

AUTORIZAÇÃO PARA USO DE OBRAS



Atribuição - Não comercial

Através deste instrumento, autorizo a utilização gratuita da obra: **Entre a cor e o preto e branco nas imagens de guerra** para download, assim como para cópia, distribuição, exibição do trabalho protegido por direitos autorais. Os trabalhos derivados feitos com base nele, deverão possuir crédito ao autor e propósitos não comerciais.

Rio de Janeiro, 29 de março de 2011.

Mickele Petruccelli Pucarelli

Entre a cor e o preto e branco nas imagens de guerra ¹

Mickele Petruccelli Pucarelli²

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Resumo

A imagem fotográfica permanece com relevante força de expressão independente da predominância das imagens televisivas midiáticas ao longo das últimas décadas. Neste contexto, as fotografias de guerra podem ser caracterizadas como reflexos significativos desta potência, visto que muitas se transformaram em importantes marcos da história mundial. Este artigo tem por objetivo discutir as experiências estéticas de algumas delas, sob a ótica das escolhas do material fílmico. Para tanto, propõe-se refletir sobre as condições e motivações existentes na decisão entre filmes de película colorida e/ou preto e branco quando já havia a possibilidade de escolha entre ambas. As conclusões remetem ao fato de que a estética da linguagem do filme preto e branco expressa imagens envoltas de um caráter épico, enquanto a estética da linguagem colorida se fundamenta no reforço do impacto da violência cotidiana - pela aproximação da condição da visão humana. E na atual estética da imagem digital, a predominância de uma linguagem saturada de cores pode ser compreendida como um reflexo direto das características da sociedade do espetáculo.

Palavras-chave: fotografia; preto-e-branco; cor; estética; guerra.

¹ Trabalho apresentado no V Poscom - Seminário de Comunicação - PUC-Rio..

² Doutorando em Artes Visuais EBA-UFRJ, 2011. Mestre em Comunicação e Cultura ECO-UFRJ-2010. Endereço eletrônico: mickele.petruccelli@gmail.com.

1 Introdução

O fluxo intenso de imagens através da televisão, vídeo e cinema reforçam uma sensação de velocidade e fragmentação da vida moderna. Contudo, a imagem fotográfica mantém uma força de expressão independente de todas as outras imagens em movimento. Pode-se alegar que a atenção pública seria em certa medida guiada pela atenção da mídia, mas, independente do resultado desta alegação, pode-se refletir que talvez, seja sempre sobre imagens que se estabelece este tipo de debate. Entre estas muitas imagens, as de guerra fazem parte daquelas que provocam fortes emoções e memórias. Além do fato de que algumas destas fotografias fazem parte da memória visual da humanidade.

A proposta deste trabalho é refletir sobre possíveis experiências estéticas de algumas fotografias de guerra, sob a ótica das escolhas do material fílmico, discutindo as razões e as motivações existentes na decisão por filmes de película colorida e/ou preto e branco num momento da história em que existiam as duas possibilidades de escolha e estabelecendo um contraponto de como a cor vem sendo utilizada na linguagem digital das imagens.

A imagem de guerra poderia ser ainda interpretada como uma figura de experiência estética, detentora de vivências e de sensibilidades tanto para quem as viveu assim como para quem a observa na distância do espaço e do tempo? Considerando que toda experiência estética deveria ter relações internas e externas entre sua produção e sua recepção, a imagem de guerra talvez possa ser inserida neste contexto na medida em que as mesmas não possibilitam a indiferença como reação à sua observação.

Entretanto, este tipo de imagem tem por natureza o vestígio da presença do medo e, em muitas guerras de caráter étnico, a raiva. Logo, voltando a argumentação anterior, poderia-se refletir na direção oposta, na medida em que uma experiência perderia a possibilidade estética caso a mesma seja impregnada pelo domínio de algum tipo de paixão: "...há um elemento de paixão em toda percepção estética. Mas, quando estamos dominados pela paixão, como no caso de raiva extrema, de medo, ciúme, a experiência é definitivamente não estética." (Dewey, 1980; 99). Conseqüentemente, entre a documentação do real nas imagens de guerra e o próprio questionamento do fato de ser a fotografia sempre uma interpretação, poderia-se ainda buscar outras experiências estéticas neste tipo de imagem?

Na seqüência desta breve introdução, este trabalho encontra-se estruturado nos seguintes itens: primeiramente, será realizada uma análise sobre o subjetivo nas escolhas de películas em preto-e-branco, através do estudo de uma fotografia símbolo da época de guerra, vencedora do prêmio World Press de 1963, de Malcom W. Browne. Em seguida, realiza-se uma análise de uma das primeiras fotografias em cor realizadas na guerra do Vietnã, pelo fotógrafo Larry Brown, discutindo-se ao final o uso da cor na tecnologia digital fotográfica do momento atual.

2 Imagens de guerra

As imagens de guerras passaram a fazer parte do cotidiano visual de milhões de pessoas ao redor do mundo em função do fluxo incessante das mesmas, por meio da mídia impressa, televisiva e cibernética. Sob este aspecto, toda guerra pode ser considerada genérica e impessoal na medida em que a mesma fica confinada nas janelas virtuais das televisões, nas páginas de revistas, jornais, assim como nos computadores ligados na rede. Porque, ao menos em tese, em caso da sensação de incômodo, existirá sempre a autonomia da decisão de se manter defronte destas imagens ou ir adiante, mudando de página, canal ou endereço eletrônico em procura de qualquer outra imagem de menor carga dramática. Contudo, uma guerra é única e carregada de identidade própria para quem está no calor dos tormentos e em meio aos zunidos de projéteis por entre seus entes e familiares. E neste sentido, toda guerra tem sua história específica, apesar do jogo das imagens deterem um considerável poder de embaralhar um tanto quanto todos esses lados.

Na prática, em se retirando a Segunda Grande Guerra Mundial, onde o peso nefasto do nazismo estabeleceu facilmente no ideário coletivo a quem se tentava debelar, nos mais das inúmeras e variadas guerras espalhadas pelos muitos cantos deste planeta de conflitos permanentes, existem situações bastante confusas, onde o poder das relações públicas que existe junto às imagens pode determinar o equilíbrio/desequilíbrio do lado a ser cooptado. Situações estas já ocorridas como demonstra a citação a seguir:

Durante a luta entre sérvios e croatas no início das guerras nos Bálcãs, as mesmas fotos de crianças mortas no bombardeio de um povoado foram distribuídas pelos serviços de propaganda dos sérvios e também dos croatas. Bastava mudar as legendas para poder utilizar e reutilizar a morte das crianças. (SONTAG, 2003; 14) ³.

Conseqüentemente, sugere-se certo cuidado com o que é apresentado pela mídia. Porém, diante de uma quantidade cada vez maior de imagens de dor, violência e traumas que são apresentadas diariamente, através de um número progressivamente maior de canais de distribuição de informações e imagens, como ter este parâmetro ou até mesmo esta atenção meticulosa? Logo, sugere-se a reflexão sobre a possibilidade de ser este cenário fruto de uma insensibilidade generalizada ou ainda de uma enorme onda de instabilidade da atenção, que em última instância é provocada por este mesmo excesso de imagens e informações. E seria este movimento reflexo de uma época sem controle, ou, pelo contrário, uma manifestação articulada?

2.1 Momento decisivo

Em 11 de junho de 1963, o fotógrafo Malcom W. Browne⁴ registrou em quatro rolos de filme PB (preto e branco), a cena em que o monge budista Thich Quang Duc, ateou fogo em seu próprio corpo como forma de protesto contra a perseguição religiosa do governo sul vietnamita.⁵

O presidente Lindsay Johnson, em reação imediata a publicação desta imagem, retirou o apoio do governo americano ao governo sul vietnamita, e quatro meses após o episódio este governo foi destituído. No ano seguinte, 1964, o governo americano voltaria dando logística de bombardeios aéreos, além das tropas e armas para uma longa e desgastante guerra contra o Vietnã do Norte.

³ Susan Sontag (1933-2004). Filósofa, escritora, crítica de arte e ativista norte-americana.

⁴ Malcolm W. Browne, nascido em 1933, é norte-americano, jornalista e fotógrafo vencedor do Prêmio Pulitzer. Browne começou a carreira no jornalismo quando foi cobrir a Guerra da Coréia. Depois se juntou a Associated Press, de 1959 a 1961, onde foi o correspondente principal para Indochina. Em 1968, juntou-se ao The New York Times, e em 1972 transformou-se no correspondente para América do Sul. Em 1991, cobriu a guerra do Golfo Pérsico.

⁵ Ver em Apêndice 01.

Este acontecimento representa um importante fato histórico, porém aquela imagem ganhadora do prêmio World Press Photo do ano de 1963, carrega muitas informações silenciosas. Toda imagem em função de seu entendimento universal pode suscitar interpretações as mais variadas conforme o modo, hábitos e cultura de quem as recebe. Esta dinâmica permite reflexões sobre o momento mesmo da ação, assim como das emoções que ela, ainda hoje seria capaz de provocar denotando uma espécie de tempo suspenso e/ou estendido. Dilatação temporal que permitiria reflexões sobre outros modos de conceber a experiência estética. E um dos caminhos possíveis é o de refletir sobre o processo do pensamento de um fotógrafo diante de suas escolhas – que começam antes mesmo de qualquer cena e ganha contornos de aceleração desenfreada diante de uma cena como a deste sacrifício.

Browne, em 1963, tinha 30 anos e estava no início de sua carreira profissional. Utilizou quatro rolos de filme ao fotografar todo o episódio do sacrifício do monge. Torna-se relevante lembrar que diferentemente dos dias atuais quando de porte de uma câmara fotográfica digital, somos capazes de realizar, dependendo do cartão de armazenamento de imagens, mais de 1000 fotos em seqüência, neste ano, 1963, somente era possível utilizar um filme com 36 poses. Logo, o fotógrafo precisou, ao fim de cada filme, realizar todo um procedimento manual de recolhimento do filme (rebobinamento), girando uma diminuta manivela enquanto o fogo ardia a sua frente. E assim o fez quatro vezes seguidas, diante de uma cena de forte impacto para muitas pessoas de qualquer procedência que viessem a testemunhar tal cena, porém de modo ainda mais perturbador para um ocidental, que não é educado para lidar de forma naturalmente desapegada das questões da morte, como são os praticantes do budismo.

Entretanto, mesmo com toda uma orientação budista no pensamento, a cena não deixa de provocar um forte impacto. Fato este possível de se verificar prestando atenção ao fundo da foto, onde inúmeras outras pessoas, muitas delas monges, testemunhavam seu protesto final. Numa proposta de exercício visual pode-se tentar buscar uma passagem no quadro desta fotografia, e tentar refletir sobre que tipo de reação outras pessoas teriam diante de tal cena caso estivessem com uma câmara fotográfica à mão. Seriam levadas emocionalmente para algum tipo de choque ou conseguiriam racionalizar a ponto da percepção de se estar diante de um fato histórico? O que conseguiriam fazer diante da velocidade da crepitação das chamas em combustão da gasolina espalhada

pelo corpo? Como suas mentes reagiriam fisicamente? Aceleração ou paralisia? Naquele momento de tensão internacional naquela região, acontecia uma cena determinante para a história, que era ao mesmo tempo terrível, mas também clara de ser uma imagem única na vida de um fotógrafo. Se tantas inquietações e questionamentos podem ser levantados ao largo do tempo, quantas dúvidas e decisões a serem tomadas ali naquele instante pelo fotógrafo Browne?

Em relação à atuação do fotógrafo Browne, talvez seja relevante pensar para além do fato histórico e experimentar apenas a dimensão do humano naquela situação. Estava-se diante de um ato extremo final e o fotógrafo, que antes de ser profissional é um ser humano, não só estava diante de uma cena literalmente fatal, como também estava sentindo o cheiro de um corpo humano queimando a sua frente. Uma cena nada fácil de explicar, e que certamente também não deve ser fotografada. Malcom W. Browne permaneceu envolto de todas as suas emoções e suas sensibilidades, e por mais que um profissional deva ter um mínimo de controle emocional, não se pode perder de vista que se trata de um momento decisivo não por um clímax e sim por um ato que, antecipadamente, já se sabia o desfecho. Diferente da situação, ainda sim impactante, de se estar no meio de um fogo cruzado ou de um bombardeio, onde sempre haverá no íntimo um profundo desejo de que o pior não venha de fato acontecer. Porém, alguém deliberadamente jogar gasolina no próprio corpo e atear fogo em si próprio, ainda que sob forma de protesto, é algo definitivamente diferente de se lidar, independente do preparo profissional adquirido com os anos de profissão.

3 Linguagem do filme preto e branco

Nos pontos específicos sobre a composição desta imagem, o que se destaca é o posicionamento de Browne, subdividindo a imagem em três eixos verticais⁶ e com boa distribuição de todas as informações decisivas da cena. A ver: o galão de gasolina, o monge em chamas, e um grupo de monges observando o protesto, estando em destaque,

⁶ A fotografia ganha força de expressão através da construção da imagem baseada em regras de composição associada a uma boa utilização da luz. Uma das regras de composição é a regra dos terços onde o espaço da imagem é subdividido imaginariamente como se houvesse um jogo da velha dentro do quadro. Deste modo, facilmente se visualiza os três eixos verticais e horizontais a serem ocupados de forma harmônica.

ao fundo do lado direito, um monge com as mãos juntas defronte do peito em nítida expressão de lamentação, que, inclusive, entra em contraste com os demais monges presentes ao fundo que observam a cena em respeitoso ato de contrição. Serenidade maior talvez somente a do próprio monge Thich Quang Duc que morreu em silêncio, sem ter emitido som ou palavra em todo o protesto.

Contudo, é preciso ainda refletir sobre a importância do fato de toda cena ter sido fotografada em preto e branco, levando-se em consideração que a foto é datada de 1963, início de um conflito que duraria quase nove anos, quando ocorreu a primeira cobertura fotográfica em filme de película colorida.

A fotografia em preto e branco⁷ demanda um foco de atenção à dramaticidade de qualquer cena, e mais especificamente às expressões faciais⁸. No caso da imagem deste protesto, a película em preto e branco confere uma economia fundamental dos pontos a serem observados e valorizados. Neste caso, o fogo não é um espetáculo a ser apreciado na distância de suas cores fortes, mas sim uma onda de movimento que projeta à direção da atenção, a serenidade no rosto do monge em chamas em meio às labaredas. Propondo-se outro exercício visual daquela cena, se houvesse a presença da cor, poderia se imaginar um desvio na atenção da cena, ou não? Sem deixar de ter seu impacto, o colorido das chamas poderia levantar um risco: o de ter a atenção central do valor expressivo da dramaticidade da cena sendo disputado pelo impacto cromático que toda labareda de fogo impregna em qualquer imagem.

O fogo em preto e branco pode não deixar de remeter a dor da situação, por mais que ainda se veja o rosto do monge Tich Quang Duc plácido, quase em estado de transe, provavelmente propiciado por um profundo estado de meditação. Mas ainda assim nada modifica as altas temperaturas ao qual seu corpo estava sendo submetido naquele momento, e com um pouco de concentração não será impossível de arremeter ao cheiro da carne humana queimando, mesmo sem a exatidão da cena ao vivo.

⁷ O termo preto e branco, curiosamente, pode ser questionado, porque na prática trata-se de uma película fotográfica que reproduz uma passagem gradual de 255 tonalidades de cinzas as mais variadas, o que o caracterizaria como um filme que vai do preto ao branco. Porém, comercialmente prevaleceu a força da expressão sonora.

⁸ A maior parte das fotos reconhecidas como marcos da história da fotografia ainda são as registradas em filme preto e branco

4 Película fotográfica colorida

O filme em cor foi utilizado pela primeira vez na guerra do Vietnã⁹, e Larry Burrows, fotógrafo da revista Life, realizou algumas das imagens mais contundentes deste longo conflito, que ele cobriu, de 1962 até 1971, quando o helicóptero em que viajava para o Laos, na trilha de Ho Chi Minh, foi abatido. Burrows, foi o primeiro fotógrafo, com renome nos Estados Unidos, apesar de ser inglês, a utilizar películas em cor numa cobertura completa de guerra. As imagens de Burrows sobre os aldeões vietnamitas apavorados e os recrutas americanos feridos em campos de batalhas e em resgate mobilizaram a opinião pública norte-americana¹⁰. Suas fotos reforçaram todo um clamor público contra a presença americana no Vietnã, como também serviram para estudos de casos do como o exército americano passaria a lidar com os fotógrafos de guerra em suas investidas futuras em nome da defesa de sua visão de liberdade mundo a fora¹¹.

Suas imagens em cor deslocavam o sentido da estética da linguagem do filme em preto e branco que valoriza mais o contraste entre luz e sombra, formatando imagens com ares mais épicos, para uma nova referência visual que estava mais próxima do modo como tudo é visualizado cotidianamente. Naquele momento da história, a estética do colorido facilitou essa aproximação entre o fato retratado e o sentimento da esfera pública norte-americana¹² e a fotografia de guerra transformou-se em imagem de crítica à própria guerra.

A fotografia colorida trouxe um aspecto humano do mundo. Com a cor o impacto se fez mais presente. As cores fixadas na película sensível a luz que depois eram impressas nos papéis fotográficos ainda eram esmaecidas, como é possível perceber na imagem anexada¹³, porém esse detalhe técnico não tirava o efeito de versossimilhança que sempre estivera associado à imagem fotográfica. Na imagem apresentada em anexo talvez fique mais evidente esta sensação de presença do humano. A cena é toda impregnada pela cor do barro, e quase é possível sentir a sensação de umidade presente na situação. Ao mesmo tempo sob outra mirada, a face paralisada do recruta caído deixa

⁹ REVISTA LIFE AT WAR. Special Edition. USA: Time Books, 1977.

¹⁰ Ver em Apêndice 02.

¹¹ Ver mais em Sontag, 2003.

¹² Idem

¹³ Ver em Apêndice 02.

no ar a dúvida de se estar diante de uma pessoa em estado de choque ou prestes a falecer. A janela da imagem em cor revela e coloca o drama humano tanto de dentro como para quem está fora. Porém, a dor presente nesta fotografia não deixa de apresentar o outro lado, o da indiferença diante da longa permanência no trágico. Ao fundo da mesma imagem, observa-se vários outros recrutas aparentemente em atividades normais, onde nada de tão grave parece estar acontecendo no primeiro plano da fotografia.

Talvez o olhar de quem está longe nem consiga chegar no segundo plano, ou quem sabe possa acontecer exatamente o oposto. Seria possível esta possibilidade? Considerando ainda a distribuição dos elementos da imagem, Burrows utiliza dois terços da imagem para colocar estas informações do primeiro plano e deixa deste modo sua impressão de leitura da cena estabelecida para quem vai observá-la depois. Entretanto, nem sempre este esforço do fotógrafo será reconhecido, porque a imagem depois de publicada é interpretada segundo os hábitos e culturas distintos, como descrito a seguir: “... as intenções do fotógrafo não determinam o significado da foto, que seguirá seu próprio curso, ao sabor dos caprichos e das lealdades das diversas comunidades que dela fizerem uso”. (SONTAG, 2003; 36)

A cor suscitava aos olhos do observador a sensação de igualdade visual com o mundo percebido ao seu redor, e assim junto da imagem de guerra veio não só a cor, mas também a dor do corpo ensangüentado. O vermelho idêntico ao sangue que vemos em qualquer pequeno ferimento cotidiano, mas que ali vinha carregado de tintas da violência e do dramático, mas, sobretudo, do humano. Na aparição da cor a chegada da dor se tornou mais humana, próxima e compulsiva, se aproximando, enquanto experiência, da descrição a seguir:

A experiência constitui-se de um material cheio de incertezas, movendo-se em direção a sua consumação através de uma série de variados incidentes. As emoções fundamentais do solicitante podem ser no princípio esperança ou desespero, e orgulho ou desapontamento no final. (DEWEY, 1980; 95).

A experiência estética daquela cor na película fotográfica prometia emoções, mas a guerra irrompia as emoções com outro peso. Logo, surgia com a cor uma outra possibilidade de experiência estética, mas como em várias outras áreas de

desenvolvimento é na urgência da guerra que os produtos são mais rapidamente fabricados, e o filme cor surgiu com o impacto de revelar a morte em todas as suas cores. Então do que tecnologicamente se esperava a certeza de cores vibrantes se revelou a incerteza moral de um final feliz, e toda a expectativa de um tipo de experiência viria a se transformar em seu oposto.

5 Conclusão

Algumas fotografias de guerra estão marcadas no inconsciente coletivo da humanidade pelo impacto que as mesmas provocaram. O propósito de buscar outro tipo de experiência a partir das escolhas do material fotossensível, não se propunha a ignorar a historicidade de cada uma destas imagens, mas sim trazer uma outra figura estética para as mesmas. Tentou-se demonstrar o como a estética do filme preto e branco, forneceria uma economia e centralização da atenção aos elementos mais expressivos de cada imagem, evitando assim uma possível dispersão dessa atenção devido a qualquer tipo de contraste cromático na cena, seja para o sublime estado da graça seja para o fatídico face ao fim do fim. Contudo, esta economia em nada retiraria sua dramaticidade, pois seu tipo característico de contraste e passagem tonal de cinzas direcionaria este tipo de imagem para uma espécie de categorização épica, como no caso da fotografia do sacrifício do monge budista Thich Quang Duc.

Se na fotografia pb esta quase dramatização cenográfica, no filme de película colorida houve a tentativa de demonstrar a associação com a visão humana pelo estabelecimento de uma suposta verossimilhança entre as cores do mundo e a dos filmes em cor, que estabeleceriam aproximações com uma estética do cotidiano, onde as cores são correspondentes às mesmas vibrações que nossos olhos detectam, ainda que um pouco esmaecidas pelo início de uma nova tecnologia, como na imagem do recruta sendo socorrido em campo de batalha no Vietnã, feita pelo fotógrafo Larry Burrows. Deste modo teria-se então, que a fotografia colorida apresentaria um aspecto humano do mundo, e do como com a cor o impacto se fez mais presente.

Porém, é na chegada da tecnologia digital da imagem em tempos que ainda podem ser considerados recentes que a questão do impacto foi intensificada pela noção de choque e de espetáculo, através do uso de uma saturação exagerada das cores, onde um dos exemplos mais emblemáticos ocorreu durante a guerra entre o Kuwait e o Iraque no ano de 1991, quando vários poços de petróleo foram incendiados¹⁴. A intensidade da cor das labaredas impressas na mídia se aproximaria de um laranja muito carregado. Logo, nestas imagens a atenção nas labaredas escondia ou abafava todo o resto da informação presente e possível de ser lida dentro dela. Este tipo de contraste e saturação excessivos nas imagens de guerra pode expor uma situação delicada de manipulação estética e às vezes moral das imagens, além de possibilitar um exercício de reflexão associado à sociedade de consumo atual.

Mesmo que já consolidado por Debord (1997)¹⁵ o pensamento sobre as desenfreadas transformações da sociedade para a imagem do espetáculo, é preciso confrontar onde está exatamente o espetáculo numa imagem que inevitavelmente está associada a dor e a morte. Onde a busca por resultados muitas vezes desconexos faz com que questões de ordem moral sejam relevadas a ponto de se publicar imagens sem uma prévia noção dos tipos de reação passíveis de suceder a sua publicação. Contudo, diante do excesso de imagens hiper-saturadas em nome do impacto da representação, ou quem sabe do estímulo exagerado para uma possível efetivação de venda, poderia-se sugerir, numa reviravolta entre-tempos e entre-tecnologias, que a fotografia em preto e branco, com sua carga épica, talvez possa assumir hoje aquilo do qual ela foi acusada de ter retirado das obras de arte benjaminianas, a aura.

Por fim, independente da aposta evidente na integração das mídias e das linguagens áudios-visuais como continuidade natural do hibridismo entre técnica e estética, acredita-se num caminho onde o cérebro permanecerá buscando uma e apenas uma única imagem para qualquer tipo de recordação decisiva. E de que estaria nas manifestações do sensível o elo entre o humano e o além do humano.

¹⁴ Ver em Apêndice 03

¹⁵ Ver mais em Debord, 1997.

Apêndice 01

Fonte: BROWNE, Malcom W. The Associated Press, 1963.

In: **Eyewitness 150 Years of Photojournalism** USA: Time Books, 1990; 129



Apêndice 02

Fonte: BURROWS, Larry Life Magazine, 1966

In: **Life at War. Special Edition** USA: Time Books, 1990; 132, 133



Apêndice 03

Fontes: Incêndio Poço de Petróleo.
Guerra Iraque, Kwait, 1991.

Disponível em:

http://www.fotografos.com.br/users/gazeredo/normal_6131_photo.jpg

Acesso em: 01 de ago 2008

Disponível em:

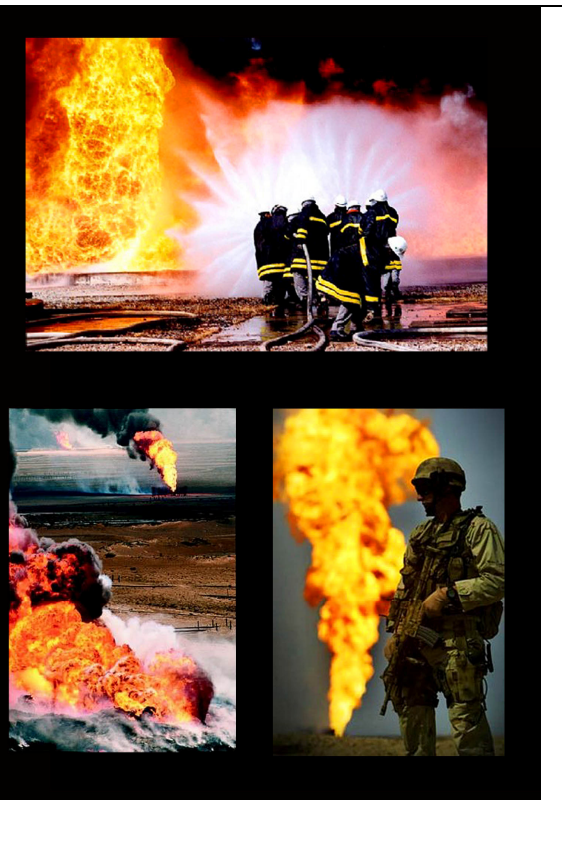
http://www.pollutionissues.com/images/paz_02_img0244.jpg

Acesso em: 30 de jul 2008

Disponível em:

http://www.leblogfinance.com/images/2007/11/07/iraq_oil_fields.jpg

Acesso em: 01 de ago 2008



Referências bibliográficas

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____.
Obras Escolhidas. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DEBORD, Gui. *A Sociedade do espetáculo*. São Paulo: Contraponto, 1997.

DEWEY, John. *A Arte como experiência*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

GUIMARÃES, Cesar. *O que ainda podemos esperar da experiência estética?* In: _____.
Comunicação e Experiência Estética. GUIMARÃES, Cesar (org); LEAL, Bruno Souza (Org.);
MENDONÇA, Carlos Camargos (Org.) Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.

Revista Life at war. Special Edition. USA: Time Books, 1977.

RUSSELL, George et LACAYO, Richard. *Eyewitness 150 Years of Photojournalism*. USA:
Time Books, 1990

SONTAG, Susan. *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1977.
_____. *Diante da dor dos outros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.