

A Análise da Materialidade do Audiovisual como possibilidade metodológica de análise de imagens fotográficas¹

Jorge Carlos Felz Ferreira²

Faculdade de Comunicação/ Universidade Federal de Juiz de Fora (MG)

Resumo

A imagem fotojornalística é mais do que um registro visual de um acontecimento — ela é uma narrativa condensada em um instante. Para compreendê-la é preciso ir além do que se vê à primeira vista. Analisar uma imagem fotojornalística é, portanto, um exercício de leitura crítica do mundo. Ela exige sensibilidade estética, consciência ética e atenção ao contexto. Como dizia Susan Sontag (2004) “toda fotografia é uma interpretação do mundo, não uma cópia dele”. Neste artigo, buscamos trabalhar o método da **Análise da Materialidade do Audiovisual** (Coutinho 2016) aplicando-o às imagens fotojornalísticas. Para isso, utilizamos imagens da Guerra da Ucrânia para mostrar a aplicação prática do método. Também fazemos um percurso sobre alguns importantes autores e seus métodos de análise para pensar os principais elementos e conceitos associados à análise de imagens fixas.

Palavra-chave: fotografia; análise da imagem fotográfica; análise da materialidade.

Sebastião Salgado (Aimorés - MG, 8 de fevereiro de 1944 – Paris, 23 de maio de 2025) falava que, para lidar com a fotografia, era necessário conhecer e compreender não apenas as técnicas e as questões estéticas envolvidas na produção da imagem, mas entender como lidamos com o “outro” em toda sua complexidade (ambiental, econômica, social, cultural política e religiosa).

Embora simples, esse conselho (dado por Salgado numa conversa em Vitória, para um grupo de jovens fotógrafos) cada vez está mais atual. Uma fotografia é, para além do simples recorte espaço-temporal de um dado acontecimento, uma narrativa complexa. A fotografia é um artefato cultural que comunica não só pelo que mostra, mas por como mostra através das diferentes camadas simbólicas, técnicas e sociais que atravessam a imagem fotográfica. Imagens fotográficas são “signos (representações imperfeitas da realidade) que adquirem seu significado ou valor a partir de sua inserção no bojo de um sistema mais amplo de codificações sociais e culturais” (Mendes, 2019, p. 17) e, como construção socialmente codificada com proposições que exigem inferências e interpretação não são neutras.

¹Trabalho apresentado no **GP 20 - Fotografia** do do 25º Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 48º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

²Doutor em Comunicação, professor associado da Faculdade de Comunicação (FACOM) da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). E-mail: felz.ferreira@ufjf.br.

Segundo Flusser as imagens técnicas são tão simbólicas quanto todas as imagens e precisam ser decifradas (apesar da extrema dificuldade deste ato) para que os significados possam ser captados.

(...) com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são meta-códigos de textos. A imaginação, à qual devem sua origem, é capacidade de codificar textos em imagens. Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam. Quando corretamente decifradas, surge o mundo conceitual como sendo seu universo de significado (FLUSSER, 2002, p. 14).

Sob a ótica da filosofia de Vilém Flusser, a fotografia não revela diretamente o mundo ou o objeto representado, mas sim conceitos construídos sobre eles, mesmo diante da aparente automaticidade do registro do real na superfície da imagem técnica. Fotografias, enquanto produtos de aparelhos operados por sujeitos humanos — os fotógrafos —, resultam de uma interação complexa entre homem e máquina. Essa relação, longe de interromper o fluxo de significação, constitui-se, segundo Flusser (2002), como o próprio canal que conecta a imagem técnica ao seu significado. Tal mediação é obscurecida pela opacidade do funcionamento interno do aparelho, o que o autor denomina de “caixa preta”: um sistema cujo interior permanece inacessível à observação direta, dificultando a compreensão plena dos processos que condicionam a produção da imagem.

(...) o que se vê é apenas input e output. Quem vê input e output vê o canal e não o processo codificador que se passa no interior da caixa preta. Toda crítica da imagem técnica deve visar o branqueamento dessa caixa. Dada a dificuldade dessa tarefa, somos analfabetos em relação às imagens técnicas. Não sabemos como decifrá-las (FLUSSER, 2002, p. 15).

Neste sentido, devemos partir da ideia de que a o processo de produção (e de recepção) de fotografias envolve muito mais do que a captura (pela câmera) da luz refletida pelo objeto (referente). Mais do que se prender aos vestígios desse referente (Barthes, 1984) ou pensar a imagem como precária (Schaeffer, 1996) é preciso, segundo Flusser, pensar na fotografia como ato de comunicação, em que se busca dar sentido ao mundo na medida em que o homem (operador) pode tornar a câmera numa intenção, isto é, o operador usar a câmera desprogramando os programas nela embutidos afim de gerar uma crítica do mundo, não sua simples reprodução.

Se nos debruçamos sobre fotografias jornalísticas, é preciso compreender como estas se configuram como forma de representação e narrativa da realidade. O

Fotojornalismo pode ser compreendido com um gênero discursivo do jornalismo, que opera por meio da seleção e organização de acontecimentos em enquadramentos visuais que narram histórias e informam sobre eventos específicos. Nessa perspectiva, as considerações de Tavares e Vaz (2005) acerca da prática jornalística mostram-se pertinentes à compreensão do fotojornalismo como um campo que articula intencionalidade, mediação e construção simbólica da realidade.

Essa perspectiva aproxima o fotojornalismo de uma dimensão hermenêutica, na qual a imagem é compreendida como texto visual que demanda leitura e interpretação. A fotografia, ao ser inserida em um veículo jornalístico, passa por um processo de edição que envolve disputas de sentido, negociações editoriais e estratégias de visibilidade. Assim, ela participa ativamente da construção social da realidade, contribuindo para a formação de imaginários coletivos e para a legitimação de determinadas narrativas sobre o mundo.

A análise da imagem fotográfica

Ao pensarmos em metodologias para análise da imagem fotográfica, em especial as fotojornalísticas, essas questões conceituais naturalmente precisam ser consideradas quando na escolha do método - ou das ferramentas - a ser usado.

Na medida em que fotografia no contexto jornalístico transcende o mero registro factual; ela constitui uma narrativa visual que condensa, em um único quadro, aspectos sociais, políticos e emocionais de um acontecimento, a análise crítica de imagens fotojornalísticas exige uma abordagem multidimensional que considere tanto os elementos formais da imagem quanto seu contexto de produção e circulação.

Lorenzo Vilches (1997), por exemplo, propõe uma abordagem semiótica e comunicacional para a análise da imagem de imprensa. Seus princípios básicos giram em torno da ideia de que a imagem é um “texto visual” que deve ser lido e interpretado dentro de um contexto comunicativo e cultural específico. Para o autor, a análise deve considerar o papel do espectador como leitor ativo, que interpreta a imagem a partir de seus repertórios culturais e cognitivos.

A imagem, portanto, é um espaço de negociação de sentidos. Vilches propõe múltiplos níveis de leitura da imagem — do mais superficial (denotativo) ao mais profundo (conotativo e ideológico). Isso inclui a análise do enquadramento, composição, elementos visuais e contexto de circulação. No caso das imagens fotojornalísticas, deve-

se ainda considerar como a imagem se articula com o texto verbal e com outras imagens para construir sentido.

Na mesma linha de uma análise semiótica e comunicacional, Joly (2007) constrói um método que procura compreender como as imagens transmitem significados e afetam nossa percepção, considerando tanto os elementos visuais quanto o contexto cultural e histórico da imagem. Para Joly, as imagens devem ser analisadas dentro de seu contexto de produção e recepção. Isso inclui o meio em que circula, o público-alvo e os objetivos comunicacionais. A proposta de Joly é, acima de tudo, desnaturalizar o olhar, ou seja, ensinar o leitor a perceber que a leitura da imagem é um processo ativo, influenciado por convenções culturais e históricas.

Além de Vilches e Joly, diversos autores contribuíram significativamente para o campo da análise de imagem, cada um com abordagens distintas. Roland Barthes (1984): propõe os conceitos de *studium* (o interesse cultural e intelectual pela imagem) e *punctum* (o detalhe que nos fere, que nos toca pessoalmente), em um método de análise que é profundamente subjetivo e afetivo. Panofsky (2007), por sua vez, busca compreender os significados simbólicos e culturais das imagens, especialmente na arte. Sua metodologia da iconologia é dividida em três níveis: descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e interpretação iconológica. Berger (2023) discute como o olhar é condicionado por fatores sociais e culturais. Ele critica a forma como a arte é apresentada e consumida, especialmente no contexto da mídia. Por sua vez, Didi-Huberman (2015) trabalha com a ideia de que a imagem é sempre fragmentária e dialética. Ele propõe um método que considera as camadas de tempo e sentido nas imagens.

Conjugando tais métodos, uma análise crítica da imagem fotojornalística se estruturaria nos seguintes eixos: (a) contextualização; (b) descrição objetiva; (c) elementos formais; (d) leitura simbólica; (e) função jornalística e ética (reflexão sobre o papel da imagem na construção da notícia e os limites éticos envolvidos) e (f) as interações da imagem com o texto.

Embora já tenha utilizado métodos de análise acima descritos, em diferentes pesquisas e projetos, alguns até com adaptações, temos tentado “refinar” um método próprio, adaptando a Análise da Materialidade do Audiovisual- AMA (Coutinho, 2016) à análise de imagens fotojornalísticas.

A Análise da Materialidade do Audiovisual (AMA) aplicada a imagens fixas

Figura 1 - Sepultamento de soldado morto em combate; Karkiv - Ucrânia. (V. Krasnoshchok/ 2023³).



Fonte: Birdnfligh. Disponível em: <https://birdnflight.com/en/inspiration/project/20220829-dokumentatsiya-vijni-vid-vlada-krasnoshhoka.html>

Desenvolvido especialmente no campo do telejornalismo por Coutinho, o método da Análise da Materialidade Audiovisual considera a unidade complexa do audiovisual, atenta aos códigos, sentidos e símbolos. A interação entre todos os seus elementos permite leituras mais amplas, superando os limites de análises científicas tradicionais — muitas vezes fragmentadas — que nem sempre dão conta da complexidade das respostas buscadas em pesquisas sobre o telejornalismo.

Ao se optar por observar o telejornalismo considerando sua dimensão audiovisual como uma totalidade, defende-se que procedimentos que envolvam decomposição ou transcrição de códigos como forma de descrever reportagens, noticiários ou outros programas televisivos acabam por descaracterizar sua forma de enunciação e produção de sentido, afastando-se da experiência real de consumo e de sua verdade intrínseca (Coutinho, 2018, p. 187).

Quando aplicado à fotografia, deve-se ter um olhar atento à experiência sensível da imagem, considerando não apenas o conteúdo representado, mas também os elementos formais e técnicos que compõem sua existência como objeto comunicacional.

³ Médico de formação e fotógrafo participante da terceira geração de artistas da chamada "Escola de Fotografia de Kharkiv" Fotografando a guerra desde os primeiros dias na região de Kharkiv, norte da Ucrânia, ele produz suas imagens com câmeras de filme analógico (a maioria já "vencidos"), como Olympus Pen 35mm (que corta os quadros do filme ao meio) e uma Mamyia 6x7, médio formato cujos filmes são revelados por ele próprio, em casa. Suas imagens estão em exposições virtuais em sites e museus da Europa.

Ao transpor essa abordagem para a fotografia, que é essencialmente visual e estática, o foco se desloca para aspectos como: (a) composição visual; (b) suporte material; (c) contexto de circulação; (d) paratextos e (e) temporalidade implícita.

A estes aspectos (alguns comuns a outros métodos), usando a abordagem filosófica e crítica da imagem técnica de Flusser (2002 e 2008) acrescentamos ainda: (a) limites e possibilidades dos equipamentos e técnicas fotográficas usadas para a produção das imagens (b) a intencionalidade do fotógrafo; (c) a transparência da imagem ou a pretensa aparência de realismo da fotografia e (d) contexto e a função.

Etapas da Análise

A etapa inicial desse modelo metodológico consiste em lançar o olhar sobre a proposta que será apresentada pelo material analisado. Nessa perspectiva, observa-se o que o produto “diz de si” em diálogo com aspectos como economia, política e grau de pertencimento institucional da mídia onde este material é veiculado. Também se considera como o produto prepara a audiência para aquilo que será exibido/ distribuído: quais são as promessas, o que já foi anunciado sobre esse conteúdo, e — tão importante quanto o próprio conteúdo — sua forma e contexto de produção.

Investiga-se o contexto das informações que cercam a experiência imagética: como foi produzido, os contextos socioeconômicos e políticos em que se insere, os profissionais envolvidos, o tempo, o local e o suporte de exibição. Na metodologia em questão, esse conjunto de informações que gravita em torno do vídeo é reconhecido como “paratexto”.

A definição desses parâmetros exige, ainda, um mapeamento preliminar de parte ou da totalidade dos produtos imagéticos capazes de responder à questão de pesquisa. Esse é o momento de uma leitura dinâmica e superficial das imagens. Esse percurso mais fluido ajuda a perceber as potencialidades de cada imagem, contribuindo para ampliar, reduzir ou até mesmo redefinir o corpus de pesquisa. Flanar sobre esse material, vivenciando a experiência tanto como cientista quanto como público (sem jamais perder o foco da investigação), é essencial para iluminar e solidificar os caminhos do estudo.

As etapas descritas por Coutinho (2018) configuram-se, então, como: identificação do objeto e de suas propostas; identificação do que o emoldura; elaboração da ficha de análise; realização de um pré-teste do instrumento em uma amostra reduzida do objeto; e, por fim, definição dos parâmetros de interpretação dos dados e eventual

material de decodificação. Os eixos norteadores da ficha de análise devem estar claramente alinhados ao referencial teórico adotado, de modo a responder à entrevista feita ao corpus da pesquisa.

A partir desses eixos de avaliação — que se articulam em itens ou aspectos a serem observados, construídos eventualmente por meio de perguntas dirigidas ao objeto e/ou à sua experimentação audiovisual — molda-se a avaliação a ser empreendida. Essa avaliação é então materializada em uma ou mais fichas de análise elaboradas pelo investigador, cuja construção exige domínio técnico e teórico dos modos de comunicação do telejornalismo. (Coutinho, 2018, p. 188).

Assim, poderemos montar um esboço de ficha de análise para uso em uma reportagem fotojornalística ou em um conjunto de imagens disponibilizadas em um portal ou site:

Categoria	Itens de Análise
Identificação do Material	Título da reportagem/programa Emissora Data de exibição Duração Responsáveis (repórter/apresentador/editor)
Contexto e Paratextos	Gênero jornalístico Inserção da(s) imagem(ns) no produto midiático ou suporte Paratextos presentes (vinhetas, chamadas, legendas, grafismos) Promessas visuais feitas ao longo da distribuição (duração no tempo)
Aspectos da Materialidade	Composição e estrutura visual Textos que acompanham a(s) imagem(ns) Edição do conteúdo e design do produto/notícia Interação entre elementos e articulação entre imagens, textos e demais elementos gráficos e visuais presentes Existência ou não de sons (quando imagens exibidas na web)
Dimensão Política, Econômica e Cultural	Referências ao contexto socioeconômicos ou político Posicionamento ideológico percebido Relação com o público-alvo da emissora
Intencionalidade e Estratégias de Sentido	O material apresenta marcas de autoria ou criatividade? Há evidências de subversão do “programa” do aparelho? Quais sentidos simbólicos são projetados pela imagem? O que a imagem oculta ou silencia?
Função Social e Circulação	Finalidade predominante: informar, emocionar, persuadir? O material reforça ou questiona normas e discursos sociais? Tipo de repercussão (avaliada por comentários, redes sociais, cobertura posterior)
Considerações Finais	Avaliação geral da construção visual Contribuições do material para o entendimento da realidade abordada Limites e potenciais de leitura

Ao aplicar a análise da materialidade do audiovisual às imagens da guerra na Ucrânia, por exemplo, significa ir além do conteúdo representado e investigar como essas imagens são produzidas, circulam e afetam os sentidos — ou seja, considerar o audiovisual como um objeto físico, técnico e sensorial. Para mostrar como a AMA pode ser aplicada um exemplo concreto, usaremos a imagem apresentada na figura 1.

A análise da materialidade audiovisual nas fotografias de Vladyslav Krasnoshchok sobre a guerra na Ucrânia revela camadas profundas de sentido que vão além do conteúdo representado. Suas imagens, feitas em filme preto e branco, são marcadas por uma estética crua, tátil e artesanal — e é justamente aí que a materialidade se manifesta com mais força.

Suporte e processo técnico: Krasnoshchok utiliza câmeras analógicas e revela seus filmes manualmente, muitas vezes com papel fotográfico soviético antigo e reveladores caseiros. Isso confere às imagens uma textura única, com imperfeições, granulação e contrastes intensos, que se opõem à fluidez digital. A materialidade aqui é visível e sensível: cada imagem carrega o gesto físico do artista.

Tempo e urgência: Ele revela os filmes imediatamente após fotografar, pois teme não ter outra chance. Essa urgência imprime nas imagens uma dimensão existencial: são registros que podem ser os últimos — tanto para o fotógrafo quanto para os retratados. A materialidade, nesse caso, é também temporal e afetiva.

Estética da ruína: As fotografias mostram tanques destruídos, pontes quebradas, cemitérios improvisados e soldados em momentos íntimos ou fúnebres. A escolha do preto e branco acentua a dramaticidade e a atemporalidade, criando uma estética que remete à fotografia de guerra clássica, mas com um toque contemporâneo e subjetivo.

Resistência à lógica digital: Krasnoshchok rejeita a estética padronizada da fotografia digital e busca uma linguagem própria, mais lenta e reflexiva. A materialidade aqui é também uma forma de resistência simbólica: ao optar pelo analógico, ele desafia a lógica da velocidade e da superficialidade da imagem digital.

Corpo e memória: há imagens em que ele fotografa soldados vivos e, depois, seus funerais. Essas fotografias ganham um peso quase ritualístico. A materialidade do papel fotográfico torna-se um corpo que guarda outro corpo, uma cápsula de memória física em tempos de apagamento digital.

Agora, pensando materialmente sobre ela:

Textura e suporte: As marcas visíveis, o ruído da superfície e os contrastes intensificados sugerem um processo físico de deterioração ou intervenção. A imagem carrega uma textura quase tátil, revelando sua origem não apenas como um registro, mas como um corpo alterado.

Mediação técnica: A presença de elementos distorcidos e o aspecto monocromático evocam uma estética análoga ou artesanal. A imagem parece resistir à lógica da nitidez digital, o que reforça um senso de desaceleração e estranhamento.

Afeto e impacto sensorial: A granulação, o contraste entre o visível e o oculto e a estrutura visualmente fragmentada provocam respostas emocionais e físicas — há algo ali que “fere o olhar” e obriga o espectador a decifrar e sentir a imagem com o corpo.

Expandindo a análise da imagem analisada poderemos ainda mergulhar em uma leitura que destaca o papel do aparelho, a condição simbólica da imagem técnica e a necessidade de uma leitura crítica que vá além da superfície visível (Flusser, 2002).

A imagem como programa técnico: Para Flusser, a fotografia é produto de um aparelho programado — neste caso, uma câmera (digital ou analógica) cujas possibilidades já estão inscritas em seu funcionamento. A imagem que você compartilhou exibe traços materiais intensos: ruído visual, distorção, ausência de cor, possível intervenção manual ou desgaste físico. Esses elementos revelam não só o conteúdo da fotografia, mas como ela é moldada pelas limitações e escolhas técnicas do aparelho e do operador. A fotografia deixa de ser “janela para o mundo” e se torna uma expressão das possibilidades do programa.

O fotógrafo como jogador: Flusser propõe a figura do fotógrafo como um “jogador” que tenta subverter o programa do aparelho. No caso desta imagem, os ruídos, contrastes extremos, borrões ou possíveis interferências visuais sugerem uma tentativa deliberada de escapar da estética tradicional. Trata-se de um gesto criativo, possivelmente de resistência, que transforma o fotógrafo de mero executor técnico a criador autônomo dentro dos limites do sistema.

Materialidade como crítica da transparência: Enquanto o imaginário digital busca muitas vezes a clareza e a perfeição, a materialidade desta imagem — suas texturas, falhas, ruídos — produz o oposto: uma estética da opacidade. Para Flusser, essa “não-transparência” é essencial para nos fazer enxergar a imagem como imagem e não como realidade. O estranhamento visual nos obriga a abandonar o olhar passivo e adotar uma postura crítica.

Imagem como vetor ideológico: A fotografia, ainda que aparentemente “espontânea”, reproduz ideologias inscritas nos aparelhos e em seus usos sociais. A estética danificada, crua ou experimental pode funcionar aqui como gesto de denúncia, melancolia ou resistência — recusando a lógica limpa, comercial e automatizada das imagens circuladas em massa. Flusser chamaria isso de um ato de liberdade em meio ao determinismo programático.

Tecno-imaginação: Finalmente, a imagem convida o espectador a ativar o que Flusser chama de tecno-imaginação: a capacidade de compreender criticamente os códigos, os gestos e as condições técnicas que produzem o visível. A leitura deixa de ser apenas sobre o que a imagem mostra, e passa a ser sobre como e por que ela mostra o que mostra — e o que ela escolhe ocultar.

Num cenário cada vez mais de expansão das formas de produção, distribuição e consumo de imagens, métodos de análises precisam também dar conta dessas complexidades. A AMA, com certeza, poderá auxiliar neste processo.

Referências

- BARTHES, R. **A Câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
BERGER, J. **Modos de ver**. São Paulo: Fósforo Editora, 2023.
CAPOVILLA Luiz R.; MAROCCO, B. A. (2017). Photojournalism: Diverse Concepts, Uniform Practices. **Brazilian Journalism Research**, 13(1), 132–153.
<https://doi.org/10.25200/BJR.v13n1.2017.914>. Acesso em 20 jun2025.
CARTIER-BRESSON, H. **O imaginário segundo a natureza**. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

- CARTIER-BRESSON, H. **The Mind's Eye: Writings on photography and photographers**. Nova Iorque: Aperture, 1999.
- COUTINHO, I. Compreender a estrutura e experimentar o audiovisual - da dramaturgia do telejornalismo à análise da materialidade. In: EMERIM, C.; COUTINHO, I.; FINGER, C. (orgs.). **Epistemologias do telejornalismo brasileiro**. Coleção Jornalismo Audiovisual. V. 7. Florianópolis: Insular, 2018. pp.175-194.
- COUTINHO, Iluska. O telejornalismo narrado nas pesquisas e a busca por cientificidade: A análise da materialidade audiovisual como método possível. **Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo – SP: USP/Intercom, 2016. Disponível em: <<https://portalintercom.org.br/anais/nacional2016/resumos/R11-3118-1.pdf>>. Acesso em: 14 jun 2025.
- COUTINHO, Iluska; GOULART, Ana P. Análise da materialidade audiovisual (ama): Relato sobre as experiências de um método em Fluxo para compreender o jornalismo em telas. **Anais do 21º Enejor**. Teresina (PI), UFPI, 2022.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Diante do Tempo: História da Arte e anacronismo das imagens**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.
- FERREIRA, J. C. F. **Narrar a Guerra: produção de sentido no Fotojornalismo**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013. Disponível em: https://ppgcom.uff.br/wp-content/uploads/sites/200/2020/03/tese_doutorado_2013_jorge_carlos_ferreira.pdf. Acesso em: 17 set. 2024.
- FLUSSER, V. **Filosofia da Caixa Preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas - elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- JOLY, Martine. **Introdução à Análise da Imagem**, Lisboa: Ed. 70, 2007.
- KOSSOY, B. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê.
- LE GROUPE Shilo et l'école de photographie de Kharkiv. Disponível em: <https://agenda.inha.fr/events/photographies-ukrainiennes>. Acesso em: 10 jun 2025.
- MENDES, André M. **Metodologia para análise de imagens fixas**. Belo Horizonte, MG: PPGCOM, UFMG, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/38143/2/andreMendesMetodImagens.pdf>.
- MOKSOP. Vladyslav Krasnoshchok. Disponível em: <https://moksop.org/en/art/artists/vladyslav-krasnoshchok/>. Acesso em: 9 maio 2024.
- PANOFKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. **A Imagem Precária**. S. Paulo: Ed. Papiruas, 1996.
- SERVA, L. **A fórmula da emoção na fotografia de guerra**. São Paulo: Edições Sesc, 2020.
- SONTAG, S. **Diante da dor dos outros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SONTAG, S. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- TAVARES, Frederico de Mello Brandão; VAZ, Paulo Bernardo Ferreira. Fotografia jornalística e mídia impressa: formas de apreensão. Revista FAMECOS, Porto Alegre, n. 27, p. 125-138, ago. 2005. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3329>. Acesso em: 10 jun 2025.
- VILCHES, Lorenzo. **Teoria de la imagen periodística**. Barcelona: Paidós, 1993.
- VILCHES, Lorenzo. **La lectura de la imagen**. Barcelona: Paidós, 1997.