

Um fotógrafo, uma câmera, dois mitos

Luis Fernando Frandoloso²

Resumo

A proposta desse artigo é analisar o vídeo de lançamento da Leica M-Monochrome, câmera digital da lendária marca Alemã, criada para produzir apenas imagens em preto e branco. Tentarei aqui analisar de forma breve a experiência vivida e a relação do mito e sua personificação, já que se trata da maior marca da história da fotografia 35mm, usada por renomados e consagrados fotógrafos. Dentre eles, o fotógrafo Robert Capa, outro mito e ícone da fotografia mundial. Usando como contexto a história de paixão pela vida, fotografia e sua inseparável companheira, o vídeo narra a vida, a morte e a “reencarnação” desses dois mitos.

Palavras-chave: mito; leica; guerra; fotografia; experiência.

1.Introdução

“Se eu pudesse contar a história em palavras, não precisaria carregar uma câmera.”

Lewis Hine

1.1. Mito 1: o nascimento

O que faz uma câmera fotográfica ser vendida por 2,8 milhões de dólares? Esse foi o valor leiloadado da Leica 0-Series (figura 1). Essa câmera, nº 116, foi produzida dois anos antes que a fábrica comercializasse seus produtos, e data de 1923.

Por volta de 1913, o então funcionário Oscar Barnack, da empresa de óptica Leitz, construiu uma câmera para testar película cinematográfica. O “dispositivo”, chamado por Giorgio Agamben (2009, p. 13) de “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar”, era idêntico a uma câmera de cinema com uma bobina no seu interior que alojava cerca de dois metros de filme 35mm. Ainda nas palavras de Agamben (2009, p. 15) “o dispositivo é, na realidade, antes de tudo, uma máquina que produz subjetivações”, e o diferencial estava na capacidade de captar

¹ Trabalho final apresentado à disciplina Estética da Comunicação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná. 1º. Semestre de 2013.

² Mestrando em Comunicação e Linguagens da Universidade Tuiuti do Paraná, email: lufffoto@gmail.com

um fotograma de cada vez, sendo necessário rodar uma alavanca para adiantar ao seguinte.

A câmera era pequena e portátil, mas a qualidade das fotografias eram surpreendentes, e segundo Walter Benjamin (1994, p. 107) se tornaria “cada vez mais apta a fixar imagens efêmeras e secretas, cujo efeito de choque paralisa o mecanismo associativo do espectador”, e ainda “um aparelho que podia rapidamente gerar uma imagem do mundo visível, com um aspecto tão vivo e tão verídico como a própria natureza” (1994, p. 95).

Durante a guerra Barnack deu uma pausa no desenvolvimento do seu aparelho, mas encontrava-se de tal modo fascinado pelas suas potencialidades que, mal o conflito terminou, retomou o trabalho. Uma nova objetiva foi desenhada tendo em conta as particularidades do formato do filme 24x36 mm. Outra novidade foi à introdução de um visor com um sistema óptico de precisão. Até então, as câmeras fotográficas eram equipadas apenas com uma simples moldura por onde o fotógrafo espiava, dando origem a erros de paralaxe e de enquadramentos freqüentes.

No ano de 1923 produziram 31 exemplares deste novo modelo, distribuídos a fotógrafos profissionais para que o testassem. Paradoxalmente, as críticas foram desfavoráveis, pois achavam o formato muito pequeno. Mesmo assim a produção continuou e na Feira de Leipzig de 1925 foi apresentada ao público a primeira Leica, abreviatura de Leitz Camera, um nome que haveria de perdurar e brilhar no mundo da fotografia. Os anos se passaram e hoje “o ser humano [...] não sabe mais olhar, a não ser através do aparelho. (FLUSSER, 1985, p.30).



Figura 1 - Leica 0-Series

1.2. Mito 2: vida e morte

“Os homens não mantêm com o mito relações de verdade, mas sim de utilização.

O mito pode atingir tudo, tudo corromper”

Roland Barthes

No confronto com a artilharia pesada no front, Capa carregava uma arma poderosa: a velha Leica de guerra. O que ele registrou neste e em outros conflitos determinou sua existência não apenas como profissional, mas também o tornaria um ícone para muitas gerações seguintes. Capa não fotografava a realidade: ele a vivia. O mito, o legado e o testemunho visual deste fotojornalista, que cobriu nada menos do que cinco guerras, com imagens que segundo Susan Sontag (2004, p. 30) “paralisam” e “anestesiaram”, ganham novas lentes em tempos tão instantâneos como o que vivemos nos dias atuais.

Com a Leica pendurada no pescoço e um cigarro permanentemente pendendo dos lábios, Capa foi a personificação da coragem e do espírito livre. Nas palavras de Sontag (2004, p. 51) “só as fotografias de guerra combinam voyeurismo e perigo.” Essa personalidade e espírito aventureiro de Capa nos faz lembrar de Roland Barthes (1984, p. 36) quando diz que “o princípio da aventura permite-me fazer a fotografia existir. De modo inverso, sem aventura, nada de foto.”

O ofício de caçador de imagens, e de fatos, é carregado de uma mitologia que muitas vezes incomoda e degrada. Capa e tantos outros repórteres deram a vida para chegar o mais perto da verdade possível, como se soubessem que “fotografar é

apropriar-se da coisa fotografada. Significa por a si mesmo em determinada relação com o mundo, semelhante ao conhecimento – e, portanto, ao poder.” (SONTAG, 2004, p. 14).

O homem e sua câmera confronta-se com exigências mais imperiosas do que o homem e sua caneta. O estar no “lugar certo na hora certa” é a lei que rege os grandes repórteres, já que “fotos fornecem um testemunho” (SONTAG, 2004, p. 16). Mais perto, cada vez mais perto.

[...] o fotógrafo deve se aproximar de seu assunto para ter a possibilidade de fotografá-lo. Precisa dessa proximidade física, que impõe a presença das coisas, que estão concebidas muitas vezes longe, as fotografias se realizam perto, por vezes até muito perto. Elas se fixam na aproximação. Elas participam de uma conduta de exploração fecunda, se bem que (ou porque) incerta. (MARESCA, 2012, p. 39)

Endre Ernő Friedmann (nome verdadeiro de Capa), nasceu em 1913 em Budapeste. De boa formação, adolescência agitada, o jovem judeu viu-se obrigado a se exilar em Berlim no ano de 1931. Expulso de Berlim pelo nazismo, foi para Paris com uma câmera na mão, da qual nunca mais largou. Foi imediatamente arrebatado pela França de 1930, que na época “era uma festa”. Logo que chegou em território francês, Capa conheceu uma pessoa que iria mudar seu destino na fotografia. Um homenzinho de olhar perdido, frágil, tímido e com um sorriso sempre no rosto, vindo da Polônia. Chamava-se David Szymin (Chim).

Essa união com Chim será seguida de cinco grandes descobertas: Gerda, Henri, a guerra, a Leica e “Robert Capa”. Gerda Taro foi seu grande amor. Morreu no front de Brunette, na Espanha, esmagada por um tanque republicano. Capa nunca se recuperou dessa perda.

Dessa amizade entre o destemido e selvagem húngaro, de olhos negros aveludados, e o franzino estudante fugido de Varsóvia, junta-se nada menos do que Henri Cartier-Bresson. Essa formação do trio mágico (Capa, Chim e Bresson) reunido em Montparnasse não teria trazido tantos frutos se na época não tivesse surgido o “aparelho”, como diria Vilém Flusser (1985), ideal para a aventura: a Leica. Essa

pequena jóia da mecânica Alemã seria para o fotojornalismo a “mão ao fim do braço”. Amiga do olho, feita para a visão direta, leve, criadora de linhas, a Leica transformou em quarteto o trio nascido em 1934. “A invenção da fotografia modificou profundamente as relações que o homem mantém com o mundo dos signos, portanto, com a realidade.” (SCHAEFFER , 1996, p. 9).

A origem do pseudônimo “Robert Capa” não é bem conhecida. Alguns atribuem-na a palavra do úngaro “espada”, outros a “capa” ou “disfarce”, em espanhol. Possivelmente poderia ter sido também o nome, retocado, do grande diretor Frank Capra, que ele admirava muito. Teorias a parte, Capa soube aproveitar para alimentar o mito: em Paris, Friedmann o usava para se referir a um grande fotógrafo “americano”, do qual ele seria apenas representante, ao passo que em Nova York, Capa se desdobrava em elogios ao seu “amigo” Andrei.



Leica III de Robert Capa

No final de 1942, Robert Capa estava em Nova York, desempregado e com dívidas. Certa manhã encontra por baixo da porta uma carta de Colliers convidando-o para cobrir a guerra na Europa. Foram 18 meses emergido na poeira ensangüentada da Tunísia, da Sicília, de Roma e das rajadas do desembarque da Normandia (figuras 2a, 2b). Entre conflitos de vida e morte, Capa se viu muitas vezes “em situações em que o fotógrafo tem de escolher entre uma foto e uma vida, opta pela foto. A pessoa que interfere não pode registrar; a pessoa que registra não pode interferir.” (SONTAG,

2004, p. 22). “A questão é não ficar transtornado, ser capaz de olhar de frente o horrível de modo imperturbável.” (2004, p. 54).

De volta a Paris, já aos 31 anos e reconhecido, todos vêem nele o personagem que inspirou Clark Gable, o herói-repórter de *Too Hot to Handle*, filmado na véspera da guerra. Saroyan dizia que Capa era “um jogador de pôquer com uma atividade paralela, a fotografia” (Figura 3).

Em 22 de maio de 1947, a Magnum Photos Inc. é inscrita no registro comercial de Nova York. Seus membros fundadores foram o também renomado e célebre Henri Cartier-Bresson, David “Chim” Seymour, George Rodger e o próprio Robert Capa. Fizeram parte também William e Rita Vandivert, que logo se retiraram do grupo.

A criação da Magnum, ainda hoje a maior cooperativa de fotógrafos do mundo, não mudou o estilo de vida de Capa, que apesar de detestar a guerra, que havia lhe tirado Gerda, volta na primavera de 1954 para Saigon. Em 7 de maio ele está no acampamento de Dien Bien Phu, em Hanói, e decide juntar-se a uma missão em Thai Bihn. Dezoito dias depois, em 25 de maio de 1954, ao pisar numa mina terrestre, perde a perna e morre nos minutos seguintes. Dizem que ainda segurava sua inseparável companheira na mão: a Leica III. Morre o homem, nasce o mito. Na última “chapa” contida no rolo de seu filme estava o registro dos soldados em direção ao inesperado (figura 4). Foi vítima de sua máxima “se as fotos não são realmente boas é porque você não se aproximou o suficiente do fato”.



Figura 2a

Robert Capa - 6 de junho de 1944

Figura 2b



Figura 3 - Robert Capa



Figura 4 – última foto de Robert Capa - 25 de maio de 1954

2. A narração dos fatos: a reencarnação do mito

“Eu nasci em Wetzlar, na Alemanha”. É com essa frase, voz doce e feminina, que essa história de paixão e companheirismo começa. A *persona* e a *coisa personificada*, na realidade se conheceram muito antes de protagonizarem uma das mais belas trajetórias fotográficas que se tem notícia. Não, não foi essa “pequena centelha do acaso” (Benjamin, 1994) que uniu esses “personagens”. Foi o destino. Sorte? Sim. Haviam nascidos um para o outro, como almas gêmeas de um conto romântico. De momentos românticos foram poucos, mas de luta e sobrevivência foram incontáveis. Foi

amor ao primeiro toque, no primeiro olhar entre a “janela”, como se soubessem que “*ver* só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência de *tocar*” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). Tocar a coisa, estar com ela, dividir com ela, senti-la, fundir-se e experimentar “uma redução ao um.” (LANDOWISKI, 2005 p. 49)

Nem um, a *persona*, chamada agora de fotógrafo, nem outro, a *personificação da coisa*, revelada agora como a câmera, imaginariam que se tornariam mitos. Na definição de Roland Barthes (2001, p. 131) “o mito é uma fala. Naturalmente não é uma fala qualquer. São necessárias condições especiais para que a linguagem se transforme em mito”. Sendo um sistema de comunicação, ainda nos moldes de Barthes, uma mensagem, “tudo pode constituir um mito, desde que seja suscetível de ser julgado por um discurso. Logo, tudo pode ser mito? Sim, julgo que sim, pois o universo é infinitamente sugestivo.” (2001, p. 131)

Existem mitos antigos, mas nem todos são eternos. Não é o caso aqui, já que ambos, o fotógrafo, também conhecido por Robert Capa e a câmera, mundialmente conhecida como Leica, eternizaram-se. O mito é construído, “pois é a história que transforma o real discurso, é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. O mito é uma fala escolhida pela história: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas. (BARTHES, 2001, p. 132)

Exige uma certa responsabilidade em ser a câmera de um dos maiores fotógrafos da história (o maior de guerra, sem dúvida), assim como exige certa responsabilidade para quem possui uma Leica e faz uso dela para recortar o real. “Prótese do olhar, a câmera tem a função de mediar esse encontro com o real, de que recorta um instante singular para fixá-lo sob a forma de uma imagem visível.” (CAETANO, 2012, p. 192). A câmera fotográfica é como uma arma, que apontada pode causar estragos irreparáveis. Isso é pertinente quando Barthes (1984, p. 30) diz que “o órgão do Fotógrafo não é o olho (ele me terroriza), é o dedo”.

Capa apontava sua “arma” para a realidade, e usava seu dedo para contar o que viveu e sentiu nas cinco guerras em que “lutou” ao lado de sua brava guerreira Leica III. Esse maravilhoso aparelho não tem seu valor pelo plástico e aço, mas pelas virtualidades de realizar fotografias (FLUSSER, 1985). Não poderia ser mais oportuno lembrar aqui, também de Flusser (1985, p. 18), quando diz que “quem observar os movimentos de um fotógrafo munido de aparelho (ou de um aparelho munido de

fotógrafo) estará observando movimento de caça” e ainda “finalmente, no gesto fotográfico, uma decisão última é tomada: apertar o gatilho.” (1985, p. 20)

Filmado em Cuba pela produtora brasileira de São Paulo (Sentimental Filme) com o propósito de lançar no mercado uma câmera um tanto “audaciosa”, já que se trata de um produto de 8 mil dólares que produz “apenas” imagens em preto e branco. “O tamanho e o preço das máquinas faz com que apenas poucos homens as possuam: os capitalistas.” (FLUSSER, 1985 p. 14). A campanha foi um sucesso e arrecadou cinco prêmios em festivais ao redor do mundo. A narrativa usada (fotojornalística segundo os produtores) no vídeo, é contada pela visão da personificação da coisa, a câmera Leica. É o mito que fala e “a mitologia participa de um construir do mundo.” (BARTHES, 2001 p. 175)

Ela toma forma, ganha voz feminina, sugere o olho que tudo vê e nos lembra que “o que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha.” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29). É pelo seu olhar, o da coisa (Leica), pelo seu modo subjetivo (pois toda posição de câmera é subjetiva por natureza) de narrar os fatos, que somos levados a uma experiência estética que não seria concebível de outra forma. Somente pela “formação do eu no ‘olhar’ do Outro” (HALL, 2006) foi possível (re)contar a história desse brilhante fotógrafo. Uma das possíveis histórias da fotografia e sua replicação em outro contexto.

Como se houvesse aí, nessa tumba, apenas um volume vazio e desencarnado, como se a vida – chamada então de *alma* – já tivesse abandonado esse lugar decididamente concreto demais, material demais, demasiado próximo de nós, demasiado inquietante em significar algo de inelutável e de definitivo. Nada, nessa hipótese, será definitivo: a vida não estará mais aí, mas noutra parte, onde o corpo será sonhado como permanecendo belo e bem feito, cheio de substância e cheio de vida – e compreende-se aqui o horror do vazio que gera tal ficção -, simplesmente será sonhado. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 40)

Pressupõem-se que a reencarnação só é possível (para algumas religiões) ao ser humano. Apenas esses seres seriam providos de alma. Como poderia então uma coisa,

um objeto material, ter alma e reencarnar? Somente através do mito. “Na verdade, o mito depende de uma ciência geral extensiva à lingüística, que é a *semiologia*. [...] A semiologia é uma ciência das formas, visto que estuda as significações independentemente do seu conteúdo.” (BARTHES, 2001, p. 133)

Na realidade, aquilo que permite ao leitor consumir o mito inocentemente é o fato de ele não ver no mito um sistema semiológico, mas sim um sistema indutivo: onde existe apenas uma equivalência, ele vê uma espécie de processo causal: o significante e o significado mantêm, para ele, relações naturais. Pode exprimir-se esta confusão de um outro modo: todo o sistema semiológico é um sistema de valores; ora, o consumidor do mito considera a significação como um sistema de fatos: o mito é lido como um sistema fatural, quando é apenas um sistema semiológico. (BARTHES, 2001, p. 152)

É possível experimentarmos a sensação de vivência através das imagens do vídeo (figura 5) já que “pode-se descrever o conteúdo de uma vivência por meio de uma imagem.” (QUÉRÉ, 2010, p. 26). Sujeitos como Robert Capa são “sujeitos dotados de “sensibilidade” – de uma aptidão para sentir, e, portanto, de uma *competência estética*.” (LANDOWISKI, 2005, p. 18). Facilmente mergulhamos no “mundo” de Capa (figura 6) e conforme Quéré “aquilo de que se faz a experiência é o ‘real’.” (2010, p. 20). Podemos nos apropriar dessa experiência e fazê-la nossa, implicando em um ato de interpretação a partir de uma perspectiva.

Experiência, no seu sentido mais imediato e corrente, diz respeito àquilo que é sentido por um indivíduo que passa ou vive determinadas situações e acontecimentos; às modificações internas, aos estados emocionais e quadros cognitivos do sujeito que experimenta, configurando uma abordagem internalista e individualizante. Desse ângulo pode-se dizer que a experiência é intransferível e vivida por “cada um”. (FRANÇA, 2010, p. 39)



Frame - Recriação de cena baseada em foto de Robert Capa



Foto: Robert Capa – Leipzig, 1945

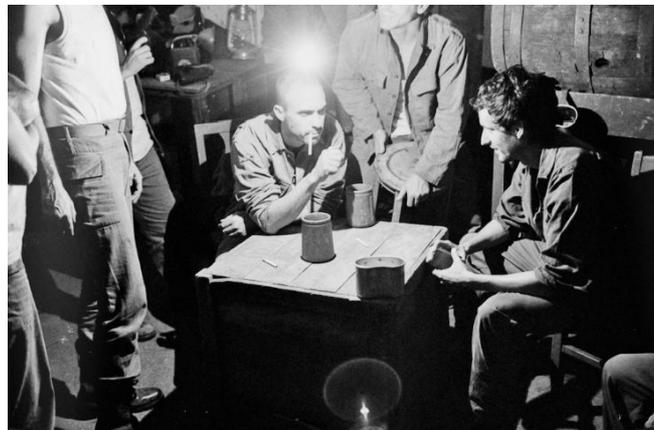


Figura 5 – imagem do makig of



Figura 6 – frame 3'21”

Tal experiência é vivida por nós ao contemplarmos o vídeo. Segundo Landowski:

Quer eu queira, quer não, sou antes levado a senti-lo dinamicamente, do interior, não como um fenômeno do qual sou meramente a testemunha objetiva e, no fundo, indiferente, mas sim, como um movimento do qual estou de alguma forma já parte interessada, virtualmente ou potencialmente – inclusive se em vez de me entregar me preparo para resistir. (LANDOWISKI, 2005, p. 31)

Percebemos um certo orgulho relatado pela câmera e toda sua cumplicidade em partilhar todos os segredos vividos por eles, como se fossem um verdadeiro casal que sente a falta um do outro. É como na metáfora de Landowski (2005, p. 45) em que o violinista sente seu violino. Mas como o instrumento poderia gozar do mesmo privilégio?

É dessa maneira que se apresenta, por exemplo, a relação, evocada mais acima, entre o violinista e seu violino. Se o primeiro está em condições de sentir o segundo, esse, em contrapartida, terminará também ele por se adequar ao primeiro, isto é, a seu utilizador – a seu parceiro – habitual. Simples questão de tempo, pois é preciso que o contato se repita para que cada um dos interactantes acabe por tomar a forma do outro, por “esposá-lo”. (LANDOWISKI, 2005, p. 47)

Juntos viveram (Capa e Leica), daí conclui-se que “um sem o outro (como o violinista sem seu instrumento, e vice-versa) não é grande coisa: o que conta é a obra comum que representa seu perfeito ajustamento estético. (LANDOWISKI, 2005 p. 48).

Caído (figura 7), Capa ainda segura na mão sua Leica III. Esta, em seu último suspiro, aponta para o céu numa alusão ao possível lugar para onde suas almas iriam. Finaliza sua história e a de seu fiel companheiro para voltar em outra “roupagem”, em outro contexto. “Não é o medo do futuro que nos paralisa, mas o medo de não haver mais futuro. Como não é o medo da nossa morte que nos paralisa, mas a visão do vazio “depois da nossa morte”.” (FLUSSER, 2008, p. 85). A reencarnação do preto e branco (que havia sucumbido) e a reafirmação do mito. Toda Leica tem alma.

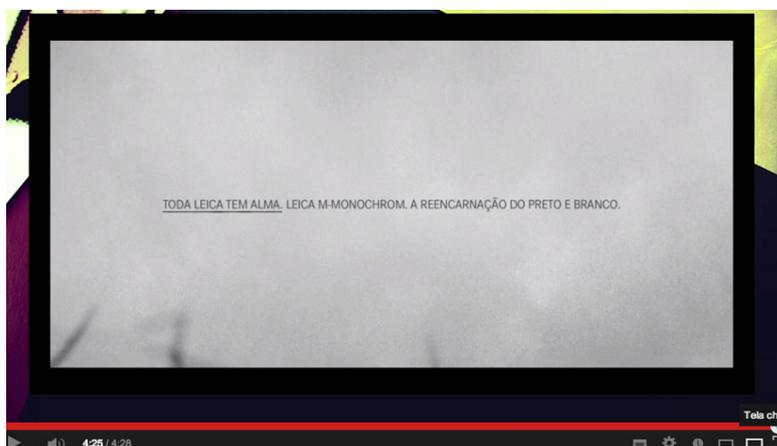


Figura 7 – frame final do filme



Recriação de cena baseada na última foto de Rober Capa

3. Considerações finais

A pergunta que veio rapidamente à maioria dos fotógrafos e amantes da fotografia foi: por que uma empresa lançaria uma câmera para fazer somente fotografias em preto e branco? Já que é possível fotografar em cores digitalmente e depois, caso queira, converter o arquivo para monocromático. Talvez uma colocação de Flusser (1985, p. 22) possa ajudar a responder tal questão em que cita que “cenas em preto e branco não existem. Mas fotografias em preto e branco, estas sim, existem.” Ou melhor, “muitos fotógrafos preferem fotografar em preto e branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: o universo dos conceitos.” (1985, p. 23). Mas acima de tudo, o que faz uma renomada marca lançar um produto para um nicho de clientes tão seletos só poderia ser outro - o Mito - que faz nove entre dez fotógrafos querem possuir esse objeto de desejo.

“O mito constrói um sistema aumentado.” (BARTHES, 2001, p. 136).

O mito é um *valor*, não tem a verdade como sanção: nada o impede de ser um perpétuo álibi: basta que o seu significante tenha duas faces para dispor sempre de um “outro lado”: o sentido existe sempre para *apresentar* a forma; a forma existe sempre para *distanciar* o sentido. E nunca há contradição, conflito, explosão entre o sentido e a forma, visto que nunca estão no mesmo ponto. (BARTHES, 2001, p. 144-5)

Não cabe aqui avaliar as qualidades ou defeitos técnicos da câmera Leica, seja ela da década de 1940 ou seu último lançamento. Nem tampouco fazer análises imagéticas do trabalho de Robert Capa. O propósito aqui foi tentar identificar como o mito se constrói e é capaz de acrescentar valor às coisas, bem como se vivencia as relações entre experiência e mundo.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BARTHES, Roland. **A câmara clara:** notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.1)

CAETANO, Kati E. **O espectador integrado**: modos de figuração da fotografia. *In*: Como pensam as imagens. Organizador Etienne Samain. Campinas: Unicamp, 2012.

CAPA, Robert. **Robot Capa**: coleção Photo Poche. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaio para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

FRANÇA, Vera V. **Impessoalidade da experiência e agenciamento dos sujeitos**. *In*: LEAL, Bruno Souza; GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Carlos Camargos (Orgs.). Entre o sensível e o comunicacional. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LANDOWISKI, Eric. **Aquém ou além da estratégia, a presença cotagiosa**. Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas 3. São Paulo: Edições CPS, 2005.

MARESCA, Sylvain. **O silêncio das imagens**. *In*: Como pensam as imagens. Organizador Etienne Samain. Campinas: Unicamp, 2012.

QUÉRÉ, Louis. **A caráter impessoal da experiência**. *In*: LEAL, Bruno Souza; GUIMARÃES, César; MENDONÇA, Carlos Camargos (Orgs.). Entre o sensível e o comunicacional. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.

SCHAEFFER, Jean-Marie. **A imagem precária**: sobre o dispositivo fotográfico. Campinas, SP: Papirus, 1996.

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

<http://vimeo.com/65571903>

<http://www.youtube.com/watch?v=nmv2n6dRvbs>

<http://leicarumors.com/2013/06/26/the-leica-m-monochrom-soul-film-won-five-awards-at-the-cannes-lions-festival.aspx/>

http://fotografeumaideia.com.br/site/index.php?option=com_content&task=view&id=939&Itemid=135