

EFEITOS DE SENTIDO NA FOTOGRAFIA: DO ABSTRATO AO ICÔNICO; DO REFERENCIAL AO PLÁSTICO

Paula de Souza Soares

Silvia Maria de Sousa

Dissertação recente

A fotografia entre documento e arte

André Rouillé, autor de *A fotografia entre documento e arte contemporânea* e uma das maiores referências no estudo sobre o tema, afirma que, desde suas origens, a fotografia carregou até a metade dos anos 1970 um caráter documental. Era vista como ferramenta útil, mecânica, em consonância com os valores de uma sociedade industrial, circunstância de seu nascimento. Em outras palavras, a fotografia era o instrumento mais adequado para documentar uma sociedade moderna, que via “na mecanização o meio para incrementar a eficácia da representação” (ROUILLÉ, 2009, p. 32).

Por não resultar da construção do homem, mas da projeção dos próprios “fluidos” do objeto sobre uma superfície sensível sob a ação da luz, isto é, da máquina, é que a fotografia era considerada um documento (cf. CAETANO, 2005, p. 1). Por isso, desde seu surgimento, para se afirmar como arte, a fotografia tenta se aproximar da linguagem da pintura, utilizando técnicas de manipulação humana, como a borracha bicromatada, por exemplo, que produzia

um efeito que se assemelhava às pinceladas em um quadro, caracterizando o estilo pictorialista. Nesse sentido, a fotografia estava em busca da subjetividade, ao evidenciar a instauração de um eu que enuncia.

Essa crença na fotografia como cópia da realidade, de viés socioideológico, fez surgir, a partir dos anos 1970, outra tendência. Como já não dava mais conta de retratar outra configuração de sociedade, informatizada, de maneira veloz e eficaz, o declínio do documento dá espaço a um caráter mais artístico do fotográfico. É importante ressaltar que, embora ainda no reinado da fotografia-documento existissem práticas alternativas às documentais, esse aspecto só veio a ser reconhecido mais tardiamente – a partir da década de 70, como dissemos. Desde então, novos modos de ver a imagem são praticados, revelando a ideia de que a fotografia não fora nem pudera ser uma cópia da realidade.

Esse breve panorama dá luz a dois fatos importantes e recorrentes na literatura sobre fotografia: sua polarização como documento ou arte e a classificação das imagens a partir de critérios que lhes são exteriores. O reconhecimento da fotografia como criação da realidade e, conseqüentemente, sua negação como reprodução não foram eficientes a ponto de explicitar e esclarecer o papel do sujeito que toma a câmera nas mãos e cria imagens mais ou menos documentais, mais ou menos artísticas.

Semiotizando a fotografia

Em nosso trabalho, queremos investigar o documental e o artístico – aqui tomados por nós como estético – como efeitos de sentido construídos pela fotografia, como estratégias produzidas por um sujeito que usa o dispositivo, a máquina, para produzir sentido. Nessa perspectiva, a semiótica nos é muito cara, pois não considera a suposta autenticidade creditada à câmera em reproduzir um real exterior e nem se limita à literalização da vida. Ao contrário, prima pela inscrição da significação na estrutura textual, isto é, sendo construída pelo texto e não em qualquer outra localidade externa a ele (cf. OLIVEIRA, 2005, p. 113), e privilegia sua materialidade significante, recusando-se a tal literalização. Além disso, mesmo quando recorre a uma localidade “externa” ao texto, parte dele para esta localidade, em um

movimento de dentro para fora – ou de idas e vindas –, e não de fora para dentro, como expusemos anteriormente.

Assim, pretendemos analisar a fotografia como texto, observando o que nela pulsa de documental e/ou de estético, considerando seu conteúdo e sua expressão. Isto porque a semiótica expande a noção de texto para todo e qualquer objeto de significação. Assim, fotografias, pinturas, peças publicitárias, HQ's, todos são, pois, concebidos como textos.

A semiótica concebe, então, o texto como produto de uma enunciação que pressupõe as imagens de um eu que enuncia e se dirige a um tu que interpreta, lê, ouve, assiste, admira, adere, espanta-se. Esse todo de significação é formado pela união entre os planos da expressão (PE) e do conteúdo (PC). O PC é concebido teoricamente como um percurso da significação constituído de três patamares, ou níveis, cada qual com sua sintaxe e sua semântica – veiculado por um plano da expressão.

Para a semiótica, a fotografia é um texto, assim como uma reportagem, um quadro, uma peça publicitária. E todo texto, como não poderia deixar de ser, é produzido por um sujeito e concebido, para a teoria, por um plano de expressão que veicula um plano do conteúdo cujo sentido é gerativo, dentro de um percurso constituído de três patamares. Dotado de uma unidade de sentido e imerso em um sistema de comunicação, o objetivo de todo texto é persuadir o enunciatário. Para isso, o enunciador precisará valer-se de estratégias para fazer crer em certos valores desejados. É nesse sentido que entendemos que as fotografias, sejam retratos de outras pessoas ou paisagens, são sempre autorretratos e paisagens interiores, isto é, sempre produzidas por um sujeito.

Os três patamares que compõem o percurso gerativo de sentido vão do processo mais abstrato de significação ao mais concreto. O nível mais superficial é o discursivo, responsável por revestir os arranjos narrativos abstratos de forma mais concreta. Nas palavras de Fiorin, “produz as variações de conteúdos narrativos invariantes”(FIORIN, 2011, p. 41). Uma narrativa em que o sujeito entra em disjunção com o amor pode ser revestida, no nível discursivo, pela morte de sua amada ou pelo desaparecimento de um filho, por exemplo.

No nível discursivo, a semântica caracteriza-se pela projeção de temas e figuras que revestem os esquemas narrativos e os elementos da sintaxe discursiva. Revestindo os esquemas narrativos com temas, temos um discurso não figurativo. Depois, podemos concretizá-los ainda mais revestindo-os com figuras (cf. FIORIN, 2011, p. 90). Um texto com o tema da violência pode mencioná-la diretamente ou pode concretizá-la por meio da figura de soldados no fronte de batalha, por exemplo. Esse efeito de colocação de figuras em discurso é chamado de figuratividade, e, como vimos, está tradicionalmente situado no patamar mais superficial do percurso gerativo de sentido (cf. verbete *figurativité* In GREIMAS & COURTÉS, 1986, p. 91). Porém, podemos conceber a figuratividade não apenas como o recobrimento das estruturas mais profundas, mas como um processo que está na base da semiose, atravessado por um sujeito.

Desse modo, toda tradução da experiência em signo pressupõe uma enunciação, dotada de uma intencionalidade, imersa em uma determinada cultura. A fotografia, como todo texto, é enformada pelos olhos e pelo corpo do sujeito enunciador via dispositivo. Mesmo a fotografia que pretende retratar a realidade de maneira fidedigna não prescinde das estratégias postas em discurso por um enunciador, sendo este o responsável pelas escolhas que fazem a foto ter um efeito de sentido de realidade. Como apontou Rouillé:

A imagem fotográfica não é um corte nem uma captura nem o registro direto, automático e analógico de um real preexistente. Ao contrário, ela é a produção de um novo real (fotográfico), no decorrer de um processo conjunto de registro e de transformação, de alguma coisa do real dado (...) A fotografia nunca registra sem transformar, sem contruir, sem criar. (ROUILLÉ, 2009, p. 77).

Assim, quando o fotógrafo faz uma foto, mesmo a mais “objetiva” possível, esta foto pressupõe estratégias de fazer crer na objetividade que se quer construir. Ao enunciar, “o eu é instaurado no ato de dizer” (FIORIN, 2011, p. 56), e o que se enuncia passa obrigatoriamente por essa subjetividade “original”, ainda que o efeito de sentido final seja o da objetividade. Assim, àquilo que Barthes disse ser a essência da fotografia – capturar o real – é, na verdade, um efeito de sentido de realidade promovido por essa característica icônica, tomando a

iconicidade, na definição de Bertrand (2003), como uma das vias de manifestação da figuratividade.

Desse modo, ao contrário do que sugere a literatura sobre fotografia, que costuma associar o efeito de iconicidade à ideia de documento, de possibilidade de documentar a realidade, mostrá-la tal como ela é, por meio de uma máquina, sem interferência do homem, para a semiótica, é um efeito de sentido próprio dos textos figurativos.

Tomaremos, então, o caráter documental e o caráter estético das fotografias como efeitos de sentido imanentes a elas, resultantes das estratégias produzidas por um sujeito que enuncia, e o sentido, portanto, como construído por meio do procedimento da figurativização. Examinemos mais detalhadamente como as figuras relacionam-se com a construção de sentido no texto fotográfico e, também, como se constroem os efeitos de documento e de arte.

A composição fotográfica e a diluição da iconicidade: do abstrato ao icônico

Vimos que a Semiótica toma a “realidade” como o mundo do senso comum e a imitação como sua iconização, isto é, como uma redução das qualidades desse mundo. Nesse sentido, a densidade semântica de uma figura seria considerada normal caso o número de traços desta figura fosse suficiente para interpretá-la como objeto do mundo natural. Além disso, mencionamos, também, o fato de que o enunciador poderia sobrecarregar um determinado texto de traços figurativos, levando-o à iconização ou, por outro lado, poderia despojar-se desses traços, afastando-se cada vez mais da iconização, dando lugar à abstração. Quanto maior o investimento de traços figurativos, maior o caráter icônico de um texto. Quanto menor esse investimento, maior seu caráter abstrato, figural.

Na fotografia, uma série de elementos atua de maneira conjunta para criar o que chamamos de composição – posição, linha, forma, textura, padrão, escala, perspectiva, foco, cor, contraste, enquadramento, distância focal e equilíbrio (cf. verbete *composition* In WARREN, 2006, p. 303). As figuras de expressão são aquelas responsáveis por recriar o mundo, colocando em xeque a leitura convencional das coisas e propondo um novo saber

sobre o mundo (cf. BARROS, 1987, p. 9). As figuras de expressão fotográfica (as de composição) podem, por vezes, realizar essa tarefa diluindo a densidade das figuras do conteúdo, criando, pois, fotografias distantes do referente do mundo real, distantes do efeito de documento – embora possam, também, criar o efeito de iconização. Os elementos de composição, como distância focal, por exemplo, criam figuras de expressão como *distanciamento* e *aproximação*, que produzem, por sua vez, fotos mais ou menos icônicas. Além dessas, temos as figuras *verticalidade igual a zero* e *verticalidade diferente de zero* geradas pelo elemento de composição *perspectiva* e, também, as figuras *abertura* e *fechamento*, geradas pelo elemento *plano de enquadramento*. Embora, no caso da fotografia, as figuras de expressão geralmente operem a favor da iconicidade, o contrário pode ocorrer.

Para exemplificar melhor este tipo de diluição da iconicidade pela perspectiva, temos, por exemplo, as duas imagens (Figuras 1 e 2, da esquerda para a direita).



Figura 1 – Salvarmar Paulista. *Férias de verão exigem cuidados redobrados com a segurança nas praias*. Guiadolitoral.uol.com.br, 2008.

Figura 2 – Kacper Kowalski. *One Day*, 2008.

A primeira imagem (Figura 1) foi retirada do site *guiadolitoral.uol.com.br*, e retrata banhistas em uma praia. A segunda (Figura 2) foi feita pelo polonês Kacper Kowalski como fruto de seu projeto intitulado *One Day*, realizado em 2008, cujo objetivo era documentar a agitação da atividade de uma pequena praia, desde a manhã até o pôr do sol.

Deixado o contexto das imagens de lado, na primeira foto, a figura da expressão *verticalidade igual a zero* não afeta a iconicidade da figura de conteúdo banhistas, cuja

densidade semântica é mantida em sua totalidade, ao passo que, na segunda, temos uma diluição da iconicidade da figura do conteúdo causada pela figura da expressão *verticalidade diferente de zero*, a ponto de não reconhecermos mais banhistas e somente figuras geométricas em uma profusão de cores.

A foto de Kowalski, apesar de retratar objetos do mundo real, apesar de ser “fotografia de alguma coisa”, apesar de documentar um dia em uma pequena praia polonesa, fala mais sobre ela mesma do que sobre tal praia. A densidade semântica diminui, torna-se parcial, motivo pelo qual podemos afirmar que esta última é mais abstrata/figural do que a segunda. Se há uma figuralidade, ela só pode ser apreendida pela posição das cadeiras e dos banhistas, mas dilui-se quase ao máximo a densidade semântica até vermos apenas figuras geométricas coloridas.

Vejamos, de maneira resumida, o contraste entre as duas imagens (Figura 3):

	+ ICONICIDADE	- ICONICIDADE
ELEMENTO DE COMPOSIÇÃO	guiadolitoral.uol.com.br	Kowalski
Perspectiva	Verticalidade = 0 (Perspectiva normal, terrestre)	Verticalidade ≠ 0 (Perspectiva > 0, em <i>plongée</i>)
Densidade semântica	MÁXIMA	MÍNIMA

Figura 3 – Quadro de contrastes entre as fotos de guiadolitoral.uol.com.br e Kacper Kowalski.

Greimas (2004) afirma que, nos sistemas icônicos como a fotografia, os modos de realidade pressupõem uma identidade total ou parcial entre os traços e figuras do representante e do representado. Sendo a realidade o senso comum e a iconização sua imitação que reduz as qualidades desse mundo real, quando essa imitação é transpassada para uma superfície bidimensional – como a foto –, ela pode assumir feixes de traços visuais de

densidade variável, constituindo os formantes figurativos, que podem ir da abstração à iconização.

O que essa tomada em perspectiva aérea faz, no caso das imagens de Kowalski, é mostrar uma minimização da densidade semântica das figuras, em oposição à maximização proporcionada pela perspectiva terrestre, colocada em comparação pela foto do site “Guia do litoral”. Essa minimização figurativa nas imagens do polonês é o que chamamos de diluição dessa iconicidade própria da fotografia. O estilo de Kowalski é todo centrado nessa estratégia de diluição da iconicidade pela perspectiva aérea, como podemos ver nas imagens 4, 5 e 6 a seguir.

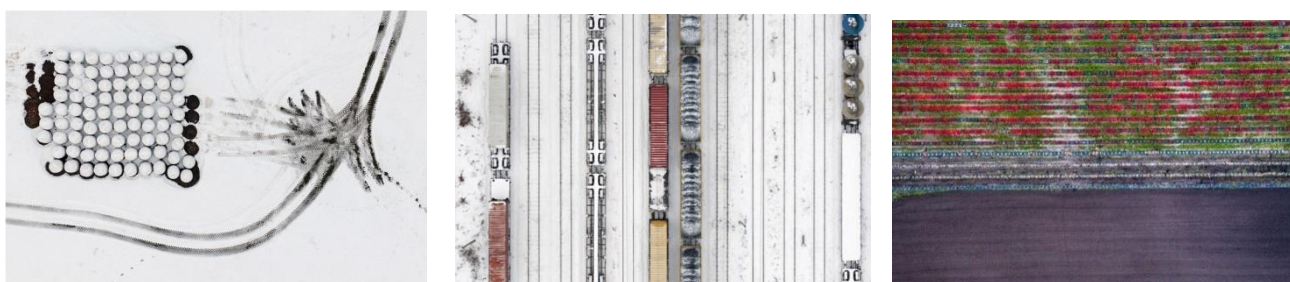


Figura 4– KacperKowalski. *HarshWinter*¹, Sem data.

Figura 5– KacperKowalski, *HarshWinter*, Sem data.

Figura 6– KacperKowalski. *PolishAutumn*², Sem data.

A partir dessas considerações, mostramos como a expressão fotográfica pode afetar a densidade semântica das figuras fotografadas, tendendo ao figural, ao abstrato e distanciando-se do real e do icônico. Nesse sentido, podemos falar em graus de iconicidade. Contudo, é preciso alertar que, ainda na iconicidade, é possível reconhecer figuras do mundo real e encontrar outras figuras de expressão atuando para criar efeito de verdade no sentido de veridicção, e não de referente.

Isso porque “o objeto visual (...) é um universo figurativo que estabelece relações entre as figuras do texto e as do mundo natural” (OLIVEIRA, 2005, p. 116). Assim, de acordo com Barros (1987), as figuras do conteúdo são responsáveis por criar, nos textos visuais, uma

¹ Em português, *Inverno Rigoroso*.

² Em português, *Outono Polonês*.

referência a essas figuras do mundo natural. Ao lado dessa instalação de figuras do conteúdo que faz conhecer, por uma certa via e em uma certa escala – mais ou menos figurativa –, o mundo sensível, está o trabalho de articulação dos recursos plásticos, que, por meio das figuras de expressão, constroem um efeito de verdade interna ao texto: “a dimensão plástica, enquanto descrição das lógicas de exploração do sensível, é homologada na relação com a dimensão figurativa” (OLIVEIRA, 2005, p. 116). A seguir, veremos, então, como se constrói essa operação que vai da referencialidade à plasticidade.

As figuras da expressão e as figuras do conteúdo: do referencial ao plástico

Anteriormente, vimos como algumas figuras de expressão fotográfica atuam para diluir a iconicidade em uma fotografia, tornando-a mais abstrata, figural. Nessa operação enunciativa, a abstração estaria para a arte assim como a iconicidade estaria para o documento. Mas, sobre esta operação de diluição ou exacerbação de traços figurativos atua outra, responsável por conferir plasticidade ou referencialidade ao texto. A fotografia *O menino e a árvore* (Figura 7), de Sebastião Salgado, é um ótimo exemplo de como a linguagem plástica atua recobrindo a iconicidade.



Figura 7 – Sebastião Salgado. *O menino e a árvore*, Sem data.

Greimas (2004) menciona o exemplo de Diderot, que, ao passar a visitar os salões parisienses, espanta-se com a descoberta de outra maneira de falar da pintura. Em vez de

observar nos quadros apenas os objetos “denomináveis”, Diderot volta-se para o exame dos traços que o pintor deixou na tela. Observar essas pinceladas enquanto materialidade significativa é o exercício da semiótica plástica, que se recusa a simplesmente denominar o que está visualmente posto, o que está figurado em uma tela ou em uma fotografia. Não é uma tarefa de lexicalização do figurativo, mas um esforço de relacionar elementos como cor, forma, textura, posição e orientação.

A linguagem plástica também pode se caracterizar por sua natureza semissimbólica, na qual há uma correlação entre categorias do plano da expressão e do conteúdo (de acordo com o célebre exemplo de Greimas, verticalidade para “sim” e horizontalidade para “não”), diferentemente dos sistemas simbólicos e semióticos, nos quais não há uma correlação entre categorias, mas conformidade total entre os planos da expressão e do conteúdo (no primeiro caso) e não conformidade (no segundo caso).

Na fotografia de Salgado, para analisarmos o plano da expressão, é preciso considerar o sentido a partir das relações entre as especificidades do material plástico em questão, levando em consideração oposições cromáticas, eidéticas e topológicas e recusando-se, assim, a uma lexicalização das imagens a partir de sua dimensão figurativa, como bem apontou Floch (1985). As análises partem das categorias básicas, a saber: (1) cromáticas: combinação de cores, concretizadas em oposições, como claro vs. escuro, brilhante vs. opaco; (2) eidéticas: relações entre formas, como curvilíneo vs. retilíneo, verticalidade vs. horizontalidade; (3) topológicas: posição e orientação das formas e do movimento no espaço, como englobante vs. englobado, central vs. periférico, alto vs. baixo; (4) matéricas: efeitos obtidos com a materialidade, como rugoso vs. liso.

Apesar de icônica, isto é, apesar de reconhecermos as figuras do conteúdo menino e árvore na imagem de Salgado, as relações cromática, topológica e eidética entre estas figuras é que formam o todo de sentido da imagem, produzindo efeito de verdade interna ao texto, de poeticidade, e não de um referente do mundo real.

A perspectiva terrestre e paralela, o enquadramento aberto, em plano de conjunto e uma distância focal equilibrada focalizam o menino em seu cenário – a seca, figurativizada

pelo ambiente composto pela árvore e por um deserto em fundo branco. Esses recursos de composição fotográfica não diluem a iconicidade figurativa, mas permitem que haja uma comparação entre menino e árvore. Ambos são colocados em comparação topologicamente por estarem englobados por um fundo branco. Essas figuras englobadas são novamente comparadas cromaticamente, pois ambas possuem um tom mais escuro, cinza, em contraste com o branco do fundo. Uma terceira comparação é feita eideticamente: a árvore possui uma forma de “y”, com o galho esquerdo mais pontudo que o direito. O menino, ao segurar um galho que faz as vezes de uma bengala, forma um “y” invertido, sendo a bengala a parte maior, uma vez que suas pernas, também muito finas e comparadas aos galhos da árvore, estão cobertas pelo branco que representa o ambiente, seco, que o atinge. A parte mais baixa da árvore, pouco mais arredondada, pode ser equiparada à cabeça do menino, assim como a barriga ao caule mais espesso ao centro. A manta que o menino segura à altura dos joelhos pendente para baixo e para a direita, por sua vez, compara-se ao pequeno tronco cortado de árvore voltado para a esquerda. Menino e árvore, apesar da secura, parecem manter-se de pé – o que é comprovado pela verticalidade de ambos. As duas figuras, com forma quase que espelhada, resistem em seu ambiente.

Nessa fotografia de Salgado, as figuras de composição fotográfica mencionadas anteriormente não são as responsáveis por diluir a iconicidade, que, ao contrário, é mantida, uma vez que a densidade semântica das figuras de conteúdo não é afetada pela expressão fotográfica. Nessa foto, não há diluição da iconicidade, mas, sim, um recobrimento plástico, que leva à reflexão, emociona, encanta e convence o enunciatário da verdade interna ao texto na medida em que se afasta da reprodução do mundo natural:

(...) tanto pode a instância da enunciação operar a correlação entre plano da expressão e plano do conteúdo, conferindo plasticidade ao discurso, quanto pode descuidar-se da materialidade significante, aproximando-se do efeito de referenciação, que define a relação intersemiótica entre as figuras do discurso e as figuras do mundo natural. (TEIXEIRA, 2004, p. 234)

Entendemos por plasticidade “uma linguagem segunda elaborada a partir da dimensão figurativa de uma primeira linguagem, visual ou não, ou a partir do significante visual da semiótica do mundo natural” (TEIXEIRA, 2004, p. 239). Essa dimensão plástica resultaria:

1. [no] desvio de certos significados, quando da leitura figurativa ou da percepção do mundo natural (...);
2. [no] desvio de certos traços do significante visual, traços que se constituem em formantes plásticos distintos de formantes figurativos (...) (TEIXEIRA, 2004, p. 239)

Para além de documentar a migração de milhões de pessoas pelo mundo, que deixaram suas casas pela pobreza, por guerras ou pela repressão, nessa foto, integrante do projeto Êxodos, Salgado, ao comparar eideticamente o menino com a árvore, faz falar uma linguagem segunda, plástica, a partir da dimensão figurativa da primeira, imediata: mostra que menino e árvore lutam, ambos, pela vida, pela sobrevivência. Como diz o próprio Salgado: “Todos, de maneiras diferentes, estão à mercê de forças políticas e econômicas além de seu controle” (In <http://www.amazonasimages.com/travaux-exodes>).

Logo, nas análises feitas, em relação às primeiras figuras de expressão (aquelas da composição fotográfica), podemos falar em uma escala que vai do abstrato, do figural ao icônico, ao passo que, em relação a essas últimas, temos uma escala que vai do referencial ao plástico.

Reforça-se assim a ideia de que a fotografia assenta-se em um código de iconicidade que exige muito mais do que o reconhecimento de figuras “reais”. As figuras de expressão podem ser responsáveis por diluir a iconicidade, tornando as fotografias menos icônicas, distanciando-as do efeito de documento, e podem, também, criar plasticidade no discurso, fazendo de uma foto-documento, icônica, uma foto também estética.

Considerações finais

Com base nesses exemplos, notamos que, diante desta segunda operação enunciativa cujos efeitos vão da referenciação à plasticidade, passamos a afirmar que quanto maior plasticidade apresenta uma fotografia, maior seu caráter estético e, por outro lado, quanto menor o trabalho com essa materialidade significativa, mais perto estamos do efeito de referente, isto é, de documento. A iconização é uma operação à parte e, de fato, nesta operação, quanto maior iconicidade a serviço da construção de um referente, maior o caráter documental.

No entanto, quando sobre a iconização temos efeito plástico, o resultado disso é uma foto mais estética. Se não temos esse efeito, o resultado é um outro, o de referencialidade. Isso significa dizer que o efeito de documento vale-se da iconização, mas nem toda iconização está necessariamente a serviço de documentar, podendo estar, primeiramente, a serviço do estético, da arte.

Em resumo, mostramos que, no percurso que vai da abstração à iconicidade, as figuras de expressão podem ser responsáveis por criar uma diluição da iconicidade devido a uma minimização da densidade semântica de uma figura, construída por perspectiva, enquadramento e distância focal.

O resultado disso é uma fotografia mais abstrata e figural, cujo sentido documental somente pode ser apreendido em totalidade pela figuratividade verbal. A figuratividade visual dessas fotografias, ao contrário, distancia-se do efeito de documento, transformando os formantes figurativos em formantes mínimos, plásticos, aproximando-se mais do efeito estético.

De uma aproximação mais figurativa e icônica desse mundo [natural] a um distanciamento, o discurso produz efeitos de sentido que tornam sensível o mundo de referência. (OLIVEIRA, 2005, p. 116)

Por outro lado, no percurso da referencialidade à plasticidade, não há uma diluição da iconicidade, mas uma expansão plástica. Desse modo, podemos afirmar que a plasticidade

configura-se como essa expansão que incide tanto sobre a iconicidade quanto sobre a abstração e que, na iconicidade, conjuga os efeitos documental e estético.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Figuras do conteúdo e figuras da expressão. *Significação*. Revista Brasileira de Semiótica, São Paulo, vol. 6, Centro de Estudos Semióticos, p. 5-12, jan 1987.
- BERTRAND, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. 1 ed. Trad. Grupo CASA. Bauru: EDUSC, 2003.
- CAETANO, Kati. Fotografias contemporâneas ou a incompletude do simulacro. *GHREBH – Revista Digital do Centro Interdisciplinar de Semiótica da Cultura e da Mídia*, São Paulo, v. 7, n.1, p. 1-16, 2005.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de análise do discurso*. 15 ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Amsterdam: Ades/Jonh Benjamins, 1985.
- GREIMAS, Algirdas Julien.; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique 2: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986.
- GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.) *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p. 75-86.
- OLIVEIRA, Ana Claudia de. A Visualidade, entre a significação sensível e inteligível. *Revista Educação e Sociedade da UFRGS*, Porto Alegre, v. 30, n.2, p. 107-122, 2005.
- ROUILLÉ, André. *A fotografia entre documento e arte contemporânea*. 1 ed. São Paulo: Editora Senac, 2009.
- TEIXEIRA, Lucia. *Station Bourse: o que os olhos não viram*. In: CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho (orgs.). *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: Laboratório Editorial/FCL/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004. p. 221-247.
- WARREN, Lynne (ed.). *Encyclopedia of twentieth-century photography*. New York: Routledge, 2006, vol. 1.

Créditos das imagens

Figura 1 – SALVAMAR PAULISTA. Férias de verão exigem cuidados redobrados com a segurança nas praias. [Guiadolitoral.uol.com.br](http://guiadolitoral.uol.com.br), 2008. Disponível em [http://guiadolitoral.uol.com.br/operacao_praia_segura_2009-2574_2008.html] Acesso em 10/10/2014

Figura 2 – KACPER KOWALSKI. One Day, 2008. Disponível em [<http://www.kacperkowalski.pl/gallery/one-day/>] Acesso em 20/03/2014.

Figura 4 – KACPER KOWALSKI. HarshWinter, Sem data. Disponível em [<http://www.kacperkowalski.pl/gallery/harsh-winter>] Acesso em 20/03/2014.

Figura 5 – KACPER KOWALSKI. HarshWinter, Sem data. Disponível em [<http://www.kacperkowalski.pl/gallery/harsh-winter>] Acesso em 20/03/2014.

Figura 6 – KACPER KOWALSKI. PolishAutumn, Sem data. Disponível em [<http://www.kacperkowalski.pl/gallery/polish-autumn>] Acesso em 20/03/2014.

Figura 7 – SEBASTIÃO SALGADO. O menino e a árvore, Sem data. Disponível em [<http://img.estadao.com.br/fotos/34/20/31/3420310820FF4FD29A7D436AD0ADE007.jpg>] Acesso em 12/03/2014.