

# FOTOGRAFIA: O QUE SURGE ENTRE A IMAGEM E A PESSOA QUE OLHA

**Dânia Soldera**

danisoldera@gmail.com

Faculdade de Artes Visuais - UFG

ISSN 2316-6479

## Resumo

Propomos aqui uma reflexão a respeito das produções fotográficas a partir de diálogos com pesquisadores e filósofos que se dedicaram a pensar sobre o assunto. Não pretendemos aprofundar a história da fotografia, mas abordar questões referentes às imagens técnicas que possibilitem ampliar entendimentos acerca da sua produção e outros modos de ver, relacionar e interpretá-las. Pensamos a fotografia como fonte inesgotável para o 'transver', pois entendemos que a imagem não é fechada em si e produz sentidos a partir das relações com quem se dispõe a ver, rever e 'transvê-la', permitindo-se contaminar por suas emoções, memórias, referências e sensações.

**Palavras-chave:** Fotografia; ato de ver; fotógrafos cegos; transvers.

## Abstract

We propose a reflection on the photographic productions from dialogues with researchers and philosophers who have devoted themselves to think about it. We do not intend to talk about the history of photography, in other hand, address issues technical images that allow expanding understandings about their production and other ways to view, correlate and interpret them. We think photography as an inexhaustible source for 'trans-see', because we believe that the image is not closed in on itself. It produces meanings based on the relations with people that are willing to see, review and 'trans-see' it, while they pervade by its emotions, memories, sensations and references.

**Keywords:** Photography; act of see; blind photographers; trans-see.

A fotografia, desde seus primórdios, ainda no final do século XVIII e início do século XIX, passou por várias modificações, até chegar aos trabalhos, processos e equipamentos que temos hoje. Inicialmente se pensou que a fotografia poderia substituir as formas tradicionais de produção de imagens, principalmente a pintura, por tratar-se de um processo mais rápido e com resultado mais próximo do referente. Contudo, vários autores enfatizam que, a partir de então, pintores e demais artistas ganharam autonomia para criar, podendo se dedicar a outras maneiras de representar o mundo.

Do daguerreotipo até os atuais aparelhos fotográficos, a funcionalidade básica é a mesma: permitir que a luz adentre as trevas da câmera escura e assim faça surgir a imagem. A imagem tem início na escuridão. É assim que o fotógrafo

e filósofo esloveno Evgen Bavcar descreve o modo como suas imagens ganham forma: “eu pessoalmente também vivo em uma câmera obscura que é o mundo. O mundo conhece o dia e conhece a noite. Minha experiência de dia é à noite” (BAVCAR, 2010, s/p.). Para ele, o aparelho fotográfico “também conhece a noite quando fechado, e quando aberto, o dia entra no aparelho. Quando uma pessoa me conta minhas fotografias, a luz do dia entra em minha obscuridade pessoal, em minha câmera obscura pessoal” (*idem, ibidem, s/p.*). Sobre essa obscuridade interior ele acrescenta:

Eu não vivo em uma obscuridade, que se pode entender como uma obscuridade plana, como algo que se pode ver sobre um muro. Mas vivo na obscuridade das sombras como volumes. Meu mundo é um volume da obscuridade. Isso é muito importante para entender minha fotografia. (*idem, ibidem, s/p.*)

A característica principal da imagem técnica é ser resultado de texto científico aplicado a um aparelho, e produzido por ele. Sendo a fotografia uma imagem produzida por um aparelho pré-programado, ela é por definição primeiramente uma imagem técnica. Por esta razão, escolhemos o termo aparelho ou aparato fotográfico ao invés do comumente usado máquina fotográfica, entendendo que os aparelhos não trabalham, e sim, “informam, simulam órgãos, recorrem a teorias, são manipulados por homens, e servem a interesses ocultos” (FLUSSER, 1985, p. 14).

O aparelho não trabalha, portanto não é uma máquina. Uma vez que as máquinas foram criadas, segundo Flusser (1985), para potencializar o instrumentos - que são prolongações de órgãos e servem para dar maior eficiência as ações humanas -, fazem com que o homem passe a trabalhar para que ela funcione em prol de seus interesses. Assim, podemos dizer que a máquina faz do usuário seu funcionário, pois, de certo modo, ele apenas aciona o botão que desencadeia as ações previamente programadas. Santos denomina tal funcionário como “apertador de teclas engajado” (SANTOS, 2010, p. 89), pois age de acordo com o que foi pensado para que fosse feito. Esse funcionário apertador de teclas pode ser definido também como fotógrafo amador. De acordo com Flusser, “quem fotografa como amador não pode decifrar fotografias. Pois o fotógrafo amador crê ser o fotografar gesto automático graças ao qual o mundo vai aparecendo” (FLUSSER, 2008, p. 30). No entanto, no caso dos fotógrafos cegos, a sua relação com a máquina fotográfica é desconstruída, pois sua atuação não se restringe à ação de apertar o botão. Para produzirem suas imagens, utilizam o aparelho como uma extensão dos próprios sentidos, escolhem momento e circunstâncias para a construção da imagem. Tomam parte de um embate. Tal usuário Santos denominou de “jogador libertário, que, mesmo apertando teclas,

[é] capaz de enganar o aparelho, produzindo metáforas visuais de suas próprias intenções” (SANTOS, 2010, p. 93). Eles fazem o aparelho fotográfico funcionar de acordo com as suas decisões.

Se tais aparelhos são previamente programados para executar determinadas ações, fotógrafos libertários não ‘tiram’ fotos, eles as ‘fazem’, as constroem, como salienta Bavcar. Ao fazer as fotografias, o fotógrafo elabora a imagem com base nos seus olhares, impondo ao aparato fotográfico o seu ponto de vista. A expressão aparelho fotográfico, em lugar de máquina, supõe que ele oferece possibilidades, ao fotógrafo, para desconstruir, reinventar e transpor o usual do programa ao criar suas imagens.

Durante muito tempo a fotografia foi vista apenas como um registro do ‘real’, uma imagem que representa uma cena de modo ‘fiel’. “Construída ou tomada no calor da hora, a fotografia é vista pela sociedade como a evidência do que aconteceu no momento em que o operador voltou sua câmara para um determinado referente” (FABRIS, 2007, p. 8). Seu aspecto testemunhal “parece fornecer uma âncora a uma sociedade que não consegue romper de vez com a materialidade do mundo” (*idem, ibidem*, p. 9). Talvez por essa razão é geralmente considerada apenas “como simples ferramenta útil, suas produções têm sido, cada vez mais, apreciadas pelo que são em si” (ROUILLÉ, 2009, p. 15), como um índice. Mas a fotografia é mais do que isso. Ao ver uma fotografia é importante saber que “entre o real e a imagem sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos” (*idem, ibidem*, p. 19). É preciso ver além do apresentado na imagem técnica.

Com base nesse argumento, Fabris (2007) aponta a crítica de Rouillé ao modelo do índice trabalhado por Dubois em *O ato fotográfico* de 1983, por reduzir a fotografia ao simples funcionamento do aparelho. Para a autora, Dubois discute as questões do realismo na fotografia e propõe uma análise a partir de três modelos teóricos, para estabelecer relações da imagem técnica com seu referente. Seriam eles: o espelho do real, ou seja, o discurso da mimese - realidade, verdade e autenticidade; a transformação do real, como discurso do código e da desconstrução - converte-se numa interpretação-transformação, culturalmente codificada da realidade; e o “vestígio de um real (discurso do índice e da referência)” (FABRIS, 2007, p. 2). Essa pode ser uma das razões que levam as pessoas a esquecer, quase sempre, diante de uma fotografia, que se trata da interpretação de uma cena construída por um fotógrafo, ou seja, é carregada de escolhas e intenções. Segundo Rouillé, ao recusarmos os contextos e particularidades que envolvem a fotografia, ficamos presos apenas à sua essência, e isso

traz como consequência reduzir “a” fotografia ao funcionamento elementar de seu dispositivo, à sua mera expressão de impressão luminosa, de índice, de mecanismo de registro. Assim, “a” fotografia tem seu paradigma construído a partir do grau zero, do seu princípio técnico, muitas vezes confundido com um simples automatismo. (ROUILLÉ, 2009, p. 17-18)

Por acreditar nas potencialidades da fotografia como processo e imagem, concordamos que “mesmo escrita no singular, aqui “a” fotografia será sempre pensada no plural, em suas singularidades e transformações, a fim de captar os procedimentos e os acontecimentos em que ela se situa” (*idem, ibidem*, p.18). O autor afirma que mesmo a fotografia documental não representa o real de modo automático, pois as imagens fotográficas são construções do início ao fim, elas fabricam e fazem surgir mundos. Esse valor documental atribuído à fotografia declinou juntamente com a sociedade industrial. Com isso, foram abertos caminhos “para outras práticas, até então marginalizadas ou embrionárias, sobretudo para a fotografia-expressão” (*idem, ibidem*, p. 19). O que permite a substituição do “uso prático do dispositivo pela atenção sensível e consciente prestada às imagens” (*idem, ibidem*, p. 15).

Segundo Rouillé, “a verdade do documento não é a verdade da expressão” (*idem, ibidem*, p.19), pois mesmo a fotografia documental considerada mais pura é inseparável desta. A diferença entre esses dois tipos de fotografia não se encontra na sua essência, e sim no grau: grau que pode ser entendido como o de envolvimento e entrega tanto de quem faz como daquele que vê a imagem.

O que é então a fotografia? Basicamente é “a impressão da aparência plana do corpo sob luz e subsequentemente no papel” (BELTING, 2005, p. 71). Ou “são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas”. (FLUSSER, 1985, p. 19). Já para o fotógrafo cego Bavar,

a fotografia, para as pessoas, é uma coisa técnica e tecnológica, um trabalho de memória, uma impressão do real que não é possível. Para mim é a mesma coisa. Só que para mim ela não contém uma estética direta, um sentimento direto, mas indireto. Não há um sentimento direto, como se olhasse uma escultura ou a cara de uma pessoa, mas indireto, porque é com a palavra que eu entro nesta realidade visual. (MAGALHÃES e DEBÉRTOLIS, 2003, p. 25)

De acordo com Sontag (2004), a fotografia é experiência capturada, e não se trata de “uma exceção genérica ao comércio usualmente nebuloso entre arte e verdade. Mesmo quando os fotógrafos estão muito preocupados em espelhar a realidade, ainda são assediados por imperativos de gosto e ciência” (SONTAG, 2004, p. 16-17). Toda construção fotográfica passa por questões pessoais, de

gosto do fotógrafo, e da ciência, relativo a técnica e processos químicos e/ou digitais. Toda fotografia possui muitos significados, sendo que,

a sabedoria suprema da imagem fotográfica é dizer: ‘Aí está a superfície. Agora, imagine - ou, antes, sintá, intua - o que está além, o que deve ser a realidade, se ela tem este aspecto’. Fotos, que em si mesmas nada podem explicar, são convites inesgotáveis à dedução, à especulação e à fantasia. (*idem, ibidem*, p. 33)

A fotografia faz crer que conhecemos o mundo caso o aceitemos unicamente como o aparelho o registrou, como uma verdade, mas na realidade é uma interpretação do que ele aparenta ou pode ser, reitera Sontag. O mundo é mais do que as imagens fotográficas mostram, para compreender tais imagens é preciso ver além delas. É necessário ‘transvê-las’, como alerta o poeta Manoel de Barros (2001). “Toda a possibilidade de compreensão está enraizada na capacidade de dizer não” (SONTAG, 2004, p. 33), de questionar e buscar outras possibilidades. Para a autora, a fotografia sempre oculta mais do que revela, e pode ter outros significados, dependendo do contexto em que a olhamos. Se entendemos que a imagem fotográfica muda de acordo com a circunstância em que é vista, podemos dizer que o ato de ver é contaminado pelos afetos, percepção, memórias e imaginação, além das informações meramente visuais. Mais ainda, “a fotografia está intimamente ligada a maneiras descontínuas de ver (a questão é precisamente ver o todo por meio de uma parte - um detalhe impressionante, um tipo surpreendente de corte)” (SONTAG, 2004, p. 186). Tal posição está em consonância com Mauad, para quem a fotografia é “um recorte espacial que contém outros espaços que a determinam e estruturam, como, por exemplo, o espaço geográfico, o espaço dos objetos, o espaço da figuração e o das vivências, comportamentos e representações sociais” (MAUAD, 2004, p. 26). Para a autora, a fotografia incita a imaginação, por isso não importa se ela mente, mas importa saber porque e de que modo mentiu.

Atualmente, a fotografia, em seus modos de produção e circulação, “estimula a valorização da aparência, do superficial, do que se mostra como sendo real, sem o conteúdo e a subjetividade” (MAGALHÃES e DEBÉRTOLIS, 2003, p. 28). Isso se dá pela facilidade de se fazerem fotografias. No entanto, “quando alguém faz a fotografia que eu chamo artística, quando cria as imagens, é como um camponês que resiste à monocultura e isto é muito difícil. Sou contra esta monocultura, contra esta ditadura das imagens, que é uma ditadura global” (*idem, ibidem*, p. 28), resultando em milhares de imagens de diferentes culturas, em grande parte semelhantes.

A multiplicação de fotos redundantes no cotidiano, segundo Flusser (1985), se dá pelo fato da maioria das pessoas e fotógrafos amadores explorarem apenas algumas possibilidades do aparelho fotográfico, sem buscarem outras tantas, pouco exploradas. É é nelas que os fotógrafos navegam “para produzir imagens jamais vistas. Imagens ‘informativas’. O fotógrafo caça, a fim de descobrir visões até então jamais percebidas. E quer descobri-las no interior do aparelho” (FLUSSER, 1985, p. 20). Para criar imagens, é necessária a capacidade de imaginar.

Imaginar é fazer com que aparelhos munidos de teclas computem os elementos pontuais do universo para formarem imagens e destarte, permitirem que vivamos e ajamos concretamente em mundo tornado impalpável, inconcebível e inimaginável por abstração desvairada. (*idem, ibidem*, p. 60)

Sabemos que “o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável, isto é, o que está inscrito no aparelho. E para que algo seja fotografável, deve ser transcodificado em cena” (*idem, ibidem*, p. 18). No ato fotográfico, o fotógrafo migra entre as regiões da imaginação do aparelho, transpondo suas barreiras. Ele sai de uma categoria de tempo e de espaço para outras. Estas categorias, inscritas no aparelho, são passíveis de manipulação. Ao manipular o *output* do aparelho, ele formula conceitos. Com isso “o aparelho obriga o fotógrafo a transcodificar sua intenção em conceitos, antes de poder transcodificá-la em imagens” (FLUSSER, 1985, p. 19). Pois “toda intenção estética, política ou epistemológica deve, necessariamente, passar pelo crivo da conceituação, antes de resultar em imagens” (*idem, ibidem*, p. 19).

De acordo com Flusser (1985), sempre que um fotógrafo se depara com algum limite de alguma categoria do aparelho, ele hesita, pois percebe a existência de outros pontos de vista, outras possibilidades no programa. Ele descobre que “seu gesto de caçar é movimento de escolha entre pontos de vista equivalentes, e o que vale não é determinado ponto de vista, mas um número máximo de pontos de vista” (*idem, ibidem*, p. 20). No ato fotográfico, temos a combinação da intenção do aparelho previamente programado e a intenção de quem faz a fotografia. Para decifrar determinadas imagens técnicas, em algum grau, é necessário analisar como se dá a colaboração e as tensões destas combinações. O autor acredita que “se conseguíssemos captar a involução inseparável das intenções codificadoras do fotógrafo e do aparelho, teríamos decifrado, satisfatoriamente, a fotografia resultante” (*idem, ibidem*, p. 24).

No entanto, se ficarmos presos apenas às intenções do momento em que a fotografia é produzida para o deciframento da imagem, não chegamos a criar significações que façam sentido àquele que se depara com elas. Ficamos restri-



tos ao que o fotógrafo pensou e intencionava transmitir. Mas isso reduz uma imagem que poderia ser rica em interpretações. Para exemplificar tal abordagem, buscamos a fotografia em preto e branco *Veronika* (1990), de Evgen Bavcar.



Ilustração : Veronika, 1990, Evgen Bavcar.

Nessa imagem, a intenção do fotógrafo, sua preocupação no momento de acionar o aparelho, foi registrar sua sobrinha Veronika e o campo que vira durante a infância. Para isso pediu-lhe que corresse e dançasse no campo. Para tornar possível a realização da imagem, porquanto é cego desde os 12 anos, Bavcar entregou a ela um pequeno sino. Ao deslocar-se pelo campo agitando o sino, Veronika possibilitou ao seu tio localizá-la e direcionar a lente do aparelho fotográfico para fazer as imagens. Se a intenção era fotografar a sobrinha correndo sobre o campo, o que Bavcar registrou foi o movimento e o som do sino que dançava à sua frente. Se ficamos restritos ao deciframento da fotografia, baseados na intenção do fotógrafo e do aparelho, ignoramos que tais imagens são capazes de produzir diferentes significados para cada um que se disponha a olhá-las de outros modos. Por exemplo, como fez Maureen Bisilliat. Ante a fotografia de Bavcar, escreveu:

Veronica sou eu. Aquela menina livre, de roupa solta, em meio à natureza, fluando com o vento que bate no corpo, cantando ao mesmo vento, sou eu. Enquadrada no canto esquerdo da foto, nunca no centro, sou eu. Em um plano levemente inclinado, misterioso, cheio de texturas a serem sentidas e descobertas pelos pés (suponho) descalços, mas

sempre no chão. Sou eu. Posso sentir o dia de domingo. Posso sentir o cheiro bom do mato. Posso ouvir as músicas que cantarolo e para as quais, ao mesmo tempo, bailo. Em um baile à liberdade, à leveza, à felicidade. A dança daquela menina é a dança que dancei um dia e que, vez ou outra, me permito (re)experimentar e decidir, mais uma vez, que é preciso voltar a ensaiá-la mais vezes. Como é bom! Como é leve! Como é gostoso! Passaria horas ali, viajando na minha dança de menina, sem vergonhas, sem inseguranças, sem desconfianças, apenas sendo, como sou, através da foto de Bavcar.

O fotógrafo é cego. Ele não via a sobrinha. A foto, na verdade, não tem Veronica como referente. Nem (muito menos) eu. A garota leva um sininho, que, este sim, para Bavcar, era a referência sensível. Ele não a via, ele ouvia o sininho. E foi o sininho que foi fotografado. Esta é uma foto do som que ecoava sobre aquele campo. Bavcar define, então, esta foto como uma “fotografia do invisível”. (jK) Ela, para mim, é como um autorretrato, daqueles que sai de dentro, do fundo, pra fora. Mas, nesse caso, foi meu autorretrato que entrou em mim. (7Aniversário: Podia ficar olhando pra sempre esta foto de Evgen Bavcar. (BISILLIAT, s/p.)

Bavcar não fotografou o que estava dado a ver, mas sim aquilo que seus demais órgãos do sentido percebiam.

Do ponto de vista da configuração mental da imagem, a sonoridade do guizo estava vinculada, indiciariamente, à pessoa que o portava, no entanto, na passagem transfiguradora da imagem mental para a imagem fotográfica o que é retido e fixado não é a dimensão do audível, uma vez que o aparelho maquínico se orienta pela dimensão do visível: a menina, medusianamente estática. Com isso, Bavcar põe em relevo os índices de invisibilidade inerentes ao fotográfico, cuja re(a)apresentação de um ausente (a referência) não dá conta de outros sinais mobilizados nos contextos de fotografação. (ALVES, 2011, p. 9)

Como ressalta Belting (2005), a imagem é a presença de uma ausência. Essa fotografia de Bavcar é também a presença de várias ausências. Primeiramente, trata-se do registro de uma cena que não existe mais, só vista na fotografia. Também, por ser a imagem de um som, presentifica-o, mas não o vemos. E, por ser uma fotografia que faz presente uma imagem que tal como é não existe para Bavcar, para ele é a produção visual do invisível. Afinal, fotografar “é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa). Justamente por cortar uma fatia desse momento e congelá-la, toda foto testemunha a dissolução implacável do tempo” (SONTAG, 2004, p. 26).

Outro aspecto considerado por Flusser refere-se ao caráter cromático. O mundo, como o vemos, não existe em preto-e-branco: estas “são situações ‘ideais’, situações-limite. O branco é presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total. Cenas em preto-e-branco não existem. Mas fotografias em preto e branco, sim” (FLUSSER, 1985, p. 22). Se pudéssemos ver o mundo nessa circunstância, tudo poderia ser explicado de forma lógica. Tudo seria preto ou branco, com seus intermediários em tons de cinza, segundo ele, a cor da teoria.



Temos ainda ao nosso dispor as fotografias coloridas, que para Flusser são ainda mais abstratas que as preto-e-branco. Pois, “quanto mais ‘fiéis’ se tornarem as cores das fotografias, mais estas serão mentirosas, escondendo ainda melhor a complexidade teórica que lhes deu origem” (*idem, ibidem*, p. 23). Destacam-se, por exemplo, as diferenças existentes entre as cores resultantes dos filmes e aparelhos dos diferentes fabricantes, e as variações nas cores da fotografia a depender da manipulação e intenção do fotógrafo. Os resultados de tais manipulações em fotografias analógicas só são visualizadas após a revelação e podem apresentar imagens inesperadas, como no caso da fotografia *Babá Patchouli* (1986), do fotógrafo brasileiro José Luiz Braga.



Ilustração : Babá Patchouli, 1986, José Luiz Braga.

Quando fez essa imagem, Luiz Braga utilizou uma Nikon F2A, um aparelho analógico. “Ele desmontava, fuçava e remontava a peça para descobrir (ou inventar) efeitos que nem o próprio fabricante cogitaria. Foi numa dessas experimentações, subvertendo o óbvio, que surgiu uma de suas fotos mais admiradas: Babá Patchouli” (JOTA, 2011, s/p.). Ao ver a imagem, percebeu variação nas cores, principalmente o verde, o que considerou um erro, por não ser aquilo que fotografou. Ele então deixou a fotografia numa gaveta por seis meses, “até se convencer de que ela poderia apontar um novo caminho” (*idem, ibidem*, s/p.). Desde então começou a trabalhar ainda mais as possibilidades e sutilezas da linguagem, e explorar as

potencialidades do aparelho. Atitudes como essas, de se questionar e permitir reinventar, abrem caminho para experimentar novas maneiras de olhar o mundo e as incontáveis possibilidades de imagens que podem ser vistas e construídas nele e sobre ele. Esse novo ver, que não se acomoda em um primeiro olhar e busca 'transver', é também o lugar da imaginação.

### Referências bibliográficas:

ALVES, Jefferson F.. Por um olhar para além da visão: fotografia e cegueira. **34ª Reunião anual da ANPED: Educação e justiça social**. Centro de convenções de Natal, 02 a 05 de outubro de 2011. Disponível em: <<http://www.anped.org.br/app/webroot/34reuniao/images/trabalhos/GT24/GT24-572%20int.pdf>>. Acesso em: 18/03/2013.

BARROS, Manoel de. **Livro sobre nada**. Ed. 9. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001, p. 74-75

BAVCAR, Evgen. A imagem, vestígio desconhecido da luz. In: NOVAES, A. (Org.). **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p.145-157.

\_\_\_\_\_. Palestra 3 estética do invisível. **Estética do (In)visível**. SESC-SP, 24 e 25 de agosto de 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=uU3TpPkOC8k&feature=relmfu>>. Acesso em: 01/03/2013. (transcrição "C tradução livre Dânia Soldera)

BELTING, Hans. Por uma antropologia da imagem. **Concinnitas**. Ano 6, v. 1, n. 8, julho 2005, p. 65-78.

BISILLIAT, Maureen. Podia ficar olhando sempre esta foto de Evgen Bavcar. Disponível em: <<http://setefotografia.wordpress.com/2013/03/07/7aniversario-podia-ficar-olhando-para-sempre-esta-foto-de-evgen-bavcar/>>. Acesso em: 18/03/2013.

FABRIS, Annateresa. Discutindo a imagem fotográfica. **Domínios da imagem**. Ano I, n. 1, novembro de 2007, p. 1-9.

FLUSSER, V.. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

\_\_\_\_\_. **Universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.

JOTA, Patricia. **O pintor preguiçoso**. Revista Bravo! Online. Ed. 172, dezembro 2011. Disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/o-pintor-preguicoso#image=especial-para-foto-2>>. Acesso em: 20/03/2013.

MAGALHÃES, Fernanda e DEBÉRTOLIS, Karen. **A Câmara Escura de Evgen Bavcar**. Coyote Revista de Literatura e Arte. N. 6. Londrina: Coyote Edições, 2003, p. 22-31.

MAUAD, A. M. Fotografia e história. Possibilidade de análise. In: CIAVATTA, Maria e ALVES, Nilda (Orgs.). **A leitura de imagens na pesquisa social**. História, comunicação e educação. São Paulo: Cortez, 2004, p. 19-36.

SANTOS, Noeli B.. **Imagens técnicas e o ensino de arte: um jogo antropofágico**. Goiânia: PPGACV/UFG. 2010. Dissertação de mestrado.

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

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

---

## Minicurrículo

Dânia Soldera é mestranda em Arte e Cultura Visual na linha Culturas da Imagem e Processos de Mediação, do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual – FAV/UFG; licenciada em Artes Visuais e bacharel em Desenho e Plástica, ambas pela UFSM. Área de atuação: arte-educação.