

Pintura e Fotografia: relações, semelhanças e impactos¹

Anna Patricia B. JAMBERSI²

Alex Sandro de Araújo CARMO³

Centro Universitário Fundação Assis Gurgacz, Cascavel, PR

RESUMO

Este artigo tem como propósito analisar e apontar possíveis semelhanças presentes entre a fotografia de Don McCullin e as obras do pintor Francisco de Goya, dois nomes que tornaram-se importantes por retratar os horrores da guerra. Para compreender a proximidade de dois sistemas semióticos diferentes: fotografia e pintura, este estudo baseia-se principalmente na semiologia criada por Roland Barthes (1984) e também, nas discussões de Susan Sontag (2003), os quais, explicam como uma imagem pode chocar e impactar o espectador.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia, imagem-choque, pintura, semiologia.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

O pintor Francisco de Goya nasceu em Fuendetodos (Espanha) no ano de 1746, é reconhecido como um dos principais pintores espanhóis do Romantismo e um dos maiores mestres da pintura espanhola ao lado de Picasso e Velásquez.

Por volta dos treze anos, já se interessava pela pintura e adquiria conhecimento por meio do pintor José Luzán, professor na Academia de Desenho de Saragoça. Goya sofreu muitas reversas, como quando aos dezoito anos tentou entrar para a Academia de Belas Artes de Madrid, sendo rejeitado duas vezes. Porém, o artista persistiu e anos depois, passou a trabalhar até mesmo para a realeza, onde foram produzidos seus primeiros retratos.

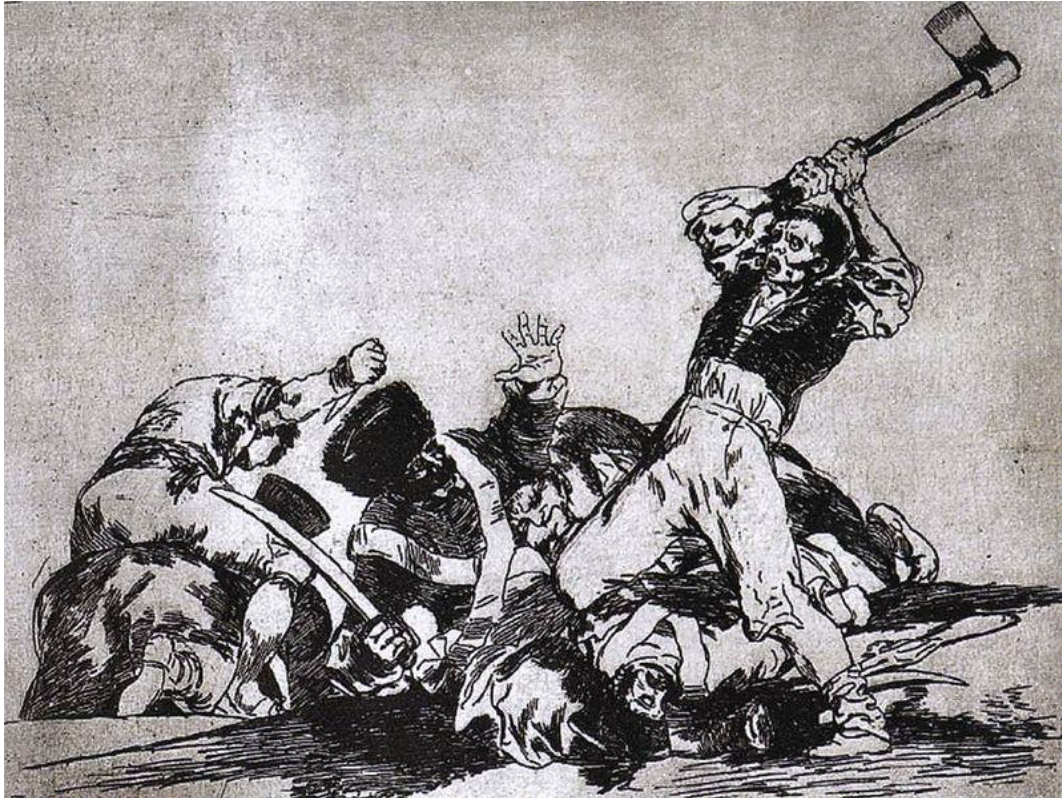
Em 1808, quando as tropas de Napoleão Bonaparte invadiram Portugal (1º Guerra Peninsular), Goya registrou os momentos cruéis dessa guerra motivada pela revolta da população espanhola contra os invasores franceses.

¹ Trabalho apresentado no IJ08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 31 de maio a 2 de junho de 2018.

² Publicitária. Estudante de Graduação no Curso de Fotografia do Centro Universitário FAG, e-mail: annajambersi@hotmail.com.

³ Professor Orientador. Docente dos cursos de Comunicação Social do Centro Universitário FAG. Doutorando em Letras pela UNIOESTE, e-mail: alexaramo@yahoo.com.br

Imagem 1 – Gravura “Os desastres da guerra”



Fonte: Francisco de Goya (entre 1810 e 1815).

Além de pintor, Goya fazia gravuras. Entre 1810 e 1814, foram realizadas cerca de 80 gravuras que denominada “Os desastres da guerra”, eram retratadas cenas do conflito entre os espanhóis sob o domínio Napoleão, como segue o exemplo da imagem acima.

Pode ser que, para muitas pessoas, não era possível entender e reconhecer a grandeza de sua criação artística, nessa obra que revolucionava a amplidão da sensibilidade artística, cujos complexos extremos de horror e beleza foram alcançados, integradas de forma tão expressivas. Mas, no nível narrativo, das cenas ilustradas, dos provérbios populares, era fácil reconhecer suas conotações sociais e políticas, tudo o que serviu ao artista como fonte de inspiração e informação, as pessoas não tinham qualquer dificuldade em interpretar as imagens, que eram reconhecíveis e entendidas por todos. Afinal, Goya estava mostrando realidades vividas. Sua obra foi considerada uma ameaça à tranquilidade e segurança pública. (OLIVEIRA, 2012, p. 60).

Ou seja, o pintor registrava em suas obras todo o horror das guerras e conflitos da época, depositava na arte o seu testemunho e uma realidade violenta que eram retratadas

através de traços escuros e frios, capazes de criar a inquietação popular e resultar na formulação de novos pensamentos.

Logo, o fotógrafo Don McCullin nasceu em 1935, em uma região pobre de Londres, no Reino Unido. Mostrou grande talento para o desenho quando entrou para a Escola Secundária Moderna, também ganhou uma bolsa de estudos para a Escola das Artes de Hammersmith (Londres), porém, deixa a escola aos quinze anos sem nenhuma qualificação.

Após a Segunda Guerra Mundial que resultou na morte de seu pai, McCullin é convocado para o serviço nacional com a RAF (Força Aérea Real), onde trabalhou como fotógrafo assistente.

Sendo considerado um herdeiro de Robert Capa, um dos mais famosos fotógrafos de guerra, McCullin participou de diversos campos de guerra em países como: Chipre, Congo, Biafra, Camboja, Vietnã, El Salvador e Bangladesh.

Imagem 2 – Menino albino, Biafra



Fonte: Don McCullin (1969).

Na imagem acima, tem-se como exemplo o “Menino Albino” registrado em Biafra, na África. Essa imagem tornou-se uma das mais importantes de McCullin pela capacidade de mostrar a luta pela fome, doenças e a situação deplorável das pessoas. O seu testemunho foi capaz de impactar e influenciar profundamente a opinião pública e com isso, tornou-se um dos motivos para a criação do Médicos sem Fronteiras que fornecem assistência médica de emergência em lugares que sofrem de guerra, epidemias e outros.

O fotógrafo Don McCullin foi um dos que mais influenciaram a opinião pública. Suas “lentes” mostraram a dor de forma agressiva, provavelmente motivado pela mentalidade de que o horror se tornaria referência à guerra. A concepção de McCullin é antiga, mas tem sido vista ainda hoje nas capas de revistas, embora naquela época já fosse possível obter bons resultados de outra forma (CÓL; BONI, 2005, p. 40).

Durante anos o fotojornalismo foi o pilar para McCullin nas principais guerras e conflitos dos anos 1960, 70 e 80. Então, por mostrar a verdadeira realidade das guerras através de suas lentes, isso fez com que o fotógrafo adquirisse diversos prêmios e tornou seu nome memorável na história da fotografia.

Ao conhecer a história e o trabalho do pintor Francisco de Goya e também, do fotógrafo Don MucCulin, é imprescindível notar as semelhanças presentes na pintura e fotografia de ambos artistas que retratam os horrores da guerra, o sofrimento, a miséria, a morte, o sangue, a realidade de forma “bruta”, e tantas questões que os colocam em meio de argumentos de dois autores: o semiologista Roland Barthes (1984) que destaca o termo “choque”: “deste gesto derivam abertamente todas as fotos cujo princípio (seria melhor dizer cujo alibi) é o “choque”; pois o “choque” fotográfico [...] consiste menos em traumatizar do que em revelar aquilo que estava tão bem oculto, que o próprio autor dele estava ignorante ou inconsciente” (BARTHES, 1984, p. 54), ou seja, aquilo que para o artista é considerado um trabalho, um desempenho, para quem observa é repleto de sentimentos inesperados, e também, da escritora e crítica da arte Susan Sontag que nomeia a fotografia de guerra como “terapia de choque” (2003, p. 10), pois, ao mesmo tempo, que a imagem de inúmeros soldados ou civis mortos podem gerar em algumas pessoas um apelo em favor da paz, em outras gera-se o sentimento de vingança.

Diante destes aspectos, vê-se a importância e objetivo deste artigo, em analisar e apontar as relações entre a pintura e a fotografia de dois artistas de diferentes épocas e movimentos artísticos: Goya, um pintor do romantismo, movimento que tinha por

algumas de suas características se opor ao clássico e exaltar sentimentos/emoções, e McCullin considerado um fotógrafo que registrou as guerras durante a arte moderna.

Nos anos 60, assistimos, num âmbito mundial, a um processo de flexibilização das formas de expressão artísticas no que diz respeito às técnicas e materiais utilizados, aos modos de exposição ou difusão da obra, ao papel do artista e do espectador e, sobretudo, às categorias técnicas que tradicionalmente permitiram compreender o objeto produzido sob o nome de “arte”. (ENTLER, 2016, p. 164)

Com isso, pode-se dizer que o movimento moderno foi marcado pela produção da arte, de modo que transmitisse emoção, sensibilidade, expressão, que fugisse das regras e do formalismo.

Essa pesquisa também tem finalidade de compreender como é possível apontar similaridades entre dois sistemas semióticos diferentes: a fotografia e a pintura, e com isso, entender como os registros de Don McCullin conseguem possuir elementos que lembram e fazem com que o espectador o relacione com Francisco De Goya.

INTEPRETAÇÃO DE IMAGEM

Desde o início da fotografia, sempre gerou-se discussões a respeito de que o registro fotográfico poderia ser considerado como arte ou não, Entler (2016, p. 163) descreve que a história de uma fotografia sempre esteve separada da história de uma obra de arte, porém, o problema não é isolar a arte da fotografia e vice e versa, mas a dificuldade de enxergar as técnicas e a produção artística por trás das imagens. Já Sontag (2004, p. 110) afirma que os pintores deveriam agradecer aos fotógrafos de terem se apoderado do poder de conseguir criar imagens que transmitissem a realidade de modo mais aprimorado, que uma das diferenças entre a fotografia e a pintura, é que o pintor precisa construir a realidade, enquanto o fotógrafo, precisa apenas revelá-la.

A fotografia vai além de uma imagem, podendo até mesmo trazer aspectos democratizantes e fazer com que as pessoas compreendam fatores que antes eram restritos somente a elite, “a transformação de suas emoções, pensamentos, seu modo de ver uma imagem passível de ser difundida, analisada e criticada” (LY, 1991, p.10)

Barthes (1984), em “A Câmara Clara”, observa que a fotografia pode ser um objeto de três práticas entre emoções e intenções: fazer, suportar e olhar. O “operador”, é o fotógrafo que procura um objeto, cena ou algum elemento para significar e surpreender

em seu registro; já o “*spectator*” (espectador) “somos todos nós, que compulsamos, nos jornais, nos livros, nós álbuns, nos arquivos, coleções de fotos” (BARTHES, 1984 p.20). Por fim, o “*spectrum*”, é o alvo, o referente, objeto ou sujeito fotografado, o espetáculo que se oferece ao olhar. No caso da fotografia de guerra, o *spectrum* da imagem se manifesta no presente, nos faz sentir desespero como se pudéssemos voltar ao passado e presenciar aquele momento.

STUDIUM E PUNCTUM

Na semiologia criada por Barthes (1984), o autor também cita dois conceitos indispensáveis para o ato de registrar e também de analisar uma fotografia: O *studium* e o *punctum*.

O *studium* é o “fazer” da imagem, é a ideia que o “operador” (fotógrafo) tem a intenção de registrar.

Reconhecer o *studium* é fatalmente encontrar as intenções do fotógrafo, entrar em harmonia com elas, aprová-las, desaprová-las, mas sempre compreendê-las, discuti-las em mim mesmo, pois a cultura (com que tem a ver com o *studium*) é um contrato feito entre os criadores e os consumidores. O *studium* é uma espécie de educação (saber e polidez) que me permite encontrar o *Operator*, viver os intentos que fundam e animam suas práticas, mas vive-las de certo modo ao contrário, segundo meu querer de *Spectador*. (BARTHES, 1984, p.48)

Em outras palavras, o *studium* é o momento que o espectador decide se gosta ou não da imagem, se ela agrada, se causa interesse o suficiente para se aprofundar e entender a imagem ou apenas ignorá-la.

Já o *punctum* é o que os olhos devem captar como um valor maior, o que pode “gritar”, mas não ferir. É o detalhe e um suplemento, ou seja, um objeto parcial que às vezes se demoram para enxergar, mas que sempre esteve ali e que prende a atenção do “*spectador*”.

Para que estes conceitos sejam compreendidos de modo mais aprofundado, segue uma breve exemplificação através da fotografia abaixo produzida por Lewis Hine em 1924 que também, se encontra nas discussões de Barthes (1984). No livro o autor destaca que a intenção (o *studium*) de Hine é de mostrar crianças de uma instituição com cabeças maiores que o corpo e seu sofrimento, porém, o que fascina Barthes (o *punctum*), não são nem as deformações das cabeças ou o perfil degenerativo das crianças, mas outros

detalhes que para o fotógrafo talvez tenha sido insignificantes no momento que registrou a imagem: a imensa gola Danton do garoto e o curativo no dedo da menina. É como se o punctum mesmo sem intenção “lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver [...]” (1984 p. 89), e com isso, criasse possibilidades de histórias que através de detalhes pudesse alcançar novos sentidos.

Imagem 3 – Anormais em uma instituição.



Fonte: Lewis H. Hine (New Jersey, 1924)

ANÁLISE

A imagem abaixo é considerada uma das obras mais marcantes de Francisco de Goya. Nomeada como “El Três de Mayo de 1808 em Madrid” (O três de maio de 1808 em Madri) ou “Os fuzilamentos na montanha do Príncipe Pío”. O artista retrata expressões de horror e desespero em um dos momentos mais simbólicos da resistência espanhola à invasão das tropas de Napoleão. Hoje, a obra fica exposta no Museu Nacional do Prado em Madri.

Analisando a pintura de Goya com o conceito que Barthes (1984) qualifica a fotografia como um objeto de três práticas, é possível compreender que Goya enquanto *operador* da imagem, eternizou os segundos antes do fuzilamento em seus mínimos

detalhes: o pintor escolheu o enquadramento perfeito para mostrar os soldados de costas, suas vestes em evidência mostram que são franceses, já o alinhamento, as armas na mesma altura e a falta de detalhes no rosto servem justamente para expor o sentimento frio e de ódio, sem nenhum resquício de emoção ou piedade, é como se Goya quisesse remeter os soldados franceses com máquinas prontas para matar. São vários os elementos que causam choque no “spectador” “essa palavra mantém, através de sua raiz, uma relação com o “espetáculo” e a ela acrescenta essa coisa um pouco terrível que há em toda fotografia: o terno do morto” (1984, p. 20), são esses detalhes que fazem ou não suportar a imagem: a divisão de cores entre o lado da tropa de Napoleão que é representado por uma sombra que simula o medo, o horror, a morte e o lado dos encurralados que é composta por luminosidade em tons amarelos e vermelhos vividos, os quais, carregam a sensação do calor do sangue fresco, também a lanterna que ilumina a cena e revela entre as vítimas a representação entre o passado, exibido por aqueles que colocam as mãos no rosto remetendo ao medo e também, o presente reproduzido por aqueles que imploram pela vida e o futuro, que são as pessoas mortas.

Imagem 4 - “El Três de Mayo de 1808 em Madrid”



Fonte: Francisco de Goya (1808).

É justamente a forma como Goya narra o fuzilamento de três de maio que o espectador se interessa pela imagem, conceito já citado anteriormente como *studium*.

As imagens de Goya comovem o espectador quase ao ponto do horror. Todos os ornamentos do espetacular foram suprimidos: a paisagem é uma atmosfera, uma escuridão, apenas ligeiramente esboçada. A guerra não é um espetáculo. E a série de gravuras de Goya não é uma narrativa: cada imagem, legendada por uma breve frase que deplora a iniquidade dos invasores e a monstruosidade do sofrimento que infligiram, se sustenta de forma independente das demais. O efeito cumulativo é devastador. [...] (SONTAG, 2003, p. 21)

Existem dois elementos importantes na pintura acima que devemos chamar de *punctum*. Possivelmente, o objetivo de Goya seria atrair o *spectador* para o ponto de maior luminosidade na obra, o revolucionário de camisa branca entre os encurralados que abre os braços e implora pela paz, porém, assim que o leitor se depara com a posição do homem, a assemelha com uma imagem simbólica: Jesus sendo crucificado, essa intenção do artista fica ainda mais forte se a imagem for analisada de perto, pois o revolucionário apresenta estigmas nas mãos. No entanto, existe um segundo elemento que retém tanto a atenção quanto o primeiro, no canto esquerdo da obra consiste uma sombra que forma o desenho de uma mãe segurando uma criança no colo e que remete a imagem da virgem Maria, a mãe de Jesus. São dois elementos muito próximos e que instigam o *spectador* a pensar que o propósito do artista seja de codificar a obra com elementos que fazem com que o espectador reflita sobre questões ligadas a religião como, por exemplo, a esperança, a piedade e tantos outros aspectos que o artista acredita que poderá mudar o pensamento das pessoas e acabar com a guerra e o horror que ela manifesta na vida de quem a vive.

Por sua vez, a seguinte imagem é uma fotografia registrada por Don McCullin durante a “Batalha de Hué” em fevereiro de 1968, considerada uma das mais longas e sangrentas batalhas do Vietnã, o qual, McCullin registra um soldado em estado de choque.

Analisando-se a imagem abaixo, novamente com as três intenções e emoções presentes nas fotografias analisadas por Barthes (1984), chega-se à conclusão de que McCullin (o operador) estava à procura de momentos que pudessem ser registrados durante a guerra de Hué quando se deparou com um fuzileiro naval americano em estado de choque, enquadrando somente nele. É justamente esse fator que pode ser chamado como *spectrum*, algo que instiga e que perturba o *spectador*, pois, na maioria das vezes relacionamos os soldados a monstros, pessoas frias e sem sentimentos, esquecendo-se do contexto histórico por trás do sofrimento e dos verdadeiros culpados.

Historicamente, os fotógrafos ofereceram sobretudo imagens positivas da atividade guerreira e das alegrias de começar ou continuar uma guerra. Se os governos impusessem sua vontade, a fotografia de guerra, assim como a maior parte da poesia de guerra, faria rufar seus tambores em defesa do sacrifício dos soldados. [...] A guerra era, e ainda é, a notícia mais irresistível — e pitoresca. (Junto com este inestimável sucedâneo da guerra, o esporte internacional.) Mas aquela guerra era mais do que notícia. Era má notícia. O abalizado, e não ilustrado, jornal londrino a que os pais de Gosse sucumbiram, *The Times*, atacava os líderes militares cuja incompetência fora responsável pelo prolongamento da guerra, motivo de tantas perdas de vidas inglesas. O número de baixas devido a outras causas que não o combate era aterrador — 22 mil soldados morreram em razão de doenças; muitos milhares perderam pernas e braços devido ao congelamento e à gangrena durante o longo inverno russo em que ocorreu o demorado sítio a Sebastopol — e muitos combates redundaram em desastre. Ainda era inverno quando Fenton chegou à Criméia para uma estada de quatro meses, depois de fechar um contrato para publicar suas fotos (na forma de estampas) em um jornal semanal menos tradicional e menos crítico, *The Illustrated London News*, expor as fotos em uma galeria e comercializá-las em forma de livro, quando voltasse à Inglaterra. Instruído pelo Ministério da Guerra a não fotografar os mortos, os mutilados e os doentes (SONTAG, 2003, p. 23)

Pode-se afirmar que a partir dessa imagem e de tantas outras registradas por outros fotógrafos, criaram-se novas interpretações sobre as guerras, a partir de outra visão da realidade que não aponta somente para as vítimas civis, mas também para os soldados recrutados e obrigados a estar na guerra, talvez este seja um dos fatores que levaram essa imagem a se tornar a mais famosa registrada por McCullin.

No caso dessa imagem, Don McCullin já deixa destacado em seu título os conceitos de *studium* e *punctum*, pois no primeiro momento que o *spectador* se depara com a imagem, não é preciso ler o título para sentir o medo diante dos olhos do soldado. Tem-se então como *studium* os elementos que compõem a fotografia: o traje de aparência úmida, o modo como o soldado segura sem forças o seu fuzil e a falta de reação do soldado; por fim, o detalhe que prende a atenção e que deve ser nomeado como *punctum*: o olhar de choque do soldado que expressa medo, terror, de cansaço físico e psicológico de ver tanto horror, tanta dor, um olhar profundo que clama pela paz.

Imagem 5 – Batalha de Hué

Fonte: Don McCullin (1968).

Sontag (2003, p. 22) explica que a linguagem comum entre pintura e fotografia, como no caso da guerra, é também a mesma linguagem que estabelece diferenças entre uma imagem feita a mão ou feita por uma câmera: a cena captada pela fotografia é real, porém, é sempre escolhida por alguém através do enquadramento, podendo até mesmo ser modificada; já a pintura são sínteses da realidade, é um resumo construído com base no que o artista pretende representar, pois, se sabe que é impossível como, por exemplo, durante o fuzilamento na Espanha aparecer uma sombra na parede, ou ter a presença de uma pessoa com uma camiseta branca sem nenhum resquício de sujeira.

No entanto, é visível a semelhança entre pintor e fotógrafo. Henri Cartier Bresson (fotógrafo jornalista e desenhista Francês) se refere a McCullin como “Goya com uma câmera”.

Duzentos anos podem separar o pintor e o fotógrafo, mas os comportamentos que descrevem em detalhes inflexíveis têm muito em comum. Como tal, as legendas que Goya dá a cada uma das suas gravuras podem ser aplicadas adequadamente às fotografias de McCullin também. "Isso eu vi." "E isso também." "Isso é demais!" "Enterre-os e fique em silêncio." "Não se pode olhar para isso." "Foi

por isso que você nasceu?” [...]. McCullin e Goya são semelhantes de outra maneira também. Goya completou o *The Disasters of War* quando ele estava na década de 60, suas *Pinturas Negras* em seus 70 e ele experimentou com novas técnicas e materiais em seus 80 anos. McCullin viajou para a Síria para fotografar no *charnel house* de Aleppo quando ele tinha 77 anos e em seu 80º ano visitou o norte do Iraque. Ambos os homens, portanto, desafiaram a idade para manter sua criatividade bem no final da vida. (FEINSTEIN, 2017)

Em outras palavras, apesar de Goya e Don McCullin estarem separados por anos, movimentos artísticos diferentes ou pela pintura e a fotografia, o modo como os respectivos *operadores* enxergam é o mesmo, o *spectrum de* suas imagens causam as mesmas sensações: o medo, o horror, morte e guerra, a perturbação e o choque do *spectador* ao se deparar com essas imagens, podendo ser diferenciado somente por um detalhe, os trajes típicos de cada época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através desse artigo, tonou-se possível compreender como as imagens de Don McCullin, fotógrafo modernista, pode possuir tantas similaridades com as obras de Francisco de Goya, pintor do romantismo. Para este fim, utilizou-se de estudos e conceitos, entre eles podem-se destacar como os principais: a semiologia de Roland Barthes (1984) que auxiliou na compreensão de como uma imagem é pensada, entendida e diante disso, “como?” e “porquê?” uma única fotografia ou obra de arte podem gerar tantas emoções, como no caso da fotografia de guerra: o choque; e também os estudos de Susan Sontag (2003) que foi fundamental justamente para entender essas semelhanças presentes na fotografia e pintura de guerra, desde a produção da imagem até mesmo as emoções sentidas pelo espectador.

Tanto a fotografia quanto a pintura estão interligadas não somente para mostrar a realidade por trás de uma cena, elas também são ferramentas indispensáveis para compreender a história de um lugar, seja através de elementos que gerem emoções boas ou que comovam o espectador ao ponto de sentir medo, pânico ou choque. Diante de todos os aspectos citados ao longo deste artigo, chega-se à conclusão de que, além mostrar a realidade e de sentir a adrenalina por trás do registro da guerra, a intenção de Goya, McCullin e também parte dos aspectos que causam suas comparações, é de gerar novas formas de pensamento na sociedade, de sensibilizar, de fazer com que as pessoas se

sintam no lugar da vítima fotografada com a esperança de que um dia suas imagens sirvam “talvez” como um auxílio para o fim das guerras.

Por fim, este artigo permite a continuação de estudos que possam se aprofundar na forma da representação da imagem choque e também, na pesquisa em novas relações entre pintura ou fotografia.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Rio de Janeiro, RJ: Editora Nova Fronteira S.A, 1984.

CARRANCA, Adriana. **Do front do século 20: o legado de Don McCullin, um dos maiores fotógrafos de guerra da história**. Disponível em: <http://internacional.estadao.com.br/blogs/adriana-carranca/mccullin/>. Acesso em: 26 de mar. 2017.

CÓL, Ana; Boni; Paulo. A insustentável leveza do clique fotográfico. **Discursos fotográficos**. Londrina. v. 1, n. 1, 2005.

DON MCCULLIN. Disponível em: <https://donmccullin.com>. Acesso em: 25 de mar. 2017.

ENTLER, Ronaldo. Entre olhares diretos e pensamentos obtusos. In: FATORELLI, A.; CARVALHO, V.; PIMENTEL, L. (Org.). **Fotografia Contemporânea: desafios e tendências**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016. p. 163-178

FEINSTEIN, Anthony. **War photographer Don McCullin on risk, war and guilt**. Disponível em: <https://www.theglobeandmail.com/news/national/famed-war-photographer-don-mccullin-reflects-on-risk-war-and-guilt/article27946371/>. Acesso em: 26 de mar. 2017.

GRANDI FOTOGRAFI. **Don McCullin**. Disponível em: <http://www.grandi-fotografi.com/don-mccullin>. Acesso em: 25 de mar. 2017.

KUBRUSLY, Cláudio. **O que é fotografia**. 4. ed. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 1991.

OLVEIRA, Sandra. **A representação do feio na arte: um breve estudo sobre quatro gravuras de Francisco de Goya**. São Paulo. 2013.

O PORTAL DA HISTÓRIA. **Francisco de Goya Y Lucentes**. Disponível em: <http://www.arqnet.pt/portal/biografias/goya.html>. Acesso em: 25 de mar. 2017.

SONTAG, Susan. **Diante da dor dos outros**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2003. Disponível em: <http://lelivros.love/book/baixar-livro-diante-da-dor-dos-outros-susan-sontag-em-pdf-epub-e-mobi-ou-ler-online/>. Acesso em: 26 de mar. 2017.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2004.