sua relação com a ação; nestes termos, tomamos o problema do instante fotográfico como exprimindo, ao mesmo tempo um aspecto visual de arredo da integridade temporal das ações e como função narrativa. Nos interessa, em especial, avaliar as correlações entre os regimes da representação e as estruturas da percepção, como um problema correlato àquele com qual Umberto Eco introduz as remissões entre os códigos iconográficos e os códigos perceptivos; a noção de aspectualidade, vinda de certas teorias estéticas contemporâneas, nos parece central para explorar estas relações entre a imagem e a percepção.

**Palavras-chave:** imagens, narrativa, ação, instante, aspectualidade.

Pretendemos estabelecer aqui um exame concreto dos regimes textuais que caracterizam os modelos de uma discursividade visual, própria ao universo do fotojornalismo contemporâneo: do ponto de vista dos marcos teóricos dessa análise, já examinamos em outras oportunidades os hipotéticos vínculos entre uma abordagem dos regimes narrativos de diversos tipos de materiais expressivos (a partir do modelo estrutural de Roland Barthes), em combinação com problemas de uma abordagem estética do discurso visual, a partir de Umberto Eco e prolongando-se em uma longa tradição de questões da história e das ciências da arte (Picado, 2006).

A combinação dessas referências teóricas e metodológicas da análise nos vai permitir, assim o ansiamos, um acesso fenomenologicamente mais rentável ao valor discursivo dos materiais visuais do fotojornalismo: e de tal sorte procedemos que desejamos preservar neste exame as características propriamente visuais dos materiais fotográficos, sem perdermos de vista a necessidade de que também segmentemos nesses ícones as funções pelas quais neles se estabelecem os regimes textuais que caracterizam sua função propriamente comunicacional, no contexto mediático.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no VII Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação – NP Fotografia: Comunicação e Cultura.

<sup>2</sup> PhD em Comunicação e Semiótica, pela PUC-SP (1998), desenvolve pesquisas e orientação de graduação e pós-graduação na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia, em torno dos regimes textuais característicos da imagem fotográfica, especialmente no campo do jornalismo e da retórica publicitária, assim como sobre o universo gráfico das narrativas visuais nos quadrinhos



No momento, nos fixamos especialmente na questão das relações entre a representação dos motivos de ação no fotojornalismo, nos dois níveis em que este problema se apresenta, para uma abordagem que combina ao mesmo tempo, regimes textuais e plásticos da imagem: nestes termos, a análise que propomos tenta coordenar, em um mesmo espaço, a questão dos modos nos quais a narrativa representa a ação em sua dimensão de evento que se desdobra em seu aspecto temporal (portanto, que se exprime em uma duração determinada) e, por outro lado, o fato de que a imagem fotográfica se reporta a essa dimensão temporal através de sua rendição em um único instante. Questão esta que, ainda uma vez mais, nos obriga a assimilar os problemas de uma teoria da narrativa (normalmente restrita às suas manifestações no contexto das formas literárias) às interrogações sobre a questão da fixação do tempo em certos tipos de imagens que aludem a um saber pressuposto em narrativas (como nas pinturas de temas históricos ou míticos).<sup>3</sup>

No caso especial do discurso visual do fotojornalismo, esta combinação entre uma estrutura narrativa e os aspectos de modelação icônica que constituem a imagem, justifica que coloquemos esses materiais na condição de campo de provas de uma análise mais específica dos regimes textuais na imagem: passemos, assim, ao exame concreto de certas dessas imagens, sabendo de antemão que nelas encontramos muito fortemente um apelo ao que podemos chamar de *temas da ação* (muito simplesmente, são motivos que exprimem, na retenção de um instante especial, a noção de desdobramento e de integração temporais que são próprias a uma ação, representada narrativamente).

Eddie Adams, “Execution of a *Vietcong* Prisoner” (1968) – Associated Press

---

<sup>3</sup> Numa perspectiva mais teórica e avançada da questão, é o problema das relações entre o ato de contar histórias e a temporalidade que institui o lugar de uma interrogação sobre a narrativa: Paul Ricoeur aborda a questão do compromisso mutuamente reversível entre uma estrutura da existência (o tempo) e a linguagem na qual ela se exprime (a narrativa); deste modo, o discurso narrativo interpela uma historicidade que é constitutiva da interpretação e da compreensão, e que se manifesta numa forma temporal (Ricoeur, 1980). Por outro lado, num ponto de vista mais próximo ao regime textual de certas formas expressivas mais concretas (especialmente, o caso das pinturas de temas predominantemente narrativos, mas também na fotografia e nos quadrinhos), Pierre Fresnault-Deruelle se reporta ao problema da recitação (e mesmo de descrição de aspectos internos ao modo como as obras visuais são inscritas a uma ordem discursiva da crítica, como é o caso da *ekphrasis*), como um aspecto característico das imagens, no campo comunicacional, mas também no nível representacional (Fresnault-Deruelle, 1993, 2004).

Nos melhores exemplares da história do fotojornalismo (ilustrado por casos como o desta imagem clássica do gênero), podemos afirmar, sem grandes temores, que o caráter narrativo da imagem se desprende, de forma relativamente fácil, das funções puramente reportativas sob as quais a fotografia de imprensa está geralmente submetida: com isto, queremos dizer que a análise sobre a capacidade da imagem de nos comunicar uma história (ou de gerar um sentido textual mais lato) é relativamente independente de sua relação com o universo do *fait divers* jornalístico; assim, do ponto de vista de seu exame analítico, devemos considerar o valor desta imagem para além de sua condição de mero acompanhamento visual da reportagem destes fatos, ou ainda da função de *ancrage* que uma legenda ou qualquer outro tipo de texto escrito muitas vezes proporcionam para sua compreensão mais específica (Barthes, 1992).

Do ponto de vista das condições teóricas para sua análise mais fecunda, diríamos mais ainda: é até mesmo necessário para a abordagem que propomos sobre os regimes textuais da imagem fotojornalística, que sejamos capazes de separar a consideração sobre sua estruturação narrativa, em sua relação com as funções de mero apoio visual que elas exercem, no contexto da reportagem diária dos eventos; de fato, esta é a única maneira de podermos destacar, na estrutura interna da organização visual da imagem (nos elementos que a caracterizam como uma composição de elementos próprios à geração de um *efeito de representação*), os dados sobre os quais sua regência discursiva vai se estruturar doravante.<sup>4</sup>

Para o efeito do exame desta imagem, portanto, cumpre que desconsideremos momentaneamente que se trata da ilustração de uma matéria jornalística sobre a execução de um soldado do Vietnã do Norte, pelas mãos do Coronel Nguyen Ngoc Loan, do exército sul-vietnamita, ocorrido numa rua de Saigon, no primeiro dia do mês de fevereiro de 1968. Sobretudo, temos que considerar nesta foto o que faz com ela perdure em seu poder de evocação de uma situação narrativa, para muito além desta sua relação com um evento particular de uma guerra havida há quase quarenta anos.

---

<sup>4</sup> Reportamo-nos aqui às idéias de Richard Wollheim, em *Art and its Objects*, a respeito de uma “visão da representação”, própria, por sua vez, ao modo como experienciamos, na condição de espectadores, o valor próprio das imagens pictóricas (Wollheim, 1980): imaginamos que alguns desses aspectos têm correlação como o modo como associamos as imagens fotográficas ao universo das narrativas visuais e seus princípios pictóricos (Picado, 2005).



Temos que nos perguntar, enfim, sobre os modos como esta imagem clássica do fotojornalismo punge questões sobre a potência narrativa da fotografia: muito especialmente, nos interessa examinar o modo como nesta imagem se exprime o sentido de desdobramento temporal, próprio à noção mesma de história pela qual a fotografia se coliga com as ações a que ela se reporta. Pois, em nosso modo de ver as questões sobre a textualidade própria do fotojornalismo, seu sentido se revela muito mais na relação da imagem fixa com o tempo interno das ações, do que propriamente na sua coligação factual (ou em jargão semiótico, sua *indexicalidade*) com uma realidade exterior que, assim sendo, se deixaria impregnar simplesmente na superfície da imagem.

O que caracteriza mais fortemente o poder evocador desta fotografia é, portanto, o fato de que ela exprime, no nível de um instante único, um sentido de desdobramento que é, de alguma maneira, próprio às ações das quais esse segmento foi arrestado: a fotografia representa uma ação completa, mas como que condensada na forma da pura iminência de sua consumação última, como urgência de um desdobramento que a imagem mesma (na sua condição de mero átomo) não é capaz de manifestar, na sua integridade: na ordem consequencial que caracteriza o fluxo das narrativas (o modo como ela se reporta à ordenação dos eventos como sentido de sequência), esta imagem representa um momento imediatamente anterior ao ponto de resolução da ação (no caso, a efetiva execução do soldado rebledé).

Do ponto de vista daquilo que define, por exemplo, na análise estrutural da narrativa, a pura linearidade na qual as ações sintetizam as relações entre seus elementos constituintes (por exemplo, tomar em mãos uma faca e empregá-la na consumação de um crime, em seguida), esta foto representa aquilo que Roland Barthes designa no seu modelo de análise como sendo um *nó*, ou seja, um aspecto destacado (uma sub-classe) das *funções* narrativas, em geral; do ponto de vista de seu exame mais detido, a finalidade dos nós é a de permitir que se isolem, no contexto integrado de ações mais completas, um certo conjunto de elementos que funcionem como segmentos sintaticamente separados daqueles outros dados que serão assimilados no nível funcionalmente superior das *ações* propriamente ditas.

No caso da fotografia, este aspecto da retenção de uma ação mais íntegra em um de seus instantes isolados tem especial correlação com este dado específico da análise estrutural

do discurso narrativo: segundo Barthes, a função propriamente cardinal dos nós é a de introduzir, para os fins da análise, a importância de um segmento das ações que sirva como uma espécie de índice de seu desdobramento possível ou mesmo incerto; na imagem de Eddie Adams, essa função é expressa no modo como a organização dos elementos retidos pela fotografia funciona como um dado sugestivo desta iminência, e que é proporcional à incerteza da consumação do ato pelo qual o oficial executará seu inimigo; a fixidez do instante fotográfico reforça este aspecto de potencial indeterminabilidade deste segmento da ação.<sup>5</sup>

Nestes termos, o exame dos modos como a fotografia segmenta, no nível de um instante, um nó cardinal de ações que se integram num patamar funcionalmente superior (o das ações mais íntegras), nos permitiria tratar dos temas de ação no fotojornalismo como manifestações de uma autêntica forma narrativa, através das imagens, numa perspectiva estrutural como a de Barthes: já discutimos, em outras oportunidades, que a assimilação de certos aspectos desta modalidade da análise das formas textuais nos permitiria inclusive escapar a certas das aporias que o próprio Barthes infirmou para as abordagens semiológicas da imagem, e que acabaram por condenar o problema da gênese do sentido nas representações visuais a uma relação de subordinação com respeito aos regimes propriamente linguísticos da produção discursiva (Picado, 2003, 2006).

Teríamos que considerar, entretanto, os modos mais específicos nos quais a fotografia é capaz de se restituir a esta ordem narrativa e que não são necessariamente assimiláveis às formas literárias com as quais o problema da ordem narrativa é, em geral, associado: neste caso, somos forçados a levar em conta um conjunto de elementos próprios a outros tipos de abordagem da análise da imagem, e através dos quais esse sentido de desdobramento se manifesta, por exemplo, na função que se atribui à representação de um instante. Nos interessa, assim, destacar a função propriamente textual que possam vir a ter os elementos que definem esta imagem no caráter de composição que unifica

---

<sup>5</sup> Esta indeterminabilidade do fim de uma ação, quando reportada no nível de um instante cardinal nos faz pensar na questão da ambigüidade dos motivos de ação, rendidos fotograficamente, e que alguns autores reputam como um aspecto constitutivo das imagens narrativas. Reportamo-nos aqui às idéias de Bárbara E. Savedoff, em *Transforming Images* (Savedoff, 2000). De nossa parte, exploramos esta questão da indeterminabilidade e da ambigüidade essenciais das funções narrativas na imagem, a propósito da questão do estilo de Robert Doisneau (Schneider e Picado, 2004).

numa forma visual alguns de seus dados (seja na forma do enquadramento, da iluminação e dos contrastes, do tratamento dos gestos e da atitude das personagens).

No caso da fotografia em questão, há que se ter em conta que a maneira pela qual esta imagem segmenta num instante o sentido mais íntegro da ação à qual se reporta (e o fato de que a possibilidade do instante funcionar como índice pode ser assimilada a uma função narrativa) é algo que se manifesta em um *aspecto* desta mesma imagem (com isso queremos dizer que o que faz com que ela funcione como índice de desdobramentos é algo que está contido na própria imagem): o significado desta afirmação é o de nos chamar a atenção para o fato de que a regência narrativa sob a qual analisamos o arresto do tempo das ações na forma de instante não é mais do que uma consequência do modo como a imagem funciona, e não sua causa; assim, uma teoria da narrativa na imagem fotográfica só pode se instaurar, reconhecendo liminarmente a matéria icônica da qual ela se compõe, somente se for concedido que esta matéria antecede a regência textual sob a qual a encontramos funcionando, no contexto do fotojornalismo.

Do que estamos falando precisamente aqui? Se tomarmos a imagem de Eddie Adams em questão, notaremos que a capacidade da imagem de reter sob o instante o sentido de iminência de desdobramento ou de consumação de uma ação não é exclusivamente resultante do modo como funções narrativas se inscrevem na imagem, mas do modo como certos de seus aspectos estão, por assim dizer, destacados para nossa visão, ou seja: é um problema relativo ao modo como a fotografia é capaz de nos restituir a uma espécie de experiência vicária de testemunho ocular, e do modo como esta experiência é construída no plano dos elementos que constituem a imagem, por assim dizer, desde seu interior (é o que queremos dizer com a idéia de que esses aspectos da imagem são partes do que a caracteriza enquanto *ícone* visual, enquanto modelação de seus elementos constituintes para um tipo muito específico de visão, a visão do testemunho).

Entre tantas outras coisas, há em primeiro lugar, uma integração que podemos sentir, ao vermos esta imagem, entre o gesto do agressor e a expressão fisionômica da vítima, e que constituem um aspecto através do qual somos reportados à consumação iminente da execução de um rebelde: esta integração não é acidental na imagem, não se constituindo, portanto, como característica exclusiva desta fotografia em particular, mas é um réplica

de um aspecto estrutural de todas as imagens que exprimem este sentido de ação, através de sua assimilação ao instante. Basta que contemplemos um outro desses clássicos do fotojornalismo, de resto, bastante dissimilar à imagem de Eddie Adams, sobretudo em seu tema:

Donald McCullin, “Turkish Women” (1964) – *The Observer, Quick, Life*

O tema da ação neste outro clássico do fotojornalismo não se exprime, como no primeiro caso, pela ligação com a função mais própria ao instante, tomado na condição de um nó cardinal (como imediata antecedência àquilo que se desfiará, na ordem consequencial das ações): diferentemente daquele caso, o modo como esta imagem se converte numa narrativa está associado aos aspectos em que ela exprime a ação a partir daquilo que esta deixa de sedimentos, logo depois de sua consumação; em termos, podemos dizer que ela representa decerto uma ação, mas na perspectiva das *paixões* que dela resultaram, uma vez consumadas (diferentemente das imagens clássicas de ação, nas quais sua conclusão ainda está na iminência de se desdobrar).

Ainda assim, do mesmo modo que na primeira imagem, a construção de um sentido propriamente consequencial para este instante dependerá da capacidade da imagem de deixar segmentar, em seu próprio interior, estes elementos da composição que se constituirão como sendo seus *aspectos*: certos autores falam da aspectualidade como sendo um domínio das representações visuais pelo qual se pode considerar aquilo que a imagem chega a destacar ou não como sendo pertinente à visualização de seus motivos (Lopes, 1998).

No caso da fotografia de Adams, é evidente que os aspectos de profundidade da imagem são muito menos salientes do que aqueles pelos quais o sentido da execução de um ato se tornam evidentes (isto é, a expressividade do gesto e da fisionomia de todas as personagens nela envolvidas). No caso de McCullin, ainda que o motivo da imagem não aluda a uma ação em seu aspecto de iminência (pois, se a foto se liga a uma ação, esta já se consumou, propriamente), o aspecto mais importante ao qual a imagem se reporta é precisamente o mesmo de um motivo de ação clássico, isto é: a integração entre os

gestos das personagens e a expressão de padecimento que se imprime em cada um de seus rostos.

Mais uma vez, o fato de que somos reportados a uma ação, na forma de uma estrutura narrativa (e que confere aos elementos aspectuais da imagem o estatuto de *nós* ou de *índices* funcionais de uma ação) é apenas a resultante de um outro processo (segundo Umberto Eco, mais propriamente *analítico* do que o narrativo), e pelo qual os elementos da imagem são operadores da geração de um sentido de participação sensorial no espaço das ações (a que Gombrich, por exemplo, chama de “princípio do testemunho ocular”). Este processo se define pelo modo como um código representacional próprio à imagem, antes de ser constricto pelos princípios de uma organização narrativa das ações, é antes de mais nada restituído aos princípios perceptuais da organização do mundo visual e, em especial (no caso de sua assimilação à forma narrativa), aos princípios pelos quais a imagem funciona como uma réplica de uma experiência testemunhal vicariamente construída.<sup>6</sup>

Quando consideramos o modo como, em um código das representações visuais, em geral, certos traços pertinentes da imagem são constituídos como figuras de base para a formação de um enunciado visual, notamos que dois tipos de regra entram em jogo, aqui: no caso das fotografias em questão, o modo como a organização dos elementos da imagem gera um sentido de discurso narrativo condensado no instante implica, do ponto de vista de sua análise, não apenas figuras de discurso oriundas do próprio código icônico (ao menos naquilo em que ele parece se encontrar assimilado quase que automaticamente às estruturas narrativas), mas outras também, advindas de um código mais *analítico* do que o das representações (neste caso, estamos falando dos códigos perceptivos aos quais certos aspectos da imagem parecem fazer referência, ao constituir a composição como uma réplica de uma experiência visual de primeira ordem).

Tudo isso significa, nesse caso, que a suposta *língua das imagens* é, em muitos casos, o efeito de uma síntese que os códigos da representação visual realizam, a partir de entidades originárias dos códigos da percepção. Ao menos do ponto de vista da

---

<sup>6</sup> Os pontos da argumentação sobre os regimes comunicacionais da imagem, em sua relação com a aspectualidade e os critérios de seletividade dos códigos (além de seu caráter  *sintético*, na relação com os códigos perceptivos) são todos tomados de empréstimo aos discursos teóricos de Umberto Eco, em *La Struttura Assente* (Eco, 1968) e de Dominic Lopes, em *Understanding Pictures* (Lopes, 1998).



consideração sobre o papel dessas figuras na constituição de um sentido discursivo ou comunicacional das imagens, teríamos que considerar uma hipotética complementação de uma abordagem semiótica dos ícones por questões oriundas das abordagens psicológicas sobre fatos perceptivos. Nos cabe, então, operar uma espécie de integração entre esses dois modos de visualizarmos a estrutura na qual os materiais visuais se convertem em sintagmas narrativos.

Neste ponto, temos que assumir uma certa prudência no modo como procuramos assimilar à questão dos regimes narrativos da imagem os problemas de uma teoria da percepção: no plano da análise desse fenômeno, é preciso nos resguardarmos aos limites de uma problematização da própria imagem, de modo a considerar, em seu exame efetivo, os eventuais (e hipotéticos) elementos de replicação de uma experiência visual; a argumentação de uma certa semiologia visual e de alguns ramos das teorias estéticas contemporâneas destaca o lugar de noções como as da aspectualidade e da seletividade, como sendo as chaves sob as quais se poderão correlacionar e assimilar, de maneira complementar, as dimensões perceptuais e representacionais da imagem visual.

Assim sendo, há uma relação de seletividade intrínseca ao modo como os códigos visuais assimilam as condições da percepção e, nesse caso, em especial, deve-se considerar (como uma questão estritamente afeita às teorias da significação) o papel de um sistema de convenções gráficas como sendo a instância intermediária que permite especificar, no plano da linguagem das representações, o modo como as entidades do campo perceptivo são traduzidas num nível propriamente iconográfico.

Por outro lado, é necessário entender as condições nas quais certas propriedades podem ou não ser selecionadas para a representação, sendo que uma explicação em termos exclusivos dos poderes de um sistema simbólico das representações não parece suficiente: uma vez postos no interior de um dado sistema, necessitamos entender como se firmam nele os critérios pelos quais certas propriedades funcionam representacionalmente; é precisamente aqui que emerge o caráter *aspectual* reclamado para a definição dos conteúdos pictóricos. Assim sendo, o que um sistema simbólico reconhece e especifica na imagem para fazê-la funcionar é uma propriedade conectiva (o comprometimento ou não da imagem com seus motivos representacionais), a que poderíamos chamar de “aspectos” da imagem.

Os problemas ligados à caracterização do papel da aspectualidade no firmamento de uma teoria da significação própria às representações visuais nos exige, assim, os mesmos tipos de dificuldades para um tratamento isolado dos poderes representacionais e discursivos da imagem que aqueles que encontramos nas abordagens semiológicas: do mesmo modo que nestas, vemos que as teorias estéticas têm dificuldades em determinar de que modo os aspectos convencionais e perceptuais poderiam ser tomados em separado, na definição do modo como funcionam as imagens, em seu próprio regime discursivo.

Assim sendo, a suposta conectividade que define o modo como um sistema simbólico seleciona as propriedades dos motivos visuais às quais a imagem é capaz de se reportar não pode ser tomada exclusivamente como sendo uma propriedade do sistema simbólico (isto é, como uma questão interna à convencionalidade da representação), mas também como relativa ao modo como a representação visual é capaz de replicar elementos de uma estrutura perceptiva (isto é, através de um princípio seletivo que toma pro objeto os aspectos pelos quais os conteúdos podem ser reportados aos motivos representacionais). Os aspectos em questão são, portanto, figuras de um esquema representacional, mas que se conecta igualmente com elementos ligados à organização perceptiva do mundo visual: tudo isso reatualiza, em termos que são próprios às teorias estéticas mais recentes, as mesmas questões trazidas por Umberto Eco às abordagens semiológicas dos modelos da discursividade própria às representações visuais.

Correlacionando estas questões com as indicações de uma assimilação das funções narrativas ao domínio da composição plástica dos elementos na fotografia, podemos imaginar que o caráter de *nó* (conferido ao modo como o arresto do instante se reporta às ações que o integram) poderia se deixar assimilar à condição de um *aspecto* saliente desta imagem: nestes termos, a análise do modo como estas fotografias se reportam às ações que as integram no plano de um instante isolado envolve uma consideração do modo como uma função narrativa é, ao mesmo tempo (no caso da imagem visual), um dado de sua conexão com um motivo visual. Se assim procedemos, não há porque supor que uma análise da narrativa se aparte necessariamente de considerações sobre o caráter perceptualmente construído da representação visual. Tratar-se-ia de uma análise do



regime textual próprio às fotografias, mas que consegue tomar em consideração a dimensão de manifestação plástica da imagem.

### **Referências Bibliográficas:**

- BARTHES, Roland (1992). *L'Obvie et l'Obtus*. Paris : Seuil;
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre (1993). *'Éloquence des Images*. Paris : PUF ;
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre (2004). *Le Silence des Tableaux*. Paris : L'Harmattan ;
- ECO, Umberto (1968). *La Struttura Assente*. Milano: Bompiani;
- LOPES, Dominic (1998). *Understanding Pictures*. Oxford: Clarendon Press;
- PICADO, Benjamim (2003). “Os Desafios Metodológicos da Análise da Imagem: um exame crítico da semiologia visual”. In: *Fronteiras*. 4/2: pp. 56, 70;
- PICADO, José Benjamim (2005). “Ícones, Instantaneidade e Interpretação: por uma pragmática da recepção pictórica na fotografia”. In: *Galáxia*. 9/1: pp. 185,198;
- PICADO, Benjamim (2006). “Das Funções Narrativas ao *Aspectual* nas Representações Visuais: notas sobre modos de interpretar imagens”. In: *Contemporânea*. 4/2 (no prelo);
- RICOEUR, Paul (1980). “Narrative time”. In: *Critical Inquiry*. 7/1: pp. 169, 190;
- SAVEDOFF, Barbara (2000). *Transforming Images: how the photography complicates the picture*. Ithaca: Cornell University Press;
- SCHNEIDER, Greice e PICADO, Benjamim (2004). “Construção de Mundos em Fotografias de Representações: supressão e ambigüidade em Robert Doisneau”. In: *Significação*. 22/1: pp. 59, 78;
- WOLLHEIM, Richard (1980). *Art and its Objects*. New York: Princeton University Press.