

## **Deter-se: os percursos de uma pesquisa visual em Fotografia** <sup>1</sup>

Denise C. F. de CAMARGO <sup>2</sup>  
Instituto de Artes, Unicamp

### **Resumo**

Este texto apresenta o processo de elaboração de um ensaio fotográfico, posteriormente transformado no livro-objeto *Deter-se*. Pretende-se traçar, com isso, um percurso da pesquisa visual que encontra na análise da imagem e no estudo do processo de criação elementos essenciais nas etapas de pesquisa, produção e edição do material fotográfico. O texto procura ressaltar a articulação do fazer fotográfico com o design, e evidenciar as estratégias artísticas nesse procedimento, sobretudo ao considerar que, conceitualmente, o deslocamento da função de prova da realidade torna-se prerrogativa para discussões que, como esta, pensam a Fotografia inserida nos processos artísticos e regida por metodologias "próprias" a esse campo disciplinar.

**Palavras-chave:** fotografia; poéticas e processos da cena; arte; cultura; livro de artista.

### **Pesquisa visual, teorias: a título de introdução**

Se há um aporte teórico neste trabalho, ele curiosamente surgiu justamente da necessidade de olhar para uma teoria própria ao campo das imagens para sua análise e interpretação. Para isso, foi preciso descolar a análise da imagem e o processo criativo na elaboração de um ensaio fotográfico de teorias exteriores a ele. O que se pretende dizer é que, em geral, para pensar o discurso fotográfico, numa narrativa, numa edição, num ensaio, ou mesmo numa imagem isoladamente utilizam-se expedientes emprestados de disciplinas que fazem excelente serviço como instrumentos possíveis para diferentes análises, mas não específicas para as imagens.

Por que não olhar diretamente para as imagens e seus contextos de produção, isto é, seu processo criativo, ou ainda sua "construção e desmontagem", como propõe Boris

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia – Encontro dos Núcleos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

<sup>2</sup> Denise C. F. de Camargo é fotógrafa, doutoranda em Artes (Unicamp), mestre em Ciências da Comunicação (ECA–USP), pós-graduada na Faculdade de Ciências da Informação (Universidade de Navarra, Espanha), e graduada em Jornalismo (ECA–USP). Tem experiência profissional em fotojornalismo. Foi editora de veículos especializados na difusão cultural da fotografia brasileira. Seus estudos e pesquisas se concentram em teoria e crítica fotográfica e imagem na tradição afro-brasileira. É docente do Bacharelado em Fotografia do Centro Universitário Senac e coordenadora da pós-graduação em Fotografia. Recebeu o Prêmio JT de Jornalismo (1991). É pesquisadora do Grupo de Pesquisa da Imagem Contemporânea (GPIC) e membro do Núcleo de Pesquisa Fotografia: Comunicação e Cultura, da Intercom. Desenvolve projetos curatoriais, editoriais e culturais.

Kossoy (2007)? Não seria isso suficiente para encontrarmos um caminho próprio às imagens para sua produção e análise crítica? Ao considerarmos que, ontologicamente, uma das funções da imagem é recuperar o ausente, não estaria exatamente no não visto, na ausência, boa parte de seu "significado"? Como fazer da plasticidade das imagens um objeto de pesquisa? Kossoy (2007) nos leva a Francastel em *A realidade figurativa: Elementos estruturais de Sociologia da Arte* lembrando que esse autor afirma estar o pensamento plástico "mal estudado" até aquele momento<sup>3</sup>.

Para pensar uma prática dessas questões trago para estudo um ensaio fotográfico, posteriormente transformado no livro-objeto *Deter-se*. Aqui, ele configura o que estou denominando pesquisa visual, uma vez que o ponto de partida são seu processo de realização e suas imagens editadas num produto, um livro-objeto ou livro de artista.

As premissas para a discussão devem considerar que a análise da imagem e o estudo do processo de criação são essenciais nas etapas de produção e edição de um material fotográfico. O texto procura articular o fazer fotográfico com o design, e evidenciar as estratégias artísticas nesse procedimento, sobretudo ao considerar que, conceitualmente, o deslocamento da função da Fotografia como prova da realidade torna-se prerrogativa para discussões que, como esta, pensam a Fotografia inserida nos processos artísticos, uma Fotografia como forma de expressão, regida por metodologias "próprias" a esse campo disciplinar. Haveria metodologias próprias à pesquisa visual? Sílvia Zamboni (2001), entre outros autores, ilumina esse campo disciplinar discorrendo sobre a pesquisa em linguagens visuais.

Este trabalho propõe, no fundo, uma reflexão sobre fotografar, editar, olhar para as imagens – uma pesquisa visual que pretende dialogar com o teórico e, modestamente, tocar o pensamento plástico defendido por Francastel. Antes, porém, é preciso localizar esse campo de pesquisa para situá-lo com algum conforto, sabendo-se que se concentram nele estudos que "consideram a obra a partir do ponto de vista de seu processo de instauração", como nos diz Elida Tessler, no artigo *A arte de encontrar aquilo que não estamos procurando*. Cabe ressaltar que a relação entre teoria e pesquisa é problemática. A propósito da pesquisa em artes visuais, Tessler nos lembra que talvez a função do artista no meio acadêmico:

---

<sup>3</sup> Pierre Francastel, *A realidade figurativa: Elementos estruturais de Sociologia da Arte*, São Paulo, Perspectiva, 1982, p.3. Cabe lembrar que as reflexões do autor são da década de 1950.

seja criar lugares para as perguntas sem respostas evidentes, assegurando espaço para suas ressonâncias, acreditando no valor de uma pesquisa em torno delas [...] para ultrapassar antigas questões que acabaram por configurar um contexto marcado por uma esquizo, uma fenda, criada entre o fazer e o pensar, estando de um lado o artista que cria e de outro, o acadêmico o intelectual que articula ideias, teorias e críticas [...] uma das alternativas (não a única) do artista contemporâneo é a pesquisa, onde a estratégia seja aquela capaz de reunir as atividades de produção e reflexão.

Neste trabalho observa-se, assim, um fenômeno fotográfico, visual, artístico (o processo) e pretende-se construir um olhar sobre o fazer. "O fazer [...] requer uma dimensão reflexiva que permita o estabelecimento de relações precisas [...]" <sup>4</sup>. De qualquer forma, não consigo saber ao certo se todas estas colocações justificam transformar a questão proposta em objeto de pesquisa, uma vez que, apesar dos diversos referenciais teóricos possíveis, trata-se de uma área absolutamente experimental. Assim será aqui tratada. À experiência, então.

### **Deter-se, anos depois**

Entre os ensaios realizados em muitos anos de atividade fotográfica, elegi um que me pareceu bastante oportuno no momento como estudo de caso para a reflexão proposta na introdução deste texto. O ensaio fotográfico *Deter-se* foi formulado originalmente como um trabalho de conclusão de curso, apresentado à disciplina Projeto Experimental em Jornalismo, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em 1991, com orientação do prof. dr. Ciro Marcondes Filho.

As imagens, realizadas na Casa de Detenção inaugurada em 1956 e desativada em 2002, na cidade de São Paulo, e conhecida como Carandiru, originaram um "livro de artista" que, à época, não era propriamente o objeto de discussão embora, em virtude de sua condição, de sua materialidade, das técnicas artesanais utilizadas para sua produção, antes do advento da tecnologia digital, promovesse um diálogo entre a imagem fotográfica e a exploração dos campos da arte e do projeto gráfico sem, sequer imaginar-se um livro-objeto – denominação que recebeu apenas quando se deram as primeiras reflexões sobre esse tema, muito tempo depois.

O objetivo do trabalho, naquele momento, era explorar o documentarismo fotográfico e, ideologicamente, transcender uma reportagem diária, com o que se convencionaria

---

<sup>4</sup> Prefácio de Rodrigo Naves para Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*, São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

chamar de projeto em continuidade, ensaio em profundidade, etc. Entretanto o que, de fato, ocorreu é que se deu uma experimentação estética sobre o tema cuja dimensão conceitual não era prevista naquele contexto de produção. O curioso é que o ato criativo lá esteve alojado desde sempre. É que "a intimidade da criação guarda uma movimentação intensa e uma vasta diversidade de possibilidades de obras" <sup>5</sup>. Trata-se, portanto, de uma busca constante, um processo de maturação – o que permite retomar este ensaio tantos anos depois e entendê-lo como uma pesquisa visual.

*Deter-se* passou todos estes anos aprisionado numa gaveta à espera de algum destino. Ele representa uma época em que se delineava a opção pela Fotografia como objeto de trabalho e pesquisa, em que o olhar era bastante livre e descontaminado – olhar imune ao domínio de todos os códigos, isento de imposições conceituais ou técnicas, o olhar que se ganha (ou se perderia?) ao longo do tempo. Configurava-se como um tipo de produção fotográfica próprio à fotografia documental, beneficiária do conteúdo, dos limites da representação de uma realidade social. Susan Sontag (1987), no livro *Contra a interpretação* afirma:

Mesmo nos tempos modernos, quando a maioria dos artistas e críticos já abandonou a teoria da arte como representação de uma realidade exterior em favor da teoria da arte como expressão subjetiva, o elemento principal da teoria mimética persiste. Quer nossa concepção de obra de arte utilize o modelo do retrato, da representação (a arte como um retrato da realidade), quer o modelo de uma afirmação (arte como a afirmação do artista), o conteúdo ainda vem em primeiro lugar.

Entretanto, olhado hoje tanto tempo depois, tantos estudos e tantas experiências pessoais e profissionais depois, é possível inferir que já havia nele uma proposta de articulações outras que transcenderiam essa classificação inicial. Barthes, em *A câmara clara*, já nos diz de uma espécie de *in-classificação* da Fotografia.

A origem do trabalho esteve na harmonia entre imagem e texto, na tentativa de romper com o apressado da reportagem diária; considerando-se a existência dos sujeitos diante da lente e por trás dela; considerando suas histórias para a configuração da imagem. O firme propósito inicial, de fotógrafa iniciante, era contar histórias de vida tendo como elemento os retratos dos habitantes da Casa de Detenção do Carandiru, zona norte da

---

<sup>5</sup> Cecília Almeida Salles, *A intimidade da criação*. Apresentação do livro Edith Derdyk, *Linha de Horizonte: por uma poética do ato criador*, São Paulo, Escuta, 2001, p. 05.

cidade de São Paulo, onde viviam na época cerca de sete mil detentos. Retrato, documento e realidade seriam as chaves, não fosse o choque da primeira visita e dos encontros subsequentes que transformaram completamente o que seria a "pauta" daquele trabalho.

Assim que adentrei o Pavilhão Dois, local dos presos que trabalhavam para reduzir a pena, soou-se um apito e fez-se um silêncio. Todos se levantaram, mãos para trás, cabeça baixa. Eu era uma visita e como tal merecia respeito. Regra da cadeia. Naquele momento pensei que não seria possível, em tão pouco tempo – seriam pouco mais de meia dúzia de visitas de cerca de três horas cada uma – realizar qualquer trabalho de fotografia documental que se pretendesse aprofundado, uma vez que seriam necessárias inserções contínuas capazes de dar conta dos retratos que se pretendia, nesse momento, tomar.

No ato criador, o artista passa da intenção à realização através de uma cadeia de reações totalmente subjetiva. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, safisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético <sup>6</sup>.

Num confronto entre a intenção e a realização, os retratos foram abandonados à medida que fui me dando conta da explosão do ambiente no cotidiano daquele lugar. O espaço, a espacialidade <sup>7</sup>, se sobrepôs. Julguei que seria preciso criar uma visualidade para o imaginário da Casa, o espaço de 80 mil metros quadrados divididos em pavilhões. A paisagem desprovida de cor acentuava a obtenção de contrastes. Formas e linhas emolduravam o isolamento Declarada a distância, a separação da rua, pela muralha que se estendia soberana. Objetos desolados (*fig.01*) faziam o imaginário do lugar. Luzes, sombras, simetrias em sua ocupação e muitos vazios (*fig.02*). O gradil, de onde o homem era visto como fragmento. Do quadro para o papel, a fotografia vai aos poucos se transformando em uma ação de design, liberta do seu referente. Construída <sup>8</sup>.

Não se tratou de registro do mundo carcerário, mas o revelador de um conceito, isto é, a representação de um homem que, de fato, não existia ali, marcado que foi pela exclusão (*fig.03*). No conjunto de decisões técnicas e estéticas, foram utilizadas a duplicação e

---

<sup>6</sup> Marcel Duchamp, O ato criador in Gregory Battcock, A nova arte, São Paulo, Perspectiva, 1975.

<sup>7</sup> Sobre esse conceito convém estudar os escritos de Lucrecia D'Alessio Ferrara.

<sup>8</sup> Sobre esse conceito convém estudar os escritos de Dominique Baqué, sobre a "plasticidade" da imagem fotográfica.



inversão dos negativos preto-e-branco para produção de ainda mais espaço livre (paradoxalmente) na página (*fig.04*), no momento da seleção das imagens e edição final. Foi quando se percebeu a relação direta entre o conjunto de imagens e sua necessidade de materialidade que apenas o objeto livro daria conta de apreender.

A materialidade fotográfica diferencia-se de sua função de testemunha e documento, ampliando seus sentidos, o que pode nos levar a pensar em suas articulações com as artes e o design. "É na organização desses signos enquadrados em uma fotografia e na linguagem proporcionada pelo olhar fotográfico [...] que a fotografia apresenta-se como uma ação de design" (Watanabe, 2004: 133), mais de experiência do que de registro fiel do mundo que a circunda. É hoje uma tarefa multidisciplinar alocada em instalações, transformada em objeto, em livros-objeto, propiciando outras ordenações estruturais para além do bidimensional, muitas vezes.

Relações espaciais – elementos pertencentes à natureza da imagem fotográfica, mobilizam a realização do ensaio, portanto. É o ambiente que fornece a moldura necessária e isso se dá em tarefas compartilhadas: tanto na construção das páginas do livro que contém a edição final das imagens, quanto durante o fazer fotográfico – como se de uma indeterminação, surgisse a forma que o ensaio tomaria posteriormente. Os homens são retratados como sombras, ou isolados. Os objetos compõem o arsenal da vivência. Passagens denunciam o trânsito interno.

A construção da visualidade em *Deter-se* se dá por meio de uma apropriação espacial que extrapola o olhar fotográfico. A ideia de ampliação dos espaços, a ideia de inserir na imagem mesmo o que não podia ser mostrado, por meio de duplos, reflexos, sombras, remexem com o referente à medida que o traduz e, ao mesmo tempo, o dilui transformando-o. O que exalta o procedimento fotográfico como estratégia de criação de espaços discursivos, para além da representação do real. Transformam-se em imagens-páginas de livro imaginário, imaginado, artístico? Dessa forma as imagens resultam em um livro-objeto. A artista plástica Edith Derdyk (2001:66) refere-se assim ao processo de edição:

Escolher e selecionar significa reconhecer, organizar, nomear, categorizar, capturando valores que em cada imagem é depositada, ou dela extraída. Haveria uma ordem anterior ou um saber prévio orientando estas articulações manhosas dos sentidos da mente, inventora de analogias e correspondências [...]

Se pensarmos que o design ordena esteticamente os elementos em uma peça gráfica, (Villas-Boas, 1998) sua relação com a fotografia se estreita, uma vez que ambos são agentes transformadores, dispostos também a um fazer artístico. O projeto de planejamento visual do volume *Deter-se*, que foi elaborado em processo colaborativo pelo artista multimídia Newton Yamassaki, ao final, estabelece mais um canal de significados, permitindo que seja tratado como um livro-objeto, segundo as definições de Silveira (2004:152): "Para ser um livro de artista, a publicação deve proporcionar uma emoção particular e a afirmação de sua unidade, provocada pela relação entre forma e conteúdo, podendo, mesmo, o conteúdo ser a própria forma, ou vice-versa."

Aqui chamado de "planejamento visual", o design re-significa as relações de forma e conteúdo do ensaio fotográfico, redefinindo, com isso, a função do fotógrafo. A concepção modernista e essencialista de Greenberg, segundo o qual cada arte possuiria "um campo próprio e singular [...] coincidindo com tudo aquilo que a natureza de seu meio tem de único" (Crimp, 1998) pode ser resgatada aqui. As especificidades revelam novas essências no fazer fotográfico, incorporando outras mídias, como o design, por exemplo.

Assim, *Deter-se* é concebido com a finalidade de explorar a adesão a esses campos de conhecimento e produção. São muitos os experimentos visuais que se baseiam nessa estratégia de ordenamento gráfico, o que dificulta sua classificação. Trata-se de um suporte poético que abriga elementos sensíveis cuja ferramenta expressiva está justamente na capacidade de estabelecer conexões com plataformas híbridas. Pretende-se "des-funcionalizado", é um fazer "inútil", como o define a artista plástica Edith Derdyk<sup>9</sup>, que ultrapassa a funcionalidade das artes gráficas ao propiciar novas narrativas. A fotografia aqui permite pensá-lo enquanto interação com o campo das artes e do design, uma vez que também remonta a seu caráter de impressão, como nos diz Silveira (2004: 145):

Talvez a fotografia encontre o seu melhor espaço na página impressa, o que proporcionaria a atenção e o contato muito próximos (que as paredes das galerias raramente conseguem oferecer) [...] existe uma profusão de livros [...] em que a concepção do todo iguala ou ultrapassa as unidades fotográficas que o formam.

---

<sup>9</sup> Edith Derdyk, *Linha de horizonte, Por uma poética do ato criador*, São Paulo, Escuta, 2001, p.28

### **A *imagerie*, para concluir**

Criado um espaço para as "perguntas sem respostas evidentes", aquelas postadas no início deste texto, declara-se um desejo de interlocução que, a considerar a abordagem do processo criativo, deverá se dar aqui olhando-se um pouco para as imagens.

Uma delas, talvez desconhecida no momento do ensaio, referencia-se num clássico do fotógrafo francês André Kertész (1894-1985), *O pouso do pombo (fig.05)*<sup>10</sup>, feita em Nova York em 1960. Um pombo é flagrado em pleno voo diante de casas que haviam sido demolidas nos arredores da Rua 59. "Tive a idéia dessa foto na época em que vivia em Paris, onde também vi velhas casas destruídas e quis fotografá-las com um pombo. Mas o pombo nunca chegou. Aqui, em Nova York, sentei e esperei. Voltei ao mesmo lugar várias vezes, mas nada acontecia. Até o dia em que vi o pombo solitário." Dois ou três disparos, e a foto estava feita. Havia esperado 30 anos por aquele instante, que pôde se repetir. A cena estava por acontecer, o fotógrafo esperava que ela acontecesse. Em Paris, ele imaginou, anos antes, que poderia compor uma imagem como aquela em local semelhante. Mas o pássaro não estava disponível, não voava no território escolhido.

Teria sido essa imagem uma interferência geradora daquela que fecha o livro *Deter-se (fig.06)*? Teria sido vista em época anterior ao trabalho? É possível, uma vez que era um período de descoberta dos fotógrafos, da história da fotografia. É possível. Uma rede complexa poderia ter-se estabelecido. Para Cecília Almeida Salles (2006: 119) é preciso "observar os modos como as redes do pensamento em criação se desenvolvem, ou seja, de que são feitas as inferências responsáveis pelo desenvolvimento da obra". O contexto social da foto do pombo em pleno voo tomada no Carandiru é evidente. O que pode chamar a atenção é como ela, ingenuamente até, se associa à imagem clássica da história da fotografia e, posteriormente, como pousa na paginação – a imagem aberta, no alto da página; o corte, apenas um dos pombos, na página seguinte, o preto lhe fazendo fundo, dando-lhe destaque, isolado no canto superior, mostrando que haveria um percurso ainda a fazer.

---

<sup>10</sup> 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.

O artista espera, pacientemente, aquilo que pode ser impensável hoje, podendo ser pensado amanhã em um processo de maturação que exige total dedicação. A criação é assumida em sua natureza de busca constante: seleções, escolhas, avanços, retornos. É o tempo da criação artística.<sup>11</sup>

Certamente muito a percorrer. "Deter-se, e depois partir de novo: eis o que é pensar."  
(Valéry, 1997: 119).



(fig. 01) Objetos emolduram o imaginário do cárcere. Na edição, a imagem rente à margem superior, leva o olhar para o alto das grandes janelas – grades a separar o mundo exterior.

---

<sup>11</sup> Cecília Almeida Salles, id.p.07.



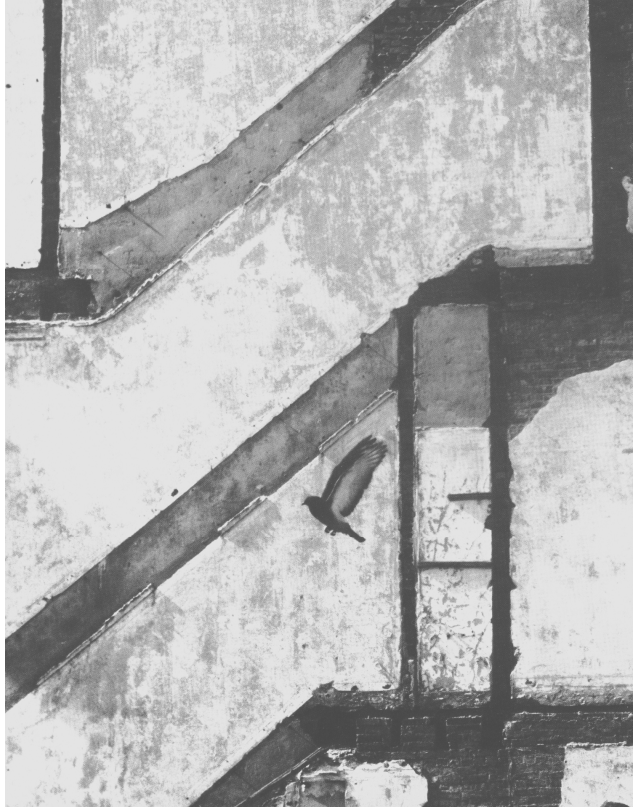
*(fig.02)* A exclusão é marcada por luzes, sombras e vazios.



(fig.03) No confronto entre intenção e realização, os retratos deram lugar à exploração do ambiente.



(fig.04) A inversão desta imagem e seu rebatimento em uma página espelhada acentuou a espacialidade.



(fig. 05) André Kertész, *O pouso do pombo*, New York, 1960



(fig. 06) Imagens que fecham a edição de *Deter-se*: provável referência a *O pouso do pombo*, de Kertész.

## Referências

- BAQUÉ, Dominique. **La photographie plasticienne: um art paradoxal**. Paris: Éditions du Regard, 1998.
- CRIMP, Douglas. *A atividade fotográfica no pós-modernismo*, in CRIMP, Douglas. **Sobre as ruínas do museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005, p.99-114.
- DERDYK, Edith. **Linha de horizonte. Por uma poética do ato criador**. São Paulo: Escuta, 2001.
- DUCHAMP, Marcel. *O ato criador* in BATTOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- FABRIS, Annateresa. *A fotografia e o sistema das artes plásticas* in FABRIS, Annateresa. (org.). **Fotografia: usos e funções no século XIX**. São Paulo: EDUSP, 1991.
- FONTCUBERTA, Joan et al. **Foto-Diseño: fotografismo y visualización programada**. Barcelona: CEAC, 1988.
- FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa: Elementos estruturais de Sociologia da Arte**. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- KERTÉSZ, André. **Kertész on Kertész**. New York: Abbeville Press, 1985.
- KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia. O efêmero e o perpétuo**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.
- ROUILLÉ, André. *Da arte dos fotógrafos à fotografia dos artistas* em: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 27, 1998. p.302-311. trad. Patrice C. Willaume.
- SILVEIRA, Paulo. *A fotografia e o livro de artista* in SANTOS, Alexandre et SANTOS, Maria Ivone dos (org.). **A Fotografia nos processos artísticos contemporâneos**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- TESSLER, Elida. *A arte de encontrar aquilo que não estamos procurando*. Disponível em <http://www.casthalia.com.br/periscope/elidatessler/texto2elida.htm>. Acesso em 11/08/2003.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação. Construção da obra de arte.** Vinhedo: Horizonte, 2006.

SILVEIRA, Paulo. **A página violada. Da ternura à injúria na construção do livro de artista.** Porto Alegre: Editora UFRGS, 2001.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação.** Porto Alegre: L&PM, 1987.

VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou O arquiteto.** Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

VILLAS-BOAS, André. **O que é [e o que nunca foi] design gráfico.** 2AB: Rio de Janeiro, 1998.

WATANABE, Cristiane Aoki. **A fotografia como design.** Centro Universitário Senac: São Paulo, 2004.. [Monografia de Especialização em Comunicação e Artes. Orientadora: profa. dra. Elaine Caramella].

ZAMBONI, Sílvio. **A pesquisa em arte. Um paralelo entre arte e ciência.** São Paulo: Autores Associados, 2001.