

Elementos antropológicos no processo de criação fotográfico de Arthur Omar

Camila Manguiera Soares*

Cecilia Almeida Salles**

Resumo:

Considerando a complexidade atual da produção fotográfica brasileiras, que pede cada vez mais estudos que compreendam as obras em sua mobilidade, a pesquisa propõe um estudo sobre o percurso de criação do ensaio fotográfico *Antropologia da Face Gloriosa* de Arthur Omar. Dessa forma, este artigo apresenta caminhos investigativos de análise da imagem fotográfica contemporânea por meio dos estudos sobre processos de criação, enriquecendo assim as maneiras de pensar a fotografia como um processo comunicativo e artístico.

Palavras-chave: comunicação, processos de criação, fotografia.

Abstract:

Considering the complexity of contemporary Brazilian photography production, that ask for critical approaches that aim at the understanding of works in their mobility, this paper is a study of the creative process based on the book *Anthropology of the Glorious Face* by Arthur Omar. Therefore, this article proposes a means of investigation of contemporary photography with the help of the studies of creative process, contributing to discuss photography as communicative and artistic process.

Keywords: communication, creative process, photography.

* Camila Manguiera Soares é especialista em Teorias da Comunicação e da Imagem na Universidade Federal do Ceará, mestranda em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e bolsista da CNPq. (camilamanguiera@gmail.com)

** Cecilia Almeida Salles é professora-doutora titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. (cecilia.salles@gmail.com)

1. Introdução

As imagens, até muito antes do estabelecimento da escrita, foram as primeiras formas que acompanharam o homem. Imagens que serviram e servem, por meio dos seus signos, como elementos potenciais de comunicação capazes de “refletir” muitas vezes os traços culturais, sociais e até mesmo políticos de uma sociedade. No cenário contemporâneo é crescente a presença de imagens, sejam aquelas produzidas pelos meios eletrônicos cada vez mais aprimorados tecnologicamente – a internet, a televisão, o cinema, o vídeo –; pelas artes visuais – pintura, gravura, ilustrações, desenhos, fotografias –; e até mesmo por aquelas dispostas no cenário cotidiano presentes nos outdoors publicitários, cartazes, livros, panfletos, jornais, etc. Imagens que por meio de seus signos visuais estão constantemente a comunicar e a transmitir mensagens.

Nesse cenário destacamos a fotografia, elemento visual que está cada vez mais presente num grande número de ocorrências e produtos. A fotografia durante o seu percurso histórico passou por diversos entendimentos por críticos e teóricos da área. No início do séc. XIX, no conjunto de todas as indagações sobre sua natureza e função, a fotografia foi encarada como um documento que possibilitava a perfeita representação do real devido a sua própria característica técnica, e, portanto essa noção de semelhança estava veiculada ao seu procedimento mecânico. Já no final do século romântico essa perspectiva foi questionada principalmente pelo pictorialismo¹ quando se percebeu que essa fidelidade à “realidade” não era completa, e que a fotografia podia ser utilizada como elemento de desconstrução desse real, principalmente por meio de intervenções artísticas.

Desde então a fotografia é empregada no fazer artístico e nos processos de criação, e está servindo, segundo a estudiosa de história da arte Virgínia Araújo (in SANTOS, 2004, p. 81), como “um novo projeto visual de buscas sensoriais, perceptuais e conceituais ligando-se à recepção, à vida cotidiana”. Desse modo, por permitir a criação de possíveis representações da “realidade”, a fotografia não se trata de um meio tão neutro, tão óbvio, já que ela também “altera as aparências e reinterpretava o mundo à nossa volta, fazendo com que a vejamos, literalmente, em novos termos”. (JASON, 1996, p. 424). No campo da arte, curiosamente, essas “criações” de representação da realidade devido à inversão de sentidos e a abertura de possibilidades interpretativas faz pensar a fotografia como esse meio que cada

vez mais abre o seu leque comunicativo e não o contrário. Ou seja, o fato de não ser decodificada num primeiro olhar, pede, de certa forma, um "diálogo" para além da fruição estética.

Como foi dito anteriormente, a fotografia ao longo de sua trajetória realiza diversos movimentos de interação com a arte, o que leva a refletir, portanto sobre a fotografia como uma mediação artística e a arte como uma busca sensorial que foi se tornando, de certo modo, fotográfica. Sobre essa mudança de percepção da fotografia desde sua invenção, a estudiosa da comunicação e semioticista Lúcia Santaella (2005, p. 25) diz que

se, no princípio, a fotografia aí se prestava apenas à documentação de acontecimentos ritualísticos e efêmeros, com o tempo, esses tipos de obras passaram a apelar diretamente para as práticas fotográficas, que, de subsidiárias, passaram a partes integrantes das obras.

2. O olhar sobre o processo de criação na fotografia

Muito se fala sobre o "instante decisivo" de Cartier-Bresson, que trata-se do momento único no qual o fotógrafo realiza uma fotografia tida como a tomada do instante preciso de articulação de fatos. Mas pouco se menciona como o "instante decisivo" foi realizado, ou seja, pouco se fala do processo de escolhas e de trabalho para se chegar ao resultado. Em campo, Bresson realizava inúmeras tentativas de cliques, o que o levava, muitas vezes, a horas de espera e trabalho num mesmo lugar. Em seguida, havia a seleção dos negativos, momento de seleção da fotografia que, entre as demais, atingia a busca de Bresson, e esta dizia respeito a fotografia que apresentasse um certo rigor estético e conteúdo com ressonância. Ou seja, havia a escolha da fotografia que melhor representasse o que Bresson chamava de "instante decisivo". O próprio Bresson fala do momento de escolha das fotografias em *O Imaginário Segundo a Natureza* (2004, p. 18), quando diz que durante o processo

existem duas seleções, e assim há dois possíveis pesares; um, quando somos confrontados com a realidade do visor, o outro, uma vez as imagens fixadas e reveladas, quando somos obrigados a nos separar daquelas que, ainda que corretas, seriam menos fortes.

Havia também todo um trabalho no momento da ampliação, de modo que a fotografia selecionada passava por um processo de equilíbrio de contrastes, de nuances. Bresson diz que nessa fase “é preciso restabelecer o balanceamento que o olho faz perpetuamente entre uma sombra e uma luz, e é por isto que os últimos instantes da criação fotográfica ocorrem dentro do laboratório” (*Ibidem*, p. 27).

Interessante observar que o olhar sobre o processo de criação revela todo um entremeado de ações e escolhas, que no caso de Bresson servem para a formulação de um instante fotográfico escolhido sob sua ótica. Instante que, de certa forma, passou por procedimentos de criação que segundo Salles (p. 104, 1998) “são os modos de expressão ou formas de ação que envolve manipulação e, conseqüentemente, transformação da matéria”. Um “instante” feito de muitos outros. Assim, o processo de criação envolve uma rede contínua e não linear de um pensamento em criação junto a uma materialidade.

De acordo com o panorama de estudos sobre fotografia contemporânea, observa-se que as pesquisas estão trazendo a tendência da análise sobre o processo de criação como maneira de dar conta dessa mobilidade da produção fotográfica atual. Uns desses estudos que trazem essa idéia é o *Ato Fotográfico* (1994) do teórico francês Philippe Dubois, trabalho que convida a pensar a importância do estudo sobre o processo em que trabalhos fotográficos são feitos: o ato. Com esse propósito, Dubois (*Ibidem*, p. 15) diz que “é imprescindível pensar a imagem no ato que a faz ser”. Dessa forma Dubois chama inicialmente a atenção para o estudo do processo que faz a fotografia ser, assim apresenta a necessidade da investigação sobre o momento de construção de imagens como maneira de compreender e pensar as variáveis da produção fotográfica.

Num estudo recente sobre fotografia contemporânea, o estudioso de comunicação e semiótica Rubens Fernandes (2006, p.15) fala sobre a noção de fotografia expandida, fotografia esta que “é exatamente a busca dessa diversidade sem limites e da multiplicidade dos procedimentos – novas formas do conhecimento humano onde o mundo passa a ser entendido como uma trama complexa, extraordinária e instável”. Devido a essa variedade de procedimentos, podemos pensar cada vez nos estudos sobre o processo como forma de dar conta de obras tão complexas. Desse modo, Fernandes procura a compreensão dessa nova fotografia mais ligada com o fazer fotográfico.

No artigo *Imagem Fotográfica, Fundamentos Teóricos e Proposições Metodológicas* (2007) o estudioso de imagem Boris Kossoy traz questões que sugerem o processo como um meio de busca de resgate histórico de referências e informações. Ou seja, a fotografia como um fazer histórico que deve ser investigado através do seu processo de criação. Desse modo, Kossoy (*Ibidem*, p.30) afirma que

toda fotografia resulta de um processo de criação; ao longo desse processo, a imagem é elaborada, construída técnica, cultural, estética e ideologicamente. Trata-se de um sistema que deve ser desmontado para compreendermos como se dá essa elaboração, como, enfim, seus elementos constituintes se articulam.

Pensar a imagem fotográfica contemporânea pede cada vez mais uma compreensão sobre os seus processos constitutivos. De modo que a produção fotográfica se mostra mais complexa, apresentando uma linguagem visual que revela um "entremeado" de campos. Esses diálogos demandam uma ampliação do debate sobre os processos de criação. Desse modo, observa-se que ainda há poucos estudos brasileiros sobre processos fotográficos.

3. O processo de criação em *Antropologia da Face Gloriosa*

No campo das produções fotográficas contemporâneas encontramos a obra *Antropologia da Face Gloriosa*, que se trata de um dos trabalhos mais relevantes do artista brasileiro Arthur Omar, principalmente por dar abertura para diversas discussões sobre a natureza da imagem e a prática fotográfica. O próprio nome do trabalho já convida para um embate: uma antropologia de faces por meio de um trabalho artístico.

Com *Antropologia da Face Gloriosa*, a Omar produziu dois livros: *Antropologia da Face Gloriosa* (1997) e *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* (2000). Curiosamente em ambos, Omar convida para a leitura do seu processo de criação. De modo que levanta questões e fornece dados sobre o seu processo criativo por meio de entrevistas, fotografias que mostram o processo de criação, textos e anotações. Dessa maneira, apresenta o que consideramos como documentos de processo que, segundo a estudiosa de processos de criação e semiótica Cecilia Salles (1998, p. 17), são aqueles que "contêm sempre a idéia de registro". Esses documentos dizem respeito ao pensamento de que o artista reteve, ao longo do seu processo criativo,

alguns elementos que podem chegar a ser possíveis concretizações da obra ou então elementos que foram auxiliares dessa concretização.

Numa primeira análise sobre as fotografias de Omar podemos perceber que sugerem rostos em movimento, em poses espontâneas, corpos indefinidos que parecem querer “vazar” para além dos limites do retângulo que os reserva. E nesse conjunto, fotografia e corpo misturam-se, dialogam.

Com o intuito de capturar sentimentos gloriosos² por meio da fotografia, Arthur Omar (1997, p. 7) diz que *Antropologia da Face Gloriosa* “procura estudar ‘cientificamente’ esses sentimentos, à maneira de uma antropologia debruçada sobre o bárbaro, o difuso, o transversal da nossa realidade de brasileiros”. Com esse trabalho Omar lança o desafio de pensar uma imagem que traz a comunicação, a antropologia, e a arte.

Na antropologia visual, ramo da antropologia que surgiu pela necessidade da utilização de mecanismos tecnológicos – como vídeo e a fotografia – para registro de eventos investigativos, a fotografia, a princípio, foi utilizada apenas com a finalidade de registro. Ou seja, era destinada às imagens a função de “documentar, isto é, criar algo portador de informação que traz em si a inscrição e o registro de um acontecimento observável ou verificável” (RIBEIRO, 2005, p. 621). Nos tempos atuais, “pós-modernos³”, a fotografia, curiosamente, passa a servir ao antropólogo não apenas como um instrumento, mas como um alvo rico de investigação, de forma a permitir interpretações e estudos através dos signos visuais e, por tanto, das informações nela dispostas. Assim, observa o estudioso e antropólogo Massimo Canevacci (1990, p. 11) que dentre os níveis da abordagem da antropologia visual, está

a análise dos produtos da comunicação visual reproduzível na sua totalidade, isto é, fenômeno global da cultura visual, seja para compreender os seus modelos simbólicos e formais, seja para reforçar a referida pesquisa numa relação interativa.

O interessante aqui é observar que a fotografia é vista pelo antropólogo visual como um meio semiótico, e então, como uma mediação que contém possibilidades a serem observadas. A respeito dessa postura do antropólogo diante da

modernidade e de seus novos instrumentos tecnológicos – dentre eles a fotografia e o cinema –, Canevacci (*Ibidem*, p. 9) complementa dizendo que

diante da expansão de uma modernidade sempre mais universalizante, ambivalente e paradoxal, o método comparativo deslocou-se para o interior dessa mesma cultura da complexidade, em particular, para aquele segmento tendencialmente mais homogêneo da comunicação visual reproduzível (CVR). É precisamente daí que vem a necessidade de submeter à lente da análise o “coração pulsante” dessa cultura visual segundo o método do antropológico-cultural.

Avaliar o processo de criação de *Antropologia da Face Gloriosa* de Omar é refletir também, de certo modo, sobre esse “coração pulsante” a que se refere Canevacci. É considerar também a mobilidade da obra que não se justifica apenas com o seu resultado final, mas pelo seu processo. De maneira que para compreender o estabelecimento de diálogos entre comunicação, antropologia e arte em *Antropologia da Face Gloriosa*, se deve levar em conta a obra na sua dinamicidade.

Desse modo, iremos estudar por meio dos documentos de processo apresentados nos livros do artista, alguns procedimentos de criação e, a partir disso, levantar questões que esse tipo de análise permite no campo da fotografia contemporânea.

3.1 Análise do processo criativo de Arthur Omar

A obra fotográfica *Antropologia da Face Gloriosa* é composta por 161 fotografias em preto e branco da face humana captadas pela lente em pleno “êxtase” carnavalesco. De forma que é resultado de 23 anos de acompanhamento da festa carnavalesca no estado do Rio de Janeiro no período de 1973 a 1996.

Muitas vezes, é durante a festa popular do Carnaval que os limites cotidianos e a coerção social podem ser “rompidos”, permitindo que outros sentimentos possam vir à tona. Jerusa Ferreira (2002, p. 403), em seu trabalho *Alto/Baixo: o grotesco corporal e a medida do corpo*, dialoga com teóricos como Bakhtin, Aron Gurevitch, e Paul Zumthor, e menciona que “tratando do Carnaval como festa popular, diz que ele aproxima, reúne, acasala, amalgama sagrado e profano, alto e baixo, sublime e insignificante, sabedoria e estultice”. Festa popular das possibilidades em que pares contrários se misturam, criam.

Neste mesmo trabalho, Ferreira (*Ibidem*, p. 400) discorre a respeito dos discursos sobre o corpo e Alto/Baixo, nele cita também Rabelais e a sua "idéia de corpo não finito, aberto ao mundo e sempre pronto a renascer, um trampolim para a transformação, para a utopia da abundância, da sobrevivência, da liberdade". E essa percepção do corpo desmedido, em transformação, ajuda a pensar e a compreender a representação do corpo nas fotografias de Arthur Omar.

Entender como essas "faces" foram "construídas" é uma tentativa de discutir, entre outras coisas, o que elas comunicam. Considerando a obra na sua "autonomia" enquanto instrumento que carrega um "pensamento".

Numa primeira observação sobre o processo de criação de Omar em *Antropologia da Face Gloriosa* percebemos a fixação na captura exaustiva da face humana, observando esta como um meio "sobre o qual se inscrevem pensamentos e sentimentos" (Chevalier: face, p. 414). Assim, captura rostos que "parecem ter sido colhidos por um etnógrafo aplicado, para deles extrair um tesouro" (OMAR, 1997, p. 9). Nesse ponto pode-se ressaltar que, curiosamente, a face também é um elemento de identificação, alvo muitas vezes de estudos antropológicos.

Na fase de captura das faces, semelhante à prática de observação participante aplicada pela antropologia visual, Omar trabalha diretamente com o seu objeto de estudo numa relação de observador (pesquisador) e observado (objeto). Observador que dispõe de uma "máscara negra" (máquina fotográfica) – mediação – e o observado aquele encarado e registrado pelo instrumento fotográfico. Nessa relação o artista entra em sintonia com seu objeto, dialogando com ele por meio de sua lente. Mas diferentemente de um antropólogo diante de seu objeto, Omar admite entrar em fase com ele, o que para o artista é a única maneira possível de registrar as "faces gloriosas". Com esse pensamento Omar desenvolveu um método de captura de imagens que ficou conhecido como foto-gnose, situação onde o fotógrafo está "vibrando no mesmo registro que o seu objeto" (Omar, 1997, p. 7), método este que rompe com o modo etnográfico⁴ tradicional.

No laboratório, no processo de tratamento e retoque das imagens, como mostram algumas fotografias presentes em *O Zen e a Arte Gloriosa da Fotografia* (2000), Omar vai revelando cuidadosamente as "faces" por meio dos químicos, das exposições à luz. Atento a cada uma das imagens, dá continuidade ao processo de

criação por meio do tratamento fotográfico. Assim, utiliza como recursos criativos a exploração dos contrastes, a granulação, a superposição de imagens, o reenquadramento sucessivo, a recopiagem, dentre outros. Desse modo, realiza “um meticuloso trabalho de garimpo, registro e construção de um povo por vir, com suas tribos e seus mundos virtuais”. (Omar, 1997, p. 11). Dessa maneira, a face exposta sobre a superfície fotográfica causa estranhamento para quem a aprecia, ao mesmo tempo em que nela se percebe algo familiar, assim observa Bentes (in OMAR, 1997, p. 13) que essas imagens “por mais que retrate desconhecidos, um álbum, ou um conjunto de fotografias, dispara lembranças pessoais”. Essa familiaridade e estranhamento presentes ao mesmo tempo nas fotos, a partir do fazer fotográfico de Omar, remete ao conceito de fotografia expandida discutido em Fernandes (2006, p. 11), no qual o artista, nos procedimentos de trabalho, busca “a produção de imagens essencialmente perturbadoras” e que pedem diálogo.

Omar (1997, p. 7) trabalha nas imagens de modo a “retirar cada face do seu contexto original, e deixá-la viver por si mesma com sua carga de ambigüidade e mistério”, de maneira que cada uma delas sugira “tribos estranhas, nações africanas desconhecidas, ou periferias obscuras de alguma cidade sem nome. Justamente o objeto de certa abordagem antropológica”. (*Idem, Ibidem*, p. 7). Nesse ponto observa-se que durante o tratamento fotográfico Omar realiza o movimento de retirar referências das faces, tornando-as de certa forma anônimas, ao mesmo tempo em que resgata com um novo enfoque conceitual o contexto dessas fotografias, o que diz respeito as suas buscas por fotografias em que emoções e sentimentos estão presentes. Omar trabalha nas fotografias de maneira que transforma um conjunto de faces, de homens - onde cada qual possui sua peculiaridade de tempo e espaço - para “o homem”, ou seja, ele caminha para uma generalização, visão que liga principalmente seu trabalho aos estudos antropológicos.

Na etapa de exposição das imagens de *Antropologia da Face Gloriosa* o artista apresenta “faces” em construção, “abertas” a novos significados. Isso leva a pensar na possibilidade dessas imagens carregarem um “pensamento em criação” que estabelece de certa forma a “autonomia” da obra. Essa possível autonomia da imagem traz uma obra aberta, inacabada, em processo, que pede diálogo (comunicação), na qual o expectador participa também por meio de uma “interação visual”. Esse pensamento lembra o conceito de “obra aberta” de Umberto Eco, cuja concepção, exposta no livro *Obra Aberta* (1986), fala da pluralidade de significados

que podem conviver num só significante. De acordo com este pensamento, a leitura torna-se um processo potencialmente infinito e, portanto, enriquecido por seus diversos leitores que tornam-se também co-autores.

No momento de exposição, o público torna-se o observador (“pesquisador”) e a obra o observado (“objeto”). Curiosamente, o processo ainda continua, pois o artista trabalha os elementos do próprio ambiente da exposição. Dessa forma, acredita Omar, que a luz, a posição das fotos no espaço, já interferem na “comunicação” entre ambos e colaboram para que a imagem realize certo “movimento” e se “recrie” visualmente no espaço. Assim, diz Omar (2000, p. 5) que “a sala, os reflexos, a incidência da luz, a hora, a pulsação do nosso corpo, a tensão dos músculos oculares, a delicadeza da distância, e a pressão do ar que nos separa daquela fotografia” influem na percepção construtiva dessa imagem. Com isso, observamos o processo de criação como uma rede em construção na qual há um processo contínuo de interconexões.

4. Considerações

Num primeiro momento, o olhar crítico voltado para algumas questões do processo de criação de *Antropologia da Face Gloriosa* permite perceber a utilização por parte do artista de possíveis elementos antropológicos como um recurso criativo. Poderíamos questionar de que é feita essa linguagem, ou seja, quais seriam os procedimentos de criação dessa antropologia visual em Omar. Desse modo, se poderia pensar numa metodologia antropológica para produção de imagens artísticas?

Omar parece propor uma antropologia diferente por meio da arte, já que fica claro que o artista não segue todos os preceitos básicos investigativos da antropologia tradicional. Mesmo assim, Omar desenvolve outra forma de pensar antropologia, propondo uma antropologia poética que dialoga com a imagem fotográfica no seu processo de criação. A relação entre antropologia e arte, diz a estudiosa Stéphane Malysse (2007), é decorrente

quando as categorias artísticas se convergem em conceitos de antropologia, quando a arte procura ir além de uma busca ascética do visual, época também em que se afirma a necessidade de lidar com a condição humana e de reencarnar o pensamento visual na sensação da existência, a Antropologia está envolvida

tanto nos processos de pesquisa de campo da Arte, quanto nos processos de criação e expressão artística.

A constante diversidade de produção de trabalhos fotográficos artísticos - alguns deles observados no livro *A Fotografia nos Processos Artísticos Contemporâneos* (2004) - apresentam a necessidade de um olhar sobre o processo de criação como um tipo de abordagem que possa dar conta dessa mobilidade, de forma a perceber obras que cada vez mais chamam a atenção para o seu desenvolvimento. Essa abordagem revela a fotografia como uma forma de mediação de um pensamento em construção, que trabalha desde a fruição estética até a ampliação das questões comunicativas, ou seja, chamam a atenção para a rede intrincada que há por detrás de cada produção, rede de materialidade e de pensamento que pede cada vez mais diálogos.

Levando em consideração que pensar imagem é percorrer um caminho de investigação instigante sobre a produção de sentidos e formas simbólicas, torna-se importante considerar os estudos sobre os processos de criação como uma das formas de se pensar a produção de conhecimento atual por meio da fotografia. Esta tida como "lugar" de embates, de possibilidades, de linguagens e de possíveis interações de campos.

Referências bibliográficas

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

_____, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BENTES, Ivana. *Arthur Omar: o êxtase da imagem*. In OMAR, Arthur, *Antropologia da face gloriosa*, p. 09-18. São Paulo: Cosac e Naify, 1997.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.

CARTIER-BRESSON, Henri. *O Imaginário segundo a natureza*. Trad. Renato Aguiar. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

- COELHO, J. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Trad. Por et al Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Papirus, 1994.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 4ª ed. São Paulo, 1986.
- FERREIRA, J. C. P. "Alto/Baixo": o grotesco corporal e a medida do corpo. Projeto História, São Paulo, v. 25, p. 397-406, 2002.
- FERNANDES, Rubens J. *Processos de criação na fotografia: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica*. Revista da Faculdade de Comunicação da FAAP, p. 10-19. São Paulo, 2006.
- FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.
- JANSON, H. W. & Janson, Anthony F. *Iniciação à história da arte*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- KOSSOY, Boris. *Imagem fotográfica: fundamentos teóricos e proposições metodológicas*. In: Seminário Arte, Cultura e Fotografia: Metodologias de Investigação. Revista Boletim, p. 29-36. São Paulo, 2007.
- LIMA, Ivan. *A fotografia é a sua linguagem*. Rio de Janeiro: Ed. Espaço & Tempo, 1985.
- MALYSSE, Stéphane. *Entre arte e antropologia: diálogos e apropriações*. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/leituras/malysse>. Acesso em 04/05/2007.
- OMAR, Arthur. *Antropologia da face gloriosa*. São Paulo: Cosac e Naify, 1997.
- _____, Arthur. *O zen e a arte gloriosa da fotografia: entrevistas, anotações, diálogos e sentenças sobre a natureza da fotografia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.
- RAHDE, Ma. B. F. & Cauduro, F. V. *Algumas características das imagens contemporâneas*. Revista Fronteiras - estudos midiáticos VII(3): 195-205, setembro/dezembro 2005.
- RIBEIRO, José da Silva. *Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação*. Revista de Antropologia v.48 - número 02:615-644, julho/dezembro 2005.
- SANTAELLA, Lúcia. *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?*. São Paulo: Paulus, 2005.

_____, Lúcia. *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Pioneira Thompson Learning, 2004.

_____, Lúcia. *O que é semiótica*. São Paulo: Brasiliense, 2003.

SALLES, Cecília. *Crítica genética: uma nova introdução*. 2ª ed. São Paulo: Educ, 2000.

_____, Cecília. A. & Cardoso, D. R. *Crítica genética em expansão*. *Ciência e Cultura (SBPC)*, v. 59, p. 44-47, 2007.

_____, Cecília. *Crítica de processos criativos: uma possível metodologia de investigação na fotografia*. *Revista Boletim - Grupo de estudos do centro de pesquisa de arte & fotografia*, v. 02, p. 91-97. São Paulo, 2007.

_____, Cecília. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

_____, Cecília. *Redes da criação: construção da obra de arte*. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.

SAMAIN, Etienne (Org.). *O Fotográfico*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 2005.

SANTOS, Alexandre & Santos, Maria Ivone, Org. *A fotografia nos processos artísticos contemporâneos*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

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

Notas

¹ Movimento no qual, segundo Philippe Dubois (p. 33, 1994) os "pictorialistas propõem a inversão (apenas isso), tratar a foto como uma pintura, manipulando a imagem de todas as maneiras"

² Segundo o artista representam "frações de sentimentos alterados entre a alegria e a tristeza, o amor e o ódio, o entusiasmo e a retração" (OMAR, 1997, p. 7).

³ Termo utilizado por Massimo Canevacci (1990) para classificar o contexto da sociedade após o processo de industrialização ocorrido com a Revolução Industrial.

⁴ Referente à etnografia, considerado o método utilizado pela Antropologia na coleta dos dados. Registro a partir da relação entre o pesquisador (observador) e o seu objeto (observado).