

Fotografias do dispositivo: por uma experiência do cotidiano¹

Victa de Carvalho²

Universidade Federal do Rio de Janeiro – ECO/UFRJ

Resumo

Em meio aos inúmeros discursos apocalípticos a respeito da perda do referente e da credibilidade da imagem, percebemos, hoje, um forte movimento em busca do realismo perdido através de uma explosão de narrativas do cotidiano no domínio das novas tecnologias da comunicação e da informação. Trata-se aqui de repensar a relação entre fotografia e realismo na atualidade a partir do trabalho do fotógrafo Phillipe Lorca Dicorsia, levando em conta a produção de uma experiência que acentua a indistinção entre real e simulacro, natural e artificial. Para dar conta desta proposta é preciso rever as estratégias do próprio dispositivo fotográfico e perguntar o que está em jogo quando real e ficcional já não parecem se comportar como dualidades excludentes.

Palavras-chave: Fotografia, Dispositivo, Realismo

Pertencemos a dispositivos e neles agimos.
Gilles Deleuze

Em meio aos inúmeros discursos apocalípticos a respeito da perda do referente e da credibilidade da imagem intensificados pela articulação da imagem com as novas tecnologias digitais, percebemos, hoje, um forte movimento em busca do realismo perdido. Seja na televisão, no cinema, ou na fotografia, experimentamos o retorno do realismo através de uma evidente explosão de narrativas do comum e do cotidiano que parecem, à primeira vista, ocupar o vazio deixado pelas imagens descomprometidas com o real.

Tudo nos leva a crer que no exato momento em que a imagem parece estar sob o risco máximo da ilusão absoluta, novas estratégias entram em cena com o objetivo de devolver à imagem a experiência do realismo no contexto da atualidade. No entanto,

¹ Trabalho apresentado ao NP20: Fotografia: Comunicação e Cultura, do VI Encontro de Núcleos de pesquisa da Intercom 2006.

² E-mail: victa@infolink.com.br

Doutoranda em Comunicação e Cultura pela ECO-Pós/UFRJ, linha de pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Estéticas. Mestre em Comunicação e Cultura pela ECO-Pós/UFRJ, 2003. Colaboradora do Laboratório de Fotografia e Imagem Digital da Central de Produção Multimídia – ECO/UFRJ. Professora das disciplinas: Fotografia e Tecnologias da Comunicação.

pensar as estratégias de produção de imagens e seu interesse pelo realismo no contexto contemporâneo, implica na revisão do próprio estatuto do Real e das suas formas de representação.

Em oposição aos discursos tecnicistas apocalípticos que decretaram a morte da referência e da representação, e em oposição às análises que insistem em manter uma postura teleológica em que a técnica é a questão central capaz de determinar a quantidade de analogia com o real, dirigimos nossa reflexão para a relação entre visibilidade e subjetividade, que é o que está por trás das nossas reflexões sobre o realismo. Propomos pensar novas formas de ser e estar no mundo a partir de estratégias de visibilidade que questionam o realismo das imagens. Importa rever a discussão sobre os dispositivos de produção de imagem e sua relação com o real.

Trata-se aqui de repensar a relação entre fotografia e realismo na atualidade a partir do trabalho do fotógrafo Phillippe Lorca Dicorsia. Para dar conta desta análise propomos deslocar a questão da representação para o dispositivo tendo em vista uma concepção do dispositivo que não se limita a uma dimensão técnica, mas também a dimensões estéticas e discursivas, e é capaz de produzir novas subjetividades. Manter o foco de análise na quantidade da analogia, o que é de uma forma ou de outra a questão da representação, poderia resultar em uma armadilha que nos levaria a um problema puramente técnico que remete na maioria das vezes a uma enganosa visão teleológica dos dispositivos.

A fotografia dos anos 80 se apresenta como um objeto privilegiado para pensarmos algumas dessas questões, em especial a relação entre fotografia e realismo. Parece haver uma explosão de trabalhos fotográficos que colocam em evidência o ordinário, o banal e que apostam nas narrativas do cotidiano. Ao mesmo tempo são imagens intrigantes que causam uma forte sensação de estranhamento diante da realidade, estranhamento que poderia ser definido como uma perda da familiaridade entre o sujeito que percebe e o real percebido. Há uma falha no reconhecimento e o real perde sua autenticidade. São trabalhos que encontram ressonância no realismo, e ao mesmo tempo se aproximam de um discurso que remete a impossibilidade de um real puro e livre de artifícios.

A questão aqui levantada diz respeito à complexa relação entre a fotografia e o real a partir de seu interesse pelo comum, pelo ordinário, com o objetivo de identificar o que está em jogo nesses registros que ao mesmo tempo nos inserem numa narrativa

cotidiana e nos distanciam do real tendo em vista estratégias técnicas e discursivas estabelecidas por um dispositivo previamente criado.

Direcionar nosso foco para o cotidiano poderia parecer ingênuo na medida em que a modernidade teria evidenciado seu interesse pelo cotidiano e pelo homem comum de diversas maneiras. Mas o que nos interessa aqui é pensar como o cotidiano, hoje, apresentado através das propostas de alguns fotógrafos como Phillipe Lorca DiCorsia, pode ser ele mesmo, de um modo paradoxal, o produtor de uma experiência realista através da tática de apreensão do real que supõe a intervenção e a construção desse real a ser apreendido. Que experiência de real está sendo proposta por estas imagens?

Esta investigação se orienta através de duas hipóteses principais: (1) as estratégias contemporâneas parecem se diferenciar da exploração do banal e do comum como forma de transgressão tal como celebrada pelas vanguardas modernistas. Hoje, parece haver uma incorporação do ordinário não no sentido de buscar as invisibilidades que ele esconde, mas com a intenção de promover uma indiscernibilidade entre o real e o falso, entre a representação e apresentação, entre indivíduo e massa, entre vivo e morto. (2) A segunda hipótese, decorrente da primeira, é uma aposta de que não se trata mais da necessidade de revelar o real, pois esta experiência já se faz inacessível, mas trata-se de uma construção da realidade visível a partir de um dispositivo previamente criado.

Pensar a experiência de realidade hoje implica em perguntar pelas estratégias de visibilidade que tornam visível o real. A estratégia de Phillipe Lorca diCorsia nos possibilita pensar em uma realidade que já não se dá a surpreender, um cotidiano inacessível a não ser sob a forma de uma imagem que promove ao mesmo tempo a experiência do estranhamento e um efeito de realidade. A ambigüidade de suas imagens sugere uma situação de máximo controle onde o objetivo é a impressão de descontrole, uma ambígua naturalidade. O resultado parece ser a construção de uma realidade para ser vista.

A imagem não será pensada como uma simples representação da realidade pré-existente, mas, como em Foucault, como uma “máquina de simulação capaz de produzir múltiplos efeitos”, que por sua vez são produtoras de novas formas de subjetividade. A formulação e o papel do dispositivo nas experiências contemporâneas vêm sofrendo modificações na medida em que este não se define apenas por um sistema técnico, ou por um produtor de efeitos que direciona e estrutura as experiências, mas como o que deve ser explorado e evidenciado através de uma estratégia de produção e de

experimentação do real. Tal experiência não existe nem antes nem depois, nem fora do dispositivo, mas possibilita diferentes formas de experimentar o real.

As imagens fotográficas de Phillipe diCorsia nos permitem questionar se o que está em jogo é ainda o desejo de uma reprodução da realidade através de um efeito de semelhança, ou a criação de propostas que misturem diversas categorias de formas inéditas e criativas. A difundida hipótese de um “alargamento do real” que permeia o pensamento sobre a fotografia poderia se incorporar a este estudo pela via da criação de realidades miscigenadas, onde a distinção entre o que é real e o que é simulação não é mais a distinção fundamental.

Fotografia e Realismo

Muito se diz a respeito do ganho de realismo inaugurado pela imagem fotográfica, passando a esta o estatuto de presença e documento incontestável da Verdade. Tais concepções acerca da natureza da imagem fotográfica estão baseadas em seus aspectos icônicos e indiciais e, portanto, sobre um real previamente instituído, pronto para ser surpreendido e capturado pelo aparelho. “Repensar estas estratégias, por sua vez, implica a revisão das noções de verdade e de realidade implícitas nestas assertivas”. (FATORELLI, A. 2003:24), ou seja, é preciso compreender o significado do Real para cada época e o modo como foi representado pelos artistas.

Ainda no século XIX, inúmeras fotografias foram feitas pelo fotógrafo naturalista Fox Talbot em que pessoas evidentemente posadas simulavam uma cena cotidiana sem dar a ver que sabiam da presença da câmera. Tais estratégias pareciam atribuir veracidade e apontar para a objetividade do meio fotográfico. Essa aparente naturalidade aliada a uma ilusão de não saber estar sendo fotografado se difere das imagens produzidas pelos estúdios de daguerreotipia da época, onde o objetivo dos fotografados era se parecer mais com uma imagem idealizada e projetada por eles do que de fato com a realidade em si. Tal discurso faz parte de uma forte tendência naturalista do século XIX que identifica a fotografia como o verdadeiro *lápiz da natureza*.

A discussão é retomada por Jeannene M. Przyblyski ao ressaltar em suas reflexões a tendência, nas décadas de 1860 e 1870, de direcionar a câmera para eventos do cotidiano. Tudo indica que à medida que a fotografia começou a captar o real, este se tornou inconcebível e inimaginável sem a presença da fotografia. As imagens feitas em

Paris, em 1871, são belíssimos exemplos de uma realidade que se apresentava como tal para ser vista e fotografada. O desejo de visibilidade expresso nestas imagens se dá através das poses e dos olhares com que homens e mulheres encaravam a câmera. Tais combinações do falso e do real formaram imagens híbridas, complexas do ponto de vista da fotografia.

Dezenas de fotografias como essa foram feitas nos bairros populares, por toda a cidade, no dia em que se abriu caminho para a declaração da Comuna. As poses para a câmera registravam momentos que pretendiam demonstrar a disposição dos parisienses para defender seus arredores contra a invasão inimiga. (PRZYBLYSKI, 2004, p. 289).

A história da fotografia é, de maneira geral, marcada pela diversidade de discursos a respeito de sua especificidade e de sua relação com o real. Diversos autores apontam para uma habitual distinção entre fotografia documental e ficcional, ou entre realismo e abstração, sendo a vertente documental aquela que acentua a importância do referente e do aparelho, e a fotografia ficcional ou experimental aquela que prioriza a interferência da subjetividade do fotógrafo no sentido de apostar no uso criativo de técnicas e linguagens.

É comum dizer que essa polarização promoveu, por um lado, a chamada “fotografia-direta”, e por outro lado, os experimentalismos vanguardistas. No entanto, a insistência nessa separação não nos parece produtiva na medida em que “inibe a visibilidade das questões que a produção fotográfica apresenta” (FATORELLI, A. 2003, p.32). Mesmo a fotografia modernista norte-americana, vanguardada por Alfred Stieglitz, responsável pela instituição de um novo modelo de visualidade a ser seguido pelos fotógrafos que visava demarcar “o fotográfico” dentro de uma estética purista, ainda assim, ela se diferencia dos discursos que se esgotam na analogia que estabelecem com o real pré-existente na medida em que faz parte de um “projeto voltado para a expressão da visão pessoal do fotógrafo” (FATORELLI, A. 2003, p.84).

Herdeira da “fotografia-direta” difundida por Stieglitz, a fotografia documental se estabelece ao longo do século XX a partir de diferentes abordagens do real. A fotografia documental desempenha importante papel ao longo do século XX, tanto na Europa quanto na América, a partir de expressivos trabalhos como os de Lewis Hine, Walker Evans, Robert Frank, Garry Winogrand e Erich Salomon e outros.

A partir dos anos 80, é possível identificar um grupo de autores com evidente interesse pelo cotidiano e pelo real. No entanto, fotógrafos como Jeff Wall, Cindy

Sherman, Florence Paradeis e Phillip-Lorca diCorsia voltam-se para o cotidiano de modo diferente dos fotógrafos documentaristas, visando a construção de uma realidade sem limites precisos entre real e ficcional, sujeito e objeto, público e privado, vivo e morto. O próprio conceito de real parece sofrer uma reformulação e passa a designar um território de intervenção, de fragmentação, de temporalidades múltiplas, distorções e repetições. As imagens são aqui privilegiadas na medida em que apontam para um real miscigenado, um cotidiano hibridizado, para a experiência de um real impuro e indiscernível.



Kitty, 1985

As fotografias de Phillip-Lorca diCorsia estão inseridas numa espécie de paradoxo, por um lado revelam uma realidade artificialmente construída, e por outro lado remetem a uma naturalidade do cotidiano. Seu trabalho aponta para a possibilidade de uma fotografia com forte ressonância cinematográfica, todas as fotografias são cuidadosamente planejadas, montadas e há uma evidente preocupação com os detalhes da cena. O controle é absoluto.

Phillip-Lorca diCorsia mantém seu interesse pelo cotidiano ao longo de toda a sua obra. Suas primeiras experiências foram feitas com a colaboração de seus amigos e familiares em situações cotidianas. Inúmeras repetições eram feitas até que o fotógrafo ficasse satisfeito com a imagem apreendida. Em “Mario” (1978) já é possível perceber a mescla de cotidiano e artificialidade na própria ação banal de buscar uma comida na geladeira contrastada com a artificialidade do flash eletrônico. Trata-se de uma cena aparentemente simples e cotidiana, não fosse a forte preocupação com o instante certo do *click*, a iluminação e a cor da imagem. O personagem parece alheio à câmera e o observador ocupa o lugar de um *voyeur*.

Algumas de suas imagens estabelecem um forte diálogo com fotógrafos documentaristas de outras épocas. “Igor” é um homem pensativo sentado no banco de um vagão do metrô segurando seu peixinho em um saco plástico, e guarda forte ressonância com o trabalho de Walker Evans feito no metrô de Nova York. Na famosa série “Subway Portrait” (1938-41), Walker Evans manteve sua câmera escondida enquanto fotografava os passageiros distraídos na tentativa de fazer seus verdadeiros retratos, sem máscaras ou falseamentos. A fotografia documental para Evans se referia a um estilo artístico baseado na ilusão de transparência inerente ao meio, já para diCorsia a construção consciente da realidade como forma de documento é o que está em jogo.



Igor, 1987

Peter Galassi, ao comentar o trabalho de diCorsia, aponta para o forte efeito cinematográfico através de narrativas suspensas. De acordo com Galassi, as imagens apresentam apenas um fragmento da narrativa, cabendo ao observador completar a história investindo as imagens em seus sonhos e dramas pessoais. A análise de Galassi não nos parece suficiente para pensar a diferença entre o fotograma de cinema e a fotografia fotográfica. Aqui, se faz necessário pensar a respeito do instantâneo fotográfico. Tal questão naturalmente nos encaminharia para a discussão, não menos importante, da temporalidade fotográfica. No entanto, não nos deteremos no assunto por não ser esta a proposta inicial deste trabalho. Contudo, pensar as imagens de diCorsia como um fragmento de narrativa cinematográfica poderia nos indicar uma temporalidade linear na medida em que estaríamos pensando no antes e no depois daquele instante suspenso no tempo, pensando o instante com uma inclinação para o futuro. Entretanto, nossa concepção temporal tende a se distanciar da idéia da

cronologia para se aproximar de um tempo presentificado em que o passado e presente coexistem sob a forma do virtual.

As imagens construídas de diCorsia apontam para um efeito de distanciamento, uma operação de estranhamento que nos carrega para fora da imagem, nos emprestando o papel de *voyeurs*. As figuras solitárias parecem absorvidas em reflexão e, portanto, não conscientes da presença de nenhum observador. Tais imagens nos remetem a uma experiência que poderia ser definida por uma sensação de estranhamento em relação ao familiar. Apesar do forte “efeito de realidade” de suas imagens fotográficas, elas nos causam essa inexplicável sensação de estranhamento.

A relação entre estranhamento e familiaridade foi discutida por Freud em seu texto “O estranho”, onde a experiência do estranhamento é definida a partir de uma perda da familiaridade, o que nos era doméstico, familiar, torna-se não-familiar. A argumentação psicanalítica caracteriza o estranho como aquilo que nos era familiar e foi reprimido, e de repente volta do lugar onde estava de modo a tornar-se visível. Dessa forma, a experiência do estranho estaria diretamente ligada à idéia de familiaridade.

As imagens de diCorsia parecem transitar nesse mesmo limiar entre a familiaridade e a estranheza. O contexto é familiar, cotidiano, corriqueiro, no entanto tornam-se profundamente deslocados do seu contexto, estranhas a partir de uma iluminação profundamente artificial, de uma abordagem com forte ressonância com o cinema e um forte efeito *voyeurístico* causado pelas estratégias do dispositivo. As estratégias apresentadas pelo autor levam em conta não apenas a parte técnica do dispositivo: escolha da câmera, filme, *flash*, mas também as formas de discursos implícitas nas suas escolhas. Nesse caso, o dispositivo fotográfico poderia ser compreendido como uma estratégia de produção de uma realidade miscigenada, indiscernível e inapreensível de outra forma, um modo de apresentação do real mais do que uma captura transparente ou um decalque da realidade. Ao declarar que a “fotografia é uma língua estrangeira que todos pensam falar” (diCORSIA, 1995, p. 10), diCorsia poderia estar se referindo aos códigos e estratégias de produção de sentido intrínsecas a fotografia. A relação habitual de transparência com a imagem fotográfica nos levaria a manter invisível o próprio artifício do estilo documental, ou seja, o ocultamento do dispositivo é mantido em nome da eficácia de um regime.

A temática do estranhamento foi, sem dúvida, amplamente discutida e divulgada pela literatura e pela fotografia de vanguarda futurista e surrealista através de inúmeras propostas visando aumentar o intervalo entre percepção e reconhecimento. O que

diferencia as imagens de diCorsia de trabalhos vanguardistas, como por exemplo as imagens de Bill Brandt, é a aposta de que é possível manter um equilíbrio entre a ficção e a experiência de realidade sem penetrar no campo do absurdo.

O que se particulariza nas imagens de diCorsia é a potencialização da idéia de impossibilidade de captura de uma realidade pura, isto é, a idéia de que o real está de tal modo miscigenado com as práticas de representação e seus discursos que não há como entendê-lo fora de seus dispositivos. A experiência de realidade contemporânea surge como absolutamente impura, miscigenada, híbrida, e não pode ser surpreendida de forma inocente. Diante dessas imagens, já não faz sentido pensar numa separação entre ficção e realidade, natural e artificial. As imagens aqui apresentadas nos permitem mergulhar numa virtualidade onde as imagens fabricadas tornam-se híbridas e transitórias, e onde somos forçados a redimensionar valores estéticos em vista não do reconhecimento, mas de novos modos de ser.

Fotografias do Dispositivo

Se por um lado, a modernidade marca o gosto pela realidade, pelo comum e pelo banal, podemos perguntar o que está em jogo, hoje, quando percebemos uma explosão de narrativas do cotidiano. Qual seria a motivação das práticas visuais contemporâneas ao evidenciar o ordinário? O que poderia explicar esse evidente interesse pelo realismo? Trata-se da mesma busca de um efeito de realidade? O conhecido fenômeno moderno do “espetáculo do comum” parece ganhar novo impulso, subvertendo os limites entre real e ficção, público e privado, natural e artificial. Nesse sentido, a questão do dispositivo entra em cena como ponto fundamental de análise.

A questão sobre o dispositivo vem sendo amplamente discutida por pesquisadores não apenas das artes visuais, mas também da sociologia, antropologia, psicologia. O pensamento sobre o dispositivo tem origem no estruturalismo francês baseado na idéia de que todas as relações entre sujeito e mundo são feitas a partir de um dispositivo, de uma situação. Mas, são as reflexões de Foucault³ que expandem o conceito de dispositivo em múltiplas dimensões, tornando-o determinante nas relações entre visibilidade e subjetividade.

³ Ver: Foucault, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1997.

O dispositivo em Foucault não é constituído apenas por sua parte técnica, ou por um equipamento, mas por um regime de fazer ver e de fazer falar. É composto por curvas de enunciação e de visibilidade, e não há como escapar de suas lógicas de saber e poder. A partir dos estudos de Foucault, o dispositivo torna-se um modelo teórico com diversas aplicações⁴.

Ainda sob uma perspectiva foucaultiana, consideramos que o dispositivo não corresponde apenas a um sistema técnico, ou maquínico, mas que ele propõe estratégias, produz efeitos, direciona e estrutura as experiências, apresenta diferentes instâncias enunciativas e figurativas. Ou seja, compreender o dispositivo como mecanismo de construção de realidade cria uma situação complexa que aqui não poderia ser analisada sob a égide do real e do falso, do sujeito e do objeto, caso contrário estaríamos considerando que algo pudesse existir fora de um dispositivo, fora das dinâmicas de saber e poder, o que não nos parece possível.

A idéia de uma experiência de realidade pura e livre de linhas de força, livre de estratégias, fora do dispositivo, nos leva a uma espécie de nostalgia em relação a um real puro e livre das mediações. A oposição entre natural e artificial nos remete ao problema da mediação técnica. No entanto, a aposta aqui é que essa mediação, essa lógica própria ao dispositivo não aponta para uma perda de realidade, mas para um dos modos pelos quais a realidade pode se fazer aparecer.

O que nos parece interessante na análise de Foucault para pensar as imagens fotográficas do dispositivo é exatamente a impossibilidade de pensá-lo fora desse contexto. Ao contrário da concepção de autores como Jean Marie Schaeffer (SCHAEFFER, J.M.1996, p.16) e Philippe Dubois (DUBOIS.P.2000, p.176) para quem o dispositivo fotográfico é constituído por sua operacionalidade técnica e a imagem é mesmo o resultado dessas ações, o dispositivo fotográfico aqui não pensado a partir de suas possibilidades técnicas, mas a partir de estratégias que apontam para formas de apresentação do real e para a produção de verdadeiros Acontecimentos⁵. São realidades paradoxais e indiscerníveis, fora de uma lógica temporal linear e sucessiva.

⁴ O panóptico, modelo de prisão criado por Jeremy Bentham no século XVIII, torna-se a partir dos estudos de Foucault uma metáfora para a transversalidade do poder nas instituições modernas através das estratégias de confinamento e disciplina. Diferentes forças estariam atuando nesse dispositivo tendo em vista não apenas a sua dimensão arquitetônica, mas também instâncias enunciativas e o regime de visibilidade correspondente.

⁵ Ao obra de Gilles Deleuze é atravessada pela filosofia do Acontecimento. Ver: DELEUZE, G. *A Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Se as mudanças que possibilitaram o regime de visibilidade na modernidade se baseiam na idéia de um aumento das possibilidades visuais a partir do desenvolvimento de próteses como a luneta e o microscópio permitindo a visualização de mundos antes invisíveis, hoje, identificamos novamente um discurso que dissemina a idéia de alargamento do campo das possibilidades visuais. Contudo, cremos que a experiência contemporânea guarda algumas singularidades que a diferencia da experiência moderna. A multiplicação das possibilidades destas imagens do dispositivo se apresenta como um sintoma de um regime de visibilidade paradoxal que não se baseia mais em dualismos excludentes, mas que permite a miscigenação de práticas e conceitos.

Referências

- BATCHEN, G. "Guilty Pleasures" in LEVIN, T. Y., Frohne, U., Weibel, P. (org). *CRTL Space: Rethorics of Surveillance from Benthan to Big Brother*. London: MIT Press, 2002.
- BENTHAN, J. "O Panóptico ou a casa de inspeção" in SILVA, T.T. (org). *O Panóptico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.
- BRUNO.F, PEDRO,R. "Entre Aparecer e ser: tecnologia, espetáculo e subjetividade Contemporânea"
- BRISSAC, N. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Senac, 2004.
- CHARNEY, Leo e SCHWARTZ, Vanessa R. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- CERTEAU, M. *A Invenção do Cotidiano: I.Artes do fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DELEUZE, Gilles. "O que é o dispositivo?" in *O Mistério de Ariana*. Lisboa: Passagens, 1996.
- _____. "Os Estratos ou formações históricas: o visível e o enunciável" in *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- EXPÓSITO, A.M. "El Tiempo Suspendido. Fotografia y Narración" in revista Studium. N.16. Disponível na Internet pelo endereço: <http://www.studium.iar.unicamp.br/16/>
- FATORELLI, A. *Fotografia e Viagem: entre a natureza e o artifício*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir*. Petrópolis: Vozes, 1997.

FREUD. “O estranho”.

GALASSI, P. “Photography is Foreign Language” in *Phillip-Lorca diCorsia*. New York: Museum of Modern Art, 1995.

LISSOVSKY, M. “O tempo e a originalidade da fotografia moderna” in DOCTORS, M. (org) tempo dos tempos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
_____. “A Máquina de Esperar”.

TUCKERMAN. I. “Michel Foucault, hoje, ou ainda: do dispositivo de vigilância ao dispositivo de exposição da intimidade.” In *Revista Famecos*. N. 27. Porto Alegre, 2005.