

# LINGUAGEM FOTOGRÁFICA: UMA POSSIBILIDADE DE LEITURA DE FOTOGRAFIAS

## PHOTOGRAPHIC LANGUAGE: A POSSIBILITY OF READING PICTURES

**Marcelo Juchem**

Mestre em Língua Estrangeira Moderna pela Universidade Federal do Rio grande do Sul (UFRGS)

Professor do Centro de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI)

Professor do Departamento de Letras da Universidade Regional de Blumenau (FURB)

mjuchem@furb.br

### RESUMO:

Frente à dificuldade de se identificar em muitas fotografias a aplicação efetiva da linguagem fotográfica, neste artigo propõe-se um raciocínio analítico para leitura de fotografias buscando características de sua linguagem. Para tanto, são apropriados conceitos de teoria da informação e comunicação, bem como de linguagem, em especial morfologia, sintaxe e semântica. A fotografia aqui é compreendida como meio de comunicação entre remetente e destinatário que, enquanto mensagem codificada, contém aspectos de forma e conteúdo. A linguagem fotográfica, por sua vez, é compreendida como o modo de expressão do fotógrafo, e será conceituada na primeira parte deste trabalho. Posteriormente, serão propostos níveis de morfologia, sintaxe e semântica a partir de conceitos teóricos e exemplos comentados de imagens do fotógrafo brasileiro Evandro Teixeira em sua ilustração fotográfica do romance *Vidas Secas* de Graciliano Ramos, de 1938.

**Palavras-chave:** Linguagem fotográfica. Informação. Comunicação.

### ABSTRACT

Facing difficulties of identifying the effective application of the photographic language in a lot of pictures, this article intends an analytical reasoning for reading of pictures searching for characteristics of its language. Therefore, there are appropriate concepts of theory of the information and communication, as well as of language, especially morphology, syntax and semantics. The picture here is understood as middle of communication between sender and recipient that, while codified message, it contains form aspects and content. The photographic language, on the other hand, is understood as the way of the photographer's expression, and it will be conceptualized in the first part of this work. Afterward, will be proposed levels of

morphology, syntax and semantics, starting from theoretical concepts and commented on examples of the images of the Brazilian photographer Evandro Teixeira in his photographic illustration of the romance *Vidas Secas* of Graciliano Ramos, 1938.

**Key-Words:** Photographic language. Information. Communication.

## 1 INTRODUÇÃO

A fotografia, enquanto instrumento de comunicação, é passível de diversas abordagens. Surgido em meados do século XIX, inicialmente disputando espaço com a pintura, o *medium* fotográfico já foi estudado por inúmeros cientistas das mais diferentes áreas, mas ainda mantém muitas questões não abordadas. A linguagem fotográfica é apenas um de seus aspectos relativamente obscuros, e para buscar esclarecer o conceito e aplicação da linguagem fotográfica serão usadas como exemplo imagens do fotógrafo brasileiro Evandro Teixeira, em trabalho que realizou em 2008 a partir do texto literário de Graciliano Ramos. Ao invés de propor “novos questionamentos”, como tantos estudos acadêmicos atuais no Brasil e no mundo, este trabalho busca oferecer uma abordagem para esta questão complexa: a análise de fotografias do ponto de vista da linguagem. É certo que, ao sugerir uma possível solução, e não a única, sejam propostas também diversas perguntas, que talvez não sejam respondidas integralmente neste momento.

Na tentativa de propor, se não exatamente um conceito, algumas diretrizes esclarecedoras do que pode ser compreendido como linguagem fotográfica, serão apropriados alguns termos e conceitos de outras áreas, especialmente da comunicação social e letras. Com isso, também será feito o exercício de transposição da linguagem visual para a linguagem textual, a partir do momento que serão propostos comentários textuais de certas fotografias. Busca-se aqui refletir conforme proposto por Guran:

Na literatura disponível sobre a fotografia – relativamente modesta se comparada à produzida para o cinema e o vídeo, seus parentes próximos – tem sido contemplado, sobretudo o que diz respeito à crítica e à teoria sobre foto pronta e sua absorção pelo público. A reflexão sobre o fazer fotográfico, porém, é mais rara, porque depende de matéria-prima advinda da experiência do fotógrafo, que, por natureza, é geralmente pouco propenso ao discurso escrito (2002, p. 9).

Embora a fotografia venha recebendo cada vez mais atenção nos círculos críticos, teóricos e, em especial, acadêmicos nas últimas décadas (KOSSOY, 2001), análises que busquem relacionar a fotografia a textos ainda são bastante raras aqui no Brasil, a despeito de diversas pesquisas que se propõem como interdisciplinares. Já na Europa, abordagens como

estas, que analisam a fotografia em intrínseca relação com a literatura, têm sido desenvolvidas há aproximadamente duas décadas (PLUMPE, 1990; KOPPEN, 1987; entre outros). Se num primeiro momento a relação mais óbvia parece ser a ilustração de textos com fotografias, facilmente pode-se perceber que as possibilidades intermediais entre ambos é muito mais rica, como criações artísticas de fotomontagens e adaptações de obras literárias à fotografia, entre outras opções.

## 2 FORMA E CONTEÚDO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

Na área da comunicação visual, é bastante aceita a compreensão das mensagens visuais sintetizadas em forma e conteúdo, como podemos perceber em Dondis (2007) e Munari (2001), para citar apenas dois expoentes. A fotografia, enquanto complexo instrumento de comunicação, não foge à regra, e a proposta de análise aqui defendida vem a ser um esforço de abarcar não só forma, nem só conteúdo, mas ambos, compreendendo a linguagem fotográfica como o elo entre estes dois aspectos. Para isso, busca-se considerar a fotografia como passível de três níveis de linguagem, quais sejam morfologia, sintaxe e semântica. Neste sentido, enquanto os níveis morfológico e sintático aproximam-se mais das questões da forma, o nível semântico aparece mais relacionado ao conteúdo da mensagem em si, como será exemplificado posteriormente.

Outras áreas científicas também consideram estes termos, além de compreenderem a comunicação em si como relação entre elementos específicos. Jakobson (2001), em seus tão famosos e discutidos ensaios, retoma os conceitos básicos da teoria da comunicação comentando rapidamente as ligações entre remetente, destinatário, código e mensagem. Não é difícil visualizar a adaptação destes elementos para a comunicação através da fotografia, bem como se pode facilmente relacionar alguns dos comentários do autor sobre as estruturas gramaticais literárias, em especial a morfologia e a sintaxe, ao *medium* fotográfico.

Chama a atenção que já a partir de seu registro oficial em 1839 (ZUANETTI *et al.*, 2004, p. 160) a fotografia possibilitou diversas abordagens que consideravam esta polaridade de forma e conteúdo, muito embora diversos críticos não aceitassem o novo *medium* como forma de expressão artística. O caso mais representativo é o do escritor e crítico de arte Charles Baudelaire, que expressou toda sua aversão à fotografia artística em 1859, quando a fotografia foi aceita no Salão de Arte de Paris, espaço nobre da arte da época. Categoricamente afirma ele:

Se for permitido à fotografia substituir a arte em qualquer uma de suas funções, ela logo será totalmente suplantada e corrompida, graças à aliança natural que encontrará na tolice da multidão. É preciso então que ela retorne ao seu verdadeiro dever, que é o de ser a serva das ciências e das artes, a mais humilde das servas, como a imprensa e a estenografia, que nem criaram e nem suplantaram a literatura (BAUDELAIRE, 2002, p. 109).

Há que se considerar não só o contexto no qual esta crítica foi redigida, mas também a controversa relação do autor com o novo *medium*, que naquele momento foi avaliado por Baudelaire como uma ameaça à poesia e à arte em geral, ameaça esta que não se concretizou. Estas considerações são bem desenvolvidas por autores brasileiros como Entler (2007) e Muller (2007), e no presente trabalho interessa muito mais a visão da fotografia enquanto modo de expressão de certo conteúdo semântico do que ameaça ou não à arte.

Assim, considerando a fotografia como meio de comunicação emitido por um remetente a um destinatário, que transmite certa mensagem codificada, parece coerente sintetizar este complexo processo como uma mensagem que contém determinado conteúdo expresso em uma determinada forma. Esta, por sua vez, vem a ser bastante relacionada ao código fotográfico, ou seja, à linguagem fotográfica. Assim, pode-se considerar a linguagem como o modo pelo qual o fotógrafo-remetente se expressa.

Esta maneira de tratar a fotografia enquanto forma e conteúdo é parcialmente desenvolvida por Guran (2002) quando apresenta seu conceito de *foto eficiente*. Para o autor, que nesta obra enfatiza o fotojornalismo tratando de linguagem fotográfica, a *foto eficiente* seria aquela que transmite a mensagem necessária, que alcança o resultado objetivado pelo fotojornalista. Há que se salientar que esta compreensão se adéqua perfeitamente à fotografia veiculada em jornais, situações nas quais o fotógrafo é pautado com um tema ou assunto específico e que conta, ainda, com um texto complementar para transmitir sua mensagem.

No caso do fotojornalismo, o fio condutor da nossa reflexão, o conteúdo da foto é o fato jornalístico (a notícia); já na fotografia produzida no âmbito de uma pesquisa antropológica, por exemplo, o conteúdo que interessa é o dado antropológico, e assim por diante, de acordo com o contexto e a finalidade da foto. No entanto, quanto à forma, a maneira de fotografar que se busca é aquela que resulta em maior eficiência na transmissão da informação em pauta. (...) No fotojornalismo, como em qualquer outra utilização da fotografia, o que importa é a eficiência da foto em transmitir com clareza uma determinada informação. Deste modo, *foto boa é foto eficiente* (GURAN, 2002, p. 10, grifos do autor).

Se por um lado o autor não conceitua a linguagem fotográfica como poderia se esperar, inclusive a partir do próprio título da obra, *Linguagem fotográfica e informação*, por outro Guran é bastante feliz nas suas colocações em relação a esta *foto eficiente*, pois parece claro que no meio jornalístico a fotografia via de regra não deve oferecer interpretações muito

amplas, e sim enfatizar o determinado tema da matéria jornalística. Isto não vai ocorrer com outros gêneros fotográficos, como a fotografia artística, por exemplo. Mais importante é o fato de que para produzir qualquer imagem o fotógrafo tem a seu dispor alguns recursos oferecidos pela câmera fotográfica e suprimentos envolvidos. Assim, é através da utilização coerente destes recursos e ferramentas que o fotógrafo pode transmitir o conteúdo mais adequado, ou, em outras palavras, é através do uso correto dos recursos fotográficos que o operador consegue transmitir a carga semântica pretendida.

Guran vai elencar estes recursos a partir não só da sua experiência enquanto fotojornalista, mas também da análise de algumas imagens, e à falta do conceito claro de linguagem fotográfica, oferece uma breve lista dos chamados “elementos de linguagem fotográfica”, comentando-os e exemplificando-os posteriormente em sua obra:

São elementos da linguagem fotográfica, no nosso entender, a luz, a escolha do momento, o ajuste focal, o enquadramento, além da questão colocada pela atuação das diversas objetivas e dos diferentes códigos representados pela foto em preto-e-branco e em cores (2002, p. 17).

Pode-se observar que a maioria destes elementos sugeridos pelo autor refere-se mais a questões técnicas do que qualquer outra, mas posteriormente Guran vai chamar a atenção também para a importância da natureza da luz utilizada (por se tratar da matéria-prima da fotografia) e o instante exato “em que todo o conjunto de fatores técnicos e os dados de conteúdo se integram, atingindo a plenitude da expressão plástica fotográfica” (GURAN, 2002, p. 18). Ou seja, o autor não identifica o significado exato de linguagem fotográfica, mas aponta caminhos percorridos e ferramentas utilizadas para que se coloque a linguagem fotográfica na prática.

Dentre os raros livros que tratam especificamente do tema, outro autor que vai considerar alguns destes recursos como indispensáveis à linguagem fotográfica é Jorge Pedro Souza (2004). Ao mesmo tempo em que reforça alguns dos elementos considerados por Guran (2002), o autor vai citar outros recursos à disposição do fotógrafo, como planos, composição, foco, relação figura-fundo, equilíbrio e desequilíbrio, profundidade de campo, movimento, iluminação, agrupamento, semelhança e contraste, relação espaço-tempo e processos de conotação barthesianos, além de elementos morfológicos e sintáticos (2004, p. 67-88). Como se pode perceber, esta perspectiva é um tanto mais detalhada do que a anterior, tratando inclusive de outras abordagens como as relativas à Teoria da Gestalt (DONDIS, 2007; GOMES FILHO, 2009; entre outros) e as de conotação e denotação de Roland Barthes (1990).

Souza também vai enfatizar a importância do texto jornalístico para a produção do conteúdo da própria mensagem fotográfica, pois o texto seria um dos “mais relevantes elementos potencialmente conferidores de sentido a uma mensagem fotojornalística” (2004, p. 65). A perspectiva que se busca desenvolver no presente trabalho, porém, não trata da relação entre texto e imagem do ponto de vista da imprensa, mas de um trabalho de criação fotográfica muito mais livre a partir do texto literário do romance *Vidas Secas*.

Há que se ressaltar que as inúmeras tentativas de aproximação destas duas linguagens nem sempre têm resultados positivos: por um lado, ilustrar textos, literários ou não, com fotografia é um recurso relativamente bastante usado e produziu obras das mais diversas desde o surgimento da fotografia em 1839. Por outro lado, dificilmente um conjunto de fotografias consegue embasar-se unicamente em imagens quando busca o desenvolvimento de uma narrativa. Mesmo no jornal impresso, onde texto e imagem não raro somam-se para uma comunicação mais clara e eficiente, e muito embora a linguagem jornalística, tanto visual quanto textual, tenha suas peculiaridades, é fácil percebermos que uma imagem não se sustenta sozinha, exigindo ao menos uma legenda explicativa. Veras (2009), ao comentar a aplicação jornalística das linguagens fotográfica e textual, conclui:

A quantidade de informações que as palavras são capazes de fornecer é superior àquele fornecido somente por imagens. Mas certamente, isso se torna ainda mais díspar pelo não incentivo ao aprendizado da leitura de fotografias. Mesmo fazendo parte de uma sociedade eminentemente imagética, os indivíduos não estão suficientemente familiarizados com a leitura de imagens (VERAS, 2009, p. 7).

Também por questões como estas buscar esclarecer conceitos relativos à produção de fotografias, em especial a linguagem fotográfica, torna-se cada vez mais importante. É bastante aceita a ideia de que vivemos na era das imagens, assim como também é aceita a ideia de que não sabemos, de forma geral, ler e interpretar estas imagens. Especificamente em relação à fotografia, como comenta Guran (2002), perspectivas reflexivas detêm-se em grande parte sobre crítica, teoria e técnica fotográfica, e não ao fazer fotográfico em si.

Isso também pode ser observado ao observarmos o uso corrente que fotógrafos, críticos e alguns estudiosos de fotografia fazem do termo “linguagem fotográfica”. Em diversos casos fica claro que se refere mais à ontologia da imagem propriamente dita do que às questões particulares de cada foto, ou mesmo grupo de imagens. Num hipotético exemplo prático, uma fotografia jornalística deve seguir alguns preceitos já estabelecidos da “linguagem fotográfica jornalística”, mesmo que o termo seja obscuro e, talvez exatamente por isso, pouco discutido. Ocorre o mesmo para fotografias publicitárias, artísticas,

documentais etc. Infelizmente aspectos concernentes à linguagem fotográfica são constantemente utilizados de forma incoerente ou mesmo vazia, fazendo com que o fotógrafo seja apenas um mero operador de máquina (FLUSSER, 1985), e não um efetivo pensador da sua forma de expressão.

De certa forma isso parece ocorrer porque cada especialidade da fotografia contemporânea tem suas características peculiares, ainda que em certos aspectos algumas destas características sejam bastante próximas umas das outras em diferentes especialidades. Ou seja: uma fotografia jornalística, ao buscar características já consolidadas do fotojornalismo, não só se adéqua a esta especialidade da fotografia como ainda corrobora sua obscura linguagem fotográfica. Na prática, fotografias de muitos gêneros reforçam sua linguagem por repetição, e não exatamente por reflexão sobre a área em que atuam.

Portanto, não se pretende aqui negar características ontológicas de cada especialidade da fotografia, mas sim considerar a linguagem fotográfica como modo de expressão do fotógrafo que produziu uma imagem. Não é pelo fato de uma fotografia priorizar o enquadramento em primeiro plano de objetos específicos da cena (GURAN, 2002, p. 55) que esta imagem será, obrigatoriamente e para sempre, uma fotografia jornalística, por exemplo.

A linguagem fotográfica, dessa forma, considera algumas perspectivas desenvolvidas em outras abordagens sobre linguagem visual, como a de Dondis, que afirma que "a linguagem ocupou uma posição única no aprendizado humano. Tem funcionado como meio de armazenar e transmitir informações, veículo para o intercâmbio de ideias e meio para que a mente humana seja capaz de conceituar" (2007, p. 14). Ou seja, linguagem enquanto modo de expressão, ou enquanto ponto de intersecção entre a forma e o conteúdo da mensagem, relacionando aspectos de forma para alcançar a transmissão clara do conteúdo fotográfico.

Ainda sobre o fotojornalismo, chama a atenção que em seu trabalho também Souza (2004) vai enfatizar esta área da fotografia, na qual a mensagem fotográfica deve ser clara e evidente, como já foi afirmado. Porém, embora tanto Souza quanto Guran tratem especificamente de alguns elementos da linguagem fotográfica, nenhum deles propõe um conceito desta linguagem, o que em partes dificulta não só a compreensão dos seus respectivos raciocínios, mas a devida identificação e aplicação deste importante conceito na prática fotográfica. Por isso, a partir de agora será reforçado o conceito proposto de linguagem fotográfica enquanto modo de expressão do fotógrafo, relacionando-a com as abordagens de Guran (2002) e Souza (2004), e em seguida exemplos concretos de Evandro Teixeira serão analisados.

Para se identificar e analisar a linguagem fotográfica na prática, na busca de evidências que facilitem a compreensão do conceito proposto, pretende-se organizar os elementos de linguagem fotográfica em três níveis de linguagem que, embora parcialmente delimitados, obrigatoriamente relacionam-se entre si, quais sejam, morfologia, sintaxe e semântica.

Em primeiro lugar será considerada a morfologia da imagem como aspectos relativos à forma da fotografia, ou seja, sua aparência externa, priorizando suas questões concretas e físicas. Num segundo momento a sintaxe deve ser analisada a partir da organização visual dos elementos, bem como coordenadas de tempo e espaço que, em algumas imagens específicas, serão fundamentais. Estes dois aspectos iniciais irão culminar na semântica fotográfica, ou seja, no significado da imagem, no conteúdo da mensagem fotográfica.

### **3 NÍVEIS DE LINGUAGEM FOTOGRAFICA NA PRÁTICA DE EVANDRO TEIXEIRA**

Partindo da morfologia como o sistema de regras de formação de palavras parece por demais ambicioso e complexo analisar a morfologia fotográfica como um possível sistema de formação da imagem, principalmente pelas questões ontológicas da imagem fotográfica, debatidas por autores como Bazin (1991). Porém, para efeito do raciocínio aqui defendido, pode-se considerar a morfologia como os aspectos de formação material da imagem, ou seja, questões concretas e físicas referentes ao objeto fotografia, questões estas que, na expressão textual, também têm importância, mas que na expressão visual são potencializadas.

Em estudos que tratam especificamente da linguagem textual a morfologia pode ser considerada como a “estrutura interna das palavras, bem como regras que determinam a formação das palavras” (FROMKIM e RODMAN, 1993, p. 123), inclusive em relação bastante próxima com ortografia, morfemas e fonologia. Apropriando-se destes aspectos para análises visuais, parece claro que são necessários alguns ajustes importantes.

Dessa forma, a morfologia fotográfica será analisada a partir da aparência externa da imagem, considerando-se aspectos como ampliação, tipo de papel fotográfico, tamanho, moldura, cor, grão da imagem, entre outros. Como pode ser observado, são questões muitas vezes técnicas, mas que influenciam bastante nos significados finais produzidos pela fotografia. Da mesma forma, enquanto algumas destas escolhas são definidas antes do registro fotográfico (cor e sensibilidade do filme, por exemplo), outras resultam de decisões posteriores (como o tamanho da ampliação, entre diversos outros). Assim, em se tratando de



morfologia da fotografia, parece bastante eficiente a consideração dos aspectos referentes à aparência externa da foto, à sua concretude e apresentação final enquanto material fotográfico.

A sintaxe, por sua vez, não é um conceito tão restrito às análises textuais como a morfologia. Dondis (2007), por exemplo, vai discutir sintaxe visual a partir de diversos aspectos, desde elementos básicos da comunicação visual e composição da imagem, passando por técnicas visuais enquanto estratégias comunicativas, até conceitos inovadores como alfabetismo visual. Em sua obra, a autora salienta a importância da organização estrutural da imagem enfatizando como isto influencia na transmissão da mensagem:

O conteúdo e a forma são os componentes básicos, irredutíveis, de todos os meios (...). O conteúdo é fundamentalmente o que está sendo direta ou indiretamente expresso; é o caráter da informação, a mensagem. Na comunicação visual, porém, o conteúdo nunca está dissociado da forma. (DONDIS, 2007, p.131)

Na fotografia, contudo, além das questões estruturais da imagem, ou, em outras palavras, da composição e enquadramento de diferentes elementos visuais, deve-se atentar ainda a duas coordenadas importantes e muito peculiares a este meio, quais sejam o tempo e o espaço. Em diversas fotografias, mesmo que não obrigatoriamente em todas, coordenadas espaço-temporais alteram sobremaneira o significado da imagem. O fotojornalismo, outra vez, presta-se a bons exemplos, pois nem todas as fotografias veiculadas nos jornais mantêm suas respectivas mensagens com o passar do tempo ou sem informações básicas de local e contexto em que foram produzidas.

Em outras palavras, a sintaxe da linguagem fotográfica deve considerar a organização visual dos elementos e aspectos de tempo e espaço, quando estes forem importantes à compreensão da mensagem que está sendo transmitida.

A partir da morfologia e da sintaxe chega-se ao terceiro nível proposto de linguagem fotográfica que vem a ser a semântica, conceito bastante abrangente e passível de análises muito pormenorizadas, como os aspectos cognitivos, afetivos, denotativos, conotativos etc. (VANOYE, 2003). Para melhor efeito do raciocínio aqui proposto, busca-se uma consideração mais simplificada da semântica enquanto sentido e\ou significações possíveis.

De certa forma, esta proposta de análise fotográfica a partir dos níveis morfológico, sintático e semântico vem a ser uma sugestão de método analítico, pois é facilmente perceptível que muitas críticas sobre fotografias tratam destes níveis sem assim denominá-los. Bons exemplos disso podem ser encontrados no recente livro 8 x fotografia (MAMMI e SCHWARCZ, 2008), no qual nove autores examinam dez imagens em comentários assistemáticos em forma de ensaios.

O professor Eugêncio Bucci (2008, p. 69-88), por exemplo, ao comentar uma foto antiga da sua família, o faz a partir da captação da imagem feita em filme cromo que resultou em cores saturadas (morfologia) e causou-lhe sensações de nostalgia e lembranças da infância (semântica). O autor também discute a organização dos elementos da imagem, na qual três pessoas num barco ancorado à margem de um rio, ao lado de arbustos, em contraluz e relativamente desfocados (sintaxe), que propiciam reflexões sobre a passagem do tempo não só para si ou para os indivíduos da fotografia, mas também para seu leitor (semântica). Ou seja, facilmente podem ser relacionados os elementos de linguagem fotográfica aos níveis morfológico (de formato da imagem, questões físicas e objetivas), sintático (de organização visual dos elementos, bem como registros de tempo e espaço) e semântico (de significação da imagem).

Há que se observar, como já foi dito, que alguns resultados semânticos dependem de questões morfológicas que, por sua vez, são resultados de escolhas prévias, como o tipo de mídia a ser usada, por exemplo. Logo, se a linguagem fotográfica pode ser refletida a partir destes três níveis, é desde as primeiras escolhas do fotógrafo (equipamentos, suprimentos etc.) até a pós-produção (corte e tratamento, ou mesmo ampliação da imagem, por exemplo) que se constrói a linguagem fotográfica.

Na tentativa de evidenciar estes níveis de linguagem fotográfica na prática, algumas imagens serão exemplificadas e comentadas a seguir. Estas imagens fazem parte de um ensaio do fotógrafo brasileiro Evandro Teixeira, apresentado inicialmente como exposição fotográfica e, em 2008, publicado em edição comemorativa do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, edição esta que conta ainda com um breve artigo de Fernanda Coutinho sobre a obra do escritor, bem como cronologia básica de sua vida, também ilustrada por imagens do fotógrafo.

Evandro Teixeira, nascido na Bahia, começou a sua carreira de fotógrafo em 1958 no jornal DIÁRIO DA NOITE, no Rio. Em 1963, ingressou no JORNAL DO BRASIL, onde está até hoje, cobrindo os principais episódios políticos, sociais e esportivos do país e eventos mercantes do cenário mundial. Golpe militar no Brasil, golpe no Chile, Jogos Olímpicos, Copas do Mundo. Visitas de reis e rainhas, viagens presidenciais, peregrinações de papas. Desfiles de moda em Paris, violência policial, seca no Nordeste (TEIXEIRA, 2010).

Como afirma o próprio fotógrafo em seu *site* oficial, sua especialidade é fotojornalismo, mas é sabida sua relação intrínseca com a literatura nacional. Na apresentação do livro *Vidas Secas* desta edição comemorativa, o próprio fotógrafo assume-se como sertanejo, “sou e vim do sertão”, e oferece ao leitor-observador um “novo velho sertão”, que mantém características daquele narrado por Graciliano Ramos ao mesmo tempo em que muda

e se transforma: “É com grande orgulho que retrato hoje em imagens o cenário que o velho Graça relatou em sua obra. E, assim, 70 anos depois, texto e foto se unem para, juntos, convidarem a uma nova reflexão sobre o Brasil.” (RAMOS, 2008, p. 07).

Deve ser salientado que *Vidas Secas* não é o único trabalho relacionado tão intimamente com a literatura que o fotógrafo Evandro Teixeira desenvolveu. Em intenso e aprofundado projeto fotográfico documental, registrou o cenário e alguns descendentes contemporâneos dos antigos moradores de Canudos, tema muito bem retratado na literatura brasileira por Euclides da Cunha em *Os Sertões* (2003).

Foram inúmeras viagens refazendo a trajetória de Antônio Conselheiro pelo sertão baiano e percorrendo o cenário de uma das mais devastadoras batalhas da história recente do país - a Guerra de Canudos, que completou 100 anos em outubro de 1997. O resultado é um amplo registro fotográfico da região e dos "herdeiros" de Canudos - os conselheiristas. Belas e impressionantes imagens em preto-e-branco, que deram origem a uma exposição, no Espaço BNDES e ao livro "CANUDOS 100 ANOS", lançado em outubro de 1997, mês do Centenário de Canudos (TEIXEIRA, 2010).

A partir das mais de sete mil imagens registradas na região, o fotógrafo publicou o resultado fotográfico que foi recebido com muito interesse pelo público e crítica, e hoje em dia o livro é material raríssimo, há muito esgotado para vendas. Com esta trajetória na fotografia brasileira e mundial, e com estes trabalhos desenvolvidos em intrínseca relação com a literatura do Brasil, Evandro Teixeira demonstra alta capacidade e competência para retratar em fotografias aspectos da realidade brasileira anteriormente tratados pela literatura.

Sobre a obra em questão, em primeiro lugar deve-se registrar que Evandro Teixeira não oferece uma visão limitada de trechos, paisagens ou personagens da história de Graciliano Ramos, muito pelo contrário. Cada capítulo é ilustrado pelo fotógrafo com mais de uma imagem, o que evita a fixação das relações imagéticas por parte do leitor. Ao tratar da personagem Sinhá Vitória, por exemplo, Teixeira oferece, entre outras, as seguintes imagens:



**Figura 1: Fotografia do Cap. *Sinhá Vitória* pág. 54**



**Figura 2: Fotografia do Cap. *Sinhá Vitória* pág. 56**



**Figura 3: Fotografia do Cap. *Sinhá Vitória* pág. 58**



**Figura 4: Fotografia do Cap. *Sinhá Vitória* pág. 60**



**Figura 5: Fotografia do Cap. *Sinhá Vitória* pág. 61**



**Figura 6: Fotografia do Cap. *Sinhá Vitória* pág. 64**

Percebe-se que são imagens bastante diferentes não só em relação aos modelos e paisagens, ou seja, em seu conteúdo visual, mas também do ponto de vista da técnica fotográfica: enquadramentos e composições diferenciados, pontos de vista, perspectivas etc. Com isso, o leitor tem a possibilidade de tanto criar sua imagem mental da personagem a partir da leitura do capítulo quanto também relacionar estas fotografias com sua própria leitura. De certa forma, por um lado a leitura não fica circunscrita às imagens ao ponto de delimitar a personagem *Sinhá Vitória*, mas também não fica totalmente livre. Chama a atenção também que esta estratégia de ilustração dos personagens e cenários será mantida ao longo de todo o livro, tanto nas imagens literais, como as referentes à *Sinhá Vitória* (2008, p.54-68), quanto nas imagens mais abstratas, como as do capítulo *Inverno* (2008, p. 98-111).

Para aprofundamento do conceito proposto de linguagem fotográfica enquanto modo de expressão do fotógrafo, serão analisadas duas imagens do livro, uma literal e outra relativamente abstrata. Inicialmente será abordada a imagem de abertura do capítulo *Sinhá Vitória*, no qual são narradas algumas ações e reflexões desta personagem.



**Figura 7: Fotografia do Cap. *Sinhá Vitória* pág. 55**

Nesta fotografia pode-se perceber a presença de características morfológicas básicas a todas as fotografias do livro, em especial a questão do uso de filme preto e branco. Esta escolha não é gratuita e virá a contribuir para a leitura de todo o conjunto fotográfico pelo observador. A imagem refere-se ao capítulo intitulado *Sinhá Vitória*, e é a terceira fotografia apresentada. Nas duas primeiras é possível visualizar o semblante de duas senhoras distintas, enquanto nesta tem-se apenas as mãos da senhora. Além disso, esta fotografia é apresentada com uma moldura branca à sua volta, e ainda mais: o próprio título do capítulo encontra-se abaixo desta imagem, funcionando de forma semelhante a uma legenda jornalística.

A escolha da objetiva normal em detrimento da grande angular utilizada na maioria das imagens do livro faz com que a imagem não fique deformada, antes pelo contrário. São observadas as duas mãos femininas, uma sobre a outra, numa visualização bastante semelhante à visão humana, o que denuncia o uso de uma lente 35, 50 mm ou muito semelhante. Por outro lado, a grande abertura do diafragma resulta numa pequena profundidade de campo fazendo com que o foco esteja nos elementos em primeiro plano, as mãos, diminuindo intensamente nos planos seguintes, que se tratam do vestido da mulher que parece estar sentada com suas mãos no colo.

Nos dedos das mãos em primeiríssimo plano, e onde se encontra exatamente o ponto de foco da imagem, chama atenção à textura da pele, textura essa visível não só através dos tons de cinza resultantes do filme preto e branco, mas também da sensibilidade deste filme, que fornece ao observador mais atento a visualização de grãos da imagem. Ainda em relação à textura pode-se salientar o padrão repetitivo do tecido do vestido. Em fundo claro, o tecido apresenta a reprodução constante de elementos menores e um pouco mais escuros do que a base deste tecido. Estes detalhes podem ser identificados, no plano paralelo às mãos, como sendo pequenas flores que ornamentam o tecido. Saliente-se que estas questões de foco, linhas e texturas estão sendo consideradas aqui como aspectos morfológicos, de aparência externa da imagem, mas é necessário admitir que se aproximam bastante de aspectos sintáticos. Isso não compromete a análise proposta, apenas enfatiza certa flexibilidade destas classificações, que não se propõem absolutas.

Do ponto de vista da sintaxe, além do foco também o enquadramento prioriza o olhar do observador diretamente às mãos da senhora, que estão centralizadas na imagem. Além disso, os braços, visualizados em tons mais escuros do que o vestido, sugerem linhas perpendiculares, mesmo que algo desfocadas, que se encontram neste primeiro plano, mais especificamente nas mãos. Estas são questões não só de organização sintática dos elementos, mas também de aspectos entre figura e fundo da imagem, pois os braços escuros, ou ao menos as linhas de contorno dos braços, contrastam com o fundo mais claro. Ainda em relação aos braços, podem ser percebidas delicadas fitas amarradas a um dos pulsos, mesmo que em leve desfoque. Ainda do ponto de vista da sintaxe percebe-se também que o enquadramento bastante fechado nas mãos da senhora contribui para a fácil visualização das mãos e suas respectivas texturas. São estas mãos os elementos mais importantes da imagem, composta de forma a oferecer apenas as extremidades dos membros desta pessoa à visualização do leitor-observador.

A luz natural da cena contribui para que diversos detalhes visuais sejam percebidos, não só das texturas nas mãos da senhora, mas também em seu vestido, de tons claros, mas contendo os detalhes um pouco mais escuros. É uma fotografia posada, e que também por isso pôde priorizar esta composição equilibrada e de foco exato, que resulta na pequena profundidade de campo. Como bem afirma Guran, "há momentos em que todos os elementos se combinam plasticamente, estabelecendo uma determinada relação com o conteúdo intrínseco da cena e, assim, conferindo-lhe significado especial" (2002, p. 42).

Aspectos sintáticos anteriormente citados como a textura da pele e a fita amarrada ao pulso contribuirão para significados semânticos bastante claros: trata-se de uma pessoa idosa, a princípio uma pessoa experiente, vivida e provavelmente sofrida, e que ainda mantém fortes

traços delicadamente religiosos ao ponto de assumir no próprio pulso uma devoção ou promessa ao Nosso Senhor do Bonfim, como é bastante característico naquela região, ou mesmo no Brasil inteiro. O pulso esquerdo, não por acaso popularmente conhecido o lado do coração humano, lado emocional e afetivo. Trata-se assim de uma mulher bastante experiente que mantém certos traços delicados, religiosos e, acima de tudo, de esperança no futuro. Estes aspectos de singela delicadeza também podem ser relacionados à questão morfológica da ampliação da imagem na página. Ao contrário de algumas fotografias que são apresentadas sem borda em todo o espaço das páginas, esta, em específico, está impressa em tamanho menor, priorizando uma borda mais larga que contribui para aproximar a imagem de um ornamento em toda a página, além da presença do próprio título abaixo da imagem, como já foi comentado.

A carga semântica mais evidente da imagem parece justamente priorizar esta delicadeza: Sinhá Vitória é uma mulher vivida e sofrida, mas que conserva caprichosos traços femininos. Esta senhora traça um vestido minuciosamente florido, muito provavelmente sua melhor roupa, e está sentada como quem espera o destino, de mãos suavemente colocadas ao colo. Estas mãos, por sua vez, denunciam não uma delicadeza frágil ou dócil, mas sim uma delicadeza momentânea de mulher batalhadora, certa ternura feminina de mulher que sofre muitas mazelas, mas também luta contra estas e, até este momento, tem ganhado suas batalhas. Uma mulher vivida e cheia de sofrimentos, mas que não abandona seus traços delicadamente femininos, mesmo que em raros momentos. Esta mulher é a companheira de saga de Fabiano, que será tema da análise seguinte a partir desta imagem:



**Figura 8: Fotografia do Cap. *Cadeia*, pág. 42**



Em primeiro lugar, registre-se que esta é a terceira fotografia apresentada no capítulo *Cadeia*, que, ao narrar a prisão de Fabiano por motivos questionáveis, inicia-se desta forma:

Fabiano tinha ido à feira da cidade comprar mantimentos. Precisava sal, farinha, feijão e rapaduras. Sinhá Vitória pedira, além disso, uma garrafa de querosene e um corte de chita vermelha. Mas o querosene de seu Inácio estava misturado com água, e a chita da amostra era cara demais. (RAMOS, 2008, p. 43).

À volta com diversas dúvidas sobre as compras necessárias, Fabiano acaba dirigindo-se à bodega para tomar cachaça. Lá é desafiado por “um soldado amarelo” a jogar cartas. Tendo perdido, sai da bodega de volta pra casa inventando desculpas pela ausência das mercadorias solicitadas. Porém, a autoridade acaba seguindo Fabiano “desejosa de puxar questão” até que Fabiano perde a paciência e ofende-o. Era o pretexto que faltava para botar Fabiano na cadeia, onde vai refletir sobre autoridades, governo e abusos diversos.

As imagens de Evandro Teixeira relativas a este capítulo ilustram desde o soldado amarelo até a própria cadeia de Quebrangulo, além de sertanejos bebendo cachaça numa barraca de feira. Ou seja, imagens bastante literais ao texto de Graciliano Ramos.

A fotografia sugerida para análise mantém alguns aspectos morfológicos conforme a primeira: é uma fotografia horizontal, em preto e branco, disposta na página de forma a manter certa moldura branca em toda sua volta. Em relação a questões técnicas de equipamento, deve ser salientado que a escolha de uma objetiva grande angular possibilitou a distorção dos modelos fotografados, em especial os elementos à direita da imagem. Tanto a escolha desta objetiva como do momento de captação da imagem utilizando a luz natural da cena possibilitaram ajustes técnicos de um diafragma bastante fechado que resulta numa grande profundidade de campo, ou seja, diferentes planos em foco, que tratam de questões sintáticas.

Do ponto de vista da sintaxe, a imagem enfatiza a projeção da figura humana no chão em tons escuros numa posição horizontal pouco convencional. Ao observador cabe atentar a esta figura até perceber que se trata da sombra de um homem, homem este que também está inserido na imagem no lado direito. O enquadramento escolhido não inclui o rosto desse homem, mas sim a sombra do rosto, e a partir de escolhas prévias de equipamento este homem surge deformado, com uma enorme mão esquerda em comparação ao resto do corpo. Esta opção deforma o personagem, mas contribui para a formação da sombra relativamente proporcional no chão.

A grande profundidade de campo foi alcançada com a boa luminosidade da cena, de luz natural como já foi dito. Com isso, consegue-se foco em quase toda a imagem, o que faz com que o destinatário possa observar com atenção não só a textura e detalhes do chão em primeiro plano, mas também as minúcias dos planos seguintes.

Tem-se o uso claro da regra dos terços, composição tradicional da fotografia. Divide-se imaginariamente a imagem em três terços horizontais e três terços verticais: as linhas formadas serão naturalmente áreas de atenção para o observador, e os pontos de intersecção, marcos ainda mais eficientes.

Nesta imagem, percebe-se que a sombra projetada ao chão está bastante adequada ao terço horizontal inferior, enquanto que a figura humana encontra-se no terço vertical direito. Ambos os aspectos referem-se à composição da imagem e foram escolhidos a partir do enquadramento do fotógrafo. Esta sombra, elemento bastante importante na imagem, pode ser compreendida a partir do que Souza vai denominar massa ou mancha, enquanto "conjunto regular de grãos da mesma densidade ou diâmetro e, portanto, a regiões fotográficas com idênticas colorações ou tonalidades" (2004, p. 75).

Pode-se refletir também sobre a relação figura-fundo da imagem: enquanto homem e sua sombra projetam-se num primeiro plano, o cenário fica em segundo. Este cenário apresenta-se dividido em duas partes equilibradas, mesmo que exista uma sutil diagonal. Na metade inferior tem-se o chão nordestino e sua textura: poeira, pedras, terra seca e árida. Na metade superior o mesmo chão nordestino mantém aspectos de seca e aridez, mas apresenta a vegetação característica que cria uma textura bastante peculiar.

Ainda neste espaço da imagem pode ser observada a repetição quase paralela de linhas verticais referentes aos moirões da cerca que divide a estrada da propriedade particular. Estas linhas estão muito próximas do terço horizontal superior, e chama a atenção que a figura humana está enquadrada mantendo-se esta repetição. E mais: uma linha vertical que poderia ser a continuidade de um moirão existe a partir do cajado que o homem segura com sua mão esquerda.

A partir destes aspectos morfológicos e sintáticos brevemente comentados, pode-se concluir alguns significados semânticos buscados pelo fotógrafo. Em primeiro lugar, a contextualização espacial da imagem não seria tão evidente se não fossem as questões do filme preto e branco utilizado para captação. Isso não só evita a distração do observador pelas cores como também enfatiza a dramaticidade da cena, bastante adequada à história e à imagem e recorrente em todas as fotografias que ilustram a obra.

Também as texturas contribuem para estas sensações, pois as texturas criadas a partir do chão e da vegetação do local retratado evidenciam um espaço avesso ao clima propício para plantações ou criações, como uma fazenda, via de regra, deveria ser. Este é o sertão e o homem nordestinos, que sobrevivem vencendo obstáculos dos mais diversos, inclusive, ou até principalmente, relativos ao clima e vegetação da região.

Ainda neste sentido, o foco em quase toda a imagem resultante da grande profundidade de campo não só oferece muitos detalhes ao observador como também contribui para estas sensações de seca e aridez característicos da região.

A opção sintática pela regra dos terços faz com que a imagem seja organizada de forma mais equilibrada e agradável aos olhos, sugerindo uma figura geométrica retangular que em partes se repete internamente a partir do canto inferior direito. Não tão evidente, mas ainda possível de ser observada, é a linha superior desta moldura interna a partir da repetição dos moirões da cerca. Estes, repetidos desde o lado esquerdo até o direito, formam um sutil ponto de fuga valorizado também pela linha divisória entre a terra da estrada e a vegetação rasteira da metade superior, e culminam no cajado segurado pelo homem. Dessa forma, pode-se compreendê-lo como a ligação entre a propriedade, ou melhor, o limite da propriedade, e o chão, a terra, o mundo real no qual este sertanejo vive, pois o cajado segurado pelo homem está apoiado ao chão de forma firme e resoluta.

Um cajado, é bom observar, também carrega uma carga semântica bastante rica. Este sertanejo não está caminhando apenas com seu corpo ou apenas a partir da sua força física. Ele está tanto amparado por este objeto e dele faz uso na sua caminhada, como também pode sentir-se protegido, ou até mais forte. Este sertanejo é sofrido pelas suas próprias condições de vida, mas também nestas condições busca outros recursos que possam facilitar sua jornada. Estes recursos, por sua vez, podem ser muito simples, porém eficientes, como um objeto retirado da própria natureza do sertão.

Mais do que tudo isso, o elemento fundamental da imagem, tanto do ponto de vista visual quando do semântico, é a sombra escura do homem projetada ao chão.

O homem está localizado no terço direito da imagem, deformado e sem cabeça, mas sua sombra está projetada no chão completa, quase imponente. É a força interna, ou mesmo obscura, do sertanejo. É a demonstração do seu tamanho, da sua grandiosidade que pode passar despercebida numa observação ou leitura pouco atenta. Este sertanejo, como se sabe, “é, antes de tudo, um forte” (CUNHA, 2003, 77). E nesta fotografia sua força é oferecida ao leitor-observador em código de linguagem fotográfica, pois são elementos morfológicos de

imagem preto e branco, horizontal e bastante texturizada, que, acrescentados à organização sintática dos elementos visuais, demonstram a capacidade, o esforço e a coragem que pertencem, subjetivamente, ao sertanejo.

#### 4 CONCLUSÃO

Na análise desenvolvida até aqui, partiu-se da fotografia como mensagem de forma e conteúdo codificada através da linguagem fotográfica. Esta, por sua vez, foi compreendida enquanto modo de expressão do fotógrafo a partir de três diferentes níveis, morfologia, sintaxe e semântica: a primeira relativa a questões físicas e concretas da imagem, a segunda considerando a organização visual dos elementos da fotografia, bem como coordenadas de tempo e espaço, culminando no terceiro nível referente à carga semântica da imagem, ou seja, seu significado, seu conteúdo.

Considerando que a base teórica sobre fotografia não apresenta especificamente um conceito claro de linguagem fotográfica, trabalhou-se aqui a compreendendo como *forma de expressão* do fotógrafo passível de análise a partir destes três níveis. Por fim, para esclarecer as análises específicas a partir dos elementos citados por Guran (2002) e Souza (2004), em especial no que tange à morfologia e sintaxe, foi possível propor a seguinte classificação, que de forma alguma se pretende derradeira:

	<b>Morfologia</b>	<b>Sintaxe</b>	<b>Semântica</b>
	<b>Forma</b> (aparência física)	<b>Forma</b> (organização visual)	<b>Conteúdo</b>
Milton Guran (2002)	Questões técnicas relativas a equipamento (objetivas etc.) e suprimentos (ISO, cor etc.).	Luz, ajuste focal, composição, enquadramento	momento
Jorge Pedro Souza (2004)	Grão, massa, pontos, linhas, textura, padrão, cor, configuração (forma e volume)	Planos, composição, foco, relação figura-fundo, equilíbrio e desequilíbrio, profundidade de campo, movimento, iluminação, agrupamento, semelhança e contraste, relação espaço-tempo, distância e sinalização	processos de conotação barthesianos
<b>Linguagem fotográfica:</b> modo de expressão do fotógrafo			

#### Quadro 1: Relações e comparações entre níveis de linguagem.

Fonte: o autor.

Saliente-se que esta sugestão de classificação não é estanque, em especial entre os níveis morfológico e sintático, pois são facilmente perceptíveis certos aspectos que tanto podem se relacionar a questões de aparência da imagem quanto a aspectos de organização

visual dos elementos. De toda forma, esta é uma proposta de análise que busca sugerir um método analítico que facilite e esclareça a leitura da fotografia do ponto de vista da sua linguagem.

Também deve ser ressaltado que tanto nos dois exemplos trazidos quanto em todo o trabalho desenvolvido por Evandro Teixeira sobre o romance *Vidas Secas*, coordenadas de tempo e espaço são muito importantes, mas de forma geral não exigem análises mais minuciosas. Do ponto de vista do tempo, é assumido desde o início que as imagens buscam retratar o cenário e personagens narrados pelo escritor 70 anos antes, como informa o fotógrafo na apresentação do livro. O mesmo ocorre em relação ao espaço, pois todas as fotografias foram capturadas na região do sertão nordestino brasileiro.

O raciocínio aqui proposto não é exclusivo da leitura de fotografias pelo destinatário, antes pelo contrário, pois pode e deve ser considerado pelos próprios fotógrafos durante seu ato fotográfico. Ao tornar este processo mais consciente, o fotógrafo pode alcançar maior domínio sobre a técnica e linguagem fotográficas, facilitando o alcance dos resultados pretendidos, ou seja, a eficiência do seu processo comunicativo através do *medium* fotográfico.

Espera-se que este conceito proposto de linguagem fotográfica e sua aplicação na prática possam contribuir não só para fotógrafos, mas também para estudiosos de fotografia, linguagem e comunicação em geral. Ao mesmo tempo, em virtude da escassa literatura sobre o assunto, espera-se que esta proposta analítica possa ser considerada para a abordagem de outros casos, em especial casos que transitem entre os *media* fotografia e literatura.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. Die Fotografie und das moderne Publikum. In: *Texte zur Medientheorie*. Stuttgart: Reclam, 2002. p. 109-113

BAZIN, André. *O cinema: ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BUCCI, Eugênio. Meu pai, meus irmãos e o tempo. In: *8 X fotografia: ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008. p. 69-88.

CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*. São Paulo: Nova Cultural Ltda. 2003.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ENTLER, Ronaldo. Retrato de uma face velada: Baudelaire e a fotografia. *Revista FACOM*, n. 17, 2007. p. 4-14. Disponível em: <[http://www.faap.br/revista\\_faap/revista\\_facom/facom\\_17/entler.pdf](http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_17/entler.pdf)>. Acesso em: 19 mar. 2008.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FROMKIM, Victoria; RODMAN, Robert. *Introdução à linguagem*. 3ª ed. Coimbra: Almedina, 1993. 418 p.

GOMES FILHO, João. *Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma*. 9ª ed. São Paulo: Escrituras, 2009.

GURAN, Milton. *Linguagem fotográfica e informação*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Gama Filho, 2002. 120 p.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. 18ª ed. São Paulo: Cultrix, 2001. 162 p. [palestra: *Linguística e Teoria da Comunicação*]

KOPPEN, Erwin. *Literatur und Photographie*. Über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung. Stuttgart: Metzler, 1987.

KOSSOY, Boris. *Fotografia & História*. 2 Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. 3 Ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

MAMMI, Lorenzo e SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). *8 X fotografia: ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008. 184 p.

MÜLLER, Adalberto. A lucarna do infinito: Baudelaire e a fotografia. *Alea: Estudos Neolatinos*, janeiro-junho, v. 9, n. 1. Rio de Janeiro: UNB, 2007. p. 131-140. Disponível em <<http://redalyc.uaemex.mx/pdf/330/33090110.pdf>>, acesso em 31 maio 2010.

MUNARI, Bruno. *Design e comunicação visual*. 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PIGNATARI, Décio. *Informação. Linguagem. Comunicação*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1970. 145 p.

PLUMPE, Gerhard. *Der tote Blick, zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*. München: Fink, 1990.

RAMOS, Graciliano [texto], TEIXEIRA, Evandro [fotografias]. *Vidas Secas*. Ed. Especial 70 Anos. Rio de Janeiro: Record, 2008.

SOUZA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

TEIXEIRA, Evandro. *Site oficial*. Disponível em <http://www.evandroteixeira.net/>, acesso em 31.maio.2010.

VANOYE, Francis. *Usos da linguagem: problemas e técnicas na produção oral e escrita*. 12ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003. 327 p.

VERAS, Andréa Campelo. Entre Imagens e Palavras: A Relação da Fotografia com a Linguagem Verbal. p.1-10. In: *Intercom, na Divisão Temática de Comunicação Audiovisual, do XI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste*, 2009.

ZUANETTI, Rose; REAL, Elizabeth; MARTINS, Nelson *et al.* *Fotógrafo: o olhar, a técnica e o trabalho*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004.