

IMAGINÁRIO CROMÁTICO UM OLHAR SOBRE OS REGISTROS FOTOGRÁFICOS DE MIGUEL RIO BRANCO

Reflexões sobre a fotografia documental contemporânea

Fábio Augusto Almeida de Oliveira

Me. Rogério Zanetti Gomes

O subjetivo, o imaginário e as relações cromáticas estabelecidas na imagem figuram neste artigo como pontos de partida para se discutir a fotografia do nosso tempo. Tendo como marco referencial estudos realizados pelo antropólogo Durand e o filósofo Goethe, entre outros, três registros fotográficos de Miguel Rio Branco são analisados pelo acadêmico do Curso de Artes Visuais – Multimídia da Universidade Norte do Paraná, Fábio Augusto Almeida de Oliveira, e por seu orientador, o professor Rogério Ghomes, ambos da UNOPAR.

Palavras Chaves: fotografia documental contemporânea, imaginário fotográfico, cromático.

Este artigo propõe levantar reflexões em torno de registros fotográficos de Miguel Rio Branco, entendendo o ato fotográfico como forma de manifestação e expressão estética através de um olhar subjetivo sobre determinado assunto.

Miguel Rio Branco é de origem espanhola. Filho de diplomata brasileiro, passou sua infância em vários lugares como Buenos Aires, Rio de Janeiro e Genebra. Iniciou sua carreira profissional como pintor na década de 60, na Suíça. Chegou à fotografia através da pintura e não se considera um fotógrafo exclusivamente documentarista.

A fotografia documental tem como proposta narrar uma história através de uma seqüência de imagens. De modo que esse artigo sugere algumas reflexões

relevantes à fotografia documental contemporânea, para que possamos compreender de forma sucinta as alterações ocorridas no fotodocumentarismo.

Nossa discussão passa por ideias acerca do imaginário com o filósofo Francês Gilbert Durand e pelos artigos de Katia Hallak Lombardi, entre outros. As questões cromáticas são sustentadas com base na contribuição do escritor e pensador alemão Goethe e do brasileiro Israel Pedrosa, entre outros, para que possamos discutir e compreender nossas análises fotográficas.

Fotografia documental: a fotografia como expressão

Desde a invenção da fotografia por Nicéphore Niepce (1765 – 1833), em 1826, discutem-se e analisam-se questões relevantes a este veículo de informação, gerando diferentes interpretações de pensadores sobre o que é a fotografia e suas funções perante o meio artístico e a sociedade em geral. Assim, Philippe Dubois introduz, no seu livro “O Ato Fotográfico”:

A foto não é apenas uma imagem (o produto de uma técnica e de uma ação, o resultado de um fazer e de um saber-fazer, uma representação de papel que se olha simplesmente em sua clausura de objeto finito), é também, em primeiro lugar, um verdadeiro ato icônico, uma imagem, se quisermos, mas em trabalho, algo que não se pode conceber fora de suas circunstâncias, fora do jogo que a anima sem comprová-la literalmente: algo que é, portanto, ao mesmo tempo, consubstancialmente, uma imagem-ato, estando compreendido que esse ‘ato’ não se limita trivialmente apenas ao gesto da produção propriamente dita da imagem (o gesto da ‘tomada’), mas inclui também o ato de sua recepção e de sua contemplação. (DUBOIS, 1994, p. 15)

A fotografia documental começou a tomar forma no século XIX e foi consolidada no começo do século XX, mais especificamente na década de 1930, quando surgiram fotógrafos como Walker Evans (1903 – 1975), norte americano contratado pelo governo que documentou a devastação econômica e moral da Grande Depressão nos Estados Unidos; e Dorothea Lange (1895 – 1965), também norte americana, ela percorreu vinte e dois estados do Sul e Oeste dos Estados Unidos, recolhendo imagens que retratam o impacto da Grande Depressão na vida dos camponeses. A busca por verdade, objetividade e credibilidade eram os princípios dos fotógrafos da época, embora essas questões nunca tenham sido de todo resolvidas.

Segundo Lombardi: “O arquétipo projeto documental estava preocupado em chamar atenção de um público para sujeitos particulares, frequentemente com uma visão de mudar a situação social ou política vigente”. (LOMBARDI, 2008, p.38 apud PRICE, 1997, p. 92).

Assim, observamos a funcionalidade que era designada para a fotografia documental, atrelada a uma responsabilidade social.

Freund afirma que: “cada momento histórico presencia o nascimento de modos de expressão artística particulares, que correspondem ao caráter político, às maneiras de pensar e aos gostos da época” [...]. (FREUND, 1976, p. 7).

Começamos a notar que novas representações começam a surgir e cada vez mais fotógrafos ligados à estrutura clássica dos anos 1930 começam a se esvaecer.

Como o pesquisador inglês Derrick Price e a espanhola Margarita Ledo, entre outros, consideramos contemporaneidade o período posterior à 2ª guerra mundial, a partir dos anos 1950, quando a fotografia documental começa a se transformar e adquirir novos valores, principalmente quanto à forma de ver e mostrar a realidade (LOMBARDI, 2008).

Nos anos 1950, os fotógrafos já não têm mais a preocupação em reformar a sociedade, a fidelidade com o real e com o objetivo começa a perder a importância, trata-se de uma questão de sentimento e expressão dos fotógrafos de dentro pra fora e assim começamos a notar traços de subjetividade em seus trabalhos, tratando cada vez mais de uma nova forma de representação. Trabalhos como *Les Americains*¹, do suíço Robert Frank, que fotografou os EUA a partir de um ponto de vista não convencional, por exemplo, apontam para uma nova linguagem fotográfica. Ao fotografar cenas do cotidiano, o fotógrafo ressaltava a falta de significado em seu trabalho abrindo ao espectador um leque de interpretações.

Segundo Lombardi (2008), é justamente a partir de Robert Frank que a fotografia começou a se distanciar da herança ideológica de uma suposta objetividade que havia sido introduzida no discurso do fotojornalismo em sentido amplo. Outros fotógrafos dessa geração, como Diane Arbus² (1923 – 1971), ao fotografar pessoas com anomalias e William Klein³ (1928 –) com fotografias

¹ O trabalho *Les Americains* foi inicialmente publicado na França, no ano de 1958, e no ano seguinte nos Estados Unidos, com o título *The Americans*.

² Fotógrafa americana conhecida por fotografar pessoas essencialmente à margem da sociedade, sua temática principal era “o outro lado” da cultura americana.

³ Fotógrafo, diretor de cinema e pintor norte-americano, desenvolveu sua carreira na França, onde vive.

desfocadas, borradas, super expostas e distorcidas também são responsáveis pela ruptura do modelo clássico da fotografia documental.

As pessoas nessas fotografias não eram constituídas como pobres ou operários ou, de verdade, qualquer tipo de agentes ativos. Elas existiam como espectadores olhando para algum lugar [...] Frank recusou um projeto documentário que via a vida como produtiva de eventos de peso que o fotógrafo podia comentar e analisar. Ele parece estar afirmando que nenhuma das inúmeras cenas que acontecem no mundo está investida de qualquer significado especial, embora algumas possam ser tornadas distintas pelo ato de serem fotografadas. (LOMBARDI, apud PRICE, 1997, p.93).

A partir da negação ao convencional, seguro e objetivo, a geração de Robert Frank, Diane Arbus, William Klein, entre outros, criou a nova tendência estética na fotografia documental, que é até os dias de hoje referência para representações de novos fotógrafos documentaristas contemporâneos.

A expressão do imaginário

A partir do período pós-guerra, cada vez mais a linguagem da fotografia documental se diversifica. Os sentimentos e a expressão dos fotógrafos agora se fazem presentes e a subjetividade permeia o mundo da fotografia documental. De fato, a geração de fotógrafos contemporâneos da agência Magnum Photos⁴, como Miguel Rio Branco, Trent Parke, Antoine D'Agata, entre outros, tem um papel fundamental na consolidação dessa nova forma de representação. Experimentando novas formas de documentação, tornaram-se fonte de inspiração para fotógrafos do mundo inteiro que se identificam com esse tipo de trabalho, sempre se adaptando à realidade imagética vivida na sociedade, que atualmente se torna cada vez mais crítica devido à grande quantidade de imagens despejadas diariamente em meios como a televisão, internet, jornais, revistas, etc.

Como afirma Braune (2000, p. 132), "A nossa civilização privilegia, acima de tudo, o olhar, mais que qualquer outro sentido". Vivemos atualmente cercados por imagens, por todos os lados, nas ruas, em casa e no trabalho. Porém, em meio à sociedade do contra tempo e da rapidez, a informação e a imagem se dão muito mais de forma quantitativa do que qualitativa. Cabe-nos a pergunta: o que realmente

⁴ A agência francesa Magnum, desde sua fundação em 1947 – pelos renomados fotógrafos humanistas Robert Capa (1913 – 1954), David "Chim" Seymour (1911-1956), Henri Cartier -Bresson (1908 – 2004), George Rodger (1908 – 1995)-, tornou-se um marco na história do fotodocumentarismo. Diferentemente de todas as outras agências, significava mais do que um meio

é absorvido de forma positiva para a sociedade? Qual a melhor forma de instigar as pessoas a verem uma narrativa fotográfica?

Segundo Sontag (2004, p.19), “A fotografia causa impacto na medida em que revela algo original”; e através da criação de uma terminologia, Roland Barthes define o termo “*Studium*” como algo que desperta o interesse do receptor, refere-se a uma leitura com objetivos e critérios definidos.

Eu não via em francês, palavra que exprimisse simplesmente essa espécie de interesse humano, mas em latim, acho que essa palavra existe, é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral [...]. (BARTHES, 1984, p.45).

Por outro lado, a sociedade ainda tem grande apego pela representação do real fotográfico. Para Barthes, se a fotografia não pode ser aprofundada, é por causa de sua força de evidência (Id. *Ibid.*, p.157).

Conforme Dubois (1994, p.315), “se a fotografia quiser que o dispositivo funcione bem, são necessárias imagens impressionantes, que escapem do nosso cotidiano”. Desse modo vemos na expressão do imaginário e na subjetividade um forte artifício para alcançarmos o *studium* da sociedade para a narrativa fotográfica.

A fotografia, assim como todas as imagens técnicas, condensa subjetividade, percepção e interpretações resultantes de processos de construção no imaginário dos fotógrafos que, posteriormente, passam a pertencer ao imaginário dos que se dispõem a observá-la. Assim, o imaginário pertence tanto aos meios de produção quanto aos de recepção da imagem.

No dizer de SANTAELLA (1997), “A fotografia foi a primeira *imagem técnica*, conforme a aceção que lhe deu Vilem Flusser, que injetou em seu funcionamento as leis da visualidade, permitindo que à realidade do visível fosse dada uma camada interpretativa”.

O conceito de imaginário é amplo e abrange diversas áreas, dentre elas a psicologia, a filosofia, a antropologia e a sociologia, entre outras.

Primeiro devemos esclarecer que o imaginário só começou a ser visto como ciência no início do século XX, com estudos iniciados a partir da descoberta do

inconsciente por Freud. Assim como já foi mencionado, também nos anos 50 tiveram início as alterações na fotografia documental.

Tomamos como base a linha de pensamento do antropólogo francês Gilbert Durand, que considera o imaginário como o “museu” de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a produzir, nas suas diferentes modalidades de produção, pelo *homo sapiens*. Para Durand, o imaginário é o “conjunto das imagens e das relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens*”, o grande e fundamental denominador onde se encaixam todos os procedimentos do pensamento humano (DURAND, 1997, p.14).

É por ela [pela imaginação] que passa a doação do sentido e que funciona o processo de simbolização, é por ela que o pensamento do homem se desalinha dos objetos que a divertem, como os sonhos e os delírios, que a pervertem e a engolem nos desejos tomados por realidade (DURAND, 1997, p.37).

Durand (1997) divide o imaginário em dois regimes, diurno e noturno. No regime diurno é apresentada uma organização de imagens que divide o universo em opostos, cujas características são a separação, os cortes, a disjunção. No regime noturno, uma organização de imagens que une os opostos está ligada à harmonização, conciliação e à busca interior pelo conhecimento. Sendo assim o regime diurno a antítese e o noturno a junção. Os símbolos, mitos e sonhos estão inseridos em um desses dois regimes, e a partir daí encontramos a fundamentação da criação humana, que no nosso caso está relacionada à produção fotográfica pelo viés imaginário. Segundo Durand:

o imaginário não só se manifestou como atividade que transforma o mundo, como imaginação criadora, mas, sobretudo como transformação eufêmica do mundo, como *intellectus sanctus*, como ordenança do ser às ordens do melhor (DURAND, 1997, p. 432).

Desse modo vemos, através da imagem, um forte auxílio para a construção sociocultural da humanidade, muitas vezes interessada na harmonia e na contemplação, agregando a sociedade de forma benéfica.

Em oposição ao Racionalismo, foi a partir de movimentos como Romantismo e Surrealismo que o imaginário começou ser explorado de uma forma intensa e

poética. Assim como afirma Durand, “Os bastiões da resistência dos valores do imaginário no seio do reino triunfante do cientificismo racionalista foram o Romantismo, o Simbolismo e o Surrealismo.” (DURAND, 2004, p.35).

A partir daí alguns valores começaram a ser reavaliados acerca do psiquismo humano, a racionalidade passa a ser desencadeada, e questões sobre o inconsciente e as imagens irracionais do sonho começam a ser discutidas atreladas à criação poética.

A cor como composição

Para começarmos nossa discussão em relação à harmonia e influência das cores na composição de uma imagem, precisamos nos ambientar em algumas questões pertinentes a esse mundo.

A partir das discussões de filósofos, cientistas e físicos em relação ao mundo das cores, nossa abordagem a respeito delas se passará de uma forma mais filosófica e poética do que lógica, por estarmos tratando das cores na fotografia como expressão artística, distanciando-as um pouco da funcionalidade que estabelecem na publicidade. Segundo Pedrosa, “O elemento determinante para o aparecimento da cor é a luz. O próprio olho, que a capta, é fruto da sua ação, ao longo da evolução da espécie”. (PEDROSA, 1976, p.23).

Tomaremos como base Goethe, um importante filósofo alemão, pois é quem exerce maior influência sobre os intelectuais e artistas contemporâneos a respeito da utilização estética dos princípios cromáticos, e construiu toda a sua teoria das cores contestando as ideias de Newton. Em seu livro *Doutrina das cores*, publicado em 1810, define a cor como a ação da luz sobre a visão:

As cores são ações e paixões da luz. Nesse sentido, podemos esperar delas algumas indicações sobre a luz. Na verdade, luz e cores se relacionam perfeitamente, embora devamos pensá-las como pertencendo à natureza em seu todo: é ela inteira que assim quer se revelar ao sentido da visão. (GOETHE, 1993, p.35)

Em 1791, ao olhar casualmente em direção a uma parede branca através de um prisma, não vendo cor alguma, Goethe diz a si mesmo que a teoria de Newton estava errada. Desde então empregou boa parte de seu tempo para provar

sua intuição. Após dois anos de estudos com prismas e lentes, observando sobretudo a natureza, Goethe chega às seguintes conclusões, relatadas por ele em 1793:

I. A luz é o ser mais simples, indivisível e homogêneo que conhecemos. Ela não pode ser composta, muito menos de luzes coloridas.

II. Qualquer luz que se reveste de uma cor determinada é mais escura do que a luz incolor. A claridade não pode ser composta a partir da escuridão.

III. Inflexão, refração e reflexão são três condições sob as quais frequentemente observamos as cores aparentes, apesar de serem, antes, a ocasião que a causa da manifestação delas mesmas, pois todas essas três condições podem existir sem o fenômeno cromático. Há também outras condições significativas. Por exemplo, a moderação da luz e a reciprocidade de efeitos da cor sobre a sombra.

IV. Existem apenas duas cores puras, o azul e o amarelo, uma cor específica que ambas proporcionam, o vermelho, e duas misturas, o verde e o púrpura: o restante são gradações dessas cores, não sendo cores puras.

V. A luz incolor não é composta nem por cores aparentes, nem por pigmentos. Um branco não pode ser composto nem pela luz incolor, nem por pigmentos. Todos os experimentos que se apoiam nisso são falsos ou mal realizados.

VI. As cores aparentes surgem com a modificação da luz mediante circunstâncias exteriores. As cores são estimuladas junto à luz, não sendo derivadas dela. Se as condições cessam, a luz torna-se incolor como antes, não porque as cores voltam-se para si mesmas, mas porque se extinguem, do mesmo modo que a sombra se torna incolor, quando o efeito de uma contraluz é retirado.

Seguindo o caminho de Goethe, Schopenhauer⁵ é o primeiro a distinguir luz e cor:

Do ponto de vista do sentido visual, luz e cores são fenômenos de consciência (sensações, percepções) cujas condições são ocorrências fisiológicas na retina e no sistema nervoso, sendo

⁵ Filósofo alemão que introduziu o Budismo e o pensamento indiano na metafísica alemã, também influenciou fortemente o pensamento de Friedrich Nietzsche.

provocadas por sua vez por processos físicos”. (GOETHE, 1993, p.18).

Ou seja, cor é uma informação visual, gerada por um estímulo, que é percebido pelo nosso olho e interpretada pelo nosso cérebro. Podemos dizer que a luz possui todas as cores e assim quando iluminamos um objeto vermelho ele absorve todas as cores e nos reflete apenas a cor vermelha. De fato, sem a luz, no escuro, não enxergamos cor alguma, percebemos agora que o olho deve sua existência à luz e não o contrário.

Goethe considerava que a cor, embora dependente da luz, não era a própria luz. E colocava sua teoria sobre a existência de três tipos de cores: ‘as cores, primeiramente, como algo que faz parte da vista, são o resultado de uma ação e reação da mesma; em segundo lugar, como fenômeno concomitante ou derivado de meios incolores e, finalmente, como algo que poderíamos imaginar como parte integrante dos objetos.

Assim, para entendermos melhor a essência das cores e a influência por ela causada devemos lhe atribuir alguns fatores: os sentidos, que abrangem a fisiologia, a psicologia e o afeto, físicos; a luz e a luminosidade, químicos; que envolvem os pigmentos e combinações; e os significados que diferem de cultura para cultura atribuídos às cores, embora nossa intenção não seja definir a representação sensorial de cada cor, e sim abrir um leque de interpretações cromáticas.

Ao entendermos a cor também como uma realidade sensorial, a qual atua fortemente sobre a emotividade humana, através de estudos realizados podemos discutir algumas sensações causadas por determinadas cores, em nosso caso na imagem fotográfica.

Existe a divisão entre cores quentes e cores frias. As cores quentes, começando pelo amarelo, passando pelo vermelho, alaranjado e terminando no roxo, transmitem sensação de calor e estão relacionadas a sol, fogo e calor. As cores frias, do azul ao verde, nos transmitem a sensação de frio e estão relacionadas à água, ao gelo e ao céu. As cores quentes nos transmitem a sensação de proximidade, são densas e estimulantes, já as cores frias passam a sensação de distância, são leves, transparentes, úmidas e calmantes.

Esse fato é nítido na fotografia documental contemporânea, quando o fotógrafo através das cores tensifica a realidade, através de tons amarelos e

vermelhos, causando uma euforia e um envolvimento de preocupação entre a fotografia e o receptor, e em imagens com tons azulados, nos remete a lugares longínquos e frios. Mais a uma viagem reflexiva do que impulsiva.

Miguel Rio Branco

Miguel Rio Branco, pintor, fotógrafo, diretor de cinema e criador de instalações multimídia. Nascido em Las Palmas, Espanha, iniciou sua carreira como pintor na década de 1960, na Suíça; em 1966 estudou no *New York Institute of Photography* e em 1968 na Escola Superior de Desenho Industrial no Rio de Janeiro.

Desenvolveu seu trabalho fotográfico com uma linguagem pessoal e uma intensa carga poética, o que lhe rendeu em pouco tempo o reconhecimento como um dos melhores fotógrafos documentais a fotografar em cor. Tornou-se correspondente da agência Magnum Photos na década de 80 e teve seu trabalho publicado por todo o mundo. É um dos responsáveis por acelerar o processo de mudança na linguagem da fotografia documental brasileira.

A seguir, apresentaremos uma análise da fotografia ***Amaú, Aldeia Gorotire, 1983*** de Miguel Rio Branco, buscando criar relações com nossas discussões.

Resultados e Discussões



Figura1: *Amaú, Aldeia Gorotire, 1983. Foto: Miguel Rio Branco*

Fonte: Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, SC.

Na foto acima, fotografada em plano geral, temos a imagem de um menino pertencente à tribo Kayapo, também chamados de Caiapó. Dividida em 14 grupos, o menino pertence à aldeia Gorotire, da qual cerca de 900 pessoas fazem parte, número alto para os padrões da Amazônia.

O que nos chama atenção nessa fotografia é o posicionamento e o movimento do menino em sentido à parede, virando-se contra o fotógrafo, enaltecendo a dramaticidade da imagem. Percebemos certa “pose de fuzilamento” e a partir desse movimento contrário a sensação de recusa à fotografia, de invasão. Notamos também, na parte inferior da fotografia, o desgaste da parede, o que nos passa a sensação de abandono e esquecimento. O ambiente em que o menino se encontra não se assimila ao de uma aldeia, nos remetendo a um ambiente urbano. Podemos relacionar esses indícios na fotografia ao modo como se encontra a sociedade indígena atualmente, sendo extinta da humanidade.

A fotografia tem uma tonalidade escura, densa e sombria. A cor vermelha da camiseta está no centro da foto, fazendo o papel negativo referente a ela, símbolo de violência e morte.

Através dessa foto, Miguel Rio Branco levanta, de forma estética e poética, questões universais como dor, sofrimento e violência através dos elementos que compõem a imagem, não tirando o caráter documental contido na fotografia. Possibilitando-nos reflexões mais amplas abertas à exploração do imaginário.

Considerações Finais

Por meio deste artigo tivemos o intuito de entender o gênero fotográfico documental, e problematizar as mudanças ocorridas neste. Usamos como norte autores que pensaram a fotografia como experimentação estética, tendo em vista novas formas de representação pelo viés do subjetivo e pela expressão do imaginário, liberando a fotografia do apego ao real fotográfico.

A fotografia, por seu caráter de signo múltiplo e variável, transcende até mesmo a visão do fotógrafo, tendo em vista que o imaginário do produtor não é o mesmo do receptor, sendo impossível a ela uma interpretação singular. Vemos o quão desafiador é o uso da subjetividade relacionado às cores, em uma representação documental que leve o leitor a ultrapassar as barreiras da

objetividade. Definimos assim o termo imaginário cromático, sobre o qual ainda existem muitas questões a serem estudadas e aprofundadas. Como já mencionado, temos os regimes classificados por Durand: diurno e noturno, sendo a antítese e a junção representadas na imagem. Enquanto em Goethe vimos que as cores são ações e paixões da luz, mostrando como luz e cores se relacionam perfeitamente. Através da junção desses conceitos elaborados, abrimos novos caminhos para interpretarmos a imagem fotográfica.

Por fim, nesta análise, verificamos a infinidade de possibilidades de se interpretar uma imagem. Percebemos a contemporaneidade na forma de representar de Miguel Rio Branco e a potencialidade que possui o imaginário junto às cores na fotografia documental contemporânea.

Referências Bibliográficas

BACHELARD, Gaston: *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARTHES, Roland. *A câmera clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRAUNE, Fernando: *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

DUBOIS, Philippe. *O Ato fotográfico e outros Ensaio*. Campinas: Papirus, 1994.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____, Gilbert. *O Imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: Difel, 2004.

FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*. Editorial Gustavo Guile, Barcelona, 1976.

GOETHE, Johann Wolfgang Von. *Doutrina das cores* (tradução da parte didática da *Farbenlehre* por Marcos Giannotti). São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

LOMBARDI, Katia Hallak. *Documentário imaginário: reflexões sobre a fotografia contemporânea*. Londrina: discursos fotográficos, v4, n.4, 2008.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro – RJ: Nova Fronteira, 1976.

RIO BRANCO, Miguel. www.miguelriobranco.com.br. Acesso em 19 jun2010.

SALES, Lea Silveira. *Revista do Departamento de Psicologia - UFF*, v. 17 - nº 1, p. 113-127, Jan./Jun. 2005

SANTAELLA, L.; NÖTH, W. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.