

# Gravura moderna brasileira e imagem apropriada: Darel.

Vitor Hugo Gorino

Doutorando do programa de pós-graduação do Instituto de Artes da Unicamp. Pesquisa a gravura moderna brasileira e sua relação com as imagens de circulação em massa através do conceito de apropriação.

**Resumo.** Dividindo sua carreira entre as gravuras em metal exibidas em galerias de arte, e as inúmeras ilustrações editoriais publicadas em diversos periódicos e obras literárias, Darel Valença Lins acaba por fundir esses dois campos de sua produção. Assim, reinventa suas obras sendo um dos pioneiros a abordar a questão da apropriação de imagens no universo da gravura moderna brasileira no início dos anos 1970.

**Palavras-chave.** litografia, fotografia, apropriação.

## **Brazilian modern engraving and appropriated image: Darel.**

**Abstract.** Splitting his career between the etchings displayed in art galleries and numerous editorial illustrations published in various journals and literary works, Darel Valença Lins ends up merging these two fields of his artistic production. Thus, he reinvents his artworks by being a pioneer in addressing the issue of appropriation of images in the Brazilian modern printmaking scene in the early 1970s.

**Keywords.** lithography, photography, appropriation.



Num desvio do tradicionalismo e do purismo técnico da gravura moderna brasileira, Darel Valença Lins emprega largamente a apropriação de imagens na composição de suas obras a partir do início da década de 1970. No entanto, esse processo remonta ao início anos 1960, quando dividia sua carreira de gravurista com o universo da ilustração editorial, algo comum ainda para a segunda geração de gravuristas brasileiros. A informalidade das ilustrações para periódicos e a proximidade desse contexto com a produção e veiculação de fotografias provou ser um ambiente propício para experimentações que levaram Darel a incorporar, aos poucos, a imagem fotográfica em suas ilustrações. Assim, seus trabalhos estabelecem diálogos com imagens fugazes de circulação maciça, imersas no contexto comercial e editorial e do país. Dessa forma, expondo-se inevitavelmente às questões acerca da autoria de uma obra composta por imagens de terceiros, traz de maneira pioneira dentro da gravura moderna, e, ao ambiente e discussão da crítica brasileira, a questão da apropriação de imagens, que será largamente explorada pelas Artes Visuais, especialmente a partir da segunda metade do século XX.

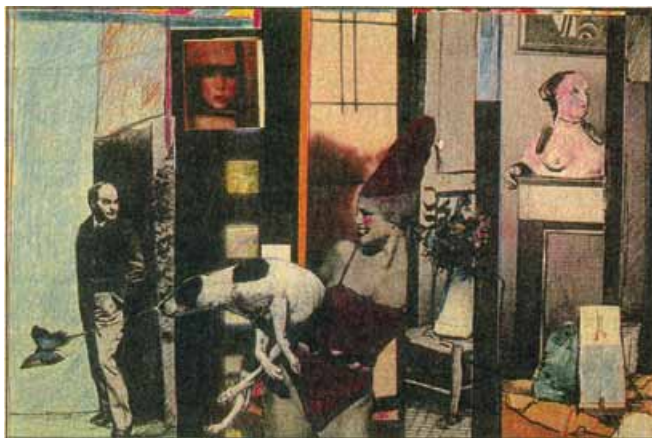


Fig. 1 - Darel: *O amigo de Degas*, 1985c, fotomontagem. Fonte: Coleção do artista.

Darel Valença Lins, nascido na cidade de Catende, Pernambuco, em 1924, instala-se no Recife em 1941 e frequenta a Escola de Belas Artes por apenas um ano. Muda-se para o Rio de Janeiro em 1948, e inicia seus estudos em gravura com Henrique Oswald, no Liceu de Artes e Ofícios, dando início à sua trajetória como gravador em metal e travando contato com diversos artistas de grande representatividade no cenário brasileiro. Sua primeira exposição de maior porte



ocorreu na Biblioteca Nacional, no Rio de Janeiro, em 1949, com ilustrações e desenhos, já trazendo gravuras em metal. Passa a se destacar como gravurista de desenho virtuoso, e, num primeiro momento, se faz reconhecer pela crítica com a extensa série figurativa de gravuras em metal monocromáticas conhecidas como *Cidades*. Tais obras são o resultado da sua estada na Espanha, especialmente da inspiração que encontrou em diferentes elementos de sua paisagem, planícies e topografias que se misturam com arquitetura urbana atual e, em meio à qual, surgem construções medievais. Dessas imagens de memória, o artista recria e inventa suas cidades, baseadas na interação dos elementos que as compõem. Tais cidades existem por si só; inicialmente, não há presença nem indícios arquitetônicos da presença do homem, como ruas ou calçadas: a cidade é apenas insinuada pelo desenho, é um conjunto de linhas que se organiza na forma de um horizonte, com suas curvas e desníveis topográficos de onde emergem estruturas como torres, edifícios e telhados.

Esses trabalhos iniciaram-se por volta de 1961, decorrentes de sua estadia na Europa, em virtude da premiação de viagem ao exterior conquistada no Salão Nacional de Arte Moderna de 1957. Darel já era conhecido do público e da crítica, principalmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, mas com a série das *Cidades* atingiu o reconhecimento nacional. Além de representar um grande amadurecimento de sua obra, os metais dessa série, em certo ponto, flertavam com um Abstracionismo mais livre, muito em voga no Brasil dos anos 1960, o que também contribuiu para a popularidade da obra do artista. Mário Pedrosa (1962, p. 02) escreve a respeito da exposição dessa série, comentando o desenho de Darel e suas novas escolhas como artista após a experiência de dois anos na Europa:

O que o artista trouxe da Europa e o em que aqui prosseguiu, é outra coisa. Cansado de tanto 'saber', jogou de lado todos os truques que se aprendem a todo o momento [...] e, reduzindo-se aos meios mais simples e diretos, entregou-se Darel à cata de duas coisas fundamentais: a adequação desses meios elementares à natureza de sua própria expressividade e ao aprofundamento de sua sensibilidade plástica. Desenhar assim é reduzir a atividade artística à mais tênue relação do artista com o mundo exterior, ou esse alçapão de tantos artistas que é chamado matéria. Com essa pobreza Darel ganhou a liberdade. Com essa liberdade, adquiriu uma disciplina nova, que vem de sua visão da natureza e dos meios elementares para traduzi-la em imagens. A visão que o empolgou foi a da Espanha, das suas montanhas áridas e puras, das suas paisagens urbanas que se confundem com a paisagem rural.

Além de seu trabalho voltado ao circuito artístico, Darel atua como ilustrador editorial até o final dos anos 1960, em diversas publicações de destaque, entre jornais, revistas e clássicos literários, dentre estes os periódicos *Última*



*Hora*, *Diário de Notícias*, *O Jornal*, *Flan*, *Senhor*, *Manchete* e *Revista da Semana*, e textos literários como *Poranduba Amazonense* de Barbosa Rodrigues, *Círculo de Giz* de Léo Vitor, *Memórias de Um sargento de Milícias* de Manuel Antônio de Almeida, *São Bernardo* de Graciliano Ramos, *Crime e Castigo* de Dostoievsky, entre outros. Tal atividade concedeu ao artista um espaço de experimentação plástica associada à cultura e produção editorial, onde começou a produzir litografias e realizar ilustrações substituindo o desenho pela fotomontagem. A imensa maioria dos originais desses trabalhos se perderam, uma vez que o artista os descartava após a publicação. Contudo, em meados de 1970, processos como esses atingem o primeiro plano de sua produção, migrando das ilustrações para as galerias. Os campos de interesse abordados por seu trabalho como artista e como ilustrador aproximam-se ainda mais na medida em que cessa suas atividades com ilustração de periódicos. O resultado são largas séries de desenhos, pinturas e principalmente gravuras que trazem novo fôlego à sua obra, e também inauguram uma exploração mais aprofundada da cor pelo artista, que abandona o regime monocromático que protagonizou sua obra por cerca de vinte e cinco anos. Darel passa a apropriar e reunir imagens fotográficas das mais diversas origens (incluindo fotografias de sua própria autoria) e com elas realiza fotomontagens, que servem como matrizes de composição, usadas como estudo para posteriores desenhos, pinturas e, principalmente, litografias:

Grande parte dos desenhos [de Darel] de sua fase atual [anos 80] resulta da ampliação de pequenas colagens nas quais o artista mistura recortes variados enriquecidos com detalhes de pequenos desenhos.[...] Para montá-las ele guarda em seu estúdio um arsenal de fotos antigas, páginas de revistas internacionais e até recortes de jornal. O resultado é compensador: Não raro a própria colagem já revela uma qualidade plástica invejável. [...] Em alguns casos Darel reproduz à mão livre, no papel, as imagens que havia reproduzido numa colagem. Outras vezes, projeta slides diretamente sobre o papel, reproduz essas formas e passa a trabalhar sobre elas até chegar à forma final do desenho. [...] Mas o interesse pela fotografia data de muito antes. 'Ao sair de minha cidade, Palmares, tentei a escola de Belas Artes do Recife, em 1941.' (MENDONÇA, 1985, p. 140)

Além de reunir e manter um grande arquivo de recortes e imagens, Darel serve-se dele de forma muito abrangente, não apenas realizando uma fotomontagem e a recriando em múltiplas versões. Diferentes imagens por ele utilizadas em uma montagem estarão presentes em diferentes obras de contextos variados. Uma determinada figura feminina, sozinha em uma cena interna, reaparecerá na mesma posição em outra cena, de natureza distinta; um determinado ensaio fotográfico feito pelo artista com uma modelo será utilizado em diversos trabalhos, desenhos ou litografias, que não necessariamente compõem uma série, assim, protagonizando diálogos entre várias obras dentro de sua produção. A



exemplo desse processo, a montagem *O amigo de Degas* (fig.1) foi utilizada como matriz para a composição de diversas versões da obra: em pastel, litografia e também em óleo sobre tela. A já tradicional valorização das figuras humanas nos trabalhos do artista pernambucano combina-se com a presença de elementos geométricos, decorativos e mobília que sugerem um cenário de transição entre um ambiente externo e um interno. Além de agregar recortes e fotografias, Darel interfere na fotomontagem com preenchimentos de cor e traços, atingindo assim uma maior unidade plástica. O artista realiza composições concebendo cenários e neles estabelece (ou anula) relações entre planos de profundidade através do emprego de formas geométricas recortadas; sugere relações de proporção e perspectiva entre as figuras humanas. As imagens por ele utilizadas em *O amigo de Degas* trazem uma carga própria de referências e significados, o que se reforça ao atentarmos para a diversidade de fontes das imagens aqui apropriadas pelo artista, uma vez que, lado a lado, suas disparidades tornam-se ainda mais evidentes. Isso ocorre entre a figura masculina à esquerda – proveniente de uma fotografia do pintor Edgard Degas – e a figura feminina ao centro – extraída de uma revista de circulação maciça; o que frequentemente implica diversas relações e leituras entre elas, por mais que a possível narrativa da composição seja fragmentada ou mesmo ausente. A fotografia do amigo de Degas, que nomeia a obra, faz uma referência a imagens do passado em oposição à figura feminina, que por sua vez remete a imagens do presente, mas pode ser também entendida enquanto citação ao interesse e uso referencial de imagens fotográficas pelo pintor francês em suas obras, reafirmando o interesse de Darel pela apropriação da imagem e sua proximidade com o processo de composição das obras de Degas.



Fig. 2 - Darel: *O amigo de Degas*, 1985c, litografia. Fonte: Coleção do Artista.





Fig. 3 - Darel: *Década de 80, 1980?*, litografia. Fonte: Acervo do Atelier Glatt & Ymagos - SP.

Essas montagens visavam à execução de um novo desenho, que contava com a reinterpretação visual da composição original, num processo de edição ou síntese, que a modifica em várias instâncias. Na transposição da fotomontagem para a litografia *O Amigo de Degas* (fig. 2), Darel se vale da imagem por ele composta, mas a reinterpreta com grande liberdade. Destacam-se as opções pelo corte da imagem, selecionando um subgrupo de toda a configuração inicial; a alteração da composição cromática em relação à fotomontagem; e as intervenções do desenho do artista nas figuras e especialmente no fundo, compondo, a partir dos recortes geométricos da montagem, traços arquitetônicos de um cenário.

Da mesma maneira, a obra *Década de 80* (fig. 3) tem em sua composição imagens apropriadas do fotógrafo Bishin Jumonji, as quais foram originalmente veiculadas na revista italiana *Progresso Fotografico*, de março de 1979. O fotógrafo japonês de Yokohama destacou-se no início dos anos 1970 no mercado editorial e publicitário, tornando gradualmente conhecida sua produção autoral em fotografia. Na ocasião da exposição de *Década de 80*, em Curitiba - PR, o trabalho ainda novo de Darel envolvendo apropriações de imagens foi recebido com estranhamento e o artista foi acusado de plágio.

A polêmica foi levantada por alguns fotógrafos da capital que constataram ter Darel se utilizado de fotografias do fotógrafo japonês Bishin Jumonji, para produzir um de seus quadros [...] Procurado para opinar sobre o fato, o jurista e crítico de arte Eduardo Rocha Virmond descartou totalmente a possibilidade de ter ocorrido plágio. Como advogado, explicou que o plágio acontece quando alguém copia uma obra de arte e apresenta como sua, com o propósito de fraudar a autoria. No caso do artista Darel ele disse não ter acontecido isto 'O que parece obvio é que ele partiu de elementos apresentados em um esquema gráfico para utilizá-los em outro'. (SOBRE plágio/criação..., 1980, p. 13)



A obra apresenta uma composição principal subdividida em 4 quadros, inicialmente insinuando ao nosso olhar alguma forma de narrativa ou sequencialidade de imagens. Dada a experiência do artista no meio editorial e sua particular afeição pelo cinema, cabem aqui alusões ao romance fotográfico, a fotonovela e às histórias em quadrinhos (porção superior da composição); e aos fotogramas, copiões fotográficos e cronofotografias (porção inferior da composição). De fato, o espaço divide-se e estrutura-se em função da anatomia da figura feminina; cada quadro da composição é sustentado por corpos femininos em destaque. Os dois quadros superiores da composição foram compostos a partir do uso e de combinações de imagens apropriadas (fig.4). As duas reproduções da parte esquerda foram utilizadas por Darel na composição do primeiro quadro (superior esquerdo) de *Década de 80*. Especificamente, empregou o torso feminino nu, o homem à mesa e a mulher com uma terceira figura debruçada em seu colo. Na terceira fotografia notamos que quase todos os elementos foram utilizados na composição final, a qual difere da obra original apenas pela adição da figura do gato e sutis modificações ao fundo. Na parte inferior da composição, formada por dois painéis, está uma mesma figura feminina amarrando suas sandálias, em diferentes momentos desse ato. Tal figura, no último painel à direita, encontra-se invertida, espelhada, em relação às figuras à sua esquerda. A imagem espelhada é uma constante em obras do artista nesse período, estará presente em outras séries de gravuras apresentando figuras femininas diante de espelhos. Roberto Pontual (1079, p. 08) comenta esse momento da produção de Darel:

Uma das constantes da série é, aliás, a presença do espelho, a superfície mágica que dá um dobro ao real, tanto quanto ocorre com a obra de arte que do real se alimenta, - ou tanto quanto o adulto é o dobro do adolescente. Constante também é a vontade do artista em não deixar que suas imagens atuais, inevitavelmente saudosas, ganhem qualquer aspecto suplementar de coisa parada no tempo, somente rememorativa. Dedicou-se assim, em muitos trabalhos a dar-lhes a dinâmica quase de historieta, de quadros se acumulando no quadro, de fotogramas de uma cena vista de vários ângulos e em instantes diversos.

A alusão ao plágio na produção do artista evidencia não apenas o surgimento de novos debates para a Crítica de Arte Brasileira, mas especialmente a natureza híbrida das obras de Darel. Os indícios expressionistas de suas gravuras começam a ceder espaço para experimentações criativas, que tem na apropriação de imagens pelo artista pernambucano um de seus nomes pioneiros. Dada a vocação do artista à figuração e ao desenho, e o amplo conhecimento da série *Cidades*, de gravuras em preto e branco, que alavancou sua carreira no início dos anos 1960, Darel ainda era tido em meados dos anos 1970 como um gravurista e desenhista figurativo tradicional. Assim, ao destacar-se com seus trabalhos de



maior caráter experimental, combinando cor, fotografia, divisões de quadros, etc., o estigma de gravura contaminada pela fotografia pairou sobre suas obras. Ao passo que sua nova produção ganha corpo e volume, a apropriação e a fotografia se firmam como elementos centrais na obra do artista.



Fig. 4 - Bishin Jumonji: *Compilação das fotografias publicadas em 1979 na revista progresso fotográfico.*  
Fonte: Diário do Paraná, 1980.

Em vista da produção desenvolvida pelo artista desde então, é seguro dizer que a imagem fotográfica é, para Darel, um meio utilizado para servir ao desenho. Realiza assim, em suas obras, não apenas o deslocamento da imagem original (fotografia) para um novo contexto (fotomontagem), mas sua conversão em obra finalizada através do desenho, como realização material. Apesar de ser etapa fundamental em seu processo criativo, a apropriação de imagens é, portanto, materialmente velada: a fotografia está ausente da composição final. A obra do artista não é a fotomontagem, mas sim um desenho de significativos indícios fotográficos. Nesse sentido, destaca-se o seu pioneirismo ao lançar mão de tais recursos no universo da gravura brasileira, mas, mais que isso, destacam-se as particularidades desse processo em seu caso. Certamente, o emprego de uma imagem preexistente na composição de uma obra de Arte Visual não é uma estratégia oriunda do século XX, tampouco do Modernismo. Tal processo remonta à Antiguidade; é inerente à figuração, uma vez que o próprio uso referencial de uma imagem na composição de outra já configura um processo de apropriação que é intrínseco da representação figurativa. Algo que difere do emprego de uma imagem preexistente, de notório reconhecimento, numa obra de Arte com fins objetivamente discursivos, que se valem da carga de significado da imagem em questão. Portanto, sob o prisma da apropriação de imagens, as obras de Darel situam-se em um campo particularmente limítrofe, pois nelas a fotografia é uma





ferramenta compositiva pela qual a apropriação se faz presente através de um jogo de visibilidade e invisibilidade.

Os indícios fotográficos das obras do artista pernambucano revelam-se especialmente nas particularidades do desenho de suas figuras humanas. Em casos como o de *Década de 80* (fig. 3), a porção inferior da composição, que traz a representação de uma mesma figura feminina em momentos sequenciais, nos leva, como comentado, a estabelecer comparações com a fotografia, com fotogramas, etc., não apenas pela justaposição das figuras, mas pelo decorrente efeito de suspensão temporal que tal repetição causa. Os movimentos sequenciais dessa mulher nos induzem a sensação de intervalos congelados no tempo, há neles algo de uma representação instantânea, fotográfica. Contudo, é arriscado subjugar uma obra de Darel à fotografia, pois a relação entre essas duas faces de seu trabalho (desenho e imagem fotográfica apropriada) é mais intrincada e fluida do que pode aparentar em um primeiro momento. Há diversas obras do artista baseadas no desenho de modelo vivo, mas que, no entanto, apresentam indícios fotográficos como o da instantaneidade. É mais seguro tratar a obra do artista como um desenho que se vale de princípios fotográficos, ou mesmo de um pensamento fotográfico, pois, muitas vezes, os elementos que aproximam uma determinada obra de Darel de fotografias dependeram muito mais do senso compositivo do artista do que das imagens apropriadas da obra em questão. Um exemplo pontual dessa dinâmica são os cortes e (re)enquadramentos que emprega em seus trabalhos ao converter uma de suas fotomontagens para litografia, desenho ou pintura. O enquadramento da obra final nos ilude como algo prontamente fotográfico, selecionado pelo obturador da câmera, contudo, ao compararmos com a composição na fotomontagem, esse corte está ausente. O enquadramento fotográfico foi resultante da visão do artista, de seu próprio obturador, por assim dizer. E aqui novamente Darel se aproxima de Degas, pois o mesmo ocorreu na produção do pintor francês ao compor utilizando fotografias, apropriadas ou de sua própria autoria.

As sutilezas da dinâmica entre imagem apropriada e criação na obra de Darel refletem de maneira metalinguística a relação-chave de suas obras, entre realidade e fantasia. Através do uso de imagens preexistentes o artista traz até suas obras experiências por ele vividas em diversas esferas de sua história, mescladas a elementos simbólicos e fantasiosos, e o filtro responsável pelas imagens resultantes dessa mescla é um dos elementos mais marcantes e comentados ao longo de sua trajetória artística. Batizada pela crítica em meados dos anos 1970, a *atmosfera*



*fantasiosa* das obras do artista gerou especial debate acerca das mesmas, alcançando a um patamar de destaque na produção figurativa desse momento. Nomeada também como *misteriosa* essa atmosfera que traz algo de surreal e lânguido ao mesmo tempo, dada a carga de sensualidade das obras; e pode ser comentada com mais profundidade a partir da ideia da criação de um espaço psicológico nas cenas do artista.

A ação das Nordestinas, como ele prefere chamar suas mulheres, aparece às vezes como um cineminha, [...] o artista pernambucano impõe com vibração intensa a presença de cor como elemento fundamental na apreensão do clima com que contempla o cenário das nordestinas. Bem próximo dessa realidade cotidiana, sua linguagem expressionista vai em busca das cores primárias para acentuar a dose de sensualismo dramático e despudor pulsante que emana das prostitutas em seu ambiente lúbrico. Mas o que poderia ser funesto aos olhos de um outro artista, é visto por Darel com uma carga emotiva de quando começa a se sensibilizar com a figura humana. (A OBRA de Darel..., 1981, p. 11).

É um exercício estimulante e frustrante ao mesmo tempo debruçar-se sobre um grande volume de obras do artista com o intento de investigar o ambiente em que se apresentam suas cenas. Sabe-se que o artista desenhou e fotografou em diversos casebres, bordéis, hotéis e quartos na penumbra; sabe-se inclusive os endereços e locais de alguns desses cenários, mas confiná-los aos ambientes que os inspiraram seria uma solução simplista e imprecisa. Reconhecemos em suas obras indícios dos ambientes frequentados pelo artista durante a realização de seus desenhos ou fotografias: as altas portas ou os antigos metais ornados nas sacadas de um casebre onde funciona um prostíbulo, suas antigas fechaduras, seus antigos móveis, lâmpadas em bocais de vidro colorido, paredes e tetos de espelhos de hotéis, interruptores, longas cortinas, entre tantos outros. Da mesma forma, se mostraria o exercício de tentar determinar quem são as mulheres das obras de Darel. Sabe-se também da identidade de algumas das mais significativas modelos do artista, mas igualmente simplista seria reduzi-las a seus nomes. A imprecisão dos retratos e da representação dos ambientes no desenho do artista sequer é uma imprecisão de fato, mas sim uma construção de um espaço psicológico, a partir de uma experiência pessoal de Darel. E o triunfo de sua *atmosfera de mistério* é situar-se no limite entre seus dois lados. Em suas obras não sabemos o quanto é referente do real, nem o quanto é construção fantasiosa, mas sabemos que o resultado final é feito de ambos, o que em suma cria obras repletas de lacunas, de possibilidades. Nisso encontra-se o mais convincente potencial de identificação do público com sua obra, nessas lacunas, pois diante de uma delas somos impelidos a preenchê-la, e fazemos isso com nossas próprias experiências, ilusões e opiniões.



Ao comentarmos suas obras somos provocados a vê-las como cenas, no sentido teatral da expressão, dado o cuidado do artista ao posicionar cada elemento, móvel, quadro, lâmpada. A iluminação que sempre modela e exhibe o melhor dos corpos em evidência. Sua atenção ao distribuir pela composição cada figura humana, que traz uma inegável carga de atuação ou personificação, por seus gestos, vestimentas e olhares. É constante o embate teatral entre realidade e fantasia, graficamente representado pelo virtuoso desenho do artista que acaba por tornar-se gravura, litografia. E nesse momento as imagens apropriadas, reproduzíveis, são novamente reproduzidas pelo processo da gravura, e não há em nenhum ponto desse trajeto a intenção de subverter ou enaltecer o caráter original da imagem, e sim a partir dela dialogar com seu próprio tempo, empregando-a como matéria na composição de algo novo.

### Referências.

A OBRA de Darel em duas mostras simultâneas. *Jornal Zero Hora*, Porto Alegre, p. 11, 20 jun. 1981.

AQUI está Darel, ginasta sensível, artista imprevisível. *O Estado de São Paulo*, Santos, p. 4C, 07 abr. 1972.

CLIMA de surrealismo e erotismo na mostra Pinturas e desenhos recentes de Darel. *Jornal Auxiliar*, São Paulo, p. 4, 01 jul. 1985. FABRIS, Annateresa. *Identidades Virtuais: uma leitura do retrato fotográfico*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2004.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

LUSTOSA, Heloisa Aleixo (Apres.). *Darel obra gráfica*. Rio de Janeiro: Museu Nacional de Belas Artes. Catálogo de exposição do artista Darel Valença Lins, 1996.

MENDONÇA, Casimiro Xavier. Cartografia Erótica. *Revista Veja*, São Paulo, p.140, 13 mar. 1985.

PEDROSA, Mário. *Darel Desenhista: catálogo*. Rio de Janeiro: Galeria São Luis, 1960. (Catálogo de exposição do artista Darel Valença Lins).



PONTUAL, Roberto. Darel, adolescência em espelho. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, p. 8, 12 out. 1979.

SAMAIN, Etienne (Org.) . *O fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.

SCHARF, Aaron. *Art and Photography*. Nova York: Penguin Books, 1986.

SOBRE plágio/criação críticos defendem Darel. *Diário do Paraná*, Curitiba, p. 13, 2 nov. 1980.

SONTAG, Susan. *On Photography*. Nova York: Picador, 2001.

