

O GUARDADOR DE PESSOAS

HOMEM É AQUELE QUE ELE ACREDITA ¹

Daniel Ryo

A multidão como uma onda, em nada mais te devo, deixo-me levar, por uma passante², um mendigo, ou um cego; e os infindáveis comerciantes de balas, chicletes, e chocolates a um real. Relógios, pulseiras, brincos, espelhos e óculos escuros.

Ruas apinhadas de gente, entre edifícios imponentes, ousam estar engajando os homens, envolvendo-os, em sua mais árdua tarefa: trabalhar, caminhar a trabalho, locomover-se por uma tarefa, ao contrário de um *flâneur*, onde "a sua paixão e a sua profissão é *desposar a multidão*" ³, um observador que é príncipe e anda incógnito por toda a parte. (Baudelaire)

"Não é só a filosofia, no início é o olhar que interroga as coisas" (Merleau-Ponty, 1964:103).

Assim, meu olhar procura a triangulação de fluxos, quando na intersecção se forma espécie de polígonos, pode-se estar em seu centro e observar os passantes rápidos, interrogo as coisas, porque 'os ', estão visíveis a mim, por serem pensamento que advém de uma carne (Merleau-Ponty, 1964:141).

O entrelaçamento dos fluxos, onde cada qual sabe por onde ir, assim é quando desço o último lance da escada rolante do acesso que vem lá da Xavier de Toledo, encontro as pessoas que vêm do sopé do Viaduto do Chá, como quem desce suas escadas laterais e une-se no acesso que vem debaixo dela. Encontro todos quase de frente, além daqueles que vêm via passarela, da tumultuada Praça da Bandeira. Assiste-se a organização dos camelôs, trocadores e vendedores de passes. Um ao lado do outro, encostado, deixando

¹ Frase de Tchekov, num cartão postal, anúncio do whisky Johnny Walker.

² *A uma passante*, poema de C. Baudelaire, em Flores do Mal.

³ *O pintor na vida moderna*, C. Baudelaire.

um corredor para não se interromper o fluxo. Contorna-se a parede e já se estará nas imediações do bloqueio. Saco de meu bilhete, desço mais um lance de escada rolante e já vou lotar-me no último vagão, que é o que deu tempo (sempre a pressa).

Lá dentro olho em volta, um senhor com sua face agressiva, como vindo de algum local longínquo, um sujeito lê uma revista. Um outro, mais alto, está estacionado ao lado da porta. Troco pela lente 24mm, todos se esquivam, um silêncio generalizado faz ressaltar o monótono ruído dos trens, de repente, rasgando como *punctum*, o 'barulho da máquina', acionado pelo dedo, o verdadeiro mecanismo do fotógrafo (Barthes, 1980).

5575-9471

Aguardo na calçada agachado, riorolando⁴ (... desde Adão e Eva), as pessoas passando intermitente: rogo por uma cor que chame atenção, primeiro a senhora de vinho, depois o reciclador, carregando um grande saco aos ombros, suas prováveis latinhas. Suas vestes demarcam-no: a sujeira é



5575-9471

parte do trabalho, quase um valor-de-troca. Um balcão de notas, seriam pequenos anúncios? Necessário retornar para saber o que são tais recados; arestas de um ponto de táxi amarelo e o número do telefone, 5575-9471. Os motoristas observam-me de soslaio, de início incomodam-se, depois me ignoram. (fig.1)

⁴ *Riverrun* para J. Joyce, traduzido para *riocorrente*, por A de Campos, *rolarrioranna* para D. Schüler, a primeira palavra em *Finnegans Wake*.

O reciclador e o homem publicizado

Menção ao *homem-médio*⁵ japonês, encontrado e anunciado no formato midiaticizado. Os vários *homens-médio* visualizados estão próximos do preconizado no anúncio, a não ser do reciclador, que está sempre à procura de algo nos valiosos lixos, garimpos contemporâneos. Encontra-se atrás do indivíduo de terno preto, colete, gravata vermelha e cigarro, ou em primeiro plano, numa outra tomada, o reciclador serpenteando os homens. (fig.2)



O reciclador e o homem publicizado, Tokyo, 2002

O *homem-médio* defronte, cortado, a pose das mãos, dá mostras da economia que se declinou, se comparada ao final dos anos 80, quando Tacca nos registrou, em Osaka, o termômetro do capitalismo, àquela época de pico⁶. (fig.2a)

Pois só pode existir o *homem-médio* gerado pelos *públicos desejosos* (Tarde, 1903). Não são tais ícones gerados pelo próprio aparato? O *homem-médio* capitalista imita-se no ensejo de perpetuar-se diante de um modelo simbólico, e a câmera obscura foi o aparato na sua origem, que fez perpetuar a imagem de *homens-médios* gerados continuamente. É o homem universal, no

⁵ Em Ortega y Gasset, o homem-médio é a massa, em Reich, o Zé Ninguém, que fomentara a ditadura comunista, duramente criticada. Morin universaliza-o e Joyce inventa-o: "Come on, ordinary man with that large big nonobli head, and that blanko berbecked fishial ekksprezzion Machinsky Scapolopolos, Duzinascu or other" (...) (JOYCE, 1939: 64)

⁶ "Observações fortuitas sobre o Japão", exposição realizada na Fund. Japão, 1998.

grau de humanidade comum a todos os homens, o homem imaginário, que responde às imagens pela identificação ou projeção, é também o homem novo desenvolvendo uma civilização nova que tende à universalidade (Morin, 1962: 44-45).

O homem do reclame é o *publicizado*, este mesmo que se *serializa* (Sartre), produto da fome do aparato, que vocifera.

Nos dias atuais, o *homem-médio* contemporâneo desejado por cada um, em seu querer-ser, cognisciou, confundindo-se com o *homem-publicizado*.

25 de maio

Fim de tarde, na 25 de maio, quase Praça da República. Duas meninas falam ao telefone verde amarelado da concessionária. Estudo a composição, quando ante a minha surpresa, um vulto em vermelho irá passar na região onde planejara. Supõe-se que não cubra as meninas, felizmente vê-se uma delas, na outra



25 de maio

tentativa do acaso, vêem-se as duas e um semblante violeta passando. Se o vermelho escultórico cobrisse toda a visualidade, seria a analogia de Greenberg, de que a arte abstrata se impôs como a cortina sobre o palco em perspectiva. (fig.3)

Esta seria a composição do tronco central, assim como também se é em *criança e vulto* da série *rodoviária*, onde se subdivide o quadro com um corte do personagem central, criando planos de acontecimentos, bipartição dos planos de Friedlander.

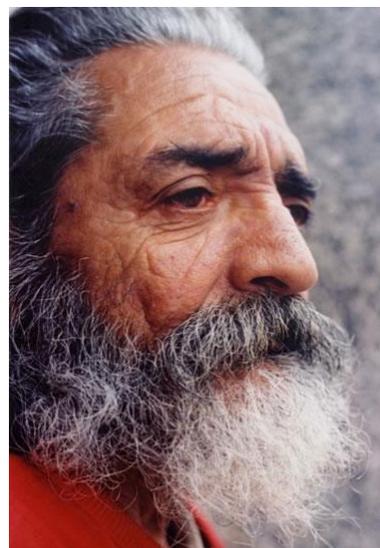
O vermelho nem é tão sanguinário, das correntes comunistas, em *Fraternidade é vermelha*, de Kyslowski, Juliete Binoche sai do barco salva-vidas, vestindo o vermelho de uma capa de um bombeiro sob chuva fina, estava salva,

chuva que apagara a chama do enredo. Noutra cena, o vermelho de um *outdoor* gigante de lona, dois trabalhadores sobre escadas: o vento bate lateralmente, criam ondas no letreiro, como se todos os *outdoor* fossem as infindáveis velas de uma grande nave-aparato-mundo, a publicidade gerando os contínuos homens-médios publicizados, iconicizados, que na imaginação do transeunte, parcializa-se, tornando-se o passante em público desejante⁷,

Senhor de barba

Procuro o senhor de barba, morador de rua: via-o todos os dias, da janela lateral do ônibus, na grande avenida, ao lado de uma igreja Universal. Estava ali desde que iniciara o trajeto São Paulo-Campinas. Via-o ver as pessoas andando, deste e do outro lado. Havia um inclinado natural da calçada, que naquele ponto, por haver uma porta da igreja que não estava em uso, o senhor esticava algumas folhas grossas de papelão ou cobertas, sentava-se com os joelhos flexionados, para não atrapalhar o fluxo intenso da calçada, ou se estava deitado.

Certo dia, não estando de ônibus, mas a pé, como quem vem do terminal central pelo camelódromo, hesitei por um momento, na altura que o corredor de comerciantes corta a avenida. Supondo que ali ele estivesse, fui em sua direção, certo de que o encontraria, contra minhas hesitações passadas. Despertei-lhe de sua solidão eterna, apesar dele estar ao lado de todos aqueles homens que desfilavam a sua frente, ele, encostado entre a inclinação da porta e a calçada, como quem está num sofá, a rua sendo sua TV. Concordou e empreendi minha intenção do retrato cheio, fazendo restar bordas da malha vermelha e o cinza desfocado do pilar da igreja. (fig. 4)



Senhor de barba

⁷ Tarde define público: "(...) uma coletividade puramente espiritual, dispersão de indivíduos separados fisicamente onde a conexão seja inteiramente mental"; sobre desejos e crenças: "Crenças e desejos: são as substâncias e a força, as duas quantidades psicológicas, encontradas na base das quantidades sensitivas, a se combinarem".

Por onde andarás, caro senhor, que não mais estás no lugar que muitos o esperavam encontrá-lo sempre? Em meus devaneios sua barba era mais espessa, longa, como de algum messias (um Antônio Conselheiro contemporâneo viria das cidades?). Rugas exacerbadas envolvem olhos lânguidos, estes que assistem o mar ou rio de pessoas, da mesma maneira que o pescador observa o horizonte, ou o camponês às montanhas. Estados de contemplação da realidade, que na imagem fotográfica, é o *satori*⁸. Na realidade, pedi para que posasse de lado, porque à primeira chapa, do embate inicial dos olhos, eu fora vencido.

Rodoviária

Rodoviária de Campinas, nas plataformas inferiores, confronto-me com a pintura da parede em amarelo, azul e vermelho, em "relações impuras"⁹. O tráfego de pessoas da viação Cometa é intenso, passageiros para São Paulo, Belo Horizonte, Poços de Caldas, Rio de



fig.5 da série rodoviária

Janeiro, os motoristas fazem manobras magníficas. Novamente sem o prisma da câmera, procuro um ponto no chão (o ponto de câmera, de Beceyro), para não esconder os movimentos dos que estão atrás, assim todos estão visíveis em seus movimentos (Alberti): em primeiro plano, passageiros dando pequenos passos impacientes de espera, atrás, os sentados. Ora o espanto retratado, ora o riso ou o esquivar-se. O espaço público como sala de espera, o guardador, a visitar as vidas privadas (Sontag). (fig. 5)

Na compra do bilhete, no balcão vermelho e janelas azuis, espero a vez de ser atendido, é o tempo para preparar novamente a câmera, que agora tenta deslizar sem ser percebida: uma jovem loira observa-me de braços cruzados, um outro está de costas; aguardam o bilheteiro, logo saem, e diante de meu visor

⁸ *Satori*, em Barthes, a noção do estalo, vazio, em *A Câmera Clara*.

⁹ Alusão à "relações puras" de Mondrian, dos quadros emblemáticos de tais cores. (Schapiro, 1978: 30; Read, 1963: 23).

só restam as cores difusas do balcão, tremidas, pela baixa velocidade do diafragma. (fig. 6)



fig.6 da série rodoviária

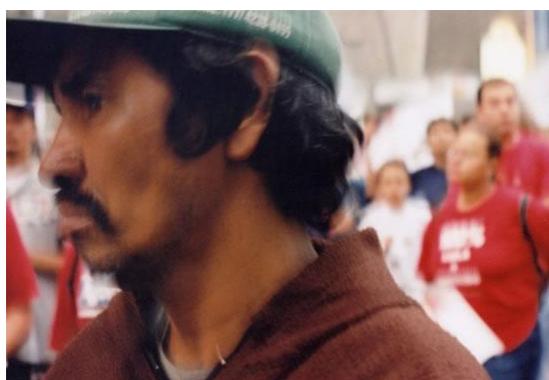


criança e vulto

Em *criança e vulto*, outra nesga de luz reflete-se no chão e irá esbaldar sobre quem passa no *hall*. Ao passar por este espaço um homem de azul sorri para mim, parece ter bebido um pouco, e por isso a desenvoltura. Faço um retrato que não me interessa, de repente, próximo a ele, um menino passa acompanhado de sua mãe, de quem tenho só o rastro e irá compor na metade-direita do homem de azul. Dois pontos de exposição "puxados" deturparam as cores e o contraste, dando um teor neo-pictorialista a expressionista. (fig.7)

O ambulante e a vitória vermelha

Não me preocupei com a algazarra dos eleitores que votaram no candidato eleito, dei vistas a um vendedor de bebidas que parecia estar impassível à comemoração, um ente deslocado do interesse coletivo. Estando bem próximo a ele, com o visor na horizontal, encaixo seu rosto em perfil, restando o batalhão de pessoas



O ambulante e a vitória vermelha

uniformizadas de vermelho, desfocado. Pelo canto do olho, percebe-me. (fig. 8)

Da mesma forma, compondo próximo, estudou-se de que forma alguém passando poderia vangloriar o cenário montado pela barraca de um outro ambulante, que preferi por não enquadrá-lo. O desafio consistia em aguardar que duas ou mais pessoas se entrelaçassem, condimentando o *studium*, assim, no exato momento que



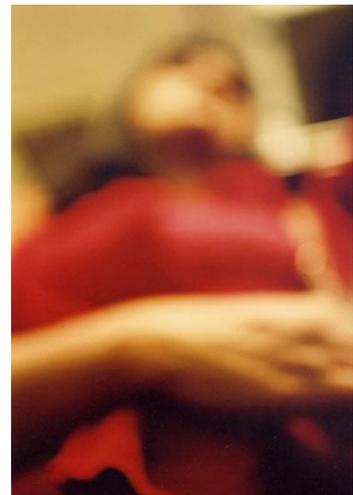
barraca

intuí da moça invadir minha frente, vislumbrei entrando pelo lado esquerdo a ciclista coadjuvante, que no caso da pintura de Iberê, é ator principal, olhando-nos com ar de idiota¹⁰. O pequeno limite entre a tenda de plástico azul e a pele alva da moça, as cores vermelho e verde dos casacos, lembram-me as rebarbas de Still. (fig. 9)

De vermelho no metrô

"O homem como espelho para o homem" (Merleau-Ponty, 1963:283).

Longe de ser um espelho, a fotografia cega dera o desfoque, não esperava que sua mão próxima à lente conotasse mais que o rosto, em *contraplongée*. "Brincar" (Kaprow) com o acaso é desvencilhar-se de certezas pessoais, despertando a intuição para novas descobertas. A fotografia quase abstrata levada pelo desfoque, enquadramento parcial, baixa velocidade ou movimentação da câmera, liberta a imagem da multidão como um conjunto de pontos em repetição, faz desaparecer o *punctum* do olhar dos que estão na frente. Assim, sem um ponto através do qual o *spectator* não se demora, o referente fica *desimbuído* de sua nitidez de



De vermelho no metrô

¹⁰ Fisionomia da tela "o idiota", da mesma época que a série dos *ciclistas*.

mensagem icônica, ao invés, quem aparece é o autor, torna-se espelho de si mesmo, pela intermediação da presença do outro. (fig. 10)

Uma das saídas de Shinjuku

"Mas este é um mundo de rumo para alhures. (...)". (JOYCE, 1999:28)

Desta imagem de *uma das saídas da estação de Shinjuku* (fig. 11), estamos sob o espaço de Lee Friedlander, quando subdivide a realidade em vários planos verticalizados modulados por postes, reflexos, linhas, criando semi-espços hipótéticos e alquebrados. Um ser parcial para cada separação do mundo: uma mulher de cabelo dourado e sua sacola, um senhor de terno e óculos, por baixo, uma blusa azul xadrez. (fig.12) Num outro semiplano, a própria sombra, que também se prefigura em *Xerox, av. Paulista* (fig. 12).



Uma das saídas de Shinjuku



Xerox, av.
Paulista



New York, 1975

De Joel Meyerowitz, em seu *New York, 1975* (fig. 13), seus personagens aparecem como duas sombras, momento ínfimo de percepção, um segundo depois e as sombras nos casacos marrons já não lá estariam, estariam perdidas na multidão, tal como relatado pelo autor, produzindo momentos 'mais loucos' apresentados ao fotógrafo, mais do que se possa conceber: "No momento que o duo dos casacos cor de camelo desaparece através da fumaça, um par similar de casacos ingressa no fotograma, fazendo beirar as duas cabeças de sombras. Tudo que se pode fazer é sacar e agradecer o olho-uno de Deus que observa sobre os fotógrafos" ¹¹.

¹¹ "Just as the duo in camel coats disappear into the steam, a similar pair of coats enters the frame bearing a twin set of heads. All one can do is gasp and shoot and thank the one-eyed God who watch over photographers " (Meyerowitz)

Estática é a sombra do auto-retrato no letreiro em *uma das saídas da estação de Shinjuku*, confronta-se lateralmente com o senhor que leva a mão à altura do rosto anônimo, o agente do 'aparato' esconde-se, anuncia algo ilegível para mim, salvo os números do telefone. Além dos inúmeros personagens parciais, visualiza-se uma outra sombra, minúscula, no centro da imagem, e assim a imagem retornava à sombra 'primeva', do auto-retrato, silhuetas realizadas à maneira de certos autores da época antes da fixação das imagens, que evoluíram a fisionotragos, na qual se identificava pelo contorno da luz, externamente, e, internamente, pintava-se, constituindo-se, segundo Sontag, no precursor ideológico da fotografia. Por fim, pequeno totem presente ao centro: um bastão metálico exibe uma bola metálica que reflete, remetendo-nos ao *close-up* de *Veronique*, *Veronique*, de Kryslowski, em que o cineasta focou uma bola de cristal, refratando uma casa fora, um céu límpido, fez transparecer o interior das casas européias silenciosas. Em Meyerowitz, onde reluz é a entrada metálica da loja *Gucci*, da metrópole americana. A luz é de forma *estrelar*, seis personagens, e mais algumas às sombras. Nesta cidade, os vultos multiplicam-se nas nuvens de chaminés de vapor, vistas no meio das ruas, o instante do nascimento delas, talvez aqui Cortázar encontrasse aqueles quatro passageiros que lhe faltavam na conta de ida e vinda do subterrâneo portenho.¹²

Em Tóquio, elas preferem o semi-anonimato, porque estão entrando nos planos infinitos de Friedlander, quem os quebrou uma vez, não poderá fazer diferente, olho para a seta que indica a linha média do quadro: nove pessoas, contando comigo, uns de costas, de sombra, esquivando-se, ou entrando nos semiplanos. Nesta composição, talvez faltasse o espelho retrovisor de Friedlander, dos vários fotógrafos flanadores norte-americanos, inaugurados pelos integrantes da Farm Security Administration (FSA), Robert Frank em sua viagem pela América; e Weegee, Klein, Winnogrand e Meyerowitz, estes últimos, que se obstinaram pelas ruas de Nova Iorque.

¹² *Anotações em uma caderneta*, J. Cortázar, in *Orientação dos gatos*.

Xerox, Av. Paulista

Em *Xerox, Av. Paulista* (fig. 12), e à *uma das saídas da estação de Shinjuku* (fig.11), assim como em *New York, 1975* (fig. 13), percebe-se as mesmas formas de luz idealizadas por Winnogrand, porque é contra o negrume das áreas que os pedestres das calçadas irão ter seus contornos delineados à maneira de um desenho. Winnogrand era adepto do grupo de fotógrafos que utilizavam a "luz disponível"¹³, e assim fotografar *fotojornalisticamente* as coisas, sem uso do flash.

Na fotografia da av. Paulista, são duas pessoas a se ressaltarem, e três sombras contra o brilho do prédio. Na última tomada, novamente o auto-retrato desenhado do autor. O reflexo metálico no corrimão da saída do prédio nos atrai, como o letreiro *Gucci*, em Meyerowitz, onde o tom ocre dos casacos e o passo cadenciado das pessoas silenciam a inscrição da loja, outro ponto de atenção pode ser a bolsa preta que se contrasta contra o vapor. Na av. Paulista, uma funcionária de banco, de avental branco, carrega apressadamente uma caixa de papelão misteriosa e inescrutável, apesar de anunciado. O *punctum* pode ser o vermelho; o foco do *punctum*, quer dizer, em seu âmago, porque há a formação de um outro ponto mais caracterizador, é a letra escrita XEROX, porque a ciência da comunicação da embalagem faz-nos referenciar a tal ícone, poder-se-ia dizer que sob a 'alma da mercadoria' (Marx), residam os caminhos por onde nos levará ao centro do *punctum*. A mercadoria como objeto *prático-inerte* (Sartre), que suga nosso olhar.

Não me punge o olhar desta moça de cabelo curto, sua pele alva, o nariz longo, talvez porque esteja fugidia a mim, nem mesmo os óculos escuros da outra personagem, a moça de camisa escura translúcida. Em *Uma das saídas de Shinjuku* (fig.11), não há *punctum de olhar*, ora porque se é sombra, ou porque as faces estão cortadas, pelos já citados planos verticais de Friedlander. Ora de costas, ou escondido, como o 'segurador' de placa, à maneira dos homens-sanduíches, dos anunciadores de fotografias de radiografias nas ruas

¹³ "Available light", sobre os fotógrafos que seguiam esta linha de trabalho, seguindo aos passos de Cartier-Bresson, em contraposição ao uso intensivo do *flash*, como foi, por exemplo, com Weegee.

do centro, das placas que se lêem: 'Compra-se Ouro'. Quem segura o cartaz é este trabalhador para enfrentar o fluxo da multidão, e por isso seus rostos são ásperos porque incontáveis são os que o vêem.

O guardador

É este que os guarda, coleção de semblantes que se apresentam ou que raptam, por um descuido, marcas de um ladrão de imagem, movo-me nos limites da publicidade do referente, a permissividade jurídica em meio público.

É o aparato, quer dizer, da assembléia de pessoas *revezantes*, que o fazem funcionar, fazem produzir os homens *pródumos* da revolução russa, ou que desfilam nas passarelas, e/ ou iconicizados nas bancas de jornal. Eles geram o *homem-médio*, inventa-os tornando *publicizados*, influenciando o homem, que é aquele que ele acredita (Tchekov). Assim, na selva *mediática*, o homem torna-se desejoso e/ou crente (Tarde). Desejoso, no sentido do médio que comungara da imagem dele, do homem-médio-publicizado, gerado pelo aparato. Crentes, quando se unem ou não, estando ou não em conexão física, nas teias das diversas religiões. Como dar aplicabilidade à lei de rebaixamento intelectual coletivo de Le Bon?

Quem guarda o olhar dos outros pode transmitir a patriarcalidade substituinte, vide os vários ícones e símbolos, seja de algum imperador, ditador ou outra imagem *idolatrável*, *imageante* (Sartre). O guardador é o "duplo" que pode estar ausente, vigiando-nos e insistindo em seu olhar, ali, quase da altura do pé-direito. O referente, hoje, da personalidade mais importante, que é o presidente, desenrola-se via imagem e fala midiática, ao vivo.

Dos guardados finais de Canudos:

'Nem um rosto viril, nem um braço capaz de suspender uma arma, nem um peito resfolegante de campeão domado: mulheres, sem número de mulheres, velhas espectrais, moças envelhecidas, velhas e moças indistintas na mesma fealdade, escaveiradas e sujas, filhos escanchados nos quadris desnalgados, filhos escarapitados às costas, filhos suspensos aos peitos

murchos, filhos arrastados pelos braços, passando; crianças, sem número de crianças; velhos, sem número de velhos; raros homens, enfermos opilados, faces túmidas e mortas, de cera, bustos dobrados, andar cambaleante.' (p.514, *Últimos dias, V, Prisioneiros, Os sertões*, E. Cunha).

A polícia guardando-os como se fossem *sub-humanos*, as mulheres e crianças indefesas, da famosa fotografia que os apresentara à documentação.

*

Na procura pelos poetas, além de Baudelaire e Allan Poe, deparo-me que eu, como homem-médio desejante de si próprio, poderia desejar-me menos, isto é, diminuir o abismo entre homem-médio publicizado e o homem-médio da escala que sou. Se desejasse uma alteridade, personificar -me num homem-médio publicizado, e tal fosse elevada, o homem-real-desejante terá de se adquirir naquela condição desejada, isto é, consumir. Ora, se o nível dos homens-médios publicizados fossem drasticamente rebaixados, por menos capital me bastaria num desejo indolente, como são nos países socialistas, onde não sei porquê, noto que os ombros e braços ficam mais rijos. Numa pequena praça de Havana, um velho lê jornal, o jovem me observa a manejar a câmara. Operou-se com certa dificuldade, a desenvoltura de poder me revelar, fotografando os cubanos. A maneira que os socialistas se sentem na multidão é de um peso que se sente oprimido, confirmando que o poder que emana do corpo, individual, é fruto de um poder maior, *macropoder* (Foucault), no caso, o poder de Estado sobre o cidadão, que na realidade, sente-se menos desejante do "duplo" de cada um, de um sujeito de um país capitalista, sempre a construir seu desejante, o *homem-médio* que se *publiciza* dentro de nós, no quiasma (Merleau-Ponty) do *ser-lá* e *ser-aqui*, engendrados por Bachelard, o desejante e o real, aberturas para o mundo, de mim mesmo.

Bibliografia

ALBERTI, Leon Battista . **Da pintura**; trad. A. S. Mendonça. Campinas: Unicamp, 1999.

BARTHES, Roland. **A câmara clara** - nota sobre fotografia; trad. Júlio Castanõn Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**.

_____ . **As flores do mal**; trad. Ivan Junqueira.. São Paulo: Nova Fronteira, 1985.

BECEYRO, Raúl. **Ensayos sobre fotografía**. Madrid: Editorial Arte y Libros.

CORTÁZAR, Julio. **Orientação dos gatos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

FLUSSER, Vilém. **Hacia una filosofía de la fotografía**; trad. do inglês para o espanhol por Eduardo Molina. México, D.F.: Trillas, 1990.

JOYCE, James. **Finnegans wake**; introd. e trad. de Donald Schüler. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

_____. **Finnegans wake**. London: Penguin, 1939.

LE BON, Gustave. **Psychologia das multidões**; trad. Agostinho Fortes. Lisboa: Empreza do Almanach Encyclopedico Ilustrado, 1908.

LIFSON, Ben. **Garry's Winnogrand's art of the actual**.

MERLEAU-PONTY, Maurice **O visível e o invisível**; trad. José Artur.Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no séc. XX**; trad. Maura Ribeiro Sardinha. Forense Universitária.

ORTEGA y GASSET, José. **A rebelião das massas**. São Paulo: Martins Fontes, 1938.

READ, Herbert . **A caminho da abstração, a teoria da forma pura**; trad. Dora Rocha. In: VELHO, Gilberto (Org.) Sociologia da arte III. Rio de Janeiro: Zahar,1963.

REICH, Wilhelm . **Psicologia de massas do fascismo**. São Paulo: Martins Fontes. 1933.

_____. **Escuta, Zé Ninguém!** São Paulo: Martins Fontes, 1948.

SARTRE, Jean Paul . **O imaginário**; trad. Duda Machado. São Paulo: Ática. 1940 .

_____. **Crítica da razão dialética**; trad.Guilherme João de Freitas Teixeira. Rio de Janeiro: DPA, 2002.

SCHAPIRO, Meyer . **A dimensão humana da pintura abstrat**;. trad.: Betina Bischof. São Paulo: Cosac&Naify, 1960.

SONTAG, Susan . **Ensaio sobre fotografia**; trad. José Afonso Furtado. Lisboa: Dom Quixote. 1986.

TARDE, Gabriel . The laws of imitation. In: CLARK, Terry (Ed.). **On Communication and social influence**. Chicago: The University of Chicago Press, 1969.

_____. **A opinião e as massas**; trad. Luís Eduardo de Lima Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1901.