

Performance como Linguagem na Fotografia de Rodrigo Braga¹

Olga da Costa Lima Wanderley²

Universidade Federal de Pernambuco, Recife, PE

RESUMO

O presente artigo trata dos deslocamentos empreendidos entre o meio fotográfico e a arte da performance na obra do artista manauara Rodrigo Braga. A partir do conceito de fotografia expandida e do entendimento das linguagens artísticas através das suas relações de convergência, e não das suas especificidades, pretende-se analisar de que forma o artista incorpora novos procedimentos ao seu processo de criação fotográfica, e como o hibridismo entre os meios expressivos em questão potencializa a produção de sentidos e afeta as relações com o observador.

PALAVRAS-CHAVE: fotografia expandida; performance; Rodrigo Braga

Fotografia e performance, fronteiras e oposições

Diversas reflexões acerca da fotografia buscaram o estabelecimento de uma essência que a definisse e diferenciasse como um meio autônomo no conjunto das imagens (BARTHES, 1984). Entre suas reivindicações ontológicas está a capacidade de registrar e reproduzir uma realidade no momento único do seu acontecimento, além da estreita ligação existente entre a representação visual e seu referente – conforme Barthes, não é a fotografia o que nós vemos, mas sim, vemos através dela o objeto representado. Nesta perspectiva, a imagem fotográfica remete sempre ao passado e funciona como um índice, um vestígio de um evento ocorrido, que não se repetirá.

Esta relação indicial com o “mundo real” foi também apontada por André Bazin, que tratou da fotografia como um meio de reprodução mecânico, puramente objetivo. “Pela primeira vez” – segundo ele – “uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem” (BAZIN, 1991, p. 22). Esta ausência de subjetividade é o que confere à imagem fotográfica seu essencial efeito de verdade, e a torna única entre as outras formas de arte.

¹ Trabalho apresentado no GP Fotografia, XV Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFPE, e-mail: contato@olgawanderley.com

A performance, como meio criativo de expressão, surge sob um regime de interdisciplinaridade. Sua prática é permeada por diferentes modalidades artísticas, como a música, a dança, o teatro e as artes plásticas. Apesar de sua natureza essencialmente híbrida, as diversas conceituações sobre a chamada arte performática, também tiveram a preocupação de estabelecer certas características que a distinguissem das linguagens que lhe deram origem. Peggy Phelan, em seu texto “Ontologia da Performance: Representação sem Reprodução”, propõe que a performance artística só acontece no tempo presente e é, assim, avessa a qualquer tentativa de reprodução, como o registro fotográfico ou em vídeo. Já no primeiro parágrafo, a autora afirma que esta forma de arte não pode ser salva, registrada, documentada, ou de outra forma participar de “representações de representações” (PHELAN, 1993, p. 146); Ela existe apenas pelo seu desaparecimento.

Para Phelan, o tempo da performance – diferente das peças teatrais – não é passível de repetição. Mesmo que uma performance seja reapresentada, esta será fortemente marcada pela diferença. Será, portanto, uma nova performance. Sua existência pressupõe, ainda, a presença de um número limitado de pessoas em um recorte específico de espaço e tempo. O “espectador contemplativo”, ao qual Phelan se refere, “deve tentar levar tudo” da efêmera experiência proporcionada pela performance (Ibidem, p. 148).

A efemeridade e a relação espaço-temporal são também destacadas por Renato Cohen. Ele argumenta que o acontecimento da performance é necessariamente ao vivo, “naquele instante, naquele local” (COHEN, 2009, P.28). Cohen chama nossa atenção para o caráter de fronteira desta arte que sofreu forte influência das vanguardas europeias e teve seu surgimento atrelado a movimentos estéticos como o *Happening e a Boddy Art*³. Tais movimentos buscaram questionar e “dessacralizar” a arte já estabelecida, deslocando-a de seus lugares tradicionais, como museus e galerias, e propondo novos espaços e novas formas para o fazer artístico. Segundo Cohen, a performance é basicamente uma linguagem de experimentação e sua ideologia está ligada às rupturas empreendidas por seus antecessores. Ela é herdeira da ideia – lançada por Jackson Pollock⁴ – de que o artista deve ser ao mesmo tempo, sujeito e objeto da sua obra. O processo criativo ganha ênfase, em detrimento do resultado final do trabalho, e são a presença física e a atuação do artista, os elementos que constituem a própria obra de arte.

³ Sabe-se que *performance* remete a diversas formas de expressão anteriores às manifestações artísticas de vanguarda, como os antigos rituais tribais, as atividades dos menestréis na Idade Média e os *Cabarets* do século XIX. Neste trabalho nos referimos ao termo como um gênero artístico autônomo, assim reconhecido apenas a partir da década de 70. Marvin Carlson aborda de forma ampla o contexto que antecedeu a *arte da performance* no livro *Performance: Uma Introdução Crítica*.

⁴ Pintor norte-americano que teve seu processo artístico atrelado à pintura de ação.

Movimento corporal, acontecimento ao vivo, experimentação e, sobretudo, trânsito entre diferentes linguagens, são características apontadas nas tentativas de definição da arte da performance. Ao mesmo tempo, essas características dificultam a atribuição de rótulos e a impedem de ser pensada como um gênero artístico isolado. Sobre a fusão de linguagens estéticas na prática da performance, Cohen afirma:

Por sua forma livre e anárquica, a performance abriga um sem número de artistas oriundos das mais diversas linguagens, tornando-se uma espécie de "legião estrangeira das artes", do mesmo modo que incorpora no seu repertório manifestações artísticas das mais díspares possíveis. Essa "babel" das artes não se origina de uma migração de artistas que não encontram espaço nas suas linguagens, mas, pelo contrário, se origina da busca intensa, de uma arte integrativa, uma arte total, que escape das delimitações disciplinares (Ibidem, P. 50).

A despeito da afirmação ontológica de que a arte performática é não reprodutível, muitos artistas, principalmente a partir da década de 80, passaram a utilizar experiências com fotografia e vídeo em performances que, muitas vezes, eram encenadas unicamente para a câmera, sem a presença de público, substituindo a ação ao vivo. Estas experiências emergiram junto com uma geração de artistas que rejeitavam um dos aspectos fundamentais herdados da Arte Conceitual: a primazia do conceito em detrimento do objeto. Desta forma, os novos suportes possibilitaram a recolocação da performance nos espaços institucionalizados das galerias e museus, e sua conseqüente entrada no mercado da arte (GOLDBERG, 2006). Além disso, os suportes reprodutivos significaram, para os que souberam e quiseram explorar suas potencialidades, novos meios expressivos que contribuíram para o enriquecimento visual da linguagem da performance.

Convergência entre meios

Arlindo Machado sugere que passemos a refletir sobre os meios artísticos e culturais a partir da ideia de convergência, na qual as especificidades são superadas por um movimento de expansão e quebra de barreiras. A multiplicidade de suportes e o compartilhamento dos modos de produção exige a compreensão das diferentes linguagens através dos elementos que elas têm em comum. “Em lugar de pensarmos os meios individualmente, o que começa a interessar agora são as passagens que se operam entre a fotografia, o cinema, o vídeo e as mídias digitais” (MACHADO, 2010, p. 69). O pensamento de Machado sobre tais plataformas nos ajuda a entender as relações de

deslocamento entre diferentes gêneros artísticos que ocorrem no âmbito da arte contemporânea. Neste contexto, termos como hibridismo, mestiçagem e contaminação emergem como presença constante nas discussões que permeiam o campo.

Diversos teóricos também abordam o meio fotográfico – que é objeto deste estudo – a partir das suas relações com outras formas artísticas e da dissolução de suas fronteiras tradicionais, sobretudo com o advento das tecnologias digitais. A partir dessa convergência, diferentes processos são incorporados ao dispositivo fotográfico, novos sentidos atribuídos aos seus discursos e, assim, outras relações delineadas com o seu observador.

A fotografia expandida ou contaminada

Para Rubens Fernandes Junior, a fotografia expandida – assim como a performance – é herdeira das vanguardas históricas no que concerne à inquietude dos seus artistas e ao esforço de ruptura dos parâmetros já estabelecidos. É uma produção mais arrojada, “livre das amarras da fotografia convencional” (FERNANDES JR. 2006, p. 11) e também muito centrada no processo criativo empreendido pelo artista. O termo utilizado tem origem nos estudos sobre cinema expandido e escultura expandida⁵ e é empregado para designar esta outra fotografia, que subverte os limites técnicos do aparelho e dissolve fronteiras da sua linguagem, em direção a outros meios de expressão artística. Nas palavras do autor:

O projeto estético contemporâneo – e aqui se inclui a fotografia expandida – é exatamente a busca dessa diversidade sem limites e da multiplicidade dos procedimentos – novas formas do conhecimento humano onde o mundo passa a ser entendido como uma trama complexa, extraordinária e instável. A fotografia contemporânea é hoje um suporte para várias manifestações imagéticas que exigem do espectador uma capacidade de leitura diferenciada (Ibidem, p. 15).

De fato, a multiplicidade de procedimentos na contemporaneidade exige que o criador de imagens amplie seu campo de ação, empregando conhecimentos (artísticos, técnicos, científicos) que vão muito além da simples manipulação do equipamento fotográfico. Os novos saberes incorporados dão ênfase ao contexto de produção nas diferentes etapas da construção imagética e conferem ao fotógrafo, por meio das suas intervenções, a capacidade de inventar – e não apenas testemunhar – o mundo visível.

⁵ Estudos propostos por Gene Youngblood e Rosalind Krauss, respectivamente.

A estas práticas fotográficas, descritas por Fernandes Junior, Tadeu Chiarelli articula a noção de contaminação. Para Chiarelli, “trata-se de uma fotografia contaminada pelo olhar, pela existência de seus autores e concebida como ponto de interseção entre as mais diversas modalidades artísticas, como o teatro, a literatura, a poesia e a própria fotografia tradicional” (CHIARELLI, 1999, p. 115).

Antônio Fatorelli também discorre sobre os caminhos da produção fotográfica contemporânea, a partir da emergência das tecnologias de digitalização. Em seu artigo intitulado “Entre o Analógico e o Digital”, ele problematiza a criação de imagens dotadas de um poder expansivo, por situarem-se em um local de trânsito “entre a prática e a cultura analógica e as virtualidades do universo digital”. Tais imagens são identificadas como pós-fotografias, pois, por sua condição híbrida, elas “acrescentam realidade às realidades já constituídas” e ultrapassam as fronteiras do campo tradicionalmente entendido como fotográfico.

Mesmo afirmando que a fotografia expandida dos anos 1980 assimilou experiências dos movimentos artísticos de vanguarda – sobretudo em seu hibridismo e postura crítica – o autor considera que a produção imagética a partir desse período traz em si novas características, relativas à cultura digital e às questões contemporâneas de representação visual. Fatorelli nos propõe um percurso para compreender tais imagens, concebendo-as como entidades portadoras de enunciados verbais e imersas em um contexto específico de criação (histórico, material, institucional, psicológico), o que reforça a importância do processo criativo para a construção fotográfica contemporânea. Ele nos encoraja a:

Perseguir a imagem, refazer a sua trajetória de vida, acompanhar a sua deriva, considerar a sua dimensão de sedução e de artefato visual, atentar para seu trabalho sobre o corpo e sobre os sentidos, antes de pretender atribuir-lhe um significado de ordem geral, de matriz semiótica, psicológica ou sociológica. (...) Forçar o pensamento a assimilar algumas variantes internas ao processo de criação da imagem, certos percursos vivenciados pelo artista, uma vez confrontado com os materiais e os dispositivos mobilizados na elaboração do trabalho visual. (FATORELLI, 2006, p. 27-28).

O termo pós-fotografia foi utilizado por Batchen para designar um conjunto de imagens que extrapolam suas bordas e tomam uma outra dimensão, nos obrigando a olhar para elas, em vez de através delas. Batchen afirma que o movimento de expansão de fronteiras – não apenas no que diz respeito à linguagem, mas também à forma e à substância – torna difícil manter as reivindicações formalistas e definir exatamente o que a

fotografia é. Nas palavras do autor, “este deslocamento do fotográfico de um conjunto de dimensões para outro chama nossa atenção para, entre outras coisas, a problemática identidade do meio fotográfico” (BATCHEN, 2000, p. 110). Neste ensaio, ele evoca trabalhos artísticos nos quais os aspectos sensoriais e táteis do objeto fotográfico tornam-se a questão central; Onde a fotografia afirma-se como um “artefato visual”, e sua materialidade atua sobre a experiência do espectador.

As fotografias expandidas, contaminadas ou, ainda, pós-fotografias, são imagens construídas pelos seus autores e, portanto, livres de referências anteriores no espaço e no tempo. Elas produzem o que Batchem nomeou como “presença do presente” (Ibidem, p. 127) e sua não ligação com o caráter testemunhal da fotografia tradicional, faz com que se aproximem do mundo da ficção (FERNANDES JR., 2006). Certas correntes do pensamento sobre a imagem fotográfica falam em perda da credibilidade na sua relação indicial com o “mundo real”. Temem esta perda, como se a reivindicação de tal objetividade (questionável) pudesse garantir a manutenção da fotografia como um meio independente. Ao contrário, é a possibilidade de expansão e de não fixação a nenhum rótulo específico, o que confere à fotografia sua potencialidade como um complexo suporte para a expressão criativa.

A fotografia performática de Rodrigo Braga

Rodrigo Braga Nasceu em Manaus e foi morar em Recife quando ainda era criança. Lá estudou artes plásticas e iniciou os caminhos da sua vida artística. Hoje vive no Rio de Janeiro, sendo estes três estados – Amazonas, Pernambuco e Rio – espaços fundamentais para a concepção do seu trabalho. O artista tem o meio fotográfico como principal suporte expressivo (ele utiliza também o vídeo e a instalação) e, em grande parte da sua obra, desempenha uma profunda relação corporal e emprega elementos vindos da performance artística. Para problematizar os deslocamentos e contaminações entre performance e fotografia na obra de Braga, serão analisados os ensaios Fantasia de Compensação, Desejo Eremita e a fotografia Campo de Espera.

A série Fantasia de Compensação foi criada em 2004, por meio de bolsa-prêmio do 45º Salão de Artes Plásticas de Pernambuco, e contemplou as pesquisas que Braga vinha desenvolvendo sobre a manipulação digital como recurso na construção poética das suas imagens. A motivação para a narrativa partiu de duas experiências pessoais que marcaram

fortemente o artista. Conforme relata, a primeira ocorreu quando tinha 17 anos, “no auge de uma fobia-social”: o encontro com um cachorro magro e doente. Rodrigo conta que se sentiu perturbado por ter se reconhecido na fragilidade do animal. “Tinha muito medo que as pessoas me notassem doente como aquele cachorro” (BRAGA, 2005). A segunda experiência, vivida meses antes da realização deste trabalho, foi ter participado da dissecação de um bode, no sertão da Paraíba.



Figura 1 - Rodrigo Braga: Fantasia de Compensação 10, 2004. Fonte: www.rodrigobraga.com.br



Figura 2 - Rodrigo Braga: Fantasia de Compensação 20, 2004. Fonte: www.rodrigobraga.com.br

A obra é composta por 20 fotografias que revelam o processo de fusão do rosto do artista com o de um cão Rottweiler. Rodrigo registrou cada passo da cirurgia realizada para montar os pedaços da cabeça do animal sobre uma réplica da sua, feita em silicone. Em seguida, foi fotografado exatamente nos mesmos ângulos captados durante a cirurgia.

Por fim, Braga levou cerca de 40 dias para realizar a sobreposição das imagens digitais e os acabamentos no Photoshop (Figura 1). Sobre este extenso percurso, ele comenta:

Depois de tudo, percebi que o processo de feitura do trabalho tomou uma dimensão tão grande que a execução técnica da obra havia se tornado mais plástica e manual que tecnológica. Até mesmo porque os recursos do programa gráfico foram utilizados (como um professor costumava dizer) de forma “artesanal”, sem se valer da aplicação de efeitos pré-existentes (Idem).

É esta cuidadosa elaboração artesanal que encontramos ao nos deparar com a obra de Braga. Uma construção que subverte a lógica do aparelho e incorpora diversos outros procedimentos ao processo de criação fotográfica. Batchen ressalta o aspecto construído da fotografia digital e afirma que sua produção segue um caminho abertamente ficcional. Segundo ele “os processos digitais devolvem, de fato, a produção de imagens fotográficas aos caprichos da mão humana criativa. Por essa razão, as imagens digitais são, definitivamente, mais próximas em espírito da arte e da ficção do que da documentação e dos fatos” (BATCHEN, 2004, p. 210).

Como um *performer*, Rodrigo emprega o próprio corpo para produzir uma ficção que emerge do seu mundo interno e psicológico. A fantasia do artista se dá a ver através de minuciosas etapas, que envolvem ainda a participação de outras pessoas. Se para Peggy Phelan, a potência da performance está na sua não dependência das tecnologias de reprodução, com este trabalho Rodrigo nos mostra uma performance que ganha força justamente nos elementos da linguagem fotográfica. Em *Fantasia de Compensação*, a performance – a efetiva transformação do artista em homem-cachorro (Figura 2) – só se concretiza pela possibilidade de manipulação da imagem digital.

Em 2009, através do Programa de Estímulo à Criação Artística da Funarte, Rodrigo Braga produziu o ensaio *Desejo Eremita*, entre os municípios de Solidão e Tabira – interior de Pernambuco. Aqui, mais uma vez, o corpo do fotógrafo é usado como suporte expressivo na construção de suas imagens (Figuras 3 e 4): Braga aparece na maior parte das 17 fotografias que compõem a série.



Figura 3 - Rodrigo Braga: Desejo Eremita 3, 2009. Fonte: www.rodrijobraga.com.br



Figura 4 - Rodrigo Braga: Desejo Eremita 14, 2009. Fonte: www.rodrijobraga.com.br

Este trabalho alcança uma dimensão ritualística através do impulso de isolamento do artista; do seu retiro da profusão dos grandes centros urbanos em direção ao meio rural. Numa experiência de imersão, Braga recria a paisagem encontrada através da fusão do seu próprio corpo com a natureza crua. Pedras, ossos, pedaços de animais e vegetação são elementos que permeiam as fotografias, e cuja materialidade revela o sertão de um eremita, com sua constante tensão entre vida e morte. Nas palavras do artista:

Junto um pouco de mim, um pouco do entorno, um pouco do outro animal (humano ou não) e rumino imagens. Retratos de fora e de dentro. (...) Adentrei em busca de sossego, de uma paisagem simbólica que não encontraria aqui onde vivo, mas acabei me deparando novamente com o que já habitava meu trabalho: o inevitável ciclo vital ao qual todos os seres estão fadados (BRAGA, 2009).

Para Phelan, é no compartilhamento da dor e da morte que reside a ligação entre a performance e o rito. Em comentário da autora:

Mais especificamente, um gênero da performance artística chamado “arte da dificuldade” ou “arte da provação” tenta invocar a distinção entre presença e representação por usar o corpo singular como metonímia para a aparentemente não recíproca experiência da dor. Essa performance chama atenção para a singularidade da morte do indivíduo e pede ao espectador para fazer o impossível – compartilhar essa morte ensaiando para isso. É por essa razão que a performance compartilha um fundamental vínculo com o ritual (PHELAN, 1993, p. 152).

Por meio da presença física, Braga traz para a superfície da imagem a sensorialidade das experiências vividas, que é compartilhada com o observador numa espécie de comunhão. Conforme aponta Renato Cohen, “a relação entre espectador e objeto artístico, se desloca então de uma relação precipuamente estética para uma relação mítica, ritualística, onde há um menor distanciamento psicológico entre o objeto e o espectador” (COHEN, 2009, p. 98).

Ao contrário dos dois trabalhos apresentados acima, na fotografia Campo de Espera, produzida por Braga em 2011, o corpo do artista já não aparece como objeto em cena. Em vez disso, atua como um veículo na criação da poética visual. Rodrigo realiza um atento percurso em busca de materiais para suas imagens. Aqui os elementos encontrados são performados pelo artista e deslocados do seu contexto original para, associados a outros objetos, produzirem novos sentidos. O interesse de Braga não está em registrar a paisagem, e sim em interferir sobre ela para então construir ambientes imaginários. Campo de Espera (Figura 5) é fruto de uma longa contemplação da paisagem no entorno do Rio Negro, Amazonas. Nesta fotografia, a ideia do aqui e agora dá lugar a um tempo dilatado, um momento expandido de observação e espera – lembrando performances que se desdobram por horas, e até mesmo dias, constituindo basicamente uma experiência temporal (COHEN, 2009). Sobre este processo artístico, Braga comenta:

Observando a presença de muitos urubus na região, quis estimulá-los a criarem uma nova paisagem comigo. Pendurei, em uma árvore solitária no campo alagado, grandes peixes pescados por ribeirinhos. O tempo se encarregou de dar prosseguimento ao ciclo natural da cadeia alimentar, enquanto eu ficava à espreita do momento certo de ver e fotografar essa paisagem quase mágica (BRAGA, 2013).



Figura 5 - Rodrigo Braga: Campo de Espera, 2011. Fonte: www.rodrigobraga.com.br

Esta imagem, como tantas outras criadas pelo artista, torna latente a identificação com o ambiente natural, herdada dos seus pais ecologistas. Ela carrega ainda uma inclinação escultórica, sendo o ato de encontrar, deslocar e recontextualizar elementos já existentes, semelhante à prática dos *ready-mades*⁶.

Considerações finais

O processo criativo de Rodrigo Braga é permeado por um intenso envolvimento corporal, seja na presença performática do próprio fotógrafo em cena, seja na intervenção realizada com os elementos encontrados. Rodrigo vai a campo em busca de materiais para a construção das suas imagens. Através da sua prática, proporciona ao espectador uma experiência sensorial e cria ficções visuais que despertam novas formas de interpretar e interagir com o mundo. Os fluxos estabelecidos com a natureza expressos na obra de Braga se assemelham ao trânsito entre linguagens empreendido em seu percurso artístico. Assim, a abordagem que Machado elabora acerca da convergência entre meios, pode ser bem aplicada à obra deste artista. Conforme expressa o autor:

As fronteiras formais e materiais entre os suportes e as linguagens foram dissolvidas, as imagens agora são mestiças, ou seja, elas são compostas a partir de fontes as mais diversas. (...) Cada plano é agora um híbrido, em que já não se pode mais determinar a natureza de cada um de seus elementos constitutivos, tamanha é a mistura, a sobreposição, o empilhamento de procedimentos diversos (MACHADO, 2010, p. 69-70).

⁶ Pática utilizada por Marcel Duchamp, que consiste na apropriação de algo já pronto – que não possui finalidade artística (objetos industrializados) – e sua utilização no contexto da arte.

Rodrigo incorpora elementos da performance artística na construção da sua linguagem fotográfica. Dá ênfase ao processo de criação e adiciona seu corpo como suporte expressivo integrado a outras substâncias, dotando a imagem de carnalidade e presença. Utiliza recursos como a manipulação digital para criar narrativas ficcionais e, assim, subverte a lógica indicial tradicionalmente atribuída à fotografia. Suas imagens são mestiças, contaminadas e permeadas por uma série de procedimentos técnicos e estéticos que levam o trabalho deste artista em direção à experiência da fotografia expandida.

Referências bibliográficas

BATCHEN, Geoffrey. **Arder en Deseos: la concepción de la fotografía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

_____. **Each Wild Idea: writing photography history**. Londres: The MIT Press, 2000.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara: nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1991.

BRAGA, Rodrigo. **Ciclos Alterados** / Rodrigo Braga; Curadoria: Paulo Herkenhoff. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2012.

BRAGA, Rodrigo. **Desejo Eremita**. 2009. Disponível em: <www.rodrigobraga.com.br>.

BRAGA, Rodrigo. **Dos bastidores de um auto-retrato**. 2005. Disponível em: <www.rodrigobraga.com.br>.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

CHIARELLI, Tadeu. **A fotografia Contaminada**. In *Arte Internacional Brasileira*. São Paulo: Lemos Editorial, 1999.

COHEN, Renato. **Performance como Linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FATORELLI, Antônio. **Entre o analógico e o digital**. In *Limiares da Imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

FERNANDES JR, Rubens. **Processos de Criação na Fotografia**. São Paulo: Revista FACOM - FAAP. Nº 16 - 2º semestre de 2006.

FURLANETO, Audrey. **O Tempo e a Arte de Rodrigo Braga**. 2013. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/o-tempo-a-arte-de-rodrigo-braga-9603350>>.

GOLDBERG, RoseLee. **A Arte da Performance: do Futurismo ao Presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MACHADO, Arlindo. **Arte e Mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

PHELAN, Peggy. **Unmarked: Politics of performance**. Londres e Nova York: Routledge, 1993.