



O “RODEIO” COMO MÉTODO NA PRODUÇÃO DE FOTOGRAFIAS: IMAGENS QUE DRIBLAM A AÇÃO DO DISPOSITIVO

*THE “RODEIO” AS A METHOD FOR THE PRODUCTION OF PHOTOGRAPHS:
WHEN THE IMAGES DRIBBLES THE PHOTOGRAPHIC DEVICE*

Denise Conceição Ferraz de Camargo

Universidade de Brasília, Brasil
denise.cfcamargo@gmail.com

Resumo

Este trabalho propõe o “rodeio”, conceito postulado pelo filósofo Michel Serres (2001), como um método oportuno para a produção de fotografias. Procura discutir o sistema em que se dão os processos de criação que tenham a imagem fotográfica como meio e/ou fim. Busca pensar se haveria um modo deliberadamente consciente para a produção da imagem fotográfica e que protocolos agenciariam esse fazer. Ao tentar responder estas inquietações pretende contribuir para as discussões relativas aos processos e poéticas contemporâneas, para a construção e a compreensão de narrativas visuais deles decorrentes e para entender a ação do dispositivo fotográfico nas pesquisas artísticas.

Palavras-chave: fotografia; processos e poéticas artísticas; narrativa; dispositivo; método.

Abstract

This paper proposes the “rodeio”, a concept postulated by the philosopher Michel Serres (2001), as a method for the production of photos. Discusses the system in which the creation of a photograph happens. Quests to think whether there would be a way deliberately aware for the production of the photographic image and the protocols that do. To answer these concerns intends to contribute to the discussions relating to processes and contemporary poetics. For the construction and understanding of visual narratives and to understand the action of the photographic device in the artistic researches.

Keywords: photography; artistic processes and poetics; narrative; photographic device; method.

Em que método estaria assentado o fazer fotográfico? Refiro-me àquele momento em que as imagens se transmutam de latentes a materializáveis em um suporte fotossensível, ainda argêntico ou já digital. Isto que se convencionou tratar pelo jargão “ato fotográfico”, entre os fotógrafos artistas, ou a “poética”, entre artistas fotógrafos¹. Haveria um modo deliberadamente consciente para a produção de uma fotografia? Que protocolos agenciariam esse fazer? Responder

¹ André Rouillé, *A Fotografia: entre documento e arte contemporânea*, São Paulo, Senac, 2009. Rouillé destaca que os artistas fotógrafos se voltam para o que ele chama de “fotografia-expressão”, naturalmente dissociada da ação do referente, uma vez que pretender configurar-se em uma experiência com a imagem e não propriamente ser um registro documental. Com isso, pretende apontar para a dimensão poética da imagem fotográfica e a atuação da subjetividade do fotógrafo como autor capaz de construir conceitos e pensamentos sobre as imagens.

estas inquietações é o objetivo desta comunicação centrada na ação do dispositivo fotográfico e das narrativas visuais dele decorrentes.

O historiador e fotógrafo Boris Kossoy (2009) já nos ensinou sobre “as realidades da fotografia”. Entre elas, o que ele chama de “segunda realidade” corresponderia a uma realidade da própria representação. É aquela que diz respeito a sua construção, sua estética. À parte de suas reflexões estarem apoiadas em aspectos do documento fotográfico é possível pensar nessa condição da imagem fotográfica como ponto de partida para as discussões aqui elencadas.

Grosso modo, o fazer fotográfico percorre alguns caminhos mais ou menos tradicionais entre os artistas e/ou fotógrafos que se utilizam desta linguagem como meio ou fim. Parece ser a prerrogativa do processo, a seguinte tríade: fotógrafo, objeto, aparato técnico/tecnológico na constituição do programa de visualidade que se vale das relações entre o tempo e o espaço da representação. Kossoy (2009) denomina esse sistema de trama, considerando que o desfecho é “tornar material a imagem fugaz das coisas do mundo” (Kossoy, 2009, p. 26). Assim, no processo de criação do fotógrafo residiria o desafio da materialização dos conceitos.

O sistema fotográfico consistiria, assim, em resumo, na sucessão de decisões técnicas e estéticas que passam pela seleção, não necessariamente nessa ordem, do assunto que será recortado do mundo visível, do equipamento e seus possíveis acessórios, da organização do quadro, da iluminação e da plasticidade das formas. Estaria em jogo, ainda, a seleção do momento e do conjunto de práticas que o envolvem, e, por fim, os modos e/ou suportes para exibição.

Dessa forma, poderíamos considerar que um dos critérios para o fazer fotográfico seriam aqueles baseados na expectativa – o instante (e, por vezes, a própria instantaneidade do meio) seria a fórmula segura para a realização de imagens fotográficas. Há inúmeros exemplos na história da fotografia. Um deles, bastante emblemático, é “O pouso do pombo”, de 1960 (Fig.1).





Figura 1: André Kertész. O pouso do pombo, 1960, Nova York.

Realizada pelo fotógrafo francês André Kertész (1894-1985), em Nova York, a imagem flagra um pombo em pleno voo diante de casas que haviam sido demolidas nos arredores da Rua 59². Kertész (1985) conta que teve a ideia de uma fotografia dessa natureza quando vivia em Paris e viu velhas casas destruídas.

Já em Nova York, ele decidiu esperar que a cena imaginada se construísse diante de seus olhos. Para isso, ele voltou a esse mesmo lugar por várias vezes, mas nada acontecia. Até o dia em que se deparou com um pombo solitário com as casas ao fundo, como na imagem criada mentalmente anos antes. Ele havia esperado trinta anos por aquele instante para que ele acontecesse.

Tudo que o fotógrafo deixa de si, na imagem que acaba de realizar, são os traços de sua espera, os vestígios de sua expectativa. Só há instantâneo fotográfico porque tempo e movimento foram dali extraídos pelo fotógrafo, “enquanto ele espera” (LISSOVSKY, 2008; 2010, s/p).

² André Kertész, *Kertész on Kertész*, Abbeville Press, New York, 1985, p.100. “This was taken around 59th Street where they had demolished the houses, and I saw a pigeon flying in and out. The original idea for this photograph dates back to my days in Paris, where I also saw some old run-down houses and wanted to photograph them with a pigeon. But the pigeon never came. Here in New York I sat and waited. Time and time again I went back to the same place, but it was never right. Then one day I saw the lonely pigeon. I took maybe two or three pictures. The moment was there. I had waited maybe thirty years for that instant.”

Belting (2014, p.32) salienta que os meios de produção da imagem têm sido, historicamente “imaginais”. Entretanto, nem sempre os elementos formais apregoam a construção feita a um só golpe³, ainda que no procedimento em questão o “golpe” seja melhor apresentado pela insistência na expectativa. Determinadas imagens fotográficas são produzidas à revelia (ou apesar) da natureza da fotografia já imposta pelas próprias noções, usos e funções do dispositivo fotográfico. A hipótese é que essas fotografias se extraviam para outros campos perceptivos, ampliando sobremaneira a experiência de fotógrafos e, portanto, das próprias imagens.

Pensa-se que seria oportuno, aqui, acionar a construção de uma fotografia clássica, como “Chauffeur”, realizada em 1933 (Fig.2) pelo fotógrafo russo Aleksandr Rodtchenko (1891-1956). Apesar de, segundo Flusser (1985), só ser possível decifrar a imagem na totalidade de um processo, ou seja, a partir de conjuntos de imagens e/ou sequências dialógicas, “Chauffeur” leva a algumas constatações.

Com o slogan “Nosso dever é experimentar”, Rodtchenko traçou um programa de visualidade em que o uso dos elementos constituintes da imagem, incomum para a época, reforçava o lugar do fotógrafo nas cenas fotografadas. Ora por recriá-lo, ora por desfazê-lo.

Para quaisquer dos casos, ampliou a experiência do observador com o fotográfico pela ação de seu próprio ponto de vista sobre as coisas. Sua fotografia nos faz pensar sobre a própria fotografia, pois remonta um modo de olhar para o próprio ato de fotografar. Ele pede uma reflexão sobre olhar as coisas e não sobre as coisas, em si. Estabelece, com isso um modelo de interpretação e aciona os sentidos de observadores, puramente, “retinianos”.

Nessa imagem, Rodtchenko constrói uma sucessão de planos reais, que existem no referente, mas, ao mesmo tempo, altera a lógica da distribuição deles nos espaços discursivos internos. Cria deslocamentos para o olhar do observador, que sai em busca de aferir o real. Ao fotografar através do espelho traz para o primeiro plano o cachimbo do motociclista que está sentado na moto. No próximo plano coloca o espelho e tudo o que nele está refletido, inclusive sua própria imagem e mais um outro homem, provavelmente um transeunte, atrás de si. Para um último plano traz o chão e as sombras dos fotografados, imagina-se.

³ Philippe Dubois, O ato fotográfico e outros ensaios, Campinas, Papirus, 2004, p. 141.





Figura 2: Aleksandr Rodtchenko. Chauffeur, 1933.

Cria, com isso, diferentes planos reais e outros virtuais: o plano do chão com as sombras; o plano virtual do prédio visto através do espelho; o plano virtual do prédio, num extracampo. Essa intrincada trama vai desmontando a tentativa do observador de compreender a fotografia como se “deveria” compreender toda e qualquer fotografia. A presença do espelho faz que se crie um quadro dentro do quadro fotográfico – a cena emoldurada dialoga, estrategicamente, com os elementos nesse extracampo. Há aí um mundo real, mas engenhosamente, conscientemente, criado – arrisca-se afirmar.

Ele apresenta a ruptura com um tipo de ponto de vista. O fotógrafo não se preocupa em trazer o que está apenas à frente do homem, à sua disposição – a isso, ele chamou de imagem “feita a partir do umbigo”⁴, segundo Fabris (2006).

A fotografia reproduz o olhar que lançamos sobre o mundo. Mas esta impressão impõe-se independentemente de ter sido uma câmera, desprovida de olhar, que captou a imagem que vemos. Sabemos decerto que a câmera foi manejada por um fotógrafo que a guiava com o seu olhar. Contudo, não hesitaríamos em identificar um olhar na fotografia – mesmo se a câmera tivesse sido dirigida às cegas e ao acaso para o mundo (BELTING, 2014, p.279).

Nesse procedimento ele demonstra sua preocupação por uma configuração da imagem capaz de valorizar os espaços e a confluência de elementos neles dispostos. Assim, anula a unidade espaço-temporal. Ao levar às últimas consequências a imagem técnica, alterna

⁴ Expressão em que o fotógrafo declara tomadas fotográficas em ângulos inusitados como novos caminhos para a exploração do fotográfico; refere-se a um ponto de vista tratado como pictórico.



os primeiros planos com os planos gerais, sobrepõe informações, transforma o real. Confunde as regras, de tal modo, a ponto de impedir que a relação entre fotógrafo e observador se estabeleça facilmente, como em “toda” fotografia.

Esta concepção da imagem a libera do compromisso com o realismo, transformando-a em experimentação, puramente, pois o fotógrafo busca saídas nada convencionais para a visualização de uma simples cena do cotidiano, ampliando, assim sua significação.



Figura 3: Denise Camargo. Série Heranças Compartilhadas, Mulher da Rua 42, 2005.

Se para Flusser (2002, p.32) “o fotógrafo caça, a fim de descobrir visões até” então jamais percebidas [...] e quer descobri-las no interior do aparelho”, cabe aqui defender uma certa autopoietica como método. Há nesta “Mulher da Rua 42”, realizada para a série “Heranças Compartilhadas”, em 2005, uma decisão deliberada, consciente e que pretende referenciar-se, exatamente, nesse modo de operar com as imagens fotográficas para além do sistema canônico que a fundamenta. Guardadas as devidas proporções, o que implica não equiparar esta fotografia com um clássico da fotografia mundial, é possível reconhecer também a intenção de dissolver o lugar do fotógrafo na cena, fazendo uso de expedientes semelhantes aos anteriormente apresentados.

Sendo a fotografia uma ferramenta capaz de produzir conhecimentos, pensamentos, resultado de expressão e criação, entre outras possibilidades, seria de se esperar uma certa eficiência de seu programa, em seus sistemas de controle. As variáveis como abertura, velocidade, sensibilidade, constituintes do dispositivo fotográfico, estariam a serviço da construção das imagens fotográficas. O pensamento, nesse contexto, seria apontado como “alguém que turva a transparência da consciência do fotógrafo e infringe a autonomia daquilo que é fotografado (Sontag, 2007, p. 132-133).” Para corroborar com esta afirmação, Entler (2012, p. 133) nos lembra que:



Toda imagem é portadora do pensamento de seu autor e principalmente da cultura [...] e pretendemos fazer do pensamento da imagem algo já resolvido em sua origem, que apenas precisa ser resgatado pelo olhar atento e pelo método. Mesmo quando tentamos flexibilizar nossa acepção de “pensamento” para além da linearidade da linguagem verbal, esperamos da imagem que revele uma articulação que deve permanecer funcional e coesa, como um organismo cujas partes estão prévia e devidamente relacionadas.

Há, de qualquer forma, aquelas imagens que dilatam o tempo e espaço, expandindo os limites do ato fotográfico e da poética, ou seja, são suficientemente aleatórias em sua construção a ponto de não se poder identificar em que momento “entraram” na câmera. São, assim, moduladas por acasos, acidentes, desvios, derivas que irrompem o processo de criação e levam ao que o artista plástico Ralph Ghere (2016) chama de “situação poética”.

Na situação poética [...] já se antecipam as tensões inerentes [ao processo]. Pensar o trabalho faz parte do trabalho tanto quanto os preparos e meios utilizados. Ele não se restringe ao resultado materializado e visível. Para escaparmos de uma leitura meramente lírica ou técnica de seus elementos, precisamos aceitar como parte da poética do trabalho as ações ali gerenciadas [...]. É um tanto mais que ponto de vista, pois nos privilegia com meios para construirmos uma dimensão (GHERE, 2016, p.67).

É curioso observar, no entanto que determinadas práticas fotográficas continuem apegadas a um desejo de acerto. À parte das experimentações, é comum ainda se pensar: a fotografia “saiu”, ou “não saiu”, como sinônimos de fotografia “boa” ou “ruim” – o que equivale a cancelar o resultado como “certo” ou “errado”, segundo padrões de qualidade até legítimos, uma vez que fazem parte dessa linguagem, mas nem sempre viáveis quando o que está em jogo são as situações poéticas. Fatorelli (2003; 2013) refere-se à concepção purista e formal da imagem fotográfica direta, isenta de interferências, como “forma fotografia”⁵.

Uma atualização do dispositivo fotográfico

Na “forma fotografia”, o fotógrafo lida com um conjunto de situações, interferências, condições nem sempre passíveis de controle e exatidão. Por vezes, porém, a experiência sensória e somática promove a formulação dos conceitos, e estes levam a pressupostos básicos da linguagem, e, em consequência, da proposição de composição das narrativas. Estes são os argumentos do linguista George Lakoff e do filósofo Mark L. Johnson (1999) em sua teoria da metáfora. É por meio da metáfora que se constituem novos significados “fora da caixa”.

⁵ Termo cunhado por Antonio Fatorelli, em menção à “forma cinema”, na definição criada por André Parente, para designar imagens diretas e instantâneas, características de uma natureza essencialista da imagem fotográfica.



Também ao acionar os sentidos, encontra-se um novo modo de experienciar o mundo. Quando o filósofo Michel Serres (2001) propõe o rodeio como método para as investigações nas ciências humanas, ele procura valorizar os sentidos no movimento de circunscrever, cercear, delinear. “Menos sólida” e com mais fluidez, a aposta epistemológica de Serres está nos fluxos, na desorientação e nas errâncias, um ambiente propício para que as conexões se estabeleçam. Sua busca é pelo fugaz e pelo fugidio.

É hora de inverter e começar a olhar o que é vivo, mutante, em transformação. São os fluidos, as comunicações, as relações, diz Serres, o que está prestes a desaparecer na primeira lufada de vento. Todo objeto (energia, partículas, bioquímica genética, informação, conexões geográficas) assim como qualquer domínio são, pois, “nuvens”, isto é, formas fechadas e abertas, estáveis e instáveis, onde o que importa são as interconexões, as membranas, as vizinhanças, as passagens e as encruzilhadas. O que é volátil não pode ser capturado, ele escapa à linguagem (MARCONDES FILHO, 2005, p.06).

A produção das imagens fotográficas se acerca de um arsenal de referenciais teóricos, visuais, culturais e que se sobrepõem ao momento único em que todo o conjunto se resolve visualmente. “A imagem decorre de determinações e vontades, mas também de acidentes e recalques”, nos lembra Entler (2012, p. 132), o que se configura em alerta para as estratégias de negociação com os meios de produção.

Parece oportuna, assim, a apropriação do conceito de “rodeio” para pensar as imagens que pretendem ignorar os protocolos a elas reservados. É preciso considerar que a fotografia hoje atinge alto nível de complexidade em suas inúmeras possibilidades técnicas e estéticas. Olhar para seu processo de construção reafirma seu lugar de imagem técnica, mas sobretudo a produção de conhecimento cultural, artístico, expressivo, plástico que seu processo representa.

Entre as formas de rodear, o fotográfico estabelece o que, primariamente, se poderia chamar de relação entre o fotógrafo e o objeto, invariavelmente, mediada pelo aparato, o que, diga-se, apesar de sua manutenção na “forma fotografia”, localiza-se também num campo mais ampliado das imagens contemporâneas.

Nessa lógica, é o vaguear errante, a deriva, que promovem o fazer. Ao derivar, modificam-se os expedientes do fotográfico, entram em jogo modos de olhar que ultrapassam a instauração dos “tempos” e a consolidação dos “espaços”. Há uma certa instabilidade do registro, pois “[...] o mais importante seria o desvio e não a regularidade dos processos (MARCONDES FILHO, 2005, p.06)”, e não o estatuto já sedimentado.

Toda esta discussão nos propõe averiguar um novo paradigma, uma proposição de caminhos investigativos que dão outras condições às poéticas fotográficas. O “rodeio” dissolve as exatidões, transforma a unicidade do ato fotográfico em pesquisa visual. Há, assim, uma escolha



deliberada pelo vaguear e por tudo o que isso representa. Para esse movimento, a análise de Marcondes Filho (2005) a respeito do pensamento de Serres nos fornece algumas pistas valiosas. Ele diz:

Não [se] caminha nem [se] viaja seguindo um mapa que repete um espaço já conhecido e percorrido, ele escolhe errar. Trata-se do método do êxodo, buscando atratores estranhos que constituam uma ordem à margem da ordem, equilíbrios singulares fora do centro equilibrado, localidades temporariamente estáveis (MARCONDES FILHO, 2005, p.09).

Há uma busca, um modo de estar à espreita, de encontrar-se em todas as possíveis direções, um modo de observar que faz uma varredura pelo espaço que se reconfigura, pelo tempo que é, mais que instante, duração. Nisso, o olhar oferece novas narrativas nas quais é possível produzir conhecimentos.

O sentido está no durante, quer dizer, o pensamento exercita-se no tempo em que este mesmo se dá. Ora, dirão os críticos, se o acontecimento só pode ser capturado no exato momento em que as linhas intencionais coincidem em se cruzar, nesse exato momento em que a dinâmica dos agentes constrói o ato, e jamais a posteriori, então esse processo jamais será capturado (MARCONDES FILHO, 2005, p.12).

O rodeio seria mais que um método, um procedimento em busca de imagens dissociadas da ação programada do dispositivo fotográfico. O fato é que, nesse contexto, a fotografia carrega para si mais possibilidades para além do registro. Seus sentidos são ampliados também para além do que é comprovado por suas formas de representação.

Cabe, apenas, lembrar um contraponto trazido por André Rouillé (2009). Ele dá indícios de que compreende a fotografia a partir de sua função mais elementar de registro. Ao pensar no serviço que ela faz ao aprisionamento da metafísica do ser, ou seja, aos limites de uma existência, ele suplanta a realidade aos elementos que se apresentam como palpáveis. Assim, ignora que um dos critérios mais emblemáticos da linguagem fotográfica é que ela não representa as coisas exatamente como elas são. É o processo fotográfico que é o acontecimento. É essa simples condição que proporciona o casamento da imagem com o seu referente. A fotografia fica sendo, assim, um evento, sustenta ele.

Podemos constatar que “o acontecimento é como algo que excede em todos os sentidos o que é comprovado” (DOSSE, 2010, pg.95). Supera-se, portanto, uma visão tradicional sobre o acontecimento, de estar sempre comprometida com a veracidade, atrelada a ela. Esse aspecto também nos faz repensar o ato fotográfico como [talvez um não tão] ‘mero’ registro.”

Quando Flusser (1985) instala suas discussões sobre a varredura do quadro fotográfico, ele nos faz compreender que as imagens se dão no âmbito da interpretação.



Ao vaguear pela superfície, o olhar vai estabelecendo relações temporais entre os elementos da imagem: um elemento é visto após o outro. O olhar reconstitui a dimensão do tempo. O vaguear do olhar é circular: tende a voltar para contemplar elementos já vistos.

Assim, como se fosse uma sucessão de planos, confundem-se o passado, o presente e o futuro. Não seria nem leviano, portanto, falar-se do olhar sobre a imagem como aquele do “eterno retorno”. Há inda uma projeção dos desejos de retenção desse tempo espiralar, que não parece ter começo nem fim, mas esta ali, preservado, reafirmando sua existência.

Ao circular pela superfície, o olhar tende a voltar sempre para elementos preferenciais. Tais elementos passam a ser centrais [...] tempo de magia. Tempo diferente do linear [...] O caráter mágico das imagens é essencial para a compreensão das suas mensagens. (FLUSSER, 1985, p 21.)

Referências

BELTING, Hans. A transparência do meio In: BELTING, Hans. **Antropologia da imagem**. Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

DOSSE, François. **Renascimento do acontecimento**. Editora UNESP: São Paulo, 2010.

DUBOIS, Phillippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Campinas: Papirus, 1994.

ENTLER, Ronaldo. Um pensamento de lacunas, sobreposições e silêncios In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

ENTLER, Ronaldo. **Poéticas do acaso: acidentes e encontros na criação artística**. 2000. Tese (Doutorado em Artes), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes/Departamento de Artes Plásticas, São Paulo.

ENTLER, Ronaldo. Fotografia e acaso: a expressão pelos encontros e acidentes In: SAMAIN, Etienne (org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.

FABRIS, Annateresa. Um olhar sob suspeita. **Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material**. vol.14 no.2 São Paulo jul-dez. 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-47142006000200005&script=sci_arttext&tlng=es> Acesso em: 02/04/2018.

FABRIS, Annateresa. O novo refletor do mundo. In: **Alexander Rodchenko: a fotografia como máquina da história**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 1997.

FATORELLI, Antonio. Mutações da imagem. **Visualidades**, Goiânia v.11 n.1 p. 83-97, jan-jun. 2013. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/viewFile/28185/15843>>. Acesso em: 10/08/2018.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia e viagem: entre a natureza e o artifício**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.



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

GEHRE, Ralph. **Recluso**. Brasília: LTG Press, 2016.

KERTÉSZ, André. **Kertész on Kertész**. Abbeville Press: New York, 1985.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009. 4ª ed.

LAKOFF, George e JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought**. New York: Basic Books, 1999.

LISSOVSKY, Mauricio. **Dez proposições sobre a fotografia do Futuro**. Documento apresentado do Fórum Latino-Americano de Fotografia de 2010, realizado em São Paulo. Disponível em: <<http://www.dobrasvisuais.com.br/wp-content/uploads/2010/10/Dez-proposi%C3%A7%C3%B5es-sobre-a-fotografia-do-futuro.pdf>>. Acesso 02/05/2017.

LISSOVSKY, Mauricio. **A máquina de esperar**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2008.

MARCONDES FILHO, Ciro. Michel Serres e os cinco sentidos da comunicação. **Novos Olhares**, n.16, p.5-19, jul-dez. 2015.

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

SERRES, Michel [1985]. **Os cinco sentidos**. Filosofia dos corpos misturados – I. Trad. Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

TESSLER, Élidea. **A arte de encontrar aquilo que não estamos procurando**. Disponível em: <<http://www.casthalia.com.br/periscope/elidatessler/texto2elida.htm>>. Acesso em 10/03/2009.

Minicurrículo

Denise Conceição Ferraz de Camargo

Doutora em Artes (IA/Unicamp) e mestre em Ciências da Comunicação (ECA/USP). É professora da área de Fotografia no Departamento de Artes Visuais (IdA/UnB) e da linha de pesquisa Poéticas Contemporâneas do PPG-Arte. Realiza estudos sobre o dispositivo fotográfico, poéticas e processos de criação, fotografia performativa, tecnologias dos saberes ancestrais, imagem nas matrizes culturais afro-brasileiras.

