

# A beleza nos escombros: estratégias semióticas da imagem no fotojornalismo de guerra

## The beautiful in the rubble: semiotic strategies in the image of war photojournalism

Alberto Klein<sup>1</sup>; Marina Ferezim Torres<sup>2</sup>

### Resumo

Este artigo analisa os componentes estéticos em duas peças fotojornalísticas no contexto da guerra de Israel contra o Hizbollah, um partido político libanês, em 2006: a primeira, de Spencer Platt, ganhadora do concurso World Press Photo, e a segunda da Associated Press, publicada no jornal Folha de S. Paulo. Estudadas a partir de balizas produtoras de sentido na semiótica da cultura de Ivan Bystrina, as fotografias apresentam problematizações estéticas que as aproximam do universo da fotopublicidade. Ambas as fotografias poderiam facilmente transitar entre os dois contextos de produção da informação, dados os seus elementos compositivos.

**Palavras-chave:** Fotojornalismo. Fotopublicidade. Semiótica da cultura.

### Abstract

The article analyzes the aesthetic components of two photojournalistic pieces in the context Israel's war against and the Hizbollah, a Lebanese political party: in 2006 first Spencer Platt, winner of World Press Photo Contest, and the second from the Associated Press, published in the newspaper Folha de S. Paulo. Studied from beacons producing meaning in semiotics of culture oh Ivan Bystrina, the photographs show that the approach problematizations aesthetic universe of advertisement. Both photographs could easily move between the two contests of information production, given its compositional elements.

**Key words:** Photojournalism. Photo advertisement. Semiotics of culture.

Ainda que a morte seja abertamente mostrada como um tema privilegiado, o fotojornalismo de guerra também tem suas exceções. E, durante a Guerra do Líbano, em 2006, não foram todas as fotografias que trataram diretamente do assunto. Este capítulo tem como objetivo a análise e comparação de duas fotografias tiradas em Beirute, a capital libanesa, durante a guerra. As imagens selecionadas foram uma foto de capa do jornal Folha de S. Paulo, do dia 23 de julho de 2006, e a fotografia vencedora

do concurso WPP (*World Press Photo*), também, do ano de 2006.

Mesmo não integrando as fotografias publicadas no jornal Folha de S. Paulo – objeto de estudo deste trabalho –, a escolha da foto vencedora do WPP se justifica pelo fato de que ela está inserida no contexto da guerra abordada. Além disso, ambas as fotos fogem completamente tanto dos padrões das fotografias de guerra usualmente publicadas pelos meios de comunicação, como das categorias

<sup>1</sup> Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil. Professor Adjunto da Universidade Estadual de Londrina, Brasil. Email: betoklein@yahoo.com.br

<sup>2</sup> Graduada em Jornalismo pela Universidade Estadual de Londrina. Email: marinaferozim@yahoo.com.br

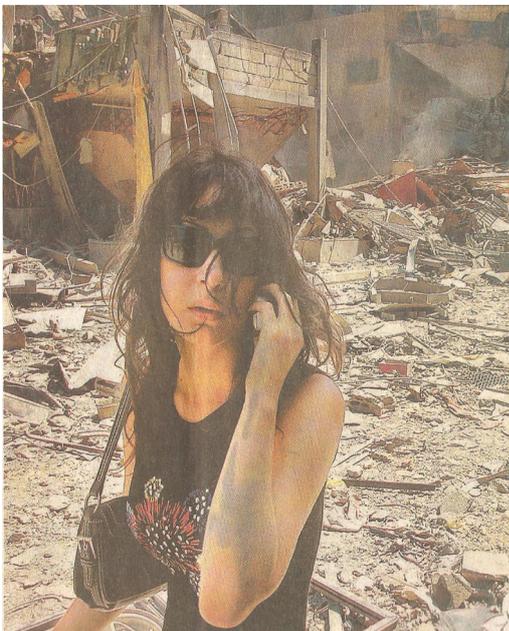
selecionadas pela abordagem quantitativa das imagens analisadas anteriormente.

As fotografias, também, foram escolhidas por permitirem uma reflexão sobre a natureza do fotojornalismo e por ensejarem uma reflexão entre o fotojornalismo e a fotopublicidade. A análise das duas imagens tem como eixo teórico a semiótica da cultura de Ivan Bystrina que será tratada mais à frente.

### Fotojornalismo ou Fotopublicidade?

A primeira fotografia escolhida para o artigo – capa da Folha de S. Paulo – não foi creditada ao fotógrafo que a tirou, somente a uma agência, a Associated Press. A imagem mostra, em primeiro plano, uma bonita moça libanesa, de óculos escuros e bolsa no ombro direito, falando ao celular. Seu braço esquerdo está sujo de cinzas e ela está com os cabelos desarrumados. Ao fundo, escombros de um bairro de Beirute, destruído por um bombardeio israelense. As cinzas e o cabelo despenteado da moça sugerem que o bombardeio havia ocorrido pouco antes da fotografia ter sido tirada.

**Figura 1-** Mulher Libanesa fala ao celular em rua de subúrbio de Beirute destruído por ataques de Israel.



**Fonte:** Folha de São Paulo (2006).

A segunda fotografia analisada foi tirada pelo norte-americano Spencer Platt, fotógrafo da *Getty Images*, no dia 15 de agosto de 2006, o primeiro dia do cessar-fogo entre Israel e *Hizbollah*. No primeiro plano da imagem, observa-se um grupo de cinco jovens em um carro conversível vermelho andando por Beirute. Quatro deles usam óculos escuros, uma das garotas segura um lenço branco no rosto e a única jovem sem óculos está mexendo em um celular. Em segundo plano, vê-se um bairro da capital libanesa que havia sido bombardeado por Israel, destruído.

**Figura 2 -** Bairro da capital libanesa destruído por bombardeio de Israel



**Fonte:** Platt (2006).

A fotografia causou muita polêmica. Primeiro, porque se cogitava que a cena havia sido montada. Segundo, o portal de notícias da Rede Globo, o [www.g1.com.br](http://www.g1.com.br), em matéria publicada no dia 4 de março de 2007, um dos membros do júri do WPP, o fotógrafo libanês Samer Mohad “se opôs veementemente à entrega do prêmio a Platt, por considerar o trabalho um ‘insulto’ a todos os fotógrafos que ‘arriscaram a vida’ documentando a guerra do Líbano.” (PUTZ, 2007).

Muitos outros fotógrafos de guerra consideraram que a imagem captada por Platt era artificial. A possibilidade de armação foi desmentida pelo fotógrafo americano. Em entrevista à jornalista portuguesa, Emília Caetano, reproduzida no site da revista *Visão* ([www.aeiou.visao.pt](http://www.aeiou.visao.pt)), Platt diz: “quem

são aquelas raparigas? São ricas? São vítimas? Nunca falei com elas, não sei.” E, de acordo com Bissan Maroun –, a garota que está mexendo no celular na fotografia – em entrevista reproduzida no portal da Rede Globo, ela ficou sabendo da fotografia, quando recebeu um telefonema da mãe avisando que a foto estava passando em todos os canais de televisão (PUTZ, 2007).

Outra discussão causada pela imagem foi devido ao fato de que se acreditava que os ocupantes do conversível fossem jovens de classe alta visitando um bairro pobre, *voyeurs* fazendo turismo de guerra, conhecendo a destruição que não chegou à parte abastada de Beirute. Porém, ainda de acordo com o site da Rede Globo, três dos ocupantes do conversível eram irmãos, entre eles, Bissan, que moravam no bairro destruído. Eles haviam fugido de casa, quando os bombardeios começaram e se abrigaram em um hotel em um distrito não atingido pelos ataques. Com o cessar-fogo, em um carro emprestado, voltavam para ver se o apartamento em que moravam havia sido destruído pelos ataques israelenses.

As semelhanças entre as duas fotografias apresentadas são inegáveis. Ambas mostram beleza e destruição: a beleza das jovens libanesas, a destruição da cidade de Beirute. Também, nas duas imagens, é o belo que salta aos olhos, já que está destacado em primeiro plano. Somente depois, o olhar percorre a destruição dos bairros bombardeados, já que eles estão ao fundo, em segundo plano.

A primeira impressão é de que ambas as fotografias são posadas. O contraste entre a beleza, como primeiro plano, e a destruição em segundo plano nos leva a ter a sensação de que se trata de uma espécie de editorial de moda. Aqui, a interface entre o fotojornalismo e a fotopublicidade fica evidente e a proximidade entre esses dois campos não é exclusividade destas fotografias:

“Uma campanha publicitária tristemente famosa da Benetton, fábrica italiana de roupa esporte, usou uma foto da camisa ensanguentada de um soldado croata morto. Fotos publicitárias são, muitas

vezes, tão ambiciosas, engenhosas, enganosamente espontâneas, transgressivas, irônicas e solenes quanto fotos artísticas.” (SONTAG, 2003, p. 100).

Assim sendo, não seria de modo algum espantoso que essas duas imagens saíssem do plano jornalístico e se encaixassem perfeitamente em um contexto diferente. Por exemplo, ambas as imagens poderiam fazer parte de uma talentosa campanha publicitária ou de um editorial de moda criativo e audacioso. Para tanto, bastaria acrescentar a elas um logotipo de alguma marca conhecida e a maioria das pessoas - principalmente aquelas que não possuem intimidade com o universo jornalístico ou da moda – pensaria se tratar de fotos publicitárias, não de acontecimentos jornalísticos.

Do mesmo modo que facilmente se encaixariam em uma campanha publicitária arrojada, as fotografias, também, poderiam ser inseridas em outras composições. Através de um simples exercício de recorte das imagens, é possível notar que, a partir do momento em que retiramos o pano de fundo de ambas as fotografias, elas poderiam ser inseridas em novos e diferentes contextos, não excluindo o da fotopublicidade.

**Figura 5** – Fotografia com fundo recortado.



**Fonte:** Folha de São Paulo (2006)

**Figura 6** – Fotografia com fundo recortado

Fonte: Platt (2006).

De qualquer maneira, as fotografias circunscrevem-se em um contexto jornalístico e assim devem ser consideradas. Contudo, o estranhamento provocado por essa espécie de citação ou referência à publicidade, além da intensidade dos elementos discursivos, potencializa o leitor a problematizar de forma automática o contrato que sempre regeu a relação entre o fotojornalismo e o real.

O efeito da fotografia, pelo seu caráter indicial, é de que ela sempre traz um rastro do real, o que nos leva a não cotejar muitas vezes sua composição discursiva sobre o real. “O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o ‘mundo’, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem.” (FLUSSER, 2002, p. 14-15).

As fotografias, muito mais que os textos, transmitem-nos a ideia de objetividade que, por sua vez, é vista como a fiel expressão da realidade. O que muitas vezes não se percebe é que, mesmo sendo imagens, não são a expressão da verdade, mas sim discursos carregados de subjetividades.

A objetividade é definida em oposição à subjetividade, o que é um grande erro, pois ela surge não para negá-la, mas sim por reconhecer a sua inevitabilidade. Seu verdadeiro significado está ligado à ideia de que os fatos são construídos de forma tão complexa que

não se pode cultuá-los como a expressão absoluta da realidade. Pelo contrário, é preciso desconfiar desses fatos e criar um método que assegure algum rigor científico ao reportá-los (PENA, 2006, p. 50).

### Imagens Técnicas e Hiper-Realidade

A intensidade discursiva, especificamente, destas duas fotografias, permite leituras e análises a partir de abordagens diversas, que podem muitas vezes se complementar, evidenciando, enfim, a complexidade sógnica, comunicacional e cultural dos objetos.

Para um estudo das implicações semióticas dessas imagens, é necessário examinar o estatuto da imagem e, particularmente da fotografia, na paisagem midiática contemporânea. São vários os autores que assinalam a crescente primazia da imagem técnica no campo da produção da informação, desde o surgimento da fotografia, na primeira metade do século XIX. Para citar os mais conhecidos: Walter Benjamin (1969) e suas reflexões sobre a nova ordem da reprodutibilidade técnica da imagem na fotografia e no cinema; Guy Debord (1997) e sua crítica à Sociedade do Espetáculo; Paul Virilio (1995) e as relações entre as novas máquinas

de visão e a velocidade; Jean Baudrillard (1991) e suas observações sobre a virulência das imagens, a constituição de simulacros e a emergência de um mundo hiper-real e, finalmente, Vilém Flusser (2002), tratando da necessidade de pensarmos o deslocamento dos textos pelas imagens, em um contexto que ele denomina de Pós-História.

A fim de aprofundar um pouco mais este pensamento, Flusser (2002) pondera sobre uma espécie de abalo provocado sobre a escrita, com a supremacia das imagens técnicas e de uma tensão gerada pela convivência entre códigos distintos, aparentemente excludentes por natureza. Tal exclusão é desmentida pelo próprio Flusser, na medida em que a complexidade que rege os vínculos entre os códigos esconde as condições operadas pela escrita na constituição da natureza das imagens técnicas, como podemos deduzir da seguinte passagem: “ontologicamente, as imagens tradicionais imaginam o mundo; as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo.” (2002, p. 13). Ou seja, a relação que se estabelece entre as imagens técnicas e o referente (tomado na citação de Flusser como mundo) é mediada pela experiência da escrita. A cultura dos textos é que forneceu as condições para adentrarmos o mundo das imagens técnicas.

Este fato, entretanto, não deve mascarar as tensões entre texto e imagem que se fazem sentir nitidamente nas páginas de jornais. A compressão do texto jornalístico, cedendo um espaço maior ao fotojornalismo, charges e infografias, é sintoma desses novos deslocamentos. O fotojornalismo emancipa-se de sua condição de mera ilustração de textos e passa a constituir um discurso independente. Prova disso é que a maior parte das fotografias de capa são independentes dos textos da manchete. Esta emancipação discursiva fica atestada nos espaços conquistados e na valorização dos profissionais que trabalham com imagem na área jornalística. O impacto semiótico e comunicativo das duas fotos escolhidas é apenas um exemplo eloquente desta nova condição.

A presença dessas duas fotografias, em um contexto de valorização da imagem, bem como de sua proliferação virulenta nos espaços da comunicação social, joga luzes sobre a natureza hiper-real dessas mesmas fotografias. Sobre esta questão, Jean Baudrillard (1991) nos chama a atenção para a impossibilidade de enxergar o mundo por debaixo de uma espécie de tecido de representações midiáticas, onde a excessiva presença dos meios de comunicação balizaria a nossa percepção das coisas. A esta indiferenciação entre imagem e referente, que leva à impossibilidade de resgate pleno do real, o filósofo francês denomina de hiper-realidade, que fica claramente expressa na insatisfação de Rafael Sanchez Felorzio: “hoje em dia tudo é aprisionado pela duplicidade, nenhum impulso é puro e direto. É assim que o campo se tornou paisagem [...] Onde pouso o olhar, só vejo esta terrível encenação que os videntes glorificam sob o nome de paisagem.” (apud BAUDRILLARD, 1991, p. 4).

A duplicidade do mundo, conforme Felorzio, já se manifesta na projeção de um olhar que não pode mais se despir de condicionamentos fotográficos. Se a forma do nosso olhar é moldada tecnicamente pela fotografia, cabe-nos refletir, particularmente, a partir do conteúdo temático dessas duas fotografias da destruição em Beirute, uma problematização do hiper-real.

Ambas as fotografias, já constituintes de nosso mundo hiper-real, ao proporcionar um senso de deslocamento do referente por suas referências a uma composição discursiva típica da publicidade, acabam por problematizar imagetivamente a natureza midiática do mundo. A improbabilidade de um passeio de conversível com belas garotas bem vestidas a um bairro destruído de Beirute, bem como de uma linda garota de óculos escuros, falando ao celular, em meio aos escombros, nos remete a este desconforto do real, a ponto de um hipotético leitor, ou mesmo a comunidade de jornalistas, adestrados pela ideologia positivista da objetividade jornalística, questionar os limites possíveis do real nestas fotografias. Portanto, as duas fotografias

possuem uma característica pedagógica que nos leva à reflexão sobre os vínculos com aquilo que o jornalismo tradicionalmente idealiza como real.

Recuperando o pensamento de Flusser, tais imagens colocam-se, primordialmente, como conceitos do mundo (deixando clara sua mediação com o mundo dos textos), e não estampas, rastros ou índices de um real tangível. Esta característica, somada à sua dimensão hiper-real, não pode, entretanto, prescindir de uma análise semiótica mais acurada, o que permitirá identificar mais cuidadosamente mecanismos de composição semiótica das imagens.

### **A Fotografia como Texto Cultural e suas Estratégias Semióticas**

O conceito de texto<sup>3</sup> da cultura, formulado consensualmente nas famosas Teses dos semioticistas da Escola de Tártu-Moscou, é decisivo para a compreensão da natureza semiótica das duas fotografias que ora analisamos, assim como para precisar melhor mecanismos que geram uma dinâmica entre os elementos sógnicos textuais dessas fotografias.

Lotman, Ivanov, Piatigorski, Uspienski e Toporov (apud MACHADO, 2003) destacam a necessidade de se encarar os elementos mínimos de significado da cultura, a partir de uma unidade altamente complexa denominada texto. É, portanto, o texto, como produto de um diálogo entre vários elementos sógnicos, como um complexo de fios e amarras sógnicas, não decomponíveis, que deve ser abordado como unidade significativa de base. Ao tratar deste conceito, o comunicólogo Norval Baitello Júnior (1997, p. 42) enfatiza a natureza narrativa dos textos culturais:

Assim, o texto não é apenas uma somatória de fios ou fibras, mas a textura que estas fibras produzem.

Assim, o texto não é um conjunto, uma somatória de elementos discretos, mas sim o resultado de uma interação de elementos e sua projeção temporal. Um signo único não será, portanto, um texto, se não for visto em um percurso, em uma relação temporal ou espacial, dialogando consigo próprio ou com outros signos.

Neste sentido, podemos claramente considerar as fotografias de Beirute como textos culturais, que trazem em si um forte diálogo entre seus elementos sógnicos, deixando evidente sua natureza narrativa. As fotografias devem ser tomadas como objetos complexos, cujos signos não podem ser isolados, sob o prejuízo de se desfazer seu sentido global. Portanto, o sentido geral só pode, obviamente, se manter a partir do diálogo proposto entre o passeio dos ocupantes do carro conversível e o cenário de destruição ao fundo, no caso da segunda foto, e a linda moça de óculos escuros falando ao celular em meio aos escombros, no caso da primeira foto.

Não basta, contudo, considerar as fotos textos culturais, sem identificar meios que regem o diálogo entre suas formas sógnicas. Neste ponto, recorreremos às contribuições do semioticista tcheco, Ivan Bystrina, que analisa a dinâmica dos textos culturais, incorporando os pressupostos teóricos da Escola de Tártu-Moscou.

Segundo Bystrina (1995), a cultura compõe-se de textos imaginativos e criativos, tais como mitos, ritos, peças artísticas e produções do espírito humano. A constituição de grande parte desses textos obedece aos mecanismos mais arcaicos de codificação, descritos, por Bystrina, como polarização, assimetria e inversão. O que pretendemos aqui é identificar a presença destes modelos codificadores da cultura nas duas fotografias escolhidas para este trabalho.

*Polarização.* A codificação binária do mundo, sua divisão em pares opostos, é, conforme Bystrina (1995), a primeira forma de organização dos textos culturais. A partir desta operação semiótica, atribuímos valores positivo e negativo

<sup>3</sup> O conceito de texto da cultura não deve ser confundido com a ideia de textos de Vilém Flusser. Textos, para este autor, são produtos da escrita. No caso da Semiótica da Cultura, a noção de texto não se reduz ao verbal, permitindo que se trate de textos iconográficos, acústicos, performáticos, etc.

aos respectivos polos. Segundo Bystrina, a morte aparece como a grande polaridade negativa em grande parte dos textos. É, a partir da consciência da morte, para o autor, que o homem tece uma rede de textos semióticos chamada cultura que, por sua vez, vai permitir a superação simbólica da morte.

É interessante notar, nas duas fotografias escolhidas, a presença da morte, não necessariamente visível, mas tomada aqui como algo pressuposto nas cenas de destruição que compõem o fundo em ambas as imagens. A morte, geralmente expressa por uma estética do horror, da repulsa do olhar demarcada pelo cenário de destruição, estabelece-se como polo negativo das duas fotos, colocando-se como par oposto da beleza estampada em primeiro plano.

Nas duas imagens, a beleza está representada de maneira semelhante, através da presença feminina, fazendo uma clara referência ao universo estético da moda. Se pudéssemos isolar o primeiro plano das duas fotografias, poderíamos, certamente, tomá-las por imagens de publicidade ou de um editorial de moda. Contudo, a distância que separa a dualidade beleza/destruição não suprime alguns elos sógnicos entre os dois planos.

No caso da primeira fotografia, este vínculo apresenta-se mais naturalmente: a expressão de nervosismo, os cabelos desarrumados e o braço com poeira cinza. Na segunda imagem, os dois polos quase não apresentam referências um ao outro, dando a impressão de artificialidade, o que fez gerar toda a polêmica, por ocasião da entrega do prêmio ao fotógrafo Spencer Platt. De fato, o primeiro plano da imagem sugere mais um passeio de conversível vermelho, ao lado de belas garotas, em um feliz final de semana, do que uma volta para o lar, possivelmente destruído. A serenidade contemplativa da moça, sentada no banco da frente do automóvel, reforça ainda mais esta distância. Um raro elemento de ligação que se apresenta é a atitude de uma das garotas, no banco traseiro, fechando o nariz com um lenço, provavelmente,

em razão do mau cheiro provocado pela destruição. Em todo caso, nas duas imagens, a constituição das polaridades bem assinalada.

*Assimetria.* Bystrina (1995, p. 7) destaca que os textos culturais que apresentam uma codificação binária e polar não apresentam um equilíbrio em sua estrutura. Esta assimetria se faz sentir sempre a favor do polo negativo.

“Portanto, do ponto de vista de preservação da vida, é sempre o polo negativo (a morte) que comemora a vitória. Esta é a assimetria: a morte é mais forte do que a vida, na percepção comum. Por isso, em todas as culturas, o homem aspira sempre a uma imortalidade, ou seja, à vida após a morte.” (BYSTRINA, 1995, p. 7).

A este respeito, é importante enfatizar a força dos textos culturais referentes à morte, refletindo-se, sobretudo, em toda a história do fotojornalismo. Vale lembrar a cobertura fotográfica realizada por Roger Fenton na Guerra da Crimeia, no século XIX, considerada um marco de início do fotojornalismo. Uma das fotos mais conhecidas e lembradas desse episódio intitula-se “Vale da Sombra da Morte”, que apresenta um vale de terra, sem manifestação alguma de vida, repleto de balas esféricas de canhão. A morte, que dá título à fotografia, fazendo referência a um salmo bíblico, encontra-se nesta imagem como algo, novamente, pressuposto, mas efetivamente presente. Assim, como em grande parte dos textos culturais, tais como mitos e narrativas religiosas, o fotojornalismo de guerra, quando se apresenta na forma de texto da cultura, via de regra, expressa os signos da morte como polaridade que agrega maior força.

As duas imagens de Beirute, contudo, fogem um pouco a esta característica. A morte, sob o signo dos escombros e da destruição, está obviamente presente, mas tem sua força relativizada e abrandada, através de um mecanismo semiótico que comentaremos a seguir.

*Inversão.* A vantagem do polo negativo, conferida pela estrutura assimétrica dos textos culturais, leva o homem a criar mecanismos simbólicos para sua

superação. Uma dessas operações é denominada, por Bystrina, de inversão. Ela constitui “uma troca de polos opostos. Por meio da inversão, a força do negativo deve ser superada ou, então, ‘engajada’, e isto acontece nas situações em que o negativo se torna insuportável ou insuperável” (BYSTRINA, 1995, p. 7). É muito comum observar operações semióticas de inversão em expressões linguísticas relacionadas à morte, como “foi desta para uma melhor” ou “ir ao encontro de Deus”.

Tal mecanismo apresenta-se de maneira idêntica nas fotografias analisadas. A força dos elementos sógnicos da beleza em primeiro plano, constituindo-se como polo positivo, é que se coloca como um fato improvável, na percepção do contexto de guerra, determinando o contraste com a situação representada e causando um maior impacto na percepção da imagem. Há, desta maneira, quase uma supressão da polaridade negativa. Diante do horror da guerra, do cenário de destruição, a composição semiótica das fotografias opera uma inversão valorativa. A beleza estampada à frente transforma, abranda e, até mesmo, inverte a negatividade, presente no segundo plano das imagens, fazendo dos destroços um ambiente de fundo para realçar ainda mais os elementos semióticos de representação do belo. Os signos da morte, desse modo, transfiguram-se em suportes, alavancas semióticas para a expressão da beleza, tal como uma passarela.

## Referências

- BAITELLO JUNIOR, N. *O animal que parou os relógios*. São Paulo: Annablume, 1997.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D’água, 1991.
- BENJAMIN, W. *Illuminations*. New York: Schocken Books, 1969.
- BYSTRINA, I. *Tópicos de semiótica da cultura*. São Paulo: Cisc, 1995. Pré-print.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FLUSSER, V. *Filosofia da caixa preta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FOLHA DE SÃO PAULO. *Tanques e tropas Israelenses invadem área xiita no Líbano*. São Paulo, 23 jul. 2006. Capa. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2006/07/23/2>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

MACHADO, I. *Escola de semiótica*. Cotia: Ateliê, 2003.

PENA, F. *Jornalismo literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

PLATT, S. *World press photo of the year*. 2006. Disponível em: <<http://www.archive.worldpressphoto.org/search/layout/result/indeling/detailwpp/form/wpp/q/ishoofdafbeelding/true/trefwoord/year/2006>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

PUTZ, U. *Melhor foto de 2006 causa confusão no Oriente*. 2007. Disponível em: <<http://g1.globo.com/Noticias/Mundo/0,,MUL8868-5602,00-MELHOR+FOTO+DE+CAUSA+CONFUSAO+NO+ORIENTE.html>>. Acesso em: 20 jan. 2011.

SONTAG, S. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

VIRILIO, P. *O espaço crítico*. São Paulo: Ed. 34, 1995.

Recebido em: mar. 2012  
Aceito em: ago. 2012