

Fotografia e Ciências Sociais

Autora: Bruna Serena Casciano

2º semestre/ 2016

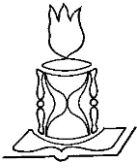
Texto Teórico

A fotografia é resultado do olhar do fotógrafo e seu significado é consequência da interpretação dada pelo espectador. Ao expressar declarações, fotografias são inseridas em uma estrutura de significação analítica, tornando-se, assim, uma representação da visão de mundo própria do autor da imagem.

Luciana Bittencourt (1998)

1. Introdução

É sabido que nos dias atuais a fotografia está presente nos mais variados locais: nos noticiários, nas revistas e jornais, nas lojas, nos rótulos, nas propagandas, enfim, ela permeia toda a vida cotidiana. Por vivermos em uma sociedade que faz da imagem um meio de comunicação de extrema relevância é preciso compreender a fotografia como uma linguagem dotada de *características próprias*. Deste modo é essencial inserir o aluno do ciclo básico de ensino nos debates realizados em torno da imagem fotográfica. Além da necessidade da compreensão da imagem como modo de



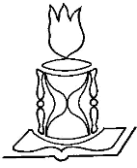
linguagem, o estudante poderá utilizar a fotografia como modo de compreensão do mundo social no qual está inserido, abrindo possibilidades para a compreensão do universo cultural e simbólico que o cerca.

A fim de inserir os alunos do ciclo básico na temática da linguagem fotográfica, buscarei seguir a seguinte dinâmica: primeiramente contextualizarei historicamente a fotografia, depois buscarei apontar algumas especificidades da linguagem fotográfica situando o leitor no debate realizado em torno da crise da objetividade da fotografia, evocando, deste modo, autores pioneiros e contemporâneos. Por fim, mostrarei o modo pelo qual a imagem fotográfica pode auxiliar na compreensão do mundo social, apresentando metodologias de pesquisa antropológica em que a câmera fotográfica aparece como facilitadora de trabalho de campo, dotada de grande autoridade, tanto quanto o texto etnográfico.

2. A fotografia na história

A história da fotografia, segundo Annateresa Fabris em *A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas* (1989-1990), baseia-se em sua dupla natureza de arte mecânica - instrumento preciso como a ciência - e de ser inexata e falsa como a arte. Nos primeiros ensaios fotográficos é possível verificar a fotografia baseando-se em um repertório derivado da tradição pictórica – retratos e paisagens. Daguerre (1837) e Talbot (1846), ambos artistas e precursores dos primeiros equipamentos fotográficos, tem em comum a necessidade de enfatizar o caráter científico de seus “inventos”, pois para eles a fotografia tinha um caráter científico, exato, depreciando a inteligência e sensibilidade do fotógrafo em favor da *objetividade da máquina*. No início da história da fotografia, diz Fabris, o discurso de fidelidade do real e de autenticidade volta-se contra a fotografia quando ela tenta ser aceita no panteão da arte. A fotografia acaba colocando em crise os valores tradicionais da pintura e adquirindo aspectos originais (FABRIS, 1989, pp.173-197).

No século XIX, na França e Inglaterra, grande parte da população era analfabeta, assim havia necessidade de informação visual, diz Fabris em *A Invenção da Fotografia: Repercussões Sociais* (1991). Os artistas Niepce e Daguerre são confrontados com a demanda social das imagens, dando início a experiências que culminam no daguerreotipo, o primeiro instrumento “preciso da realidade”, que permite a difusão das imagens. (FABRIS, 1991, p 13.) “(...) Todas as artes se fundam sobre a



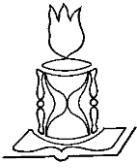
presença do homem; unicamente na fotografia é que fruímos de sua ausência” (BAZIN, 1991, p.6).

É importante apontar para as três etapas nucleares de que fala Annateresa Fabris, da relação da fotografia com a sociedade do século XIX; o primeiro é o interesse das mais altas classes pela fotografia, o segundo é o momento em que o cartão de visitas fotográfico coloca a fotografia ao alcance de muitos, e a terceira etapa é a da massificação, sendo a foto, neste momento, um produto comercial (FABRIS, 1991, pp.17-23).

Na história da imagem fotográfica é importante ainda ressaltar a importância do pictorialismo como corrente que se contrapôs ao destino de massificação da fotografia, ocorrida em meados do século XIX. O pictorialismo utilizava a pintura como referência, buscava a cópia única da fotografia, e o mais importante aqui para nós é o fato dos pictorialistas aceitarem a fotografia como *interpretação subjetiva do real* (COSTA, 1991, pp. 262-269). Foi através do pictorialismo que se constituiu, diz Helouise Costa, a primeira tentativa de pensar e realizar uma foto para a imprensa brasileira com *características próprias*. O pictorialismo foi também uma resposta dos fotógrafos à crítica que artistas lhes dirigiam quanto ao fato da foto apenas copiar a realidade, sem interpretá-la.

3. A Linguagem fotográfica; suas características e o debate em torno de sua objetividade

Para Roland Barthes, em *A Mensagem Fotográfica* (1990), a fotografia de imprensa - uma das fotografias que mais aparecem no dia a dia dos estudantes do ciclo básico - é uma mensagem que se constitui por uma fonte emissora, um canal de transmissão e um receptor. Deste modo, o emissor seria, por exemplo, a redação do jornal, o receptor seria o público e o canal de transmissão o próprio jornal, sendo a fotografia o centro ou mensagem. A estrutura fotográfica não está isolada, mas se comunica com a estrutura textual. Barthes afirma que a imagem fotográfica *não é o real propriamente dito*, mas é o seu perfeito “*analogon*”, caracterizando a fotografia como uma mensagem sem código. A fotografia teria, segundo o autor, duas mensagens, a denotada, que seria o análogo e a conotada, que seria a maneira como a sociedade dá a ler o que ela pensa. A objetividade da fotografia seria então algo mítico, pois ela também seria carregada de conotação, entendendo-se por conotação



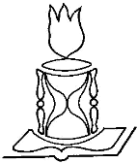
a imposição de um sentido segundo à mensagem fotográfica (BARTHES, 1990, pp.1-4). Barthes ainda aponta que o texto também busca conotar a imagem, pois ele lhe insufla de um ou vários significados segundos, na maioria das vezes os textos amplificam as conotações da fotografia, entretanto eles também podem inventar um novo significado para ela. É ainda importante apontar que a leitura da fotografia depende das experiências/vivências do leitor que a lê (BARTHES, 1990, pp.6-8).

Ainda tratando das características da imagem, August Sander, em *A Fotografia Como Linguagem Universal* (2012), explica que a linguagem fotográfica seria o meio mais efetivo de comunicação para as massas, meio também mais efetivo para a *propaganda e manipulação*, já que a imagem orientaria mais rapidamente do que a linguagem escrita. A foto seria tanto aquela que diz a verdade, como aquela que espalha mentiras. A qualidade da fotografia, segundo Sander, seria o seu imediatismo e evidência vibrante (SANDER, 2012, pp. 166-168).

Assim como Sander, Boris Kossoy, em *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica* (1999) também mostra que as ideologias tiveram na fotografia um poderoso instrumento para a veiculação de ideias e de formação e manipulação da opinião pública, através da multiplicação massiva da imagem pelos meios de informação. A manipulação ocorreria, de acordo com Kossoy, porque há uma credibilidade das imagens junto à massa, e por isso a fotografia seria utilizada para veiculação de propaganda política, religiosa, etc. Por muitos anos a imagem fotográfica foi utilizada *como prova definitiva da "verdade"* (KOSSOY, 1999, pp. 20-22).

Assim como as demais fontes de informação históricas, as fotografias não podem ser aceitas imediatamente como espelhos fiéis dos fatos. Assim como os demais documentos elas são plenas de ambiguidades, portadoras de significados não explícitos e de omissões pensadas, calculadas, que aguardam pela competente decifração. Seu potencial informativo poderá ser alcançado na medida em que esses fragmentos forem contextualizadas na trama histórica em seus múltiplos desdobramentos (sociais, políticos, econômicos, religiosos, artísticos, culturais, enfim) que circunscreveu no tempo e no espaço o ato da tomada do registro (KOSSOY, 1999, p.22)

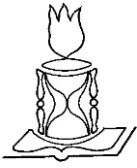
Deve-se desmontar as construções ideológicas materializadas nas fotografias, a fim de decifrar a realidade interna da imagem, seus significados, tramas e as finalidades pelas quais elas foram produzidas (KOSSOY, 1999, p.23).



Kossoy nos auxilia na caracterização da composição das imagens fotográficas; para ele, os *componentes estruturais* da fotografia seriam o *assunto*, que seria o objeto de registro, a *tecnologia* e o *fotógrafo*, o autor que é motivado por razões pessoais ou profissionais que elabora a fotografia. Ou seja, a fotografia seria composta por componentes materiais, os recursos técnicos e eletrônicos, e os recursos imateriais, os que envolvem o processo mental e cultural. O que isso quer dizer? Kossoy frisa que a fotografia tem a motivação do fotógrafo que influenciará na criação de uma foto, e essa motivação influenciará também na concepção da imagem final. Ou seja, o autor aponta que a fotografia seria então a *representação* resultante do processo de criação e construção do fotógrafo, sendo este último aquele que interfere na imagem dramatizando ou valorizando os cenários, deformando a aparência de seus retratos, omitindo ou introduzindo detalhes, manipulando seus temas (KOSSOY, 1999, pp 25-30).

Acredito que também é interessante apontar ainda, mesmo que brevemente, uma outra forma de compreender a fotografia, tomando-a como *documento*, como uma fonte histórica. Para além da ideia da fotografia ser uma representação a partir do real, Kossoy acredita que a imagem poderia ser tomada como uma fonte histórica, ou seja, a fotografia não seria compreendida independentemente do processo de construção da representação em que se originou. Pelo fato da imagem fotográfica ser um documento construído, a relação com a ideia de representação permanece indissociável (KOSSOY, 1999, pp. 31-33).

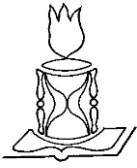
Milton Guran, em *Linguagem Fotográfica e Informação* (2002) vai ao encontro da compreensão de Kossoy sobre a fotografia. Para o autor, a fotografia seria uma extensão da nossa capacidade de olhar, constituindo-se como uma técnica de *representação da realidade*. Deste modo, Guran nos traz aspectos da linguagem fotográfica e de sua composição que reforçam esta afirmação, e que merecem ser abordados. Para Guran, durante o ato fotográfico o fotógrafo elimina elementos não essenciais para destacar a essência de sua mensagem fotográfica, para tanto escolhe elementos específicos para a sua composição. O ato fotográfico começaria pela seleção do que vai se focar, excluindo-se elementos para se destacar o essencial; assim a composição fotográfica estaria baseada na escolha do enquadramento, da luz, da atuação das objetivas, do foco e do momento do clique, e até mesmo da escolha do uso ou não da cor. Todos estes elementos estarão submetidos à intenção do autor de passar uma mensagem através da imagem (GURAN, 2002, pp.9-22).



4. A fotografia na pesquisa de campo; desvendando o “outro”

Neste momento analisaremos as características da imagem fotográfica que contribuem para facilitar a compreensão de diferentes culturas com os quais os estudantes do ciclo básico poderão se deparar. Luciana Bittencourt em *Algumas Considerações Sobre o Uso da Imagem Fotográfica na Pesquisa Antropológica* (1998) aponta que o uso da imagem fotográfica, como aquela que auxilia na representação da realidade social e cultural com a qual o antropólogo se debruça, se deu desde as primeiras incursões de missionários que coletavam dados para os antropólogos de gabinete até os trabalhos de campo mais atuais. As imagens são importantes como meios de avançar em uma pesquisa porque elas contribuem para a documentação de aspectos visuais de uma cultura, cujas características *transcendem a capacidade de representação da linguagem escrita*. O uso da imagem na pesquisa legitima a veracidade do texto antropológico, justamente, como já vimos na seção anterior, pela relação que a imagem tem de verossimilhança com o seu referente. Luciana Bittencourt ainda retoma a ideia de universalidade da relação entre fotografia e a realidade como algo questionável, justamente porque outras culturas não conhecem a foto como análogo do real (BITTENCOURT, 1998, pp. 197-199), ou seja, “de fato, a imagem fotográfica produz uma síntese peculiar entre o evento representado e as interpretações construídas sobre ele, estando esta correspondência sujeita às convenções de representação culturalmente construídas” (BITTENCOURT, 1998, p.199).

Luciana Bittencourt aponta algumas potencialidades da imagem fotográfica para o desvendamento do mundo social, sendo elas: a elucidação que a fotografia possibilita para o desvendamento das mensagens de expressão corporal, do olhar, e de todo o tipo de comunicação não verbal; a documentação de situações, estilos de vida, o aprofundamento de aspectos simbólicos que se exprimem em sistemas de atitudes relacionados à morte, riqueza, status social, etc. Bittencourt chama de *investigação colaborativa* o movimento de interpretação das imagens e ideias transmitidas pelos sujeitos que compõe e ajudam a compor a imagem, além de dar opiniões sobre o processo de criação da fotografia. Ou seja, os fotografados são aqueles que constroem as fotografias com os fotógrafos, e discutem sobre o seu processo de produção e sobre o que as fotos, depois de prontas, revelam. Este processo levaria os espectadores a interpretar eventos que escapam ao olhar do

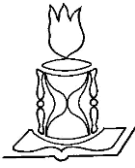


pesquisador, sendo um poderoso instrumento de pesquisa e desvendamento do mundo social, já que o processo de construção fotográfico revela dados que vão além do que a conversa e observação de outras culturas podem revelar. (BITTENCOURT, 1998, pp.200-203).

Tanto como forma de expressão do imaginário social e da consciência social, quanto como recurso sociológico pra compreendê-los, a sociologia busca na fotografia um recurso metodológico que possa enriquecer a observação social, como diz José de Souza Martins em *Sociologia da Fotografia e da Imagem* (2008). Não apenas na sociologia, como também na antropologia, a fotografia passou a ser considerada recurso objetivo de pesquisa, mas como diz Martins, a foto passou a ser *mais do que um recurso de técnica de pesquisa*. A fotografia então não acrescentaria à precisão da observação sociológica, ela acrescentaria mais à indagação sociológica na medida em que a câmera permite ver o que por outros meios não é visível, e por este motivo, é necessário dizer que os processos sociais, para o autor, não são fotografáveis, e por isso a câmera não pode ser considerada uma máquina de informações sociológicas sem erros (MARTINS, 2008, pp. 33-36).

A fotografia seria um modo de captar a representação e encenação da vida cotidiana. Martins diz que a fotografia cumpre funções de revelação e ocultação da vida cotidiana, assim as pessoas são fotografadas representando-se na sociedade e para a sociedade, ou seja, a fotografia documentaria a sociabilidade como dramaturgia, reforçando a teatralidade e os fingimentos. Dentro deste contexto, os retratos registram não tanto as realidades sociais, mas as ilusões sociais e as performances especiais, não o que as pessoas são, mas o que imaginam ser (MARTINS, 2008, pp. 43-47).

Rose Hikiji, Edgard da Cunha e Ana Lúcia Ferraz, em *O Vídeo E o Encontro Etnográfico* (2007), também mostram como o uso da câmera abre diferentes possibilidades de interação com o grupo pesquisado; a câmera estimula a produção de performances pelos sujeitos estudados, ela permite uma recriação e rememoração da história dos sujeitos. Jean Rouch conhecido como “antropólogo cineasta” já havia mostrado como a câmera tornava-se uma *facilitadora da comunicação* com o grupo pesquisado; para ele, o filme seria uma possibilidade de levar a análise sobre o outro de volta para o mesmo, proporcionando observações que poderiam garantir que o cineasta pudesse rever sua montagem. Para Rouch, a câmera funcionaria como *catalisadora de situações*, um estímulo a mais à representação de si, produzindo identidades. É justamente na interação entre o antropólogo, a câmera e os sujeitos,



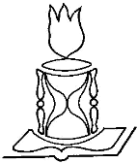
que uma nova consciência vai se formando (HIKIJI; CUNHA; FERRAZ, 2007, pp.287-289). A presença da câmera fotográfica pode agenciar discursos e a fala dos interlocutores, “ao invés de tirar algo do sujeito retratado, a fotografia poderia criar um exercício de desvendamento das possibilidades existentes dentro de nós (grifos meus)” (RECHENBERG, 2014, p.10).

Sylvia Caiuby Novaes em *A Construção de Imagens na Pesquisa de Campo em Antropologia* (2012) reforça a ideia de que as fotografias auxiliariam o pesquisador a introduzir questões junto aos estudados, ajudariam a esclarecer dúvidas, colher depoimentos, e acompanhar discussões que as fotos suscitam. As fotos auxiliariam no registro daquilo que não necessariamente conseguimos observar em campo, permitindo registrar aquilo que em palavras perde a intensidade e dramaticidade (CAIUBY NOVAES, 2012, pp. 20-21). As fotos seriam, para Caiuby Novaes, aquelas que disparam aspectos emocionais, subjetivos e sensíveis que o texto por si só não consegue captar (CAIUBY NOVAES, 2008, p.5).

É de extrema importância e imprescindível relembrar para os alunos do ciclo básico que para que haja uma *leitura correta* da fotografia, esta leitura depende da compreensão do código, legenda e do contexto em que a imagem foi produzida. As fotos devem ser lidas a partir dos símbolos culturais que revelam, e cada cultura tem uma maneira única de responder à fotografia, como aponta Joanna Scherer em *Documento Fotográfico: Fotografias Como Dado Primário da Pesquisa Antropológica* (1996).

4.1 Experiência fotográfica em campo

Acredito que seja proveitoso ilustrar brevemente a potencialidade da câmera fotográfica na pesquisa de campo com exemplos concretos. Realizei uma pesquisa de iniciação científica no Edifício Copan, localizado no centro de São Paulo, com o apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, sob orientação da professora Sylvia Caiuby Novaes, durante o ano de 2015. Nesta pesquisa procurei compreender, inicialmente, como os moradores do Edifício dividem-se e identificam-se espacialmente e simbolicamente dentro da construção. Esta abordagem estava pautada pela comunicação entre a estrutura fotográfica e a estrutura textual, ou seja, a imagem – a composição do retrato dos moradores realizada com a ajuda dos mesmos – visava ser utilizada como uma narrativa visual que informaria o relato

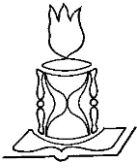


etnográfico com a mesma autoridade que o texto escrito, também baseado na etnografia, já que as fotografias auxiliam na elucidação da comunicação verbal com a expressão corporal, na documentação de estilos de vida, e no aprofundamento da compreensão do universo simbólico que realizam os atores sociais sobre eles mesmos e sobre o “outro”. Ou seja, a partir dos retratos, observando neles o equipamento expressivo identificado com o ator, e dos relatos obtidos em campo, a proposta inicial deste trabalho buscava verificar se existiria uma divisão simbólica dentro do prédio, observando se seria possível falar em identidades que dividem os blocos de acordo com diferenças de gosto, estilos de vida, comportamento e aparência.

Entretanto, pensando nos blocos do edifício e em possíveis identidades, descobri que não foi possível falar de maneira bastante convicta em um tipo de *região identitária* presente no bloco B (bloco no qual mais informação consegui coletar). Buscando compreender se os blocos do edifício poderiam ser considerados *regiões*, e deste modo se eles poderiam registrar identidades específicas, o que ocorreu em campo foi algo diferente; mais do que identidades de blocos foi captado neste trabalho identidades individuais. A câmera fotográfica, juntamente com o cenário em que ela se apresenta, a casa, deram embasamento para a abertura de um universo emocional e simbólico dos interlocutores, calcado em poses, memórias e histórias de vida. Este processo já foi verificado em trabalho anterior; no documentário de Eduardo Coutinho, *Edifício Master* (2002) a câmera filmadora também adentrou apartamentos do prédio localizado em Copacabana. A câmera, em conjunto com o diálogo que a entrevista viabilizava, influenciou no contato e aproximação da equipe de Coutinho com os seres pesquisados, explorando o seu cotidiano e as suas histórias de vida, abrindo possibilidade para que aspectos emocionais surgissem nos relatos.

A feitura do retrato proporcionou interação entre moradores que participaram da entrevista, desabrochando informações sobre a sua casa que, na verdade, reforçam e abrem espaço para o conhecimento de sua intimidade. Analisando as imagens/retratos que realizei com os moradores sobre eles mesmos, foi possível verificar que a fotografia faz parte do imaginário e cumpre funções de revelação e ocultação da vida cotidiana, como diz José de Souza Martins (2008). O aspecto pessoal e simbólico que as imagens despertam e transmitem ultrapassa muito a capacidade do discurso falado, mesmo estando, algumas vezes, ligado a ele.

Na pesquisa propus o *feedback* das fotografias aos sujeitos entrevistados. Para Jean Rouch, a câmera funcionaria como *catalisadora* de situações, um estímulo a mais



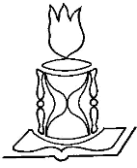
à representação de si, produzindo identidades. Fica evidente que muito dos relatos sobre a vida pessoal, o dia a dia e a vivência dentro da casa de cada morador só foi possível de ser captado através da catalisação que a fotografia produziu no discurso destas pessoas. É justamente na interação entre o antropólogo, a câmera e os sujeitos, que uma nova consciência vai se formando (HIKIJI; CUNHA; FERRAZ, 2007, pp.287-289). No momento da produção dos retratos a presença da câmera fotográfica agenciou discursos e a fala dos interlocutores, fala esta recheada de afetos, sentidos, emoções e prazeres pessoais, ou seja, “ao invés de tirar algo do sujeito retratado, a fotografia poderia criar um exercício de desvendamento das possibilidades existentes *dentro de nós* (grifos meus)” (RECHENBERG, 2014, p.10).

A proposta inicial deste trabalho acabou caindo por terra. Mais do que descobrir se há ou não uma identidade entre os blocos do edifício, acabei por descobrir *identidades pessoais* de cada morador pesquisado. Tais identidades, constituídas por histórias, lembranças e pela memória que a casa e os objetos trazem à tona, foi desvendada com o auxílio do equipamento fotográfico na interação de campo.

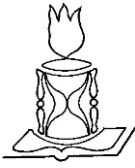
5. Considerações Finais

Em síntese, neste trabalho busquei situar historicamente a invenção da fotografia e como ela, em um primeiro momento, era compreendida como espelho da realidade, dotada de grande precisão e objetividade. A partir daí, busquei mostrar como a imagem fotográfica passou a ser compreendida como um meio de representação da realidade, dotada de intencionalidades e ponto de vista de seu autor, compreendida através da lente de uma cultura determinada. Apontei também algumas características que tornam a imagem fotográfica uma linguagem específica. Por fim busquei mostrar como a fotografia, mais do que uma metodologia de pesquisa - composta de grande autoridade tanto quanto o texto escrito - permite compreender universos culturais distintos, servindo como catalisadora de situações de campo e um meio de acessar informações que não seriam possíveis de serem captadas sem a sua presença.

Julgo de extrema importância que os alunos do ciclo básico compreendam a fotografia como uma linguagem que *transcende a capacidade de representação da linguagem escrita*, compreendida como a *representação* resultante do processo de criação e construção do fotógrafo. Deste modo os alunos não tomarão as imagens que os cercam como espelhos do real, mas poderão problematizar o *que* o autor/emissor



quer dizer para *nós*, *como* eles o fazem e *porque* o fazem, além de compreender que a fotografia está inserida em uma cultura específica e contém uma história. Além disso, julgo muito rico o uso da fotografia como meio de auxiliar pesquisas no campo escolar, pois como já argumentei acima, a câmera fotográfica é *facilitadora da comunicação* com o grupo pesquisado, permitindo que possamos acessar informações que por outro modo não poderíamos acessar.



6. Bibliografia:

BARTHES: A Mensagem Fotográfica. IN Barthes - O Óbvio e o Obtuso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAZIN, Andre: "Ontologia da imagem fotográfica". IN BAZIN, Andre: O Cinema – Ensaios. São Paulo: Editora Brasiliense. [1985], 1991.

BITTENCOURT, Luciana. Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na pesquisa antropológica. FELDMAN-BIANCO E MOREIRA LEITE: Desafios da Imagem. Campinas: Papyrus, 1998.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. A Construção de Imagens na Pesquisa de Campo em Antropologia. *Illuminuras*, vol. 13, n. 31. 2012.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. Corpo, Imagem e Memória. In Mammi, Lorenzo e Schwarcz, Lilia: 8 X Fotografia. Ed. Companhia das Letras. São Paulo, 2008.

COSTA, Helouise . Pictorialismo e imprensa: o caso da revista O Cruzeiro. In: Annateresa Fabris. (Org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991, v. , p. 261-292.

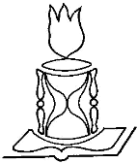
CUNHA, Edgard. FERRAZ, Ana Lúcia. & HIKIJI, Rose. "O vídeo e o encontro etnográfico". In *Cadernos de Campo*. USP, v. 14-15, p. 287-298, 2007.

FABRIS, Annateresa. "A Fotografia e o Sistema das Artes Plásticas" (1989-90). In: VALENTE, Agnus (Org.). *HIBRIDA Revista Eletrônica*. São Paulo, Brasil, ago/2005, http://www.agnusvalente.com/hibrida/annateresafabris_texto_01.htm, acessado em 12-10-16.

FABRIS, Annateresa. "A invenção da fotografia: repercussões sociais" In: FABRIS, Annateresa. *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo: EDUSP, 1991, p.11-37.

GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. Rio de Janeiro: Ed. Gama Filho, 2002. 3a. Edição revista e ampliada.

KOSSOY, Boris. "Estética, Memória e Ideologia Fotográficas" In *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. Ateliê Ed., São Paulo, 1999.



MARTINS, José de Souza. Sociologia da fotografia e da imagem. São Paulo: Contexto, 2008.

RECHENBERG, Fernanda. "Notas etnográficas sobre o retrato: repensando as práticas de documentação fotográfica em uma experiência de produção compartilhada das imagens". Cadernos de Arte e Antropologia, Vol. 3, No 2 | -1, 9-22.

SANDER, August: A fotografia como linguagem universal (1931). Zum, Revista de Fotografia, n. 3, 2012.

SCHERER, Joanna. Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica. Cadernos de Antropologia e Imagem 3, 1995.

7) Filmografia:

EDIFÍCIO Master. Direção: Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Riofilme, 2002. 2 DVDs (110 min), colorido.