



NOVO PICTORIALISMO NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA

Mariana Capeletti
PUC-GO

Resumo

Essa pesquisa tem como objetivo principal discutir a reapropriação de processos fotográficos artesanais do século XIX por artistas contemporâneos brasileiros. Partindo do estudo do conceito de fotografia expandida ou contaminada, o trabalho investiga essas manifestações artísticas, consideradas como neopictorialistas, a partir de processos como cianotipia, pinhole, goma bicromatada, daguerreótipo. Diferentemente do pictorialismo oitocentista, que reivindicava o estatuto de arte à fotografia pela aproximação com a estética da pintura, as obras neopictorialistas exploram a linguagem própria da fotografia, permitindo sua aproximação com outros meios e linguagens artísticas sem negar sua essência.

Palavras-chave: Neopictorialismo, processos fotográficos, fotografia expandida

Abstract

This research aims to discuss the reapropriation of handmade photographic processes of the nineteenth century by Brazilian contemporary artists. From the study of the concept of extended or contaminated photography, artistic work investigates these manifestations regarded as neopictorialists from processes such as cyanotype, pinhole, bicromatada gum, daguerreotype. Unlike the nineteenth century pictorialism, which claimed the status of art and photography for the approach to the aesthetics of painting, the neopictorialistas works explore the picture of language itself, allowing its approach with other media and artistic languages without denying its essence.

Keywords: Neopictorialism, photographic processes, extended photography

285

1 Introdução

O objeto de estudo desse trabalho é o que podemos chamar de fotografia artesanal, aquela baseada em processos fotográficos históricos, popularizados no século XIX, e apropriados por fotógrafos e artistas contemporâneos, com ênfase no contexto brasileiro de produção.

Para investigar tais trabalhos, foram utilizados dois conceitos, o de fotografia expandida, inicialmente proposto por Müller-Pohle (1985), e apropriado no Brasil por pesquisadores como Fernandes Jr (2002), e neopictorialismo, conforme desenvolvido por Baqué (2003).

O neopictorialismo surge como o interesse de artistas por técnicas antigas, um retorno ao pictorialismo do século XIX. A volta de práticas artesanais, com tiragem limitada, o culto ao original, a possibilidade de rabiscar e retocar as fotografias. Segundo Rouillé (2009), o neopictorialismo permite que o fotógrafo restabeleça ligações com o período pré-industrial e pré-histórico da fotografia.

A fotografia expandida, segundo Fernandes Jr (2006), transcende a fotografia tradicional e se liberta das amarras do fazer fotográfico tradicional. O autor afirma que a ênfase está no processo de criação e em como foram utilizados



pelo artista; é uma busca por variações ilimitadas e hibridações nos procedimentos. Para Fernandes Jr (2006), a fotografia expandida compreende todas as formas de interferência que podem proporcionar à imagem final uma inquietação que rompe com os paradigmas estéticos clássicos da fotografia, como regras de composição e a própria técnica fotográfica.

Segundo Fernandes Jr (2002), a fotografia expandiu em seu território de ação, deixando de ser apenas documento fiel da realidade para se tornar a percepção de novos tempos, usos e espaços, uma fotografia onde não se pode ignorar o fotógrafo, seu olhar subjetivo, sua personalidade e, ainda, não se pode considerar a realidade na fotografia como algo imutável, impassível de manipulação. Chiarelli trata essa manifestação artística autônoma da fotografia como contaminada, “uma fotografia contaminada pelo olhar, pelo corpo, pela existência de seus autores e concebida como ponto de intersecção entre as mais diversas modalidades artísticas” (2002, p. 115).

Sontag (2004) afirma, ainda, que alguns fotógrafos, a fim de conferirem características criativas às suas fotografias, abandonam as câmeras cada vez mais tecnologicamente avançadas e partem para aparelhos toscos, acreditando conseguir resultados mais livres.

O objetivo dessa pesquisa é investigar como esses processos são apropriados por artistas e fotógrafos brasileiros a partir da década de 1970 até atualmente.

2 Processos fotográficos: histórias experiências e rupturas

A fotografia proporcionou um grande crescimento imagético desde seu surgimento, como aponta Mello (1998), industrializando-se e com seu contínuo aperfeiçoamento passou a ser utilizada em diversos segmentos, como a ciência, a indústria e as artes. A massificação da fotografia pode ser representada pela criação das primeiras câmeras portáteis da Kodak, que possuíam o slogan: *Você aperta o botão, nós fazemos o resto*. Segundo Scharf (2005), em 1900 a cada 100 pessoas que visitavam a Exposição Universal de Paris, dezessete levavam câmeras fotográficas portáteis. O autor aponta esse momento como crucial para a discussão e a mobilização dos fotógrafos artísticos em demonstrar que também eram capazes de produzir imagens dotadas de méritos estéticos, assim como os pintores.

Características da imagem fotográfica, como baixo custo, rapidez, reprodutibilidade, fidelidade fizeram com que ela fosse adotada pela sociedade ocidental como forma de documentação do cotidiano desde os seus primórdios no



século XIX. Segundo Kossoy (2001), a fotografia facilitou o acesso a outras realidades que antes só podiam ser conhecidas através de relatos verbais, escritos ou pictóricos. A fotografia passou a representar um instrumento singular ao registrar identidades sociais e repassá-las às gerações futuras.

As características documentais supracitadas deram à fotografia o status de cópia fiel do real, encarada como o processo mais fidedigno e imparcial de representação. Esse caráter documental, de representação fiel da realidade fez com que por muito tempo a fotografia fosse afastada de seu caráter artístico, com o argumento de que ela não passava de um processo mecânico, onde o artista não expunha sua inventividade.

No primeiro decênio da fotografia, período que antecede sua industrialização efetiva, grande parte dos fotógrafos não trabalhavam com intuito de fazer arte, muitos deles saíam de ambientes boêmios, eram literatos que escreviam apenas pequenos textos, pintores que não conseguiram boa reputação, miniaturistas e pessoas que trabalhavam com gravura e que tiveram suas carreiras arruinadas pela nova invenção, onde “todo tipo de talento regular ou medíocre que, em sua maioria, se inclinaram ao novo ofício que lhes prometia uma subsistência melhor.” (FREUND, 2008, p. 37).

Mello (1998) aponta que nesse período não existia uma discussão teórica concisa acerca do fazer fotográfico. Devido às dificuldades técnicas os fotógrafos não se preocupavam com as novas características estéticas presentes no meio, utilizando a fotografia apenas como uma técnica útil e precisa na captação e registro do real.

Mas a partir da segunda metade do século XIX, acontece uma ruptura na fotografia entre dois campos. Paul Périer, vice-presidente da Sociedade Francesa de Fotografia divide os fotógrafos entre fotógrafos-artistas e fotógrafos-industriais. Em contrapartida ao discurso de cópia fiel, surge na Europa

um movimento de oposição e à valorização da fotografia exclusivamente como técnica, afastada de seu sentido estético: o pictorialismo. Afirmando o caráter artístico da fotografia, o movimento pictorialista define a imagem fotográfica como o resultado da interpretação do sujeito-fotógrafo, que atua como um intermediário entre o tema/objeto e o *médium*. (MELLO, 1998, p. 14)

O pictorialismo surge a partir da união de fotógrafos-artistas para mostrarem uma fotografia que vai além da técnica, que mostre subjetividade, valorize o ato fotográfico e se desvencilhe do caráter documental que lhe era atribuído até então. Os adeptos do pictorialismo propunham uma intervenção na fotografia por meio de inúmeros processos, reivindicando “o reconhecimento da fotografia enquanto



imagem artística, com o mesmo estatuto da pintura” (MELLO, 1998, p.35). Por toda a história da fotografia é possível notar uma regular utilização de experimentos diversos que pudessem fazer a fotografia mais sensível à necessidade de cada artista. Scharf (2005) aponta que várias técnicas de impressão e retoque surgiram no século XIX para sanar o inquietamento de tais fotógrafos, tais como a cianotipia, a goma bicromatada, o *carbon print*, o bromóleo, entre outros, que se aproximam da pintura.

As bases do fotopictorialismo internacional se deram a partir de dois fotoclubes europeus, o Linked Ring, na Inglaterra, e o Photo Club de Paris. Esses clubes uniformizaram suas produções através de projetos estéticos, criando para eles uma identidade. O auge do pictorialismo na Europa foi entre os períodos 1890 e 1914, mas continuaram a influenciar durante muito tempo os fotógrafos amadores do restante do mundo (MELLO, 1998).

3 Pictorialismo no Brasil

A fotografia no Brasil cresce na mesma velocidade em que o país se moderniza e o processo de urbanização aumenta. Segundo Mello (1998), a fotografia é um dos marcos dessa modernidade, com uma grande quantidade de fotógrafos espalhados pelas principais capitais do país na segunda metade do século XIX. A autora afirma ainda que nesse período a fotografia tinha uso quase que estritamente documental, inexistindo uma preocupação estética artística. Exceto por alguns pintores brasileiros, a fotografia viria a ganhar uma maior expressividade artística apenas com a criação dos primeiros fotoclubes no início do século XX.

Assim como na Europa, o fotoclubismo nasce no Brasil atrelado às estéticas pictorialistas, desenvolvendo-se principalmente no Rio de Janeiro durante as primeiras décadas do século XX (COSTA & SILVA, 2004). O Photo Club do Rio de Janeiro, fundando em 1913, foi o primeiro clube brasileiro e teve um período curto de atividade. Seus integrantes, juntamente com um grupo de fotógrafos amadores, fundam o primeiro fotoclube que se organizou de forma efetiva, o Photo Club Brasileiro, que teve papel fundamental na organização artística fotográfica brasileira até a década de 1940, constituindo-se em um espaço de crítica tanto para os fotógrafos comerciais quanto para os amadores, tendo como fonte de inspiração a pintura do século XIX e aproximando-se visualmente do academicismo da Escola de Belas Artes.

Segundo Mello (1998), a aproximação com o academicismo pode ser percebida através da escolha dos temas a serem fotografados, por exemplo, como paisagens,



natureza morta e estudos de nus, e também na busca em encontrar um estilo pessoal, algo que marcasse as fotografias e pudessem transformá-las em obra de arte. Para os fotógrafos do período, o que caracterizaria suas imagens não era a escolha do tema, mas sim a originalidade com que eram tratados determinados assuntos. Assim, passasse a dar valor a todas as etapas de produção da imagem, desde o tema até o material e estudos de iluminação. Alguns dos associados do Photo Club Brasileiro eram adeptos da unicidade da imagem fotográfica como caráter artístico, e para isso utilizavam recursos como a goma bicromatada e o bromóleo.

A estética pictorialista permanece em vigor no Brasil até meados de 1940, quando é substituída pela fotografia moderna, introduzida pelo Foto Cine Clube Bandeirante. A estética moderna chega ao Brasil com quase 30 décadas de atraso em relação aos movimentos de vanguarda surgidos nos Estados Unidos e Europa e modifica os diversos segmentos culturais, como artes plásticas, arquitetura, literatura, teatro entre outros (MELLO, 1998).

4 Neopictorialismo

A fotografia sempre teve enraizada em sua existência características como representação fiel da realidade e perpetuação de um momento, mantendo consigo o *status* de documento. A partir dos anos 1970 esse estatuto adquirido pela fotografia é rompido juntamente com o paradigma do *momento decisivo*. A fotografia passa a circular além dos meios de comunicação, rompendo barreiras e se fortificando em galerias, exposições e festivais, a fotografia se vê inserida no campo da cultura (ROUILLÉ, 2009). A essa nova fotografia, Baqué (2003) denomina “fotografia plástica”.

Fotografia plástica, segundo Baqué (2003), é aquela utilizada por artistas, que tramita pelas artes plásticas e hibridiza com os meios com os quais entra em contato. A entrada da fotografia na arte e suas múltiplas possibilidades de mestiçagens com os meios colocou em xeque a fotografia como um campo exclusivamente fotográfico.

Baqué (2003, p. 44) afirma que a fotografia se viu dividida em duas vertentes. De um lado aqueles que mantinham uma postura especificamente fotográfica, herdeiros da vanguarda americana *straight photography*, adeptos de uma lógica purista, essencialista do meio, delimitando um campo autônomo para sua prática, e participando apenas de um circuito limitado de instituições, galerias e coleções. Do outro lado estavam aqueles que se recusaram a delimitar seu trabalho apenas como fotográfico e buscaram uma prática onde a fotografia se inserisse sempre como



um meio, assim como outras vertentes do campo artístico como pintura, escultura, instalação, vídeo, e nunca como o fim em si mesma.

Parte dessa vertente híbrida que surge na fotografia é denominada por Baqué como neopictorialismo (2003, p. 147). O neopictorialismo surge como um pictorialismo contemporâneo, propagando parte das características de seu homólogo do século XIX, como valor ao estatuto de arte, subjetividade do fotógrafo, a utilização de processos manuais e artesanais como a reapropriação de técnicas fotográficas antigas.

Rouillé (2009, p. 284), corroborando com Baqué (2003), afirma que essa manifestação pictorialista, que surge no final do século XX, aparece de forma nostálgica por um “estado findo de arte”: os artistas rabiscam, retocam, manipulam, somam a fotografia a outros suportes (tecido, metais, madeira), realizam tiragens limitadas, assinam provas de contato, interveem diretamente com a mão, retornam as práticas artesanais, tudo pelo culto ao original, para produzir o único e negar a reprodutibilidade nata da imagem fotográfica. Tais características atribuem à fotografia neopictorialista um suplemento de matéria, assim o original não pode ser reproduzido por perder suas características táteis. A fim de conseguir tal unicidade, fotógrafos neopictorialistas utilizam procedimentos e materiais que datam do início da fotografia, como a daguerreotipia, a *pinhole*, processos de impressão como cianotipia, a goma bicromatada, entre outros que permitem essa ligação com o momento pré-industrial da fotografia.

Baqué (2003), ao propor o termo Neopictorialismo relembra características dos fotógrafos pictorialistas e o que os mesmos defendiam no fim do século XIX:

o direito da fotografia de se distanciar: distância frente a exatidão documental, distância frente a mecanização, distância frente a reprodutibilidade serial. Ou seja, tomaram partido da obra única em oposição a obra múltipla, do autor frente ao operador, da interpretação frente a transmissão da realidade. Mas o fizeram querendo, acima de tudo, preservar uma aura da imagem, aura que Walter Benjamin demonstrou perdida na modernidade. (BAQUÉ, 2009, p. 147)

Se no século XIX pretendia-se preservar a aura da imagem fotográfica, contemporaneamente os fotógrafos adeptos ao movimento buscam reabilitar o caráter aurático benjaminiano à imagem produzida por eles.

No Brasil, o pictorialismo chega ao com o início da fotografia moderna e a renovação dos fotoclubes brasileiros a partir da década de 1940, coincidentemente ou não, as primeiras imagens neopictorialistas surgem no país na década de 1970, ou seja, após o declínio dos grandes fotoclubes brasileiros (COSTA & SILVA, 2004).



Esse novo pictorialismo entra no país através de câmeras *pinholes* (MENDES, 2004), que, ao contrário do século XIX, não ressurgem como proposta para se diferenciar da fotografia praticada no momento, mas sim como uma alternativa pedagógica para o ensino de fotografia, sendo incorporada artisticamente apenas a partir de 1980 com Regina Alvarez e Paula Trope

4.1 Regina Alvarez



Figura 01: Regina Alvarez. Fonte: Projeto Subsolo, S/D

Fotógrafa, pesquisadora e educadora, é reconhecida como um dos maiores nomes brasileiros de propagação das qualidades artísticas da fotografia *pinhole*. Sua obra está datada a partir da década de 1970, sendo considerada como a primeira a divulgar a técnica no Brasil, através de oficinas a partir de 1980, tornando-a responsável pela formação de diversos fotógrafos. Seu acervo de fotografias *pinhole* foi descoberto por acaso em sacos de lixo, que após um trabalho de restauração e curadoria se transformou em um catálogo e exposição¹.

4.2 – Paula Trope

Paula Trope foi uma das pioneiras na produção de imagens com *pinhole*, com seus trabalhos na década de 1980, assumindo uma postura crítica em relação ao aparato técnico e ao objeto fotografado. Segundo a artista, “a fotografia é um meio de pesquisa, de arte. O que me interessa é justamente seu caráter experimental e a fuga da estética tradicional” (TROPE *apud* GOVEIA, 2005, p. 104). Essa busca pelo experimentalismo fez Trope trabalhar com uma câmera super-8 *pinhole*, que não possuía lentes e apenas um pequeno orifício para entrada de luz.

¹ Para mais informações sobre a fotógrafa, imagens e visualização do catálogo, acessar o sítio dedicado ao seu trabalho. <<http://www.projetosubsolo.com/projeto/3289>> Acesso em: 02/12/12



Em seu trabalho *Traslados* (1997) a artista promoveu a troca de fotografias entre crianças brasileiras e cubanas. Um de seus projetos mais famosos é resultado de uma parceria com meninos de rua do Rio de Janeiro, com forte cunho crítico e social. O experimentalismo e essa ruptura estética convencional (figura 22) ficam evidentes nos trabalhos da artista, dotados de tensão, movimento e relações com o tempo. Quanto mais o observador analisa as imagens, mais enigmáticas elas se tornam, distanciando-se da carga figurativa que a imagem fotográfica ainda possui, sobretudo no senso comum.



Figura 02: Hilton e Felipe. Leblon, 25 de dezembro de 2000. Still do vídeo *Contos de Passagem*, Rio de Janeiro. Paula Trope está produzindo vídeos sem o uso de lentes.
Fonte: <www.meio.art.br> Acesso em 14/02/12

Além de Regina Alvarez e Paula Trope, podemos destacar outros nomes ligados ao neopictorialismo no Brasil, como os que indicamos a seguir.

4.3 Kenji Ota

As atividades artísticas do paulistano Kenji Ota estão relacionadas à fotografia desde os anos 1970, mas foi somente a partir da década de 1980 que iniciou seu interesse pelos processos fotográficos primitivos, tais como goma bicromatada, cianotipia, papel salgado, albúmen *print*, calotipia, bromóleo, fotogravura e Van Dyke Brown (FERNANDES JUNIOR, 2002).

Além dos trabalhos com os processos citados anteriormente, Ota também realiza experimentações com papéis artesanais, que alia aos conhecimentos químicos adquiridos.

A materialidade é uma das características principais de sua obra, uma vez que ele lança outra visibilidade ao objeto, usufruindo das características do suporte, como fissuras, irregularidades, manchas e efeitos do imprevisto.



Figura 3: Kenji Ota, Semente de cacau bravo 3. Calotipia. 1993. Fonte: Coleção Pirelli/MASP

4.4 - Luiz Guimarães Monforte

Doutor em Arquitetura e Urbanismo, é o autor do livro *Fotografia Pensante* (1997), considerado referência para pesquisadores de processos fotográficos históricos (informe o endereço do site de monforte, onde são apresentados todos os processos fotográficos) que apresenta diversos processos de impressão fotográfica. O trabalho de Monforte é caracterizado pelo uso intenso de cores e a mestiçagem de materiais, utilizando, por exemplo, tecidos, folhas e palhas em suas impressões fotográficas. (Figura 4)



Figura 4: Luiz Monforte, Coleção Till China and Africa Meet, 2007 - 2011. Goma Bicromatada. Fonte: <<http://www.luizmonforte.com>> acesso: 13/03/2013

4.5 - Andrea Brächer

Artista plástica e pesquisadora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), pesquisa processos fotográficos oitocentistas desde 2003. Em 2004 expôs a série *Ilex Matetype*, resultado de sua tese de doutorado, cuja emulsão se baseia no suco verde proveniente das plantas. Também trabalha com outros processos, como cianotipia, papel salgado, albumina e marrom Van Dyck. Em 2010 expôs na Terceira



Bienal B², em conjunto com Denise Stumvoll e Jussara Moreira, o projeto intitulado *Do azul ao marrom: vestígios e projeções*³.



Figura 5: Andrea Brächer, *A vinda das Fadas*, 2009.
Fonte: <<http://andrea-bracher.blogspot.com.br/>> acesso em 20/11/2012

5 Considerações finais

Os meios de comunicação mudaram com a chegada da fotografia, o sentido de verdade e real também sofreu alterações, o meu aparelho celular é melhor que o do outro por questões de megapixel, a fotografia está em tudo, nas galerias, na publicidade, nos álbuns, na ciência. Esse conflito inicial nos faz entender que mesmo em meio a tantos avanços tecnológicos e com tudo caminhando sempre para a 'última geração', a fotografia artesanal ainda se mostra suscetível a diversas possibilidades de construção de sentido, hibridizando-se com diferentes linguagens.

Entre todas essas possibilidades de construção de sentido e hibridizações, aparece o retorno aos processos fotográficos originalmente desenvolvidos e difundidos nos oitocentos. Em um primeiro momento soou estranho, mas pude perceber ao longo da pesquisa que a fotografia artesanal vem se manifestando na arte contemporânea

² Bienal B, é uma organização informal de manifestações artísticas independentes e paralelas à Bienal do Mercosul, em Porto Alegre. Composta, basicamente, por um coletivo de artistas locais, o evento se caracteriza por sua estrutura colaborativa, organizada pelos próprios artistas.

³ Site do projeto <<http://neopictorialismo.wordpress.com>> acesso em 07/12/12



brasileira em variados formatos. Para entender melhor essa produção recente iniciei minha investigação pela própria história da fotografia.

Vários processos fotográficos foram criados e aprimorados ao longo do século XIX e tinham a função de atender a determinadas demandas sociais por representação, que, na Europa, coincidiam também com uma demanda de mercado. Paralelamente, a fotografia já se emaranhava por outros caminhos, aproximando-se cada vez mais da arte. Essa aproximação estética com as Belas Artes fez com que surgisse na Europa no final do século XIX um movimento intitulado Pictorialismo, que tentava, segundo Costa (2008), se contrapor à massificação e à crescente industrialização da fotografia. Os fotógrafos pictorialistas abusavam do desfoque, do borrado, do retoque e do rabisco, tinham seus próprios procedimentos, e se vangloriavam ao se distanciar daquela imagem apontada como fidedigna, como um espelho do mundo real. Dubois (1993) classifica o Pictorialismo como o início do elo entre fotografia e arte.

Contemporaneamente, alguns autores, como Baqué (2003) e Rouillé (2009), identificam o surgimento do que consideram um retorno ao pictorialismo oitocentista, e que denominam de Neopictorialismo, em que o fotógrafo reutiliza os procedimentos típicos do Pictorialismo, mas para explorar a fotografia como linguagem própria e não para se aproximar da pintura, permitindo, assim, a hibridização com outros meios e linguagens.

Quando as manifestações consideradas neopictorialistas, como as dos artistas estudados nesse trabalho, começam a despontar em meados do século XX, o que se observa em relação ao movimento oitocentista é que contemporaneamente a aproximação e apropriação de processos fotográficos popularizados e difundidos durante o século XIX configura-se como uma investigação da própria linguagem fotográfica, diferentemente do que caracterizou o Pictorialismo, em que se reivindicava um estatuto de obra de arte às produções fotográficas através de sua aproximação com a estética da pintura. Os artistas considerados neopictorialistas transformam, expandem o uso da fotografia, daí considerá-la expandida ou contaminada.

Referências Bibliográficas

BIERRENBACH, Cris. **Fotoportátil**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BAQUÉ, Dominique. **La fotografia plástica**. Barcelona: Gustavo Gili SA, 2003.

BENJAMIN, Walter. A Obra de Arte na Era de sua Reprodutibilidade Técnica. In:



Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaios sobre Literatura e História da Cultura (Obras Escolhidas, v. 1, 7 ed.). São Paulo: Brasiliense, 1996.

CHIARELLI, Tadeu. **Arte Internacional Brasileira.** São Paulo: Lemos-Editora, 2002.

COSTA, Helouise. Pictorialismo e Imprensa: O caso da Revista O Cruzeiro (1928 – 1932) in: **Fotografia Usos e Funções no século XIX.** FABRIS, Annateresa (Org). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

COSTA, Helouise & SILVA, Renato R da. **A fotografia moderna no Brasil.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios.** Campinas: Editora Papyrus, 1993.

ENTLER, Ronaldo. **A fotografia e as representações do tempo.** In: Revista Galáxia. São Paulo, 2007, p. 29-46.

FABRIS, Annateresa. A invenção da fotografia: repercussões sociais. In: FABRIS, Annateresa (Org). **Fotografia: Usos e Funções no século XIX.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 11-37.

_____. A fotografia e o sistema das Artes Plásticas. In: FABRIS, Annateresa (Org). **Fotografia: Usos e Funções no século XIX.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008, p. 173-198.

FERNANDES JR., Rubens. **A fotografia expandida.** Tese de doutoramento apresentada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

_____. Processos de criação da fotografia. In **FACOM.** n. 16, p. 10-19. 2006.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta:** ensaios para uma futura filosofia da fotografia. Rio de Janeiro: Editora Relume, 2002.

FREUND, Gisele. **La fotografia como documento social.** Barcelona: Gustavo Gili, 2008.

GERNSHEIM, Helmut. **A concise history of photography.** Dover photography collection, 1986.

JAMES, Cristopher. **The book of alternative photography.** New York: Delmar Cengage Learning, 2009.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e história.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

MELLO, Maria T. B. de. **Arte e fotografia:** o movimento pictorialista no Brasil. Rio de Janeiro: Funarte, 1998.

ISSN 2316-6479 I DE JESUS, S. (Org). Anais do VIII Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual: arquivos, memórias, afetos . Goiânia, GO: UFG/ Núcleo Editorial FAV, 2015.



MONTEIRO, Rosana H. **Descobertas múltiplas**. A fotografia no Brasil (1824-1833). Campinas: Mercado de Letras/Fapesp, 2001.

MÜLLER-POHLE, Andreas. **Information Strategies**. Disponível em: <http://equivalence.com/labor/lab_mp_wri_inf_e.shtml> acesso em: 15/06/2012.

PETERSON, CHRISTIAN A. **After the photo-secession**. American Pictorial Photography, 1910 – 1955. The Minneapolis Institute of Arts, 1997.

SCHARF, AARON - **Arte y fotografia**. Versão espanhola de Jesús Pardo de Santayana. Alianza Editorial, 1994.

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

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da Fotografia**. Lisboa: Dinalivro, 2001.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia**: entre documento e arte contemporânea. São Paulo: Editora Senac, 2009.

Minicurrículo

Mariana é mestre em Arte e Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Graduada em Comunicação Social com habilitação em Publicidade e Propaganda pela Pontifícia Universidade Católica de Goiás (2009). Interesse e pesquisa em fotografia, processos fotográficos do século XIX e seus usos e funções no XXI, fotografia contemporânea e estudo da imagem.