



f o n t e

CORPO, ÁGUA E LUZ

CAROLINA PERES

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM ARTES

CAROLINA PERES

FONTE: CORPO, ÁGUA E LUZ

SÃO PAULO

2015

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO – MESTRADO EM ARTES

CAROLINA PERES

FONTE: CORPO, ÁGUA E LUZ

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação do Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe e coorientação do Prof. Dr. Fernando Luiz Fogliano.

SÃO PAULO

2015

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio, convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação
do Instituto de Artes da UNESP

P437f Peres, Carolina, 1977-

Fonte : corpo, água e luz / Carolina Peres. - São Paulo, 2015.

172 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Fotografia. 2. Processo criativo. 3. Corpo. 4. Narrativas. I. Sogabe, Milton Terumitsu. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 771

CAROLINA PERES

FONTE: CORPO, ÁGUA E LUZ

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, na linha de pesquisa Processos e Procedimentos Artísticos, sob a orientação do Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe e coorientação do Prof. Dr. Fernando Luiz Fogliano pela banca examinadora:

Prof. Dr. Milton Terumitsu Sogabe (IA/UNESP)
Orientador

Prof. Dr. Antonio José Saggese (Pesquisador independente)
Membro

Profa. Dra. Cecilia Almeida Salles (PUC/SP)
Membro

Para Lincoln, Maria Inês e João (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Milton Sogabe pelo apoio ao longo do mestrado, pelas excelentes observações e contribuições que foram fundamentais à minha pesquisa. Ao Prof. Dr. Fernando Fogliano pelas ótimas discussões e generosidade em compartilhar seu repertório.

Aos Profs. Drs. Rosângella Leote e Antonio Saggese pelas considerações durante o exame de qualificação e conversas profundamente enriquecedoras.

Ao grupo cAt – ciência, Arte e tecnologia – pelo espaço aberto a trocas e aprendizado que muito contribuíram ao meu desenvolvimento neste processo.

Aos professores da UNESP e a todos os funcionários, principalmente os da Secretaria de Pós-graduação em Artes, pela atenção e prestatividade.

Aos amigos deste percurso na UNESP que de alguma forma contribuíram para ampliar o meu universo perceptivo por meio de conversas, trabalhos conjuntos e discussões enriquecedoras, especialmente Hosana Celeste, Rogério Rauber, Maryana Rela e Priscila Andreghetto.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) pelo apoio a esta pesquisa.

RESUMO

Esta pesquisa surge da reflexão sobre uma experiência pessoal em fotografia baseada no uso de duas câmeras fotográficas diferentes. As características destes aparatos, impressas na imagem, gerou um questionamento o qual serviu de motivação ao aprofundamento no tema do dispositivo fotográfico e da poética da imagem. A pesquisa se desenvolve pela via teórico-prática, sendo que é neste contexto que ocorre a criação do trabalho fotográfico “Fonte”. As questões referentes ao dispositivo fotográfico, analisadas sob a perspectiva de Vilém Flusser e Gilbert Simondon, servem como fio condutor para uma reflexão do processo criativo, onde se evidenciam elementos como a poética, a relação corporal entre fotógrafo e câmera e a construção de narrativas.

Palavras-chave: Fotografia. Dispositivo fotográfico. Processo criativo. Corpo. Narrativas.

ABSTRACT

This research arises from a reflection on a personal photography experience based on using two different cameras. The characteristics of these devices, printed on image, generated a questioning which served as motivation to deepen the theme of the photographic device and poetic of image. The research develops through theoretical and practical way, and it is in this context that takes place the creation of the photographic work "Fonte". The issues related to the photographic device, analyzed from the perspective of Vilém Flusser and Gilbert Simondon, serve as a guide to reflect the creative process, to make evident elements like poetic, body relationship between photographer and camera and the construction of narratives.

Keywords: *Photography. Photography device. Creative process. Body. Narratives.*

SUMÁRIO

17	Introdução
21	1. Uma reflexão sobre a experiência
28	1.1 O corpo, a câmera e o ato de fotografar
37	1.2 A câmera fotográfica como parte de um evento fotográfico
49	2. O dispositivo fotográfico
51	2.1 Uma pergunta a partir de Vilém Flusser
56	2.2 O dispositivo fotográfico sob a perspectiva de Gilbert Simondon
67	3. Fonte: corpo, água e luz
68	3.1 Uma praça, uma fonte
72	3.2 Escolhas
75	3.3 Sobre o corpo
78	3.4 Corpo-câmera
88	3.5 Construção de uma narrativa
101	Considerações finais
103	Referências
109	Anexo I
113	Anexo II

INTRODUÇÃO

A proposta para a realização desta pesquisa nasce de uma experiência pessoal em fotografar com duas câmeras diferentes: uma câmera DSLR¹ e uma câmera de celular. Uma experiência que provocou em mim diversos questionamentos a respeito da relação entre o dispositivo fotográfico e a poética da imagem. Estas fotografias, produzidas anteriormente à pesquisa aqui apresentada, eram pertinentes pois evidenciavam a necessidade de um aprofundamento no tema. Ainda que neste momento a ideia fosse embrionária, percebi que ali encontraria um caminho com um potencial a ser explorado. Assim, ingressei no mestrado com a proposta de pesquisar a relação entre o dispositivo e a poética da imagem a partir da produção de um novo trabalho fotográfico. Nesse sentido, minha busca se deu por um caminho de reflexão ao me voltar à minha experiência em fotografia para, a partir dela, acessar os autores e teorias relacionados ao tema, ampliando o debate sobre este assunto.

Sendo esta uma pesquisa desenvolvida na linha de processos e procedimentos artísticos, a opção pela criação de um trabalho artístico possibilitou um diálogo mais próximo com a pesquisa teórica. A reflexão aqui acontece no trânsito entre a prática e a teoria e vice-versa. Nesse contexto surge o trabalho fotográfico “Fonte” e com ele os diversos elementos que compõem um processo criativo. Sem a pretensão de esgotar o assunto, as discussões que envolvem o universo destas imagens apresentam uma possível leitura dentre tantas possíveis, na qual eu procurei evidenciar as questões referentes ao dispositivo.

A câmera fotográfica é usualmente apresentada por seus aspectos técnicos e modo de operação, muito mais do que por sua identidade na produção de uma fotografia. Por identidade entendemos as características intrínsecas do dispositivo que estarão presentes na imagem. A tendência de tornar menos importante este meio, o qual é

¹ DSLR é uma sigla em inglês que significa *Digital Single Lens Reflex*.

coadjuvante no ato fotográfico, distancia certos aspectos que estão inevitavelmente contidos em uma fotografia no contexto da criação. Esta constatação é compartilhada por alguns autores e reflete também no tipo de tratamento dado à câmera nos livros que abordam aspectos históricos ou mesmo na análise de imagens fotográficas.

Esta percepção me levou a percorrer um caminho onde a presença da câmera fotográfica no processo criativo ocorre de maneira mais evidente e em estreita relação com o meu modo de ver e com a imagem propriamente dita. Com o objetivo de ampliar a discussão para além da técnica fotográfica, a abordagem ao tema do dispositivo se deu inicialmente pela teoria de Vilém Flusser, e, posteriormente, pela teoria de Gilbert Simondon. O contato com os conceitos de Simondon deram abertura para pensar a câmera como um ser técnico. Inevitavelmente, passei a enxergar a câmera como um corpo externo capaz de prolongar minhas ações, com potencialidades e limitações. A apropriação desta ideia de corpo revelou diversas nuances no trabalho, as quais serão abordadas ao longo do texto.

Neste contexto, a palavra “corpo”, presente no título da pesquisa “Fonte: corpo, água e luz”, amplia a intenção poética e contempla a ideia do dispositivo, do corpo do fotógrafo em relação à câmera e ao meio em que ele se insere, ao mesmo tempo que remete aos corpos presentes nas fotografias do trabalho “Fonte”.

Esta dissertação foi estruturada em três capítulos. No primeiro capítulo, apresento a experiência sobre as imagens que deram início a esta pesquisa e os primeiros questionamentos sobre a câmera fotográfica. Essas impressões iniciais conduzem o texto a partir da identificação de alguns pontos importantes em relação ao dispositivo e ao ato fotográfico. A partir da relação entre a câmera e o corpo do fotógrafo, são abordadas algumas questões referentes ao posicionamento espacial, à mobilização corporal em função da câmera e à construção de pontos de vista. Para isto, algumas referências históricas são acessadas para melhor compreensão destes assuntos. As aproximações com o trabalho de alguns fotógrafos são utilizadas aqui como uma forma de conduzir o diálogo

sobre o tema do dispositivo em um contexto mais amplo, não tendo por objetivo o aprofundamento em uma análise histórica sobre a fotografia, que nos desviaria do foco da pesquisa.

No capítulo dois, a discussão se concentra no dispositivo fotográfico. Para isso, utilizo inicialmente a teoria do filósofo Vilém Flusser como uma referência que me conduziu no questionamento sobre a câmera, indicando um diálogo entre seu pensamento e a minha experiência inicial. Porém, o foco será na teoria do filósofo Gilbert Simondon, que possibilitou um olhar mais abrangente na reflexão aqui apresentada. As reflexões contidas neste capítulo servem como base teórica para o capítulo três.

No capítulo três, apresento uma reflexão sobre a minha experiência no trabalho fotográfico “Fonte”, onde utilizo uma perspectiva de processo, em sintonia com a proposta da autora Cecilia Salles. A apresentação deste processo relaciona-se com temas desenvolvidos nos capítulos um e dois, onde optei por evidenciar principalmente as questões referentes ao dispositivo fotográfico, a poética da imagem e a construção de uma narrativa.

Importante observar que esta não é uma pesquisa sobre a técnica fotográfica. Ainda assim, em alguns momentos foi necessária a abordagem deste aspecto de forma a complementar as reflexões teórico-práticas. Além disso, o formato escolhido para a dissertação buscou contemplar uma melhor apresentação das imagens, que se encontram no final do trabalho.

1. UMA REFLEXÃO SOBRE A EXPERIÊNCIA

A motivação inicial para a realização desta pesquisa surgiu de uma experiência em fotografia. Durante o período de 2010 a 2013, iniciei uma série de experimentações utilizando duas câmeras diferentes, a câmera DSLR (fig. 1) e a câmera de celular. Iniciei este trabalho com o celular iPhone 3gs e posteriormente passei a usar o modelo iPhone 4s (fig. 2).



Figura 1 – Câmera fotográfica DSLR utilizada nas experimentações em conjunto com o celular.



Figura 2 – Celular iPhone 4s, com câmera fotográfica embutida, utilizado nas experimentações em conjunto com a câmera DSLR.

O contato com a câmera do celular se deu após alguns anos de prática em fotografia, em que eu utilizava a câmera *reflex*, primeiramente a analógica e posteriormente a digital. Num primeiro momento, comecei a utilizá-la como um aparelho secundário o qual eu considerava de pouca importância: minha crença até este momento era de que este tipo de câmera não poderia produzir imagens satisfatórias.

Assim, como forma de garantir a captura da imagem, além de fotografar com o celular, eu fotografava com a câmera DSLR, pois acreditava que a imagem do celular teria menos relevância no meu trabalho. A justificativa para este pensamento estava muito relacionada à estrutura e ao funcionamento deste tipo de dispositivo. Se comparada a uma câmera mais sofisticada, ela demonstra uma certa precariedade de recursos técnicos e uma simplicidade de uso, características as quais possibilitam uma certa liberdade na captura da imagem por não dependerem de um conhecimento aprofundado na técnica fotográfica. A fotografia, neste caso, também incorpora ajustes pré-configurados, ou seja, tanto o programa associado à câmera como diversos outros aplicativos que podem ser instalados no celular oferecem a possibilidade de configurações variadas: fotografia em preto e branco, sépia, fotografia com predominância de tons quentes ou tons frios, além de diversos filtros que conferem tratamentos os mais variados à imagem. Com uma câmera de celular a possibilidade de controlar o resultado é um pouco menor se comparado com a DSLR, e muitas vezes predominam características como pouca nitidez, subexposição ou superexposição, os quais se tornam componentes formais da imagem.

A câmera DSLR, por outro lado, possui recursos mais complexos e requer um conhecimento específico de operação se quisermos ir além de sua função automática. Do ponto de vista das imagens, as fotografias provenientes deste dispositivo são diferentes nas suas características técnicas e nos elementos que a constituem em relação à câmera de celular. O fotógrafo trabalha com uma maior possibilidade de ajustes, como, por exemplo, tempo de exposição, abertura, sensibilidade, profundidade de campo, entre outros. Além disso, é possível capturar a imagem em estado bruto², sem qualquer configuração prévia da câmera e trabalhar no computador a pós-produção da imagem, ficando a critério do fotógrafo a escolha por um tratamento que defina a intensidade do

2 Referência a um arquivo de imagem em formato *Raw*, que em inglês significa “cru”. Em fotografia o termo é utilizado para designar um formato de captura de imagem em estado bruto em que a perda de qualidade da imagem é menor. Neste tipo de imagem, configurações como contraste, nitidez, balanço de branco, gama são definidos após a captura da imagem, em um computador. De modo geral, todas as imagens são capturadas neste formato, porém, quando a imagem é salva na extensão .jpeg, a câmera realiza o processamento da imagem na própria câmera e de forma automática, baseada em configurações próprias.

contraste, nitidez, balanço de branco. Também é possível definir neste processamento se a foto será em preto e branco, ou terá cores mais saturadas, tons quentes, tons frios, entre outros.

Depois de alguns anos utilizando esta câmera percebi que me questionava a respeito da ideia que permeia o campo da fotografia: a de que uma boa fotografia deve estar associada a uma boa câmera e que a imagem deve obedecer a alguns padrões de qualidade para ser satisfatória. Uma afirmação que deve ser lida com ressalvas, ou seja, ainda que ela se aplique ao campo da fotografia profissional, que obedece a critérios específicos de acordo com o público a ser atingido, no caso aqui estudado, a experiência se refere a uma prática artística e pode ir muito além de critérios pré-estabelecidos.

Esta experiência com as duas câmeras estava repleta de questionamentos e aos poucos me conduziu a um caminho de pesquisa. Obviamente, em pouco tempo notei que minha visão em relação à câmera do celular estava equivocada e as imagens obtidas com este dispositivo começaram a fazer parte do meu processo de investigação. Encontrei nos componentes formais da imagem da câmera do celular, uma nova possibilidade poética. Além disso, a busca e a descoberta de novos caminhos para explorar a imagem se deu a partir desta câmera, um dispositivo recente na história da fotografia.

Um ponto importante a se destacar é que a câmera de celular foi incorporada como estratégia para instigar o olhar, tendo como princípio a ideia de que a “visão fotográfica tem de ser constantemente renovada por meio de novos choques, seja de tema, seja de técnica, de modo a produzir a impressão de violar a visão comum.” (SONTAG, 2004, p. 115). Por meio desta câmera eu me conduzi a novas experiências pois, inevitavelmente, o contato com um equipamento novo nos leva à curiosidade de saber como usá-lo. Em seguida, este conhecimento conduz o olhar: como posso fotografar com esta câmera? Em que situações o seu uso é interessante? Por estar habituada ao modo de uso da DSLR, e já com o conhecimento técnico incorporado, não pensava na câmera em si. A introdução da câmera do celular possibilitou um novo olhar sobre a fotografia, ou melhor, um possível resgate em redescobrir possibilidades fotográficas a partir da câmera.

A estratégia significou também uma intenção de relacionar o próprio trabalho com meios que dialogam com a contemporaneidade, entendendo a câmera de celular como um dispositivo que pertence ao campo das novas tecnologias e torna oportuna a experimentação dentro deste contexto das inovações tecnológicas, criando novas possibilidades de expressão. O contemporâneo agrega conhecimentos já existentes e os incorpora, onde “prevalecem as associações, as superposições e as interseções de imagens e de mídias, sem que se possam demarcar campos antagônicos ou determinações hierárquicas.” (FATORELLI, 2013, p. 84).

As imagens resultantes desta experiência (Anexo I) transformaram-se em duplas a partir do momento em que passei a olhá-las agrupadas desta forma. Apesar de cada dupla apresentar um mesmo motivo, não busquei trabalhar o mesmo ângulo pois a essência destas imagens residia nas possibilidades de experimentação de cada câmera. De qualquer forma, fotografar o mesmo ângulo seria talvez impossível, visto que cada uma delas possui características diferentes e, acima de tudo, este não era o propósito desta investigação. Podemos notar nas figuras 3 e 4 que, apesar do assunto ser o mesmo, são fotos bem diferentes e cada uma possui características bem particulares em relação à cor e à textura.

Em todas elas trabalhei de maneira bem parecida, com a DSLR a fotografia foi capturada e tratada posteriormente no computador, no programa de edição de imagens *Photoshop*, e com a câmera do celular a fotografia foi capturada utilizando o aplicativo embutido no aparelho em algumas situações e em outras o aplicativo *Hipstamatic*, sendo tratada posteriormente no próprio celular com o aplicativo *Snapseed*, quando julgava necessário algum ajuste de cor, brilho, contraste entre outros. Ao longo do processo, este procedimento foi responsável por delinear uma metodologia, a qual mantive ao longo desta pesquisa.

Num segundo momento, passei a experimentar também a câmera do celular isoladamente, visto que era um equipamento que estava sempre comigo e me permitia fotografar cenas que me chamavam a atenção no meu dia-a-dia. Como desdobramento, surgiram imagens em que eu evidenciava relações interessantes entre pessoas



Figura 3 – Fotografia com câmera DSLR.



Figura 4 – Fotografia com câmera de celular.

e a arquitetura, paisagens e cenas do cotidiano que talvez passassem despercebidas caso eu não estivesse com esta câmera.

Ao longo desta pesquisa, pude apresentar estas imagens em encontros acadêmicos e na exposição “[à] mostra”, realizada no Instituto de Artes da Unesp em 2013, na qual apresentei um conjunto contendo as fotos capturadas com o celular (fig. 5).

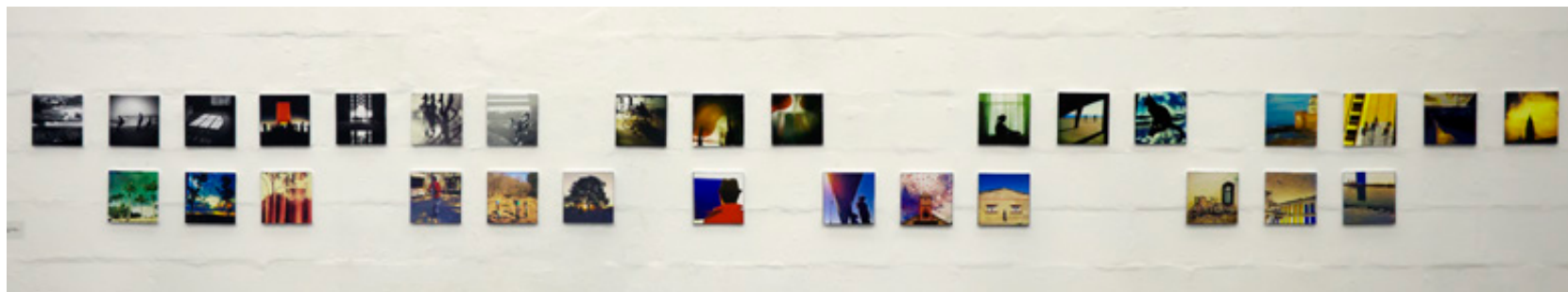


Figura 5 – Seleção de fotografias apresentadas na exposição “[à] mostra”, no Instituto de Artes da Unesp. Novembro, 2013.

Interessante observar que uma pergunta recorrente era dirigida a mim: “você usa filtro³ nestas imagens?” Mesmo buscando um caminho que não enfatizasse a técnica, o tema sempre esbarrava nesse ponto. A origem desta pergunta talvez esteja no fato de que o filtro passou a ser um recurso presente em boa parte das câmeras, sendo muitas vezes utilizado pelo fotógrafo amador para conferir um aspecto profissional ou, na falta de um domínio técnico, deixar a imagem mais atraente e apresentável. Uma outra explicação deve-se a uma situação comum a usuários de redes sociais que compartilham fotos com a *hashtag* “no filter”, sendo “no filter” um sinônimo de que o usuário sabe fotografar bem sem ter que recorrer a um filtro. O que é interessante nesta pergunta é o fato dela evidenciar, mais uma vez, uma dúvida diretamente relacionada ao dispositivo e à poética da imagem, além de denunciar a necessidade de se refletir sobre a câmera e a autonomia do fotógrafo.

Na verdade, o caminho percorrido nesta pesquisa, desde o início, foi o da experimentação, e não seria condizente com esta postura não utilizar os recursos da câmera, ainda que se tratem de recursos pré-configurados e estejam embutidos no aparelho. Desta forma, passei a assumir o uso do filtro como uma ferramenta a mais. A partir daí a constatação de que ela pode estar à minha disposição para enfatizar uma qualidade pretendida na imagem

3 Originalmente, o filtro é um acessório que pode ser acoplado às lentes de câmeras fotográficas *reflex* com objetivos diversos. Eles podem servir para proteger a lente, corrigir condições de ambiente desfavoráveis, criar efeitos diversos, entre outros. Com a chegada das câmeras digitais, os filtros passaram a ser configurações pré-programadas as quais simulam uma diversidade de efeitos na imagem fotográfica.

e não um simples adorno ou efeito gratuito. E o uso de uma pré-configuração também deve levar em conta o conhecimento de sua potencialidade técnica. Neste caso, a técnica é usada a favor da linguagem. Como, por exemplo, na figura 7, a escolha de um filtro que tornou a fotografia mais amarelada e difusa, evidenciando a textura das paredes. Na figura 6 podemos verificar a mesma textura, porém ela não se apresenta com a mesma evidência, a ênfase aqui está muito mais no equilíbrio e na forma.

As constatações iniciais a partir destas fotografias funcionaram como um primeiro esboço de um trabalho que necessitava um olhar mais atento às questões relacionadas à câmera fotográfica no contexto da criação. Nesse



Figura 6 – Fotografia com a câmera DSLR.

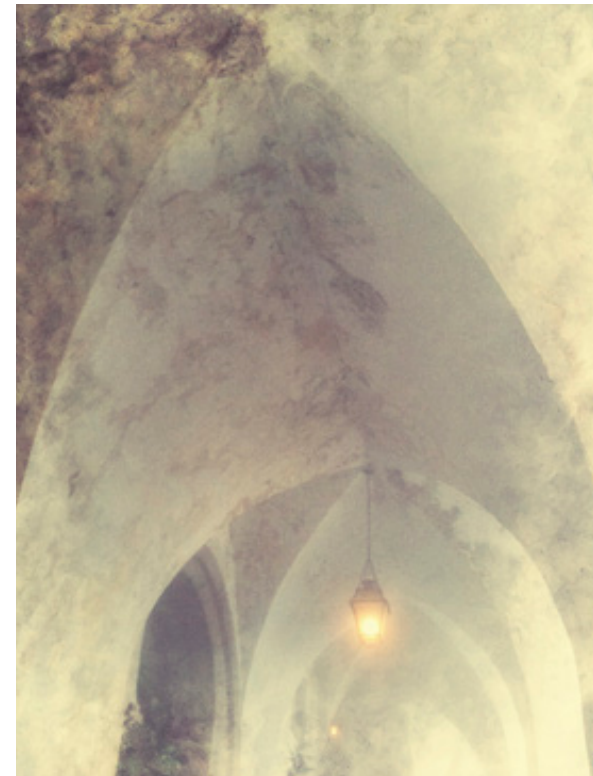


Figura 7 – Fotografia com câmera de celular.

sentido, não tive a intenção de transformá-las em uma obra acabada, elas só estavam indicando um caminho a percorrer. Esta experiência evidenciou para mim a necessidade de refletir sobre o dispositivo fotográfico e a construção da poética da imagem dentro de um processo criativo. Também é importante observar que não se trata de isolar a câmera em uma discussão restrita ao meio, mas evidenciá-la nas relações proporcionadas por ela, ou seja, entre o fotógrafo, o ambiente, o fotografado, a imagem. A proposta de elaborar um trabalho em formato de obra se concretizou ao longo do processo e será apresentado no capítulo três. Além disso, o que eu buscava, na realidade, não era forçar uma aproximação entre as imagens obtidas a partir de câmeras diferentes, mas sim elaborar um trabalho fotográfico utilizando estas duas câmeras, de forma que as imagens dialogassem entre si, a fim de investigar também a relação entre a teoria e a prática. Nesse sentido, funcionou de forma a abrir um caminho de pesquisa.

1.1 – O corpo, a câmera e o ato de fotografar

A câmera é um objeto que posiciona o fotógrafo no espaço. Por meio da câmera, ele entra em contato com a cena que ele busca fotografar. Há uma relação corporal entre o dispositivo e o fotógrafo que indica sua presença em algum lugar, porém, esta presença pode ser notada ou marcada por uma descrição que o faça passar despercebido. Desse tipo de relação, diferentes vínculos são criados com o ambiente e de alguma forma dialogam com a imagem fotografada.

De modo geral, qualquer câmera irá influenciar a percepção que se tem da cena observada. André Rouillé (2009) aponta para esta condição inerente ao uso da câmera a qual influencia diretamente a maneira como a cena é percebida e a imagem capturada.

Tal qual a ciência e todos os sistemas de referência, *é nas coisas e nos próprios corpos* que a fotografia dispõe seus observadores parciais. O que cada um deles sabe ver de específico, o que só cada um poderá apreender, não depende de sua

subjetividade, mas da pertinência de seu ponto de vista. Esse ponto de vista ideal nas coisas e nos corpos provém tanto dos instrumentos (a perspectiva linear dos ópticos, a sensibilidade dos filmes, o obturador, etc.) quanto dos procedimentos utilizados pelo observador. (...) Cada ponto de vista consiste em uma configuração particular de percepções e de afeições, assim como de distâncias, de tempos de exposição, de enquadramentos, de velocidades, de formas, etc., isto é, de enunciações propriamente fotográficas. É por aí, aliás, que a fotografia e a ciência encontram a arte. (ROUILLÉ, 2009, p. 203, grifo do autor).

Rouillé adota o termo “observador parcial” para demonstrar que existe uma condição que faz com que o fotógrafo reconheça uma possibilidade dentre tantas outras. Condição esta que é delimitada pelo lugar que ele ocupa no espaço. A ação de fotografar se dá justamente pela maneira como se ocupa um lugar, onde as transformações e mudanças de ponto de vista ocorrem pelo deslocamento ou mesmo por novas escolhas, seja de espaço ou de equipamento. Temos então um modo de ver que se transforma constantemente e se relaciona com as experiências do fotógrafo, mas é essencialmente guiado pelo dispositivo fotográfico. Consequentemente, a imagem se compõe tanto da referência com a cena como das percepções de quem fotografou. Nas palavras de Rouillé, “a imagem se ancora nas coisas (das quais conserva um traço) e na vivência do fotógrafo (suas percepções e seus sentimentos)”. (Ibid., p. 204). Por mais simples e despretensiosa que possa ser uma fotografia, ela será um reflexo deste processo.

Aproximando um pouco da prática, estas diferenças se evidenciam no meu processo, visto que cada câmera me coloca em contato com o assunto de forma distinta. Isto fica evidente na maneira como as manipulo e na forma como dirijo meu olhar ao visor da DSLR e à tela do celular. Com o celular, consigo ver a imagem que quero fotografar e ao mesmo tempo tenho a possibilidade de visualizar todo o entorno que está fora desta imagem. Aqui, meu olho está afastado da câmera e os braços se expandem em direção ao assunto (fig. 8).



Figura 8 – Imagem vista pela tela do celular (imagem à esquerda) e a manipulação deste tipo de câmera (imagem à direita).
Fonte: arquivo pessoal.

Com a DSLR, meu olho fica confinado no visor e meu corpo assume uma postura mais contraída. O campo que eu vejo limita-se a uma área retangular. A busca pelo assunto se dá por uma varredura do espaço com a própria câmera ou pela constante aproximação e afastamento da câmera do meu rosto (fig. 9).

O peso de cada câmera também diz muito sobre a fotografia. Um celular na bolsa é facilmente acessado se há algo interessante a se fotografar ao longo de um trajeto diário. O que faz também com que o gesto não seja notado com tanta atenção pois o celular é um objeto totalmente adaptado ao cotidiano do ser humano. Uma câmera DSLR inevitavelmente denuncia o fotógrafo na sua ação, uma espécie de afirmação da ocorrência do ato fotográfico, devido ao seu corpo visivelmente mais pesado e volumoso. Em ambos os casos, o fotógrafo se mobiliza no espaço incorporando a câmera à sua anatomia.

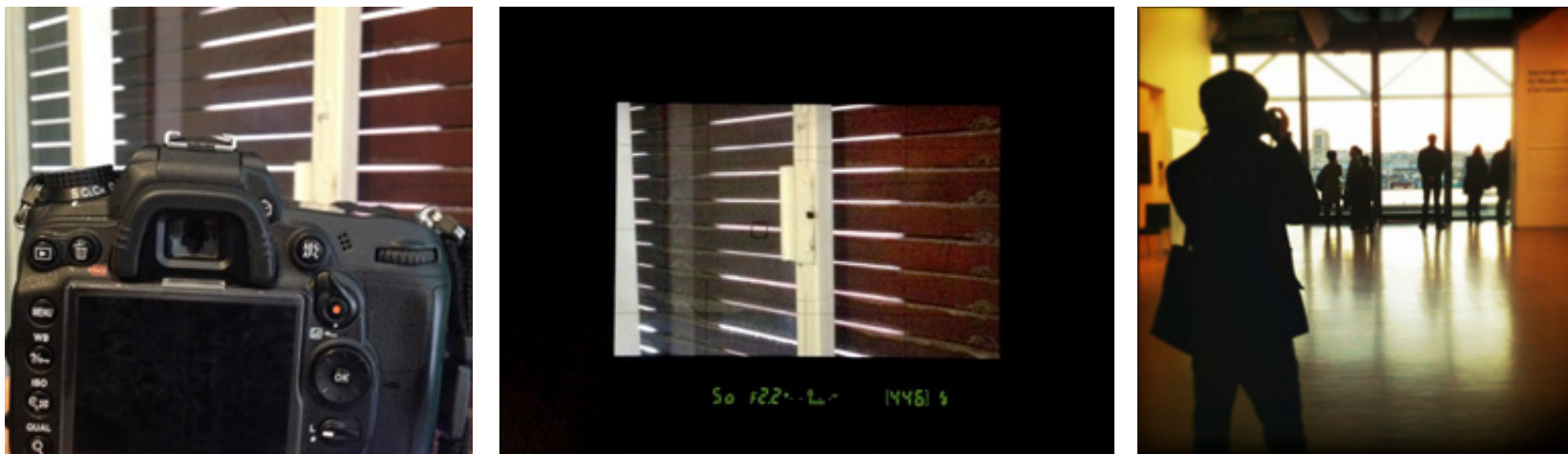


Figura 9 – Imagem vista pelo visor da câmera DSLR (imagem à esquerda e ao centro) e a manipulação deste tipo de câmera (direita).
Fonte: arquivo pessoal.

Se ampliarmos esta análise para um contexto mais abrangente, encontraremos diversas situações ao longo da história da fotografia que indicam formas diferentes de se relacionar com a câmera. Dentre os inúmeros modelos que existem, podemos verificar características particulares de uso a partir de uma leitura geral acerca da relação entre o fotógrafo e o dispositivo.

A câmara escura (fig. 10) precede a invenção da fotografia. A sua existência estava vinculada a um modelo de observação que perdurou do final do século XVI ao final do século XVIII (CRARY, 2012, p. 35). Além de funcionar como um modelo científico, era utilizada também como um aparato técnico associado ao entretenimento e à prática artística. É comum encontrarmos abordagens históricas que tratem a câmara escura e a câmera fotográfica dentro de uma linha evolutiva, porém, segundo Jonathan Crary, há uma diferença notável entre o papel do observador em relação a cada uma delas.

A ideia de um sujeito interiorizado na câmera indicava um posicionamento de um observador capaz de ter uma visão verdadeira do mundo, ideia esta que mudaria a partir do século XIX. De maneira geral, a câmara escura

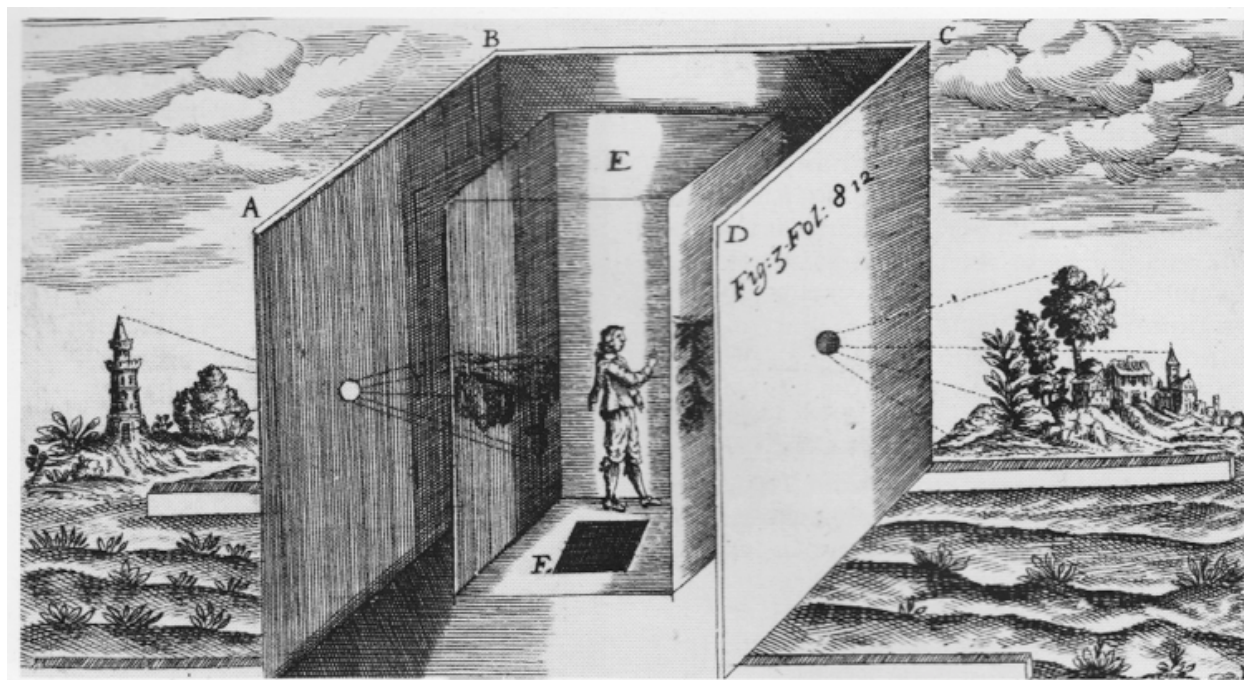


Figura 10 – Athanasius Kircher, “Ars magna lucis et umbrae”, 1646.

pode ser descrita como um quarto ou mesmo uma caixa com um pequeno e único orifício por onde entra a luz proveniente de uma área externa. A imagem da área externa é projetada no interior do quarto ou caixa de forma invertida, resultado de um fenômeno óptico. Em sua versão mais simples, a imagem é projetada no interior da câmara e não apresenta exatidão no foco, possuindo pouca nitidez. Interessante observar este aparato como um meio que possibilita um tipo de observação. Sem a pretensão de esgotar o tema, que fugiria dos objetivos desta pesquisa, a câmera escura apresenta uma situação inicial de uma relação entre sujeito e dispositivo.

a câmera escura define a posição de um observador interiorizado em relação a um mundo exterior, não apenas em relação à representação bidimensional, como é o caso da perspectiva. Portanto, a câmera escura converte-se em sinônimo de um tipo muito mais amplo de efeito-sujeito, que excede a relação entre um observador e um determinado procedimento de produção da imagem. (CRARY, 2012, p.40).

Interessante notar que Crary diferencia a forma de posicionamento no interior da câmara escura e a forma de representação bidimensional, muito utilizada na época, da perspectiva. A perspectiva central, um sistema de representação inventado no Renascimento, tendo como primeiro teorizador Alberti⁴ (MACHADO, 1984, p.63) e Brunelleschi⁵ o inventor da solução matemática como meio para uso prático (GOMBRICH, 1985, p.171). Com a perspectiva, os artistas foram capazes de conferir a uma imagem um aspecto de realidade muito maior (ibid., p.175) e a sua invenção provocou mudanças no modo de ver. Trata-se de um sistema de representação de um espaço tridimensional em um espaço bidimensional, criado para simular numa imagem a impressão de profundidade de uma cena do mundo real. De modo geral, as soluções de representação estão relacionadas ao contexto em que se encontram, onde “cada método tem suas virtudes e suas desvantagens, e o que se prefere depende das exigências visuais e filosóficas de uma época e lugar em particular. É uma questão de estilo.” (ARNHEIM, 2008, p. 105).

A perspectiva *artificialis* foi utilizada por pintores da época com a finalidade de produzir imagens muito mais próximas do real, no contexto de uma arte mimética, onde a pintura era uma janela através da qual víamos a natureza. Numa época em que se buscava cada vez mais recursos que ampliassem a destreza do pintor, a perspectiva seria amplamente difundida como uma técnica auxiliar na pintura.

Outros dispositivos foram criados com a mesma finalidade. Roland Barthes (1984) faz menção à câmera lúcida, meio em que a mediação humana é fundamental, e a relaciona com a subjetividade humana.

É equivocadamente que em virtude de sua origem técnica associam-na à idéia de uma passagem obscura (camera obscura). O que se deveria dizer é camera lucida (este era o nome desse aparelho, anterior à Fotografia, que permitia desenhar um objeto através de um prisma, com um olho no modelo, outro no papel); (BARTHES, 1984, p.156).

4 Leo Batista Alberti (1404-1472): arquiteto e teórico da arte italiano.

5 Filippo Brunelleschi (1377-1446): escultor e arquiteto italiano de grande projeção no Renascimento.

O surgimento da fotografia no ano de 1839, com a divulgação do daguerreótipo por Louis-Jacques-Mandré Daguerre, é posterior à câmara escura e coincide com diversas transformações de uma época. Muito mais que coincidência, seu surgimento é também parte de um processo de mudança na sociedade ocorrido a partir do século XVIII: a Revolução Industrial. Uma sociedade antes baseada no trabalho artesanal tem seus processos de produção e relações de trabalho modificados diante da industrialização. No campo das artes, o diálogo com a pintura traz diversos questionamentos sobre a natureza das imagens, além de provocar os artistas a buscarem novas formas de olhar.

Segundo Crary (2012), “o colapso da câmara escura como modelo da condição do observador foi parte de um processo de modernização”. (Ibid., p. 135). Num primeiro momento, a partir da sua invenção, a fotografia passou por um período de reconhecimento do meio, onde foram desenvolvidos diversos experimentos para fixação da imagem e aprimoramento da câmera. Além disso, esta época foi marcada por um questionamento a respeito dessa nova possibilidade de produção de imagem, que até então era atividade restrita à pintura. O modelo baseado na observação a partir da câmara escura foi se modificando aos poucos dando espaço para um novo tipo de percepção. “Só no início do século XIX o modelo da câmara perde sua autoridade suprema. A visão deixa de estar subordinada a uma imagem exterior do verdadeiro ou do certo. Não é mais o olho que alardeia um ‘mundo real’”. (Ibid.)

Diante de uma nova realidade, seria natural uma transformação do modo de ver. E, segundo Rouillé, “a máquina-fotografia vem a ter um imenso papel: produzir visibilidades adaptadas à nova época.” (ROUILLÉ, 2009, p. 39). Diferentemente da câmara escura, que condicionava um observador a uma posição fixa dentro do aparato, com a fotografia o observador passou a operar o dispositivo de fora dele, passando a ter mobilidade em relação ao assunto de seu interesse.

A partir daí, a fotografia passaria por momentos distintos no que diz respeito à produção de imagens. Inicialmente tida como ferramenta de reprodução do real, essa atribuição foi se transformando a partir da prática dos fotógrafos



Figura 11 – Modelos de câmeras analógicas.

e a partir da reflexão de diversos autores que questionaram essa verdade. A ideia da fotografia como documento foi perdendo força na medida em que a subjetividade do fotógrafo foi reconhecida como elemento de construção da imagem, ou seja, “no plano das imagens e das práticas, mesmo o documento reputado como o mais puro é, na realidade, inseparável de uma expressão”. (ROUILLÉ, 2009, p.20). A fotografia foi conquistando espaço na arte a partir do trabalho de fotógrafos que exploram as possibilidades do meio em função de uma linguagem visual e de sua expressão pessoal, além de ser material de trabalho de diversos artistas que a utilizam em função de uma proposta artística.

Retomando um pouco a ideia das relações entre o corpo e a câmera, é interessante observar que o surgimento da fotografia digital abriu caminhos diversos para novas possibilidades de interação com o mundo por meio do dispositivo fotográfico. Neste contexto, a câmera de celular surgiu como mais uma alternativa de aparato para a produção de imagens, além de funcionar como um meio de distribuição e visualização quando conectada à *internet*. Além disso, as câmeras digitais também passaram a ter o recurso de conexão com a *internet* com o uso de cartões de memória com *wi-fi*. As câmeras tornaram-se vestíveis, como, por exemplo, os modelos de câmera *GoPro*, facilmente acoplados a capacetes e adaptáveis a drones, neste caso operadas à distância (fig. 12).



Figura 12 – Câmera GoPro fixada em um capacete (à esquerda) e a mesma câmera acoplada em um drone (à direita).

O hábito de diversas pessoas tirarem fotos de si mesmas para o compartilhamento em redes sociais, o chamado *selfie*, rendeu também a produção em massa de extensores em forma de bastão, capazes de prologar o braço, os quais permitem um distanciamento maior da câmera em relação ao sujeito. Nessa linha, muitas câmeras passaram a ter o visor flexível, possibilitando ao sujeito a observação de sua própria imagem na tela. Curiosamente, muitos aparatos não são novidade, mas indicam um movimento próprio do ser humano na sua busca de interagir com o meio em que vive. O uso de um bastão para ampliar o alcance da câmera, por exemplo, apesar de parecer uma ferramenta nova, está presente em uma foto de 1926, conforme podemos ver na figura 13. O que demonstra que é característica própria do ser humano usar meios para interagir com o mundo e adaptar ferramentas às suas necessidades.

Não é novidade também que a indústria trabalha em função das necessidades humanas e que estas correspondem a um mercado de consumo. Nesse sentido, é possível identificar uma relação direta entre um determinado uso



Figura 13 – Fotografia de 1926 indica o uso pioneiro de um bastão na produção de um autorretrato. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/sociedade/tecnologia/fotografia-de-1926-mostra-uso-pioneiro-de-pau-de-selfie-14908747>>. Acesso em: 23 jul 2015.

e as adaptações feitas em função de uma necessidade. Assim, percebemos que a invenção de novos tipos de câmeras, ainda que estejam diretamente vinculadas ao mercado, têm relação direta com a construção de novos pontos de vista. Num contexto de um processo de criação, estes pontos de vista estarão vinculados diretamente ao discurso do fotógrafo/artista.

1.2 – A câmera fotográfica como parte de um evento fotográfico

Não devemos chamar atenção somente ao aspecto estrutural da câmera, mas também ao processo como um todo, no qual ela se insere. Ela é parte do evento fotográfico, no qual é mediadora de um processo desencadeado pela percepção. Rouillé (2009) aponta a importância da memória nesse processo, que funciona como uma

espécie de orientadora das escolhas do fotógrafo. Suas principais referências, restrições, vivências e interesses pessoais reverberam no seu próprio corpo e sugerem uma postura, um tipo específico de interação com o seu entorno que se relaciona diretamente com o que ele seleciona visualmente e o seu modo de ver.

O olhar e o corpo do fotógrafo permeiam seus interesses presentes e seu passado sedimentado. Quanto às suas imagens, elas mobilizam outros elementos armazenados em sua memória: suas habilidades e suas competências fotográficas, as miríades de imagens que ele já viu, assim como os esquemas formais e estéticos que assimilou. A captação tenta um ajuste, tão rápido quanto complexo e improvável, entre três temporalidades heterogêneas: o passado singular, ao mesmo tempo particular e coletivo, do fotógrafo; o presente do estado de coisas; e o futuro dos usos supostos da imagem. O caráter improvável da captação – fazer coincidir em um instante essas temporalidades heterogêneas – cria no fotógrafo uma tensão que provoca um verdadeiro apelo à sua memória, e que o projeta nas estratificações de seu passado. Algumas de suas lembranças são então reativadas, sua percepção é estimulada e orientada, e seu corpo mobilizado em uma verdadeira dança ritual onde todos os movimentos (aproximações, afastamentos, joelho no chão, deslocamentos laterais, etc.) produzem efeitos estéticos diretos. (ROUILLÉ, 2009, p. 225).

Deveríamos pensar que a escolha da câmera revela também um tipo de personalidade ou mesmo uma intenção em produzir um tipo específico de fotografia? A análise do trabalho de alguns fotógrafos indica uma possível leitura nesse sentido.

O trabalho da fotógrafa americana Vivian Maier foi descoberto recentemente e de maneira atípica. Suas fotos, guardadas por ela por toda sua vida, foram leiloadas no ano de 2007 em razão de uma dívida não paga. Maier passou a vida trabalhando como babá e fotografando nas horas vagas. O anonimato talvez apontasse para uma vida recatada e uma certa timidez. O fato é que sua postura, descrita por algumas pessoas próximas, revelava uma personalidade extremamente reservada. Não à toa que suas fotos nunca foram mostradas ao longo de sua vida. Seu trabalho era voltado para a fotografia de rua, atividade que rendeu mais de cem mil negativos.

Se observarmos alguns autorretratos de Maier (fig. 14), é possível perceber que há uma relação indireta entre o seu olhar e a cena que ela está fotografando. Utilizando uma câmera *Rolleiflex*, a sua postura não era tão invasiva



Figura 14 – Série de autorretratos de Vivian Maier. Disponível em: <<http://www.vivianmaier.com/gallery/self-portraits/>>. Acesso em: 16 de julho de 2015.

e permitia uma aproximação com o tema de maneira mais discreta. Fotografar pessoas com naturalidade pode ser um desafio neste tipo de fotografia, e a maneira como se dá a aproximação do fotógrafo é essencial ao resultado da imagem. Uma câmera *Rolleiflex* é posicionada na altura da cintura e o fotógrafo direciona o seu olhar para baixo ao invés de olhar diretamente para a cena. Estas imagens indicam uma presença furtiva e discreta, ao mesmo tempo que, assim como em suas fotografias de rua, revelam cenas construídas com um aspecto de espontaneidade.

Henry Cartier-Bresson (fig. 15), destacado fotógrafo francês, é indissociável do termo “instante decisivo”. Termo que se relaciona a um tipo específico de fotografia, onde o fotógrafo deve estar em perfeita sintonia com a cena observada e saber o momento exato de capturar a imagem. Para Bresson, este momento exato está diretamente conectado com a atitude corporal do fotógrafo, que, num ato reflexo, se mobiliza em função da busca de uma



Figura 15 – Henri Cartier-Bresson em ação. Foto: Francois Lochon / GETTY IMAGES. Disponível em: < http://www.revistadacultura.com.br/revistadacultura/detalhe/14-01-02/As_rugas_e_os_sulcos_do_instante_decisivo.aspx >. Acesso em: 23 jul 2015.

composição onde todos os elementos estejam em perfeita sintonia. A câmera utilizada por ele era uma *Leica*, rápida e ágil, e esta escolha estava diretamente relacionada ao tipo de fotografia que ele fazia. Em sua fotografia não havia espaço para recortes posteriores, a imagem tinha que acontecer no instante. Neste caso, a foto é fruto de uma relação muito bem sincronizada entre o corpo do fotógrafo, o qual o mobiliza pelo espaço, e a câmera fotográfica.

Um outro trabalho interessante, em que podemos verificar uma relação direta entre a escolha da câmera e a poética da imagem, refere-se ao Coletivo Basetrack (fig. 16). Criado pelo fotógrafo húngaro Balazs Gardi em 2010, as atividades deste grupo de fotógrafos tinham como foco a cobertura do conflito no Afeganistão. Tratava-se de um trabalho independente de fotografia de guerra em que utilizavam unicamente um iPhone para retratar



Figura 16 – Imagens produzidas pelo Coletivo Basetrack durante o conflito no Afeganistão. Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/basetrack/>>. Acesso em: 22 de julho de 2015.

não somente o conflito mas também o cotidiano que envolvia tal situação. Além da câmera de celular, este equipamento funcionava como um aparato de reportagem completo por possuir uma função multimídia em que podiam editar as imagens, gravar áudio e vídeo, e transmitir este material pelo *website* do projeto e redes sociais. Consequentemente, as imagens resultantes deste trabalho assumiram características próprias deste tipo de dispositivo. Podemos identificar que há uma apropriação dos recursos do aplicativo *Hipstamatic*, os quais se transformam em linguagem e configuram uma escolha. Este tratamento dado às fotografias permeia boa parte do trabalho deste coletivo.

Podemos também fazer o caminho inverso. Se analisarmos alguns trabalhos a partir da própria imagem, descobriremos algumas relações que indicam algum tipo de uso específico da câmera em função do resultado pretendido. Alguns trabalhos, inclusive, vão um pouco além das possibilidades delimitadas pelo dispositivo fotográfico, por intenções distintas. Encontramos alguns exemplos marcantes como a fotografia de Oscar Gustav Rejlander, intitulada “Dois modos de vida” (fig. 17), composta por mais de trinta negativos onde cada elemento da imagem foi fotografado separadamente. A câmera fotográfica, ainda muito limitada em recursos, não dava conta de solucionar algumas questões técnicas no momento da captura da imagem. Com isto, artistas como Rejlander recorriam a montagens, recortes, composição de cenas fotografadas separadamente e até o uso da pintura em alguns casos, para preencher algum espaço da imagem não capturado pela câmera. No caso deste trabalho, a precariedade técnica do dispositivo tinha uma relação direta com a motivação de manipular a imagem e, consequentemente, influenciava no resultado poético da imagem.

De tema polêmico, a imagem indicava a figura de um pai, centralizado, ao lado dos dois filhos que seguiam por caminhos opostos: de um lado o caminho do pecado e de outro o caminho da virtude. A foto causou um choque por apresentar a nudez, sendo censurada em algumas ocasiões. Mas o que chama a atenção neste trabalho, dentro do contexto aqui apresentado, é a forma como Rejlander resolveu a composição e a construção da imagem a partir da montagem. O fato é que não seria possível realizar uma foto contendo a cena como um todo pois uma



Figura 17 – Oscar Gustav Rejlander, “Dois modos de vida”, 1857, fotomontagem, 41 x 79 cm.

câmera fotográfica era limitada em recursos nesta época. Neste caso, o trabalho de pós-produção possibilitou a Rejlander trabalhar com outras possibilidades além das quais a câmera oferecia. Algumas características são típicas de um trabalho de fotomontagem, como, por exemplo, o foco presente em todos os planos da imagem. Além de fotografar cada trecho da imagem isoladamente, provavelmente Rejlander fotografou a mesma imagem com diferentes focos para compor uma imagem nítida. Ainda assim, se olharmos atentamente, é possível identificar no contorno das pessoas a evidência do recorte. Somado a isto, “Dois modos de vida” representa o desejo de certo grupo de fotógrafos britânicos em meados do século XIX de provar o valor da fotografia como grande arte.” (HACKING, 2012, p. 116). No caso de Rejlander, a fotomontagem é uma solução para contornar uma limitação técnica, visando um resultado poético específico.

De maneira diferente, no trabalho do artista inglês David Hockney, a colagem de fotos é intencionalmente utilizada, fazendo-se visível e tornando-se um elemento poético. Utilizando aproximadamente setecentos e cinquenta fotografias, “Pearblossom Highway” (fig.18), assume as imperfeições da sobreposição das imagens, tomadas em diferentes horas do dia.

Há também uma alteração da ideia de perspectiva, visto que o artista fotografou cada elemento da imagem de um local diferente, muitas vezes estando próximo de cada objeto fotografado, criando uma nova concepção do espaço em pontos de vista múltiplos. Segundo Hockney,



Figura 18 – David Hockney, “Pearblossom Highway”, 1986, colagem fotográfica, 181.6 x 271.8 cm.

Pontos de vista múltiplos criam um espaço bem maior do que pode ser alcançado por um único. Nossos corpos talvez aceitem um ponto de vista central, mas nossa imaginação movimenta-se rente a tudo, exceto ao horizonte remoto, que tem de estar perto do alto do quadro. (HOCKNEY, 2001, p. 94).

Interessante notar no trabalho poético de Hockney este caminho de construção da imagem. Da mesma forma, cabe aqui mencionar que este trabalho remete à investigação que ele faria posteriormente sobre o modo como artistas do passado representavam o mundo (HOCKNEY, 2012). Ele defende a ideia de que por volta de 1430 os pintores já utilizavam espelhos e lentes como ferramentas auxiliares para pintar. Em sua pesquisa, o autor evidencia a influência do dispositivo, neste caso um dispositivo baseado em espelhos e lentes, no resultado final da imagem. As soluções visuais encontradas em diversas pinturas por ele analisadas, revelam características que somente seriam possíveis com a utilização de recursos ópticos. Nesse sentido, as marcas do dispositivo nestas pinturas seriam identificadas por fundos desfocados, elementos da imagem com proporções diferentes devido à limitação de foco, sombras muito marcadas, distorções que só seriam explicáveis pelo uso da óptica, ou seja, efeitos que só seriam possíveis com a utilização de recursos ópticos.

Mesmo que este pensamento provoque controvérsias, o que nos interessa aqui é observar que o modo como ele desenvolve o seu ponto de vista aproxima-se do objeto desta pesquisa, tanto no seu trabalho de colagens de fotografia como na sua análise sobre a pintura. Tratam-se de leituras complementares que ajudam a pensar o dispositivo e se manifestam de modos variados em diversos trabalhos. Nesse sentido, encontraremos um campo vasto de análise.

Considerando que hoje os limites entre os meios são permeáveis, vemos um entrelaçamento das linguagens onde as fronteiras não são tão evidentes, e a fotografia assume-se nessa expansão. Um exemplo disso está na oferta de uma ampla gama de câmeras fotográficas equipadas com o recurso do vídeo, o que faz com que as possibilidades no campo da fotografia sejam ampliadas também para esta linguagem.

O trânsito das imagens e entre as imagens, inaugurado pela mobilidade da fotografia e expandido pelas tecnologias imagéticas eletrônicas e digitais, estabelece novas dinâmicas entre a obra e a sua percepção da ordem da mutabilidade. (FATORELLI, 2013, p. 85).

A fotografia pode se mesclar ao vídeo e ainda assim ser fotografia. Como no trabalho do fotógrafo Antonio Saggese, intitulado “Noir: a noite na metrópole”, que consiste numa série de “fotografias cinéticas”, como ele próprio define, em que temos imagens em movimento de fragmentos da cidade. Interessante notar que Saggese insere nos créditos do trabalho o uso de câmeras “hackeadas”, ou seja, câmeras com configurações alteradas, e o uso do próprio iPhone, informação esta que nos dá pistas sobre as suas escolhas e a relação que possuem com



Figura 19 – Antonio Saggese, fragmento do trabalho “Noir”, 2015, fotografia cinética.

seu processo criativo. A plasticidade das imagens se mescla a um tempo distendido, que não é mais o tempo do instante decisivo fixado em uma imagem única. Como bem observa Antonio Fatorelli, “a experiência temporal atualmente compartilhada configura-se de modo expandido, multivetorial e ubíquo, consoante aos princípios da complexidade”, (FATORELLI apud SAGGESE, 2015) indicando que a fotografia assume novas temporalidades no mundo contemporâneo.

Assim, a experiência apresentada no início deste capítulo encontra ressonância, em maior ou menor grau, nas diversas maneiras de pensar o dispositivo dentro de um contexto histórico ou mesmo nas aproximações com os mais diversos trabalhos em fotografia. Não é exagero pensarmos que, de alguma forma, as questões referentes à câmera fotográfica sempre conviveram com inquietações artísticas, ainda que não estivessem no foco das atenções. Tais questões dialogam diretamente com o tema aqui tratado e servem como referência para construirmos uma relação mais estreita entre a teoria e a prática, e, ao mesmo tempo, levantar discussões sobre as ações que conduzem um processo de criação em fotografia. Antes de entrarmos no processo propriamente dito, é pertinente investigarmos a natureza deste corpo-câmera sob o viés da filosofia, de forma que a percepção sobre o meio não fique restrita às suas características técnicas. Trataremos deste assunto no capítulo a seguir.

2. O DISPOSITIVO FOTOGRÁFICO

A referência à câmera fotográfica na figura do dispositivo, tema aqui discutido, encontra alguns sinônimos: aparato, aparelho, caixa preta, objeto técnico, câmara escura. Ao mesmo tempo, apesar de sinônimos, podem não se limitar a uma única definição, muito pelo contrário, cada termo abre portas para reflexões amplas e profundas. Mas, na realidade, o que é o dispositivo? As diferentes denominações do dispositivo relacionam-se, na verdade, a um determinado autor ou contexto. Vilém Flusser sugere o termo “aparelho fotográfico”, denominado por ele como “brinquedo que traduz pensamento conceitual em fotografias.” (FLUSSER, 2011, p. 17). Já Gilbert Simondon (2007), utiliza o termo “objeto técnico” para desenvolver sua teoria. Da mesma forma, em alguns contextos, temos a câmara escura como referência aos primórdios da câmera fotográfica. Ou mesmo a utilização da metáfora da câmera, a caixa preta. Cabe entendermos cada denominação em relação à teoria correspondente, para não perdermos de vista o contexto no qual se inserem. Por este motivo, ao longo do texto respeitaremos a denominação de cada autor, buscando evidenciar uma relação com a câmera fotográfica.

De modo geral, as teorias do dispositivo não são restritas à fotografia. Encontramos diversos estudos relacionados ao cinema e a discussões puramente filosóficas. O objetivo aqui é verificar como se aplica à fotografia a relação entre o homem e a máquina fotográfica. Como pensar a máquina para além da sua função técnica? E, mais adiante, como se dá essa mediação tanto no processo de criação como na poética da imagem?

No entanto, é importante mencionar que as teorias do dispositivo tiveram origem

(...) nos anos 1970 no contexto da discussão entre cinema e psicanálise e teorias do estruturalismo, migrou para outros contextos e recebeu diferentes formulações, como na teoria da “caixa preta” de Vilém Flusser (2002), na descrição do filme-

dispositivo proposto por Jean-Louis Comolli, dentro da conceituação do cinema-verité, na formulação de Anne Marie Duguet sobre os dispositivos na videoarte (presente nas obras de artistas tão diversos quanto Nan June Paik, Bruce Naumann, Bill Viola, Antoni Muntadas, etc.) e de forma mais ampla no pensamento de Michel Foucault e Gilles Deleuze, além de outros autores de campos muito diversos. (BENTES, 2006, p. 103).

Estas considerações iniciais são importantes para situar as origens do tema e, ao mesmo tempo, direcionar o assunto para a fotografia e a relação com o campo de pesquisa em arte, ciência e tecnologia. O próprio trabalho de Flusser (2011), apesar de materializar seu pensamento na câmera fotográfica, não se restringe a ela, podendo ser um modelo de reflexão para outros sistemas similares.

Relacionar o processo de criação com as teorias de Flusser e Simondon amplia a compreensão de muitas das questões que permeiam o meu trabalho, principalmente a intenção de evidenciar neste processo a presença do dispositivo. Neste aspecto, os dois filósofos mencionados apresentam olhares bem distintos e contribuem, cada um à sua maneira, para o entendimento de algumas questões levantadas nesta pesquisa. Em um primeiro momento, minhas dúvidas encontraram apoio na teoria de Flusser. O exercício de fotografar com duas câmeras diferentes, conforme apresentado no capítulo um, provocou em mim uma reflexão a respeito das imagens fotográficas e uma dúvida sobre a minha autonomia em capturá-las. Até que ponto eu teria controle sobre o resultado daquelas imagens? Será que a câmera condiciona o meu olhar? Aos poucos, estes questionamentos transformaram-se em pistas para desvendar o modo de construção de um processo de criação em fotografia. Assim, ao me aproximar da teoria de Simondon, pude incluir o dispositivo fotográfico como elemento integrante desse processo, atuando como um corpo presente em conexão comigo durante o ato fotográfico.

Ao lançar a atenção à câmera fotográfica e considerando-a mediadora na minha relação com as coisas do mundo, a busca por uma compreensão de sua natureza se fez necessária neste percurso. Inevitavelmente, o contato com estas teorias ampliou o meu modo de olhar para o processo criativo, contribuindo para uma reflexão mais aprofundada sobre o tema.

2.1 – Uma pergunta a partir de Vilém Flusser

Inicialmente, a experiência de fotografar com duas câmeras diferentes, encontrou ressonância no pensamento de Vilém Flusser (1920-1991), justamente pelo questionamento deste autor a respeito da intenção do aparelho e a do fotógrafo: “até que ponto conseguiu o fotógrafo apropriar-se da intenção do aparelho e submetê-la à sua própria?” (FLUSSER, 2011, p. 63). Ao indagar sobre a natureza dos equipamentos em relação à poética da imagem encontrei um caminho inicial para pensar a câmera fotográfica e a sua inserção no processo criativo. O contato com a teoria de Flusser foi positiva, ainda que indicasse um caminho de dúvidas em relação à autonomia do fotógrafo. E foi justamente esta pergunta que evidenciou a necessidade de olhar para a câmera como elemento importante dentro de um processo, e não somente um recurso técnico necessário para capturar imagens. Ao longo do tempo também foi perceptível a necessidade de estabelecer uma reflexão crítica em relação à teoria a fim de buscar caminhos para pensar o dispositivo fotográfico. Cabe aqui apresentar o contexto desta pergunta de Flusser e como está inserida no seu pensamento.

Flusser tinha origem tcheca e estabeleceu-se no Brasil em 1940, morando aqui por cerca de trinta e dois anos, até 1972. Flusser absorveu muito da cultura brasileira, e segundo Norval Baitello Júnior, ele foi um antropófago⁶, fato este que influenciou no modo como desenvolveu sua teoria.

Foi com as ferramentas da “Antropofagia” que Flusser passou a se deliciar com os mais diversos artefatos e fatos da mídia e seus desenvolvimentos. Foi o olhar do antropófago que fez Flusser enxergar muito à frente o cenário futurológico que apenas se descortinava. (BAITELLO JR, 2013, p.1).

⁶ O termo se refere ao movimento “Antropofagia”, movimento diretamente relacionado ao Modernismo brasileiro que propunha um radicalismo em relação à cultura vinda do exterior. A ideia que permeava este movimento objetivava devorar a cultura estrangeira reelaborando-as a partir de um olhar crítico ao que era vindo de fora, mantendo uma referência às culturas primitivas brasileiras.

Sua teoria indica um caminho de dúvida em relação às possibilidades de uso do aparelho sendo também uma crítica ao sistema em que ele se insere. O aparelho fotográfico, segundo Flusser, é uma espécie de modelo a todos os tipos de aparelhos de natureza similar, e sua análise serve como uma referência para pensar questões essenciais relacionadas a este universo.

Todo aparelho funciona a partir de uma programação, a qual é realizada por alguém que o produz. Ele carrega algumas potencialidades de uso. Para Flusser,

O número de potencialidades é grande, mas limitado: é a soma de todas as fotografias fotografáveis por este aparelho. A cada fotografia realizada, diminui o número de potencialidades, aumentando o número de realizações: o programa vai se esgotando e o universo fotográfico vai se realizando. *O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico.* (FLUSSER, 2011, p.42, grifo do autor).

Neste modelo, o ser humano torna-se um funcionário do aparelho, cuja função é testar tais potencialidades. O fotógrafo domina o modo de operação do aparelho, sabendo usá-lo com o objetivo de obter fotografias. Porém, ele desconhece o seu modo de operação interno, o que leva Flusser a afirmar que o fotógrafo pensa dominar um aparelho, mas é, na verdade, dominado por ele. Nesse sentido, o fotógrafo faz parte de uma cadeia maior, onde sua função é testar o aparelho com a finalidade de responder a um aperfeiçoamento constante pela indústria que o produz.

Esta situação está vinculada também a um uso baseado no automatismo, ou seja, a um uso indiscriminado do aparelho que não gera indivíduos críticos, capazes de interpretar uma imagem ou mesmo analisar este tipo de relação. Neste caso, a tendência é que o usuário obedeça à finalidade prevista pelo fabricante ao seguir o modo de uso do aparelho. Consequentemente, temos hoje uma produção de imagens cada vez mais intensa e, nesse sentido, Flusser já apontava a “maré fotográfica” (Ibid., p.79) proveniente da produção amadora onde se pratica a obediência ao aparelho, ou seja, o fotógrafo amador apenas se dá ao trabalho de apertar o botão, o programa faz o resto. A imagem torna-se mania, onde o homem “não sabe mais olhar, a não ser através do seu aparelho” (Ibid., p. 78).

A mania fotográfica resulta em torrente de fotografias. Uma torrente memória que fixa. Eterniza a automaticidade inconsciente de quem fotografa. Quem contemplar álbum de fotógrafo amador, estará vendo a memória de um aparelho, não a de um homem. (FLUSSER, 2011, p.78).

Este tipo de produção, nem sempre acompanhada de uma leitura crítica por parte de quem produz, torna-se apenas um atestado de presença onde “o próprio mundo vai sendo vivenciado como conjunto de cenas” (Ibid., p. 23). É a vida em função das imagens que Flusser chama de idolatria, ou seja, a “alienação do homem em relação a seus próprios instrumentos.” (Ibid., p. 24). A produção massiva de imagens vem acompanhada de desconhecimento a respeito de sua própria natureza, e, neste contexto, o usuário apenas obedece à finalidade prevista pelo fabricante, ou seja, a de seguir o modo de uso do aparelho.

Flusser indica que há uma situação de confronto, onde todas as fotografias são o resultado de uma colaboração e um combate entre o aparelho e o fotógrafo, demonstrando que há pontos em que os dois convergem e outros em que divergem. Porém, neste combate, ele indica que há um desvio das intenções humanas em favor dos aparelhos (Ibid., p.63) e que seria necessário haver uma crítica que revelasse tal desvio. A relação entre a câmera e o fotógrafo é a de uma eterna luta, e, por mais que o fotógrafo tente, ele estará sempre restrito ao que o programa pode lhe oferecer.

O fotógrafo profissional parece levar o seu aparelho a fazer imagens segundo a intenção deliberada para a qual o fotógrafo se decidiu. Análise mais atenta do processo fotográfico revelará, no entanto, que o gesto do fotógrafo se desenvolve por assim dizer no “interior” do programa do aparelho. Pode fotografar apenas imagens que constam do programa do aparelho. (Id., 2008, p.29).

Assim, sob o ponto de vista de Flusser, a intenção do fotógrafo é programada e as imagens que ele produz estão dentro das probabilidades permitidas pelo aparelho e por quem o programou. Neste modelo proposto pelo autor, é difícil vislumbrar uma autonomia do fotógrafo. Ainda que ele fotografe baseado na crença de estar mostrando ao mundo o seu ponto de vista, suas fotografias estão impregnadas de intenções as quais ele não tem controle.

Se levarmos este modelo ao pé da letra, não seria possível pensar, por exemplo, em um processo criativo em fotografia baseado no ponto de vista do artista. Uma afirmação que causa um certo desalento e que não podemos considerar como uma verdade soberana. Este talvez seja o exercício que devemos fazer ao ler Flusser, o de pensar este universo de forma crítica, que induza a um questionamento da própria realidade. Arlindo Machado (1997), por exemplo, questiona que haja a possibilidade de esgotamento do programa e enfatiza o papel do artista,

Dada a complexidade dos conceitos invocados na concepção de uma máquina semiótica, poderíamos então dizer que sempre existirão potencialidades dormientes e ignoradas, que o artista inquieto acabará por descobrir, ou até mesmo por inventar, ampliando portanto o universo das possibilidades conhecidas de determinado meio. (MACHADO, 1997).

A inquietação presente no artista o direciona a um caminho de descoberta, ele não se contenta com a ideia de um aparelho com possibilidades de uso limitadas. Este perfil se relaciona com o que Flusser chama de fotógrafo experimental, para ele uma possível exceção. Estes “tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir imagem informativa que não está em seu programa. Sabem que sua práxis é estratégia dirigida contra o aparelho.” (FLUSSER, 2011, p.107). Esta práxis seria, segundo ele, uma resposta sobre o problema da liberdade, em uma tentativa de tentar uma oposição a um mundo dominado por aparelhos. Neste cenário de dominação, sua filosofia da fotografia surge com o compromisso de estimular a consciência desta práxis, a qual permitiria uma vida mais livre.

De modo geral, Flusser aponta para a existência de dois tipos de fotógrafos, o fotógrafo funcionário e o fotógrafo artista. O primeiro sempre utilizará o aparelho sem uma postura crítica, e o segundo sempre irá buscar estratégias para questionar este modelo. São estas diferentes posturas que podem indicar uma possível tentativa de autonomia em relação à câmera fotográfica ou uma subordinação a ela. No contexto da arte, haverá sempre um espaço aberto à subversão do uso da câmera, pois

os artistas sempre subvertem as funções originais para que esses aparatos foram construídos, revelando outras possibilidades de uso existentes neles e ampliando a realidade. (SOGABE, 2015, p. 177).

É papel do artista questionar as verdades e, nesse sentido, cabe a ele propor novos usos do aparelho ou mesmo construir seu trabalho subvertendo modelos prontos. O artista, em suas elaborações, é capaz de propor novos modos de ver o mundo que fogem do óbvio. Ele age no espaço da criação, envolto de uma liberdade necessária para que este processo ocorra.

O cenário proposto por Flusser aparenta um pessimismo em relação ao aparelho fotográfico, ainda que exista espaço para o fotógrafo experimental. Porém, é preciso entender que o seu modo de apresentar seus questionamentos é por meio da provocação, a qual carrega uma dose de generosidade, ainda que pouco percebida.

Nos dias de hoje, a generosidade deste pensamento também não é percebida com facilidade por aqueles que o leem pela primeira vez. Muitos se perturbam, por não saber ao certo se concordam com o autor ou se dele discordam, por não saber ao certo se o autor é um gênio ou apenas um maluco disfarçado de gênio. A questão é que, ao levantar o seu tapete imaginário para pensar, o filósofo tira ao mesmo tempo o tapete sob os nossos pés, quer dizer, ele arranca as nossas certezas tão confortáveis e nos deixa quase literalmente sem chão, ou, como também prefere dizer em alemão, nos deixa *bodenlos*. (KRAUSE, 2011, p.3, grifo do autor).

Neste sentido, as proposições de Flusser foram responsáveis por provocar um questionamento no meu modo de ver a câmera fotográfica, assim como as fotografias produzidas a partir dela. Minhas inquietações iniciais não seguiram o caminho de tentar solucionar este combate entre fotógrafo e aparelho, o que talvez seria uma luta sem fim, mas sim buscar uma apropriação da câmera e seus potenciais recursos, associando-a ao meu universo pessoal. As perguntas de Flusser induziram o meu pensamento a sair de uma zona de conforto, sendo também responsáveis por abrir um campo de exploração entre a teoria e a prática a fim de investigar as vias de realização de um processo criativo.

2.2 – O dispositivo fotográfico sob a perspectiva de Gilbert Simondon

Os questionamentos iniciais sobre a natureza das imagens fotográficas poderiam se encaixar em diversas propostas de reflexão. Ao longo do processo, encontrei na teoria de Gilbert Simondon uma abertura para pensar a câmera fotográfica no contexto da criação, a fim de compreender a sua inserção em um projeto poético.

Gilbert Simondon (1924-1989), filósofo francês, apresenta um ponto de vista mais abrangente em relação à tecnologia, com um trabalho baseado em uma visão integradora da ciência, da psicologia, da filosofia e da própria tecnologia. Em suas reflexões, encontramos uma abertura propícia para pensar o dispositivo fotográfico em um contexto de integração com o ser humano. Alguns de seus conceitos são apresentados aqui com o objetivo de proporcionar uma leitura mais ampla a respeito do tema do dispositivo e o seu modo de existência num processo artístico.

Podemos dizer que a câmera fotográfica é um modelo similar ao que Simondon nomeia de objeto técnico. O objeto técnico se constitui em um sistema a partir da união de vários elementos. Tais elementos ganham um propósito a partir do momento em que se constituem num conjunto, com uma finalidade em comum. É na interação entre estes elementos dentro de um sistema fechado que o objeto ganha existência.

existe uma forma primitiva do objeto técnico, a forma abstrata, na qual cada unidade teórica e material é tratada como um absoluto, consumada em uma perfeição intrínseca que necessita, para seu funcionamento, estar constituída em um sistema fechado. (SIMONDON, 2007, p.43, tradução nossa⁷).

O objeto técnico se caracteriza, desde o momento da sua invenção, por um “caráter orgânico” (CARVALHO, 2012, p. 241) que se dá pela autocorrelação de seus elementos. Ou seja, sua existência depende da concretização

⁷ (...) existe una forma primitiva del objeto técnico, la forma abstracta, en la cual cada unidad teórica y material está tratada como un absoluto, consumada en una perfección intrínseca que necesita, para su funcionamiento, estar constituida en sistema cerrado.

dessas relações internas em um sistema unificado, onde a coerência entre elementos diferentes se torna a base para a invenção.

Simondon considera a existência de uma realidade humana no objeto técnico. Este surge da necessidade do homem de resolver problemas e guarda na sua origem o caráter de quem o inventou. Desta forma, o objeto técnico existe inicialmente para cumprir uma função, sem, todavia, restringir-se a ela. Ele ultrapassa sua finalidade inicial e assume funções não previstas na sua concepção. As funções complementares são chamadas por Simondon de “superabundantes”, sendo capazes de libertar o objeto técnico do seu inventor ou das funções primeiras para o qual foi criado. É neste ponto que Simondon aponta para a necessidade de reconhecer este fator como o modo de existência destes objetos e como um caminho de evolução (CHABOT, 2013, p.15). Nesse sentido, há uma diferença entre a máquina sob a perspectiva de Simondon e a máquina sob a perspectiva de Flusser. Enquanto neste último encontramos possibilidades limitadas de uso, as quais ficam restritas às configurações programadas pelo homem em potencialidades finitas, no modelo de Simondon temos um caminho para a ampliação das suas funções originais, abrindo um espaço concreto para a criação. No entanto, são visões que se complementam se considerarmos o pensamento de Flusser como uma provocação que nos leva ao questionamento. Cada um deles nos conduz a um caminho específico de reflexão. No caso de Simondon,

O objeto técnico é, por um lado, um mediador entre organismo e meio, e por outro lado, uma realidade interiormente organizada e coerente. A criação de objetos técnicos é um meio de estabelecer a compatibilidade intrínseca do organismo e a compatibilidade extrínseca entre o organismo e o meio. (CARVALHO, 2012, p. 240).

O homem, por sua vez, na postura de inventor, busca a integração, ele “tenta encontrar ordem e conexão entre os diferentes mundos que ele habita”. (CHABOT, 2013, p. 20, tradução nossa⁸). É a partir da necessidade de invenção que o homem inventa, entre outras coisas, os objetos técnicos, com a finalidade de encontrar coerência

⁸ (...) he attempts to find order and connection across the different worlds that he inhabits.

no mundo. Neste processo de invenção estão presentes algumas capacidades humanas, as quais identificamos por meio da análise de alguns autores sobre a teoria de Simondon. Pascal Chabot (2013, p. 102) aponta, por exemplo, para a capacidade do ser humano de antecipar uma situação pela imaginação. A imagem gerada pela antecipação se confronta com a realidade no momento em que se dá a experiência. A experiência torna-se então um símbolo armazenado na memória que existe a partir de todas as contradições entre a imagem antecipada, a imagem experimentada e a imagem símbolo desta relação.

Esta descrição se assemelha muito à experiência pela fotografia, que se dá em parte pela capacidade de antecipação. Fotografar é antecipar o acontecimento de uma cena. Isto não significa que a cena se materializará na forma a qual ela foi imaginada. Mesmo assim, esta capacidade oferece uma abertura ao que está por vir, sendo que esta imagem antecipada pela imaginação convive com a imagem materializada em uma fotografia. Olhar as imagens que surgiram deste processo é também dialogar com a experiência anterior a elas. A construção de um pensamento poético lida com estas contradições e, mais que isso, se faz justamente destas relações entre o abstrato e o concreto.

É interessante notar que tanto a ideia de existência do objeto técnico como muitos outros elementos da teoria de Simondon guardam semelhanças com o processo artístico. O próprio autor sugere isto quando afirma que “a invenção técnica pode, portanto, servir de paradigma aos processos de criação que se exercem em outros domínios.” (SIMONDON, 2008, p.184, tradução nossa⁹).

Jairo Dias Carvalho (2012, p. 245) lança várias questões indagando sobre potencialidades nesse tipo de relação, questões que são pertinentes ao assunto aqui tratado. De modo geral, seus questionamentos se voltam para o campo da arte, podemos fazer tal relação? O autor afirma que “inventar é resolver um problema por um desvio. E fazer um desvio, não é evitar enfrentar uma situação problemática, mas encontrar uma solução original” (Ibid.), chegamos à conclusão que tal afirmação pode ser aplicada em ambas situações. Também é pertinente mencionarmos o desvio

⁹ L'invention technique peut ainsi servir de paradigme à des processus de création s'exerçant en d'autres domaines.

como sendo um tipo de subversão, que leva a ações ou usos não pensados originalmente. Se considerarmos o problema como sinônimo de um questionamento e a solução original como resultado de um processo criativo, temos que o artista inventa a partir de inquietações pessoais e, a partir dos seus questionamentos, ele abre espaço para possíveis soluções em um trabalho artístico. Elementos isolados são agrupados dentro de uma narrativa e ganham um novo significado nessa interação, “as artes, em seu desenvolvimento, inventam compatibilidades entre heterogeneidades dadas.” (MICHAUD, 2012, p.127, tradução nossa¹⁰). Nesse sentido, a obra surge como invenção de um questionamento do artista, mas carrega aberturas para se compor na realidade do outro: é na sua “superabundância” que ela se amplia para questões não pensadas originalmente.

Segundo Simondon, a cultura adota uma postura de defesa em relação à técnica e não enxerga no objeto técnico uma realidade humana. A identificação deste comportamento é carregado de preconceitos e guarda similaridades com a rejeição ao estrangeiro. Este distanciamento afasta o ser humano de uma consciência em relação ao objeto técnico, ou seja, do reconhecimento do caráter humano que reside neste estrangeiro. Sob este viés de recusa, à máquina é delegada somente uma função de utilidade, sem significações. E é justamente nesta falta de conhecimento da máquina que encontramos a alienação.

A maior causa de alienação no mundo contemporâneo reside neste desconhecimento da máquina, que não é uma alienação causada pela máquina, senão pelo não-conhecimento de sua natureza e de sua essência, pela sua ausência do mundo das significações e por sua omissão no quadro de valores e conceitos que formam parte da cultura. (SIMONDON, 2007, p. 31, tradução nossa¹¹).

Esta alienação, por outro lado, vem acompanhada por uma idolatria à máquina por aqueles que desejam dominar seus semelhantes. Estes consideram em demasia que o grau de perfeição de uma máquina está relacionado ao seu grau de automatismo. Esta postura, numa projeção extrema, seria capaz de conectar todas as máquinas

10 The arts, in their development, invent compatibilities between heterogeneous givens.

11 La mayor causa de alienación en el mundo contemporáneo reside en este desconocimiento de la máquina, que no es una alienación causada por la máquina, sino por el no-conocimiento de su naturaleza y de su esencia, por su ausencia del mundo de las significaciones, y por su omisión en la tabla de valores y de conceptos que forman parte de la cultura.

delegando a elas uma capacidade de dominação. Ao contrário, uma máquina aberta, segundo o autor, é que possui um “alto tecnicismo” (SIMONDON, 2007, p.33, tradução nossa¹²), e um conjunto delas permite que o homem seja um “organizador permanente de uma sociedade de objetos técnicos.” (Ibid., tradução nossa¹³).

Um outro aspecto interessante sobre a forma como os objetos técnicos são reconhecidos pode ampliar o entendimento desta questão:

Para Simondon a cultura é desequilibrada porque reconhece apenas certos objetos, os objetos estéticos, e lhes atribui cidadania no mundo das significações, e ao mesmo tempo rechaça outros objetos, em particular os objetos técnicos, banidos para o mundo sem estrutura daquilo que não possui significações, mas apenas um uso ou função útil. Os objetos estéticos são os únicos que merecem ser considerados como portadores de sentido e de valor e que merecem ser interpretados, discutidos, valorizados e pensados, por exemplo, pelo pensamento filosófico. (CARVALHO, 2012, p. 245).

Isso nos faz pensar a relação entre a câmera fotográfica e as imagens produzidas por ela, estas últimas muito mais acolhidas em estudos relacionados ao tema fotografia. Neste sentido, a câmera fotográfica é comumente apresentada pelas suas possibilidades técnicas e modos de utilização, ficando muitas vezes ofuscada diante das discussões relativas à construção da imagem dentro de um trabalho poético. Evidenciar a visão de Simondon a respeito do objeto técnico é pertinente pois indica um caminho de resgate da presença do dispositivo fotográfico dentro do processo criativo. A partir da relação entre o fotógrafo e a câmera é que identificamos um caminho de propostas para a construção de um trabalho poético.

Esta relação se constrói a partir do momento em que o fotógrafo se articula com a câmera incorporando nela sua visão de mundo. E isto só é possível se considerarmos que ela dispõe de abertura para tal acontecimento.

12 (...) alta tecnicidad.

13 (...) organizador permanente de una sociedad de objetos técnicos.

É o que Simondon demonstra ao identificar que o aperfeiçoamento da máquina envolve um contato com uma informação exterior.

O verdadeiro aperfeiçoamento das máquinas, aquele ao qual se pode dizer que eleva o grau de tecnicidade, corresponde não ao aumento do automatismo, senão, ao contrário, ao fato de que o funcionamento de uma máquina preserva uma certa margem de indeterminação. É esta margem que permite à máquina ser sensível a uma informação exterior. Através desta sensibilidade das máquinas à informação se pode consumir um conjunto técnico, e não por um aumento do automatismo. (SIMONDON, 2007, p. 33, tradução nossa¹⁴).

Ampliando esta ideia para o processo criativo, temos a possibilidade de pensar a câmera dentro de uma margem de indeterminação, o que faz com que ela seja sensível às experiências e questionamentos do artista, o qual indica sua presença nesta relação com o dispositivo.

O fotógrafo age a partir de uma necessidade de interação e expressa através da fotografia uma percepção de mundo, tendo a seu favor o dispositivo como uma extensão do seu próprio corpo. A câmera fotográfica, neste caso, é um meio que possibilita a concretização deste processo, ocupando um lugar como um ser técnico. É nesta interação do fotógrafo com a câmera que a imagem capturada pelo aparelho ganha um significado, evidenciando que o modo como a manipulamos com seus potenciais recursos e, sobretudo, suas limitações técnicas, é parte do processo de construção do trabalho criativo. As imagens que surgem daí carregam afetos e memórias e se relacionam diretamente com a natureza humana. A ação se dá em prol da concretização de uma ideia, da captura de uma cena percebida no tempo.

O objeto técnico pode ser belo de uma maneira diferente, por sua integração no mundo humano que prolonga; deste modo, uma ferramenta pode ser bela na ação quando se adapta tão bem ao corpo que parece prolongar de maneira natural e

14 El verdadero perfeccionamiento de las máquinas, aquel del cual se puede decir que eleva el grado de tecnicidad, corresponde no al acrecentamiento del automatismo, sino, por el contrario, al hecho de que el funcionamiento de una máquina preserve un cierto margen de indeterminación. Es este margen lo que permite a la máquina ser sensible a una información exterior. A través de esta sensibilidad de las máquinas a la información se puede consumir un conjunto técnico, y no por un aumento del automatismo.

amplificar em alguma forma seus caracteres estruturais; (...) Esta beleza está na ação, e não é somente instantânea, senão também feita do ritmo dos horários de pico e das horas da noite. (SIMONDON, 2007, p. 204, tradução nossa¹⁵).

A beleza a qual Simondon se refere tem pouca relação com o *design* ou a aparência de um objeto em si. Tem relação com a inserção de um objeto em um contexto que permite uma interação com o mundo. Segundo ele, “o objeto técnico não é belo em qualquer circunstância ou em qualquer lugar; ele é belo quando ele encontra um lugar singular e notável no mundo” (Ibid., p. 203, tradução nossa¹⁶). Significa que a partir desta ação é possível perceber uma intenção humana. No contexto aqui estudado, é também desta interação entre a câmera e o fotógrafo que nascem propostas de leitura de uma realidade, que não é a realidade em si, mas um olhar pessoal sobre ela.

Um aspecto interessante dessa relação é exemplificado por Simondon através da memória. A memória no ser humano lida com lembranças que são construídas a partir da sua vivência, ou seja, ela se constitui de experiências adquiridas ao longo do tempo encaminhadas por interesses pessoais, escolhas, emoções. O ser humano é capaz de elaborar relações entre essas experiências, mesmo que haja uma distância entre um fato e outro, ou seja, trabalha na unidade das formas e na ordem. A memória da máquina por sua vez, trabalha com uma fidelidade de detalhes, armazenando dados, e, segundo o autor, “se faz sem uma memória prévia” (SIMONDON, 2007, p. 140, tradução nossa¹⁷), ou seja, ela ocorre numa multiplicidade e desordem. Todavia, não é capaz de interpretar

15 El objeto técnico puede ser bello de una manera diferente, por su integración en el mundo humano que prolonga; de este modo, una herramienta puede ser bella en la acción cuando se adapta tan bien al cuerpo que parece prolongar de manera natural y amplificar en alguna forma sus caracteres estructurales; (...) Esta belleza está en la acción, y no es sólo instantánea, sino también hecha del ritmo de las horas de pico y las horas de noche.

16 El objeto técnico no es bello en cualquier circunstancia o en cualquier lugar; es bello cuando encuentra un lugar singular y destacable del mundo.

17 (...) se hace sin memoria previa.

tais informações ou atribuir significados a elas. É no agrupamento destas duas memórias que emerge um processo único e complementar. Segundo Pascal Chabot (2013),

Simondon vê na cibernética uma maneira de ir além dos problemas colocados pelos estágios anteriores da evolução tecnológica. Máquinas de informação não substituem os seres humanos. Elas permitem uma colaboração, um “bom” acoplamento que realiza o ideal de uma “vida tecnológica”. (Ibid., p. 72, tradução nossa¹⁸).

Essa ideia de acoplamento é interessante para pensar a junção de dois seres, um técnico e outro humano, em uma unidade onde cada um desempenha um papel importante para um determinado fim. Se trabalhassem isoladamente não chegariam a um resultado desejado. Trata-se de uma coexistência, que, segundo Simondon, indica que “a vida técnica não consiste em dirigir máquinas, senão em existir no mesmo nível delas” (SIMONDON, 2007, p.143, tradução nossa¹⁹). Nas palavras de Chabot (2013), “somos parte guardiões, parte servos. Nós somos, além de qualquer sentimento de alienação.” (Ibid., p. 72, tradução nossa²⁰). Temos, assim, uma relação de reciprocidade, sem a necessidade de estabelecer hierarquias entre um ser e outro.

Esta capacidade do ser humano de relacionar fatos, por exemplo, indica caminhos para pensarmos a construção de uma narrativa, que veremos mais detalhadamente no capítulo três. Contextualizado em um processo artístico, a união de elementos aparentemente distantes ganham sentido, podendo ser reconfigurados em uma nova realidade, graças à capacidade humana de abstração. O objeto técnico, por sua vez, oferece a possibilidade de concretização destas ideias. Em outras palavras, a câmera fotográfica trabalhará na captura de fotografias: ela faz uma leitura de dados em termos técnicos, organiza em sequência, nomeia, indica informações do momento

18 Simondon sees in cybernetics a way to move beyond the problems posed by previous stages of technological evolution. Information machines no longer replace human beings. They allow for a collaboration, a ‘good’ coupling which realizes the ideal of a “technological life”.

19 (...) la vida técnica no consiste en dirigir máquinas sino en existir en el mismo nivel que ellas.

20 We are part guardian, part servant. We are, beyond any sense of alienation.

da captura como dia e horário, por exemplo. O fotógrafo recolhe dela este material, que ele não seria capaz de produzir com a mesma precisão técnica da máquina sem a presença da mesma, e inicia um processo de articulação entre a sua percepção, as imagens geradas e as projeções e relações para a construção de um projeto artístico. Esta é a base para a construção de uma narrativa.

Tecnologias, como as palavras, constituem ferramentas para interagir no mundo. Enquanto as palavras alteram as mentes, as tecnologias reorganizam materiais, produzem vestígios de nossa existência, dão suporte às narrativas. Através delas contamos estórias capazes de expandir a imaginação, a sensibilidade, e criamos novos e mais complexos modelos de realidade expandindo nossa consciência. (FOGLIANO, 2012, p. 3).

A teoria de Simondon tem proximidade com a estética e não é à toa que muitos autores que abordam seu trabalho levem a discussão para este campo. Segundo Yves Michaud (2012), “o que é mais importante no pensamento de Simondon é que ele é precisamente uma aproximação da estética, mais que da arte” (Ibid., p. 129, tradução nossa²¹). Em outras palavras, essa ideia se relaciona muito mais com uma experiência proporcionada pelo objeto técnico em si do que a atribuição de um valor artístico dado a ele. Chabot indica, mais precisamente, o termo tecno-estética, utilizado por Simondon, o qual possui um significado que ultrapassa a tecnologia. Relaciona-se com a física, biologia e psicologia e é “orientada para processos” (CHABOT, 2013, p. 142, tradução nossa²²). Nesse sentido, e pensando em uma dimensão mais ampliada, é que o termo pode ganhar um significado que vai além da arte.

Se existe uma experiência estética, é porque algo de repente se destaca no espaço ou no tempo, surge a partir do solo e se impõe. Em seguida, um ser humano (ou um grupo de seres humanos) poderia deixar o momento estético ser perdido numa impressão passageira ou elaborá-lo, tornando-o durável, comunicável, dando-lhe

21 What is most important in Simondon’s thought is that it is precisely an approach to aesthetics rather than to art.

22 (...) is oriented towards processes.

assim uma consistência em objetos ou marcas simbólicas, inscrevendo-o em uma construção mais ampla. (MICHAUD, 2012, p. 129, tradução nossa²³).

As experiências estéticas existem, então, a partir do momento em que o ser humano se torna sensível a elas. Acontecimentos do cotidiano poderiam ser apenas acontecimentos ordinários sem muita relevância. Mas podemos transformá-los em uma fotografia, por exemplo, e torná-los notáveis. Antes disso, a câmera se torna um meio de interação entre o fotógrafo e a cena, sendo capaz de conduzir esta experiência estética. Nesse sentido, há uma relação bem próxima entre as propostas de Simondon e as reflexões contidas no capítulo a seguir. Tendo como base esta análise, é por ela que procuro abrir um caminho para investigar mais a fundo um processo criativo em fotografia. Sem a intenção de esgotar as possibilidades de leitura e, sobretudo, ciente de eventuais perdas que o processo da escrita pode causar, apresentarei algumas reflexões que permearam a criação do trabalho “Fonte” e que de alguma forma dialogaram com as ideias tratadas aqui.

23 If there is aesthetic experience, this is because something suddenly detaches itself in space or time, surges from the ground and imposes itself. Then a human being (or a group of human beings) could either let the aesthetic moment be lost in the fugitive impression or elaborate it, rendering it durable, communicable, thus giving it a consistency in objects or symbolic marks by inscribing it in a larger construction.

3. FONTE: CORPO, ÁGUA E LUZ

A experiência apresentada no capítulo um foi o ponto de partida para a criação de um novo trabalho fotográfico e para o desenvolvimento da pesquisa acadêmica. As indagações e reflexões acerca do dispositivo fotográfico e da poética reverberaram na produção de novas imagens, sendo este desdobramento uma consequência natural e necessária ao aprofundamento no tema. Neste contexto, produzi uma série de fotografias guiada pela minha inquietação sobre o papel da câmera no processo criativo. “Fonte”, trabalho que será discutido neste capítulo, surge como uma reflexão visual e estabelece um diálogo com a teoria apresentada nos capítulos um e dois.

Considerando este um processo de investigação em constante mudança, busquei construir um percurso baseado na experiência a fim de possibilitar o amadurecimento da reflexão teórica em relação à reflexão prática e vice-versa. Este modo de interpretar o fazer artístico encontra sintonia na abordagem de Cecília Salles, pois busco aqui utilizar uma “perspectiva de processo” (SALLES, 2006, p.16), identificando a obra dentro de seu inacabamento e a possibilidade de “pensar a criação como rede de conexões” (Ibid., p.17). O que apresento aqui é uma possibilidade que não se encerra nesta pesquisa e que se mostra como uma configuração possível dentre tantas outras. Busquei desenvolver reflexões sobre o processo criativo tendo nas abordagens teóricas uma referência que conduza a um diálogo, evitando que as imagens se tornem ilustrações da teoria. Fazendo um paralelo com a própria autora e o seu cuidado ao apresentar os diversos temas relativos à criação artística, a escolha deste caminho é pertinente dentro de um processo criativo a fim de não limitar a própria leitura das imagens apresentadas.

Os instrumentais teóricos devem ser convocados de acordo com as necessidades do andamento das reflexões, para que os documentos dos artistas não se transformem

em meras ilustrações das teorias. Nestes casos, os conceitos perderiam seu poder heurístico, ou seja, a pesquisa oferecería muito pouco retorno no que diz respeito a descobertas sobre o ato criador. (SALLES, 2006, p. 15).

Sob este ponto de vista, a análise aqui apresentada é baseada em uma descrição de um processo, sem, no entanto, limitar-se apenas ao relato de como ele ocorreu. As impressões expostas neste capítulo buscam percorrer o trabalho artístico em suas diversas camadas, abrindo um caminho de reflexão que não se encerra aqui. A ênfase dada a esta discussão será no dispositivo fotográfico, ainda que outras leituras sejam possíveis.

3.1 – Uma praça, uma fonte

As imagens iniciais (anexo I) são oriundas de um momento em que eu fotografava acontecimentos cotidianos e lugares que me interessavam. São imagens aleatórias e que possuem uma característica em comum, ou seja, foram criadas em função do estímulo de trabalhar com as duas câmeras já mencionadas. No entanto, percebi que a experiência de realizar uma pesquisa acadêmica na área de processos e procedimentos artísticos seria muito mais enriquecedora se vivenciasse o processo criativo em conjunto com a reflexão teórica. Assim, passei a buscar um assunto a ser fotografado que pudesse explorar com mais profundidade as questões do dispositivo e da poética. A escolha do assunto não partiu de uma ideia preestabelecida, ou de um modelo específico de foto que eu pretendia fazer. Nesse sentido, deixei-me levar pelo acaso para encontrar um tema fotográfico, tendo em mente apenas a ideia de criar um campo propício às reflexões referentes à criação, e, mais especificamente, aos assuntos abordados nesta pesquisa. Porém, mais do que trabalhar a partir de certezas, iniciei uma busca com a seguinte questão: como fotografar algo pensando no dispositivo fotográfico? Esta pergunta me sugeriu ir além de uma simples exploração técnica do aparelho, assumindo-se como guia ao longo de todo o processo.

Importante observar que, pensar o dispositivo fotográfico ao fotografar, tem uma dimensão muito mais ampla que aquela restrita à operação técnica. De uma maneira geral, ao dominar a técnica de operação de uma câmera

qualquer, o fotógrafo não racionaliza a sua operação pois ela já está incorporada no fazer fotográfico. A própria palavra incorporar já sugere uma apropriação deste corpo-câmera e uma distinção entre a ação do fotógrafo e a ação da câmera não fica tão clara. Pensar o dispositivo fotográfico, neste sentido, é desvendar como se dá essa relação durante um processo criativo em diferentes etapas. Além disso, estabelecer esta condição inicial mostrou-se uma ferramenta importante para ampliar minha atenção não somente durante o ato fotográfico, mas em todos os aspectos que envolvem um projeto teórico e poético.

Durante o processo de investigação de um tema a ser fotografado, encontrei o cenário de uma praça, num lugar em que diversas pessoas e crianças interagiam com a água de uma fonte num dia de calor (fig. 20). Minha aproximação com o assunto foi se construindo a partir da observação e por algumas imagens que capturava do local. A ação de observar e fotografar é simultânea, e ocorre numa forma de retroalimentação. Observar como sinônimo de buscar um sentido para a cena, estabelecendo relações entre os elementos que se apresentam ao fotógrafo. Esse modo de pensar o processo artístico aproxima-se do conceito de rede, destacando a ideia de um “intenso estabelecimento de nexos” (SALLES, 2006, p.17) como parte da construção do fazer artístico. Não se restringe apenas ao ato fotográfico, mas ao processo como um todo, estando em constante elaboração. É um indicador de um percurso de criação.

Num primeiro momento, a imagem da fonte não se revelou como um tema em potencial, mesmo assim, parei para observá-la. Este desinteresse inicial se deu particularmente pelo meu posicionamento em relação a ela, de onde eu a via pela incidência direta do sol. Fui até o lado oposto de onde eu estava e passei a observá-la tendo o motivo na contraluz. A partir deste ponto de vista, considerei a possibilidade de explorar a fonte como tema por algumas características que considerei importantes, tal como o movimento dos corpos em contato com a água e a luz local. Neste tipo de incidência solar, ao final da tarde, há uma predominância de tons amarelos e dourados, uma situação interessante que me permitiu trabalhar as figuras humanas como sombras em um fundo com esta cor. A luz é uma condição inerente à fotografia e determinante nas qualidades que proporciona a uma cena observada, modificando-se conforme as horas do dia.



Figura 20 – Fonte localizada em uma praça de Ilhabela, litoral de São Paulo. Fonte: arquivo pessoal.

Encontramos exemplos na história da arte que exploram fortemente a condição da luz, como os estudos do pintor Claude Monet para a Catedral de Rouen, numa série de mais de trinta pinturas, realizadas entre os anos de 1892 e 1894. A variação da luz conforme o dia e o horário constitui o tema central destas pinturas. Nelas vemos que tanto as cores como a atmosfera de cada imagem se modificam acentuadamente de acordo com a luz que incide na catedral, conforme podemos ver em alguns exemplos na figura 21.

Monet buscou captar a efemeridade dos diversos momentos de um mesmo objeto ao longo dos dias, baseado no seu estilo de pintura impressionista. Conforme observa Rosalind Krauss sobre o Impressionismo, os pintores “destacavam o procedimento, desviando assim a atenção do mundo exterior e dirigindo-a às modalidades internas do processo descritivo.” (KRAUSS, 2002, p. 64). Não por acaso, a autora busca evidenciar relações entre a obra de Monet e a fotografia, e o modo como esta última influenciou sua pintura, identificando alguns pontos importantes na sua origem.



Figura 21 – Claude Monet, quatro exemplos de pinturas da série Catedral de Rouen. Disponível em: <<http://www.claudemonetgallery.org>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

a imagem fotográfica e as “verdades” que ela registrava orientaram as percepções de Monet quanto aos problemas internos da natureza e da arte. Ele não se entregava a uma imitação superficial das nebulosas de formas dispostas ao acaso, próprias da fotografia, e sim a um trabalho muito mais profundo: esforçava-se em tirar conclusões da quase opacidade da imagem fotográfica. (KRAUSS, 2002, p. 72).

Krauss conclui que a fotografia revelou a Monet “a distância existente entre percepção e realidade.” (Ibid., p. 74). Este caminho de uma certa forma se revela aqui: na consciência de provocar uma percepção diferente da realidade, porém, utilizando a fotografia propriamente dita.

Nas imagens do trabalho “Fonte”, a luz do final da tarde é uma condição importante ao conjunto das imagens. Ao mesmo tempo, a maneira como ela é trabalhada é fruto de uma percepção pessoal, distanciando-se de uma tentativa de representação do real, ideia esta que não cabe neste trabalho. O fato é que nestas imagens busquei transformar o cenário local, ou seja, uma fonte no meio de uma praça, em algo que não pudesse ser visto do modo como se apresenta aqui. Neste caso, o dispositivo fotográfico teve um papel fundamental na construção de uma nova realidade.

A qualidade da luz pretendida durava um breve momento, razão pela qual visitei a fonte algumas vezes seguidas, sempre no final da tarde, com o intuito de aprofundar o contato com o tema e obter um número de imagens satisfatórias para uma posterior edição.

3.2 – Escolhas

A câmera que utilizei na observação e no decorrer do trabalho foi uma DSLR Nikon com uma teleobjetiva²⁴, a qual optei em usar para restringir o campo da imagem apenas à fonte. Pretendia reduzir ao máximo as possíveis interferências do entorno da praça, concentrando-me apenas no espaço preenchido pela água.

24 Uma teleobjetiva apresenta um ângulo de visão fechado e distância focal longa. Este tipo de lente cobre um campo mais restrito da imagem.

Trata-se de uma escolha, poderia usar qualquer outro tipo de lente ou câmera que influenciaria de maneira diferente o meu posicionamento no espaço, devendo ficar mais próxima ou mais distante do tema para conseguir o mesmo enquadramento. Como se tratava de um espaço com muita movimentação, o distanciamento foi necessário para o tipo de observação que eu pretendia com esta câmera.

Dialogando com a experiência inicial, utilizei também a câmera do celular, um iPhone 4s, com uma lente grande angular²⁵ embutida no aparelho. Desta vez, sem a intenção de produzir fotos de momentos semelhantes, optei por trabalhar separadamente explorando as possibilidades de cada uma das câmeras. A câmera do celular, por sua vez, me inseriu no espaço de maneira oposta à DSLR, e o meu posicionamento foi bem próximo à fonte, de onde mantive o interesse em eliminar o contexto em que ela se encontrava. A relação entre o corpo do fotógrafo se posicionando no espaço e as características da câmera, assunto tratado no capítulo um, fica evidente aqui. A pertinência de cada ponto de vista, neste caso diferentes em razão das câmeras, estava intimamente relacionada com uma escolha. E minha escolha era por um enquadramento específico do espaço, onde apenas os corpos na água seriam visualizados. Meu deslocamento se deu muito em função de obter esse tipo de imagem. Uma espécie de impulso que me leva a ocupar o espaço de uma determinada maneira, minhas ações corporais são assim mobilizadas como uma consequência natural do ato fotográfico.

Considero estas escolhas como elementos do processo criativo que, de certa forma, compõem o campo poético. As escolhas iniciais funcionam como ponto de partida podendo se transformar ao longo do trabalho, e, além disso, somadas às minhas próprias experiências direcionam o percurso criativo. Muito mais do que enrijecer uma pesquisa, as escolhas devem conter na sua essência a abertura para o novo e para o que está por vir.

25 Uma objetiva grande angular apresenta um ângulo de visão mais aberto, cobrindo uma área de imagem mais ampla.

É possível fazer um paralelo com o que Cecilia Salles (2011) define como projeto poético, onde a singularidade do artista reflete-se em tomadas de decisões. Ou seja, as conexões feitas a partir de um repertório pessoal são responsáveis por conduzir o caminho da criação.

Ao acompanhar um processo específico, comparando rascunhos, esboços ou qualquer outra forma de concretização das testagens que o artista vai fazendo ao longo do percurso, os reflexos das tomadas de decisão e as dúvidas nos permitem compreender alguns desses princípios direcionadores que, como vimos nos exemplos apresentados, carregam consigo seu meio de expressão. A partir do que o artista quer e daquilo que ele rejeita, conhecemos um pouco mais de seu projeto. (SALLES, 2011, p.48).

Este percurso envolve a escolha da câmera, as referências pessoais, as experiências diversas ao longo da vida, a percepção em relação ao ambiente fotografado, a edição de imagens para a construção de uma narrativa, ou seja, as decisões acontecem o tempo todo, assim como as escolhas e as rejeições. Diante de várias possibilidades, o trabalho é construído a partir de uma visão de mundo e revela um pensamento artístico. Temos, assim, uma composição de elementos que indicam uma poética, e a constatação que

(...) uma poética é eficaz somente se adere à espiritualidade do artista e traduz seu gosto em termos normativos e operativos, o que explica como uma poética está ligada ao seu tempo, pois somente nele se realiza aquela aderência e, por isso, se opera aquela eficácia. (PAREYSON, 1997, p.18).

No contexto desta pesquisa, a escolha por usar duas câmeras se manteve do início ao fim, ou seja, na definição de um novo tema fotográfico também manteve a opção de trabalhar com ambas. É importante observar que, independente da escolha, as possíveis restrições, potencialidades e recursos estarão presentes na imagem. O fotógrafo Chase Jarvis apresenta uma ideia interessante, a de que “a melhor câmera é aquela que está com você” (Ibid., 2010). Em sua série de fotografias capturadas com um iPhone e editadas no próprio celular, ele reflete sobre as possibilidades deste aparelho. As imagens possuem uma resolução baixa, característica da câmera de celular na época em que lançou o livro. Mesmo assim, ele assume esta condição como qualidade poética, fotografando

situações que ele considera interessante no uso deste tipo de câmera. Em linhas gerais, o que ele ressalta é que devemos ser capazes de produzir imagens com a câmera que temos à nossa disposição, independente do modelo, pois ela será o meio que nos moverá para fotografar.

Com isso, espero sublinhar – talvez ajudar a legitimar – a ideia que uma imagem pode vir de qualquer câmera, até mesmo de um celular. Inerentemente, todos nós sabemos que uma imagem não é medida pela sua resolução, alcance dinâmico ou qualquer coisa técnica. É medida pelo simples efeito – às vezes profundo, outras vezes absurdo ou humorístico ou extravagante – que pode ter sobre nós. Se você pode ver isto, isto pode te mover. (JARVIS, 2010, tradução nossa²⁶).

Ciente do potencial e das limitações que cada câmera me proporcionaria, trabalhei a partir do recurso disponível nas minhas mãos. Cada uma delas me coloca em ação de forma distinta no espaço, em relação “com” e em relação “ao” objeto fotografado. Nesse período, eu me apoiei também em narrativas internas que fui criando ao fotografar. Tais narrativas tornam-se diálogos entre a minha experiência e a minha interpretação do que observo. Em seguida, ao olhar estas fotografias, elas se modificam, se ampliam e dialogam entre si, evidenciando novas histórias e constituindo uma nova narrativa.

3.3 – Sobre o corpo

As figuras humanas que aparecem nas imagens do trabalho “Fonte” são apresentadas em seus contornos e sombras, sem que possamos identificar a identidade. São corpos em situações que sugerem uma encenação, similar a uma cena de teatro, *performance* ou dança. Corpos que se mostram capazes de contar uma história ou se apresentam a mim para que eu conte uma história sem intenção prévia. Histórias efêmeras que se desfazem

26 With it, I hope to underscore – perhaps help legitimize – the idea that an image can come from any camera, even a mobile phone. Inherently, we all know that an image isn’t measured by its resolution, dynamic range, or anything technical. It’s measured by the simple – sometimes profound, other times absurd ou humorous or whimsical – effect that it can have upon us. If you can see it, it can move you.

rapidamente na cena que observo, mas que se tornam uma história acabada no momento em que capturo a imagem utilizando minha câmera. São, na verdade, corpos que esboçam movimentos os quais capturo com a câmera, em imagens que sugerem uma suspensão de algo que pode vir a ser. O dispositivo funciona como uma extensão do meu próprio corpo e me permite alcançar o corpo que está na cena. Através dele e com ele prolongo minhas expectativas, desejos, memórias e vivências, que se projetam no corpo do outro, ou seja, daquele que se mostra a mim. Fazendo um paralelo com o pensamento de Simondon e o aspecto da memória, abordado no capítulo dois, é nessa ação recíproca com a câmera que evoco as minhas referências e construo um pensamento visual. Ela me permite expandir minha imaginação para a criação de uma nova realidade, materializada numa fotografia. Nas palavras de André Rouillé, a fotografia é um acontecimento

no cruzamento de duas grandes vias convergentes: a via direta e objetiva da impressão material, e, simultaneamente, o percurso subjetivo, tortuoso, até mesmo inverso, da memória. O primeiro percurso causa uma realização; o segundo, uma atualização. Um é da ordem da repetição, da duplicação; o outro é diferença e criação. (ROUILLÉ, 2009, p. 223).

Nessa interação com a câmera, eu crio imagens mentais e fotografias. Essas imagens são atravessadas por mim na medida em que me coloco nelas por meio da minha câmera. São construções pela luz, e o raciocínio é traduzir a aparência visível do real pela luz. A poética é construída pela luz, e da maneira como é registrada.

O elemento água oferece uma experiência lúdica e traz espontaneidade a estes corpos, ainda que em um momento ou outro possam parecer intencionalmente trabalhados. Sabemos que este movimento espontâneo, porém livre e não condicionado, numa situação conduzida, necessitaria de um trabalho árduo de preparo corporal. Aqui a intenção é espontânea, mesmo que a cena passe a impressão de ter sido construída. Isso se dá justamente pelas características do dispositivo e a possibilidade que tenho ao trabalhar com a câmera. A vontade de buscar essa qualidade se aloja em mim, e não nos corpos que observo.

Algumas características das imagens me remetem às fotos do trabalho da coreógrafa Pina Bausch intitulado *Vollmond*²⁷, onde a água se molda ao corpo dos bailarinos formando imagens fixas que só existem neste fragmento congelado. A água se torna uma extensão do corpo (figura 22), às vezes, um corpo, e, ao mesmo tempo, um elemento cênico. É de Pina Bausch a frase “não estou interessada na maneira como as pessoas se movem, mas



Figura 22 – Cena do espetáculo *Vollmond*. Foto: Erik Berg. Disponível em: <http://operaen.no/Global/Pressebilder/Arkiv/Div%20forestilingsbilder/hires/VOLLMOND_PINA_BAUSCH_Foto_Erik_Berg02.jpg>. Acesso em: 25 de jul. 2015.

27 *Vollmond* (Lua cheia, em português), espetáculo de 2006. Disponível em: <<http://www.pina-bausch.de/en/pieces/vollmond.php>>. Acesso em: 8 jun. 2015.

no que move as pessoas”. (WELLE, 2013). Eu me aproprio desta frase para a situação da fonte e vejo que esta condição que a água impõe às pessoas que interagem com ela é a de um impulso: a água as faz mover livremente pelo espaço como uma espécie de explosão, ou seja, a água detona o movimento. E, como um efeito em cadeia, a cena que vejo me move a fotografar. A comparação com o trabalho da coreógrafa não vai tanto em direção a um trabalho específico em dança, mas sim na ênfase de um aspecto visual evocado pelas suas imagens.

Um outro ponto a ser observado refere-se à abstração do cenário das fotos, em razão do corte dado à cena, da luz, do enquadramento e das características da lente utilizada, sobretudo nas fotos em cor feitas com a câmera DSLR. Esse cenário é responsável também por evidenciar os corpos numa espécie de espaço cênico. Nele não há um elemento com formas definidas, que configurem o espaço da praça, e tal abstração remete a um outro tipo de realidade, uma realidade ficcional que pode ser nomeada de diversas formas. Eu apresento uma possível leitura, mas se considerarmos um outro observador, a imagem ganhará outras interpretações: depende do ponto de vista de quem a vê.

3.4 – Corpo-câmera

Podemos pensar a câmera fotográfica metaforicamente. Essa metáfora reside não somente na analogia que ela pode representar, mas nos modos com os quais nos relacionamos com a câmera e o mundo, partindo do princípio que a “metáfora está infiltrada na vida cotidiana, não apenas na linguagem mas em pensamento e ação” (LAKOFF; JOHNSON, 2003, tradução nossa²⁸). A câmera como metáfora, pensando a metáfora para além de um recurso de linguagem, nos faz ampliar o campo da percepção dentro de uma relação homem/câmera, pois “a essência da metáfora é entender e experimentar um tipo de coisa nos termos de outra.” (Ibid., tradução nossa²⁹). Desta forma, conexões são construídas para facilitar a compreensão de um assunto ou mesmo de um conceito.

28 Metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action.

29 The essence of metaphor is understanding and experiencing one thing in terms of another.

Susan Sontag nos apresenta a câmera como uma “arma predatória” (SONTAG, 2004, p.24), tendo no disparo uma associação com a ação de apertar o gatilho. Essa conhecida metáfora apresentada pela autora traz um viés de leitura da câmera como um objeto de violação ou mesmo de domínio. Esse tipo de relação feita entre a câmera e a arma permite uma forma de analisar a ação fotográfica pelo dispositivo. Porém, trata-se de uma metáfora possível entre tantas outras, que facilita a compreensão de um contexto. Obviamente a câmera não oferece o risco de matar uma pessoa, mas simbolicamente ela pode assumir um papel predatório, invasivo, possessivo. Ao mesmo tempo, como sugere Roland Barthes (1984), a simbologia da morte acontece na medida em que a imagem de uma pessoa numa fotografia significa algo que não existe mais, portanto, aquele momento passado está morto: “*A Vida / a Morte*: o paradigma reduz-se a um simples disparo, o que separa a pose inicial do papel final.” (BARTHES, 1984, p. 138, grifo do autor). A foto aqui revela que a passagem do tempo é inevitável.

Bill Viola (2013) nos oferece um outro olhar, inserido em seu processo como artista, ao construir uma metáfora da câmera a partir da experiência da morte da mãe. De uma certa forma guarda uma certa proximidade com Barthes, que escreve tendo como referência uma foto da mãe e todo o afeto envolvido nessa reflexão.

O trabalho de Bill Viola é permeado por questões existenciais, e a câmera torna-se um meio de auto-conhecimento, como ele mesmo descreve (Ibid., 2013). Para ele, as câmeras são “guardiãs das almas”, e, ainda que a câmera a qual ele se refira seja a câmera de vídeo, faço um paralelo com a câmera fotográfica, utilizada por mim, como um corpo externo que permite armazenar pensamentos e impressões pessoais em forma de imagens. Ao se referir à morte da mãe, ele conclui sobre esta experiência:

Este foi um dos maiores aprendizados que eu já tive sobre esta mídia... porque estas câmeras que temos agora, que estão gravando esta entrevista, são guardiãs de almas, capturam almas, retêm almas e você acionará para ver novamente, se quiser. Se você cuidar tecnicamente, você verá novamente cinco, dez, vinte, cinquenta, cem anos depois. (...) Isto foi algo essencial para entender sobre esta mídia: ela carrega vida, e não é a realidade, não é a pessoa em si, mas ela guarda o suficiente para entender que, como numa fotografia, nós temos algum sentimento e os sentimentos

não morrem, eles não vão embora, eles estão aqui e agora. Este foi provavelmente o melhor presente que eu já tive de algo como aquilo. (BILL VIOLA, 2013, 22:33³⁰).

Encontro ressonância no trabalho do artista Bill Viola em alguns aspectos referentes ao dispositivo, em algumas das imagens de seus trabalhos e na sua própria experiência como artista. Viola utiliza em muitos de seus vídeos a água, conferindo um efeito onírico às imagens. Talvez por esta característica, e também pelo fato de algumas de suas obras deixarem em mim a impressão de conter corpos em suspensão, alguns fragmentos de seus vídeos me remeteram a algumas de minhas imagens. Na sua obra “The Messenger” (fig. 23) há a figura de um homem submerso que transmite a mim a mesma sensação que tenho ao olhar a imagem da menina (fig. 24). A maneira como ela se mostra na fotografia assemelha-se a um estado de submersão e seus contornos não são definidos, eles se diluem no contato com a água. Alguns pontos da imagem são mais escuros, e, assim como na imagem de Viola, provocam uma penumbra como se fosse um espaço desconhecido e profundo. No trabalho de Viola, a imagem diz implicitamente sobre o ciclo de vida e morte³¹ a partir de suas crenças espirituais. Na minha imagem (fig. 24), busco uma transfiguração do corpo, ou seja, a figura de uma criança se transpõe para um universo de sonho.

Bill Viola relata em entrevista (Ibid.) uma experiência de afogamento que viveu na infância, a qual influenciou diretamente o seu trabalho. Ainda que tenha sido salvo, aprofundar-se nas águas de um rio o fez entrar em contato com um mundo desconhecido, e ao mesmo tempo, fascinante, descrito por ele como “um tipo de paraíso”. Ele reconhece que este acontecimento teve profunda influência no seu trabalho, inclusive no fato de ele utilizar diversas vezes a água em suas criações.

30 That was one of the greatest teaches I’ve ever had about this media, because this machine we have right now that we are recording this take, they are keepers of the souls, they capture souls, they hold souls and you will gonna be able to play back this thing back if you want, if you take care of it technically you are going to be able to play this thing back by five, ten, twenty, fifty, hundred years from now. (...) That was a very essencial thing to understand about this media. This media has a life, it holds lives and it’s not the real, not the actual person, but it holds well enough to understand, like a photograph, we have some feeling, so the feelings don’t die, they don’t go away, they are here right now. That was probably the best gift I’ve ever had from anything like that.

31 The Messenger, 1996, apresentação do trabalho disponível em: < <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/4390>>. Acesso em 8 jun. 2015.

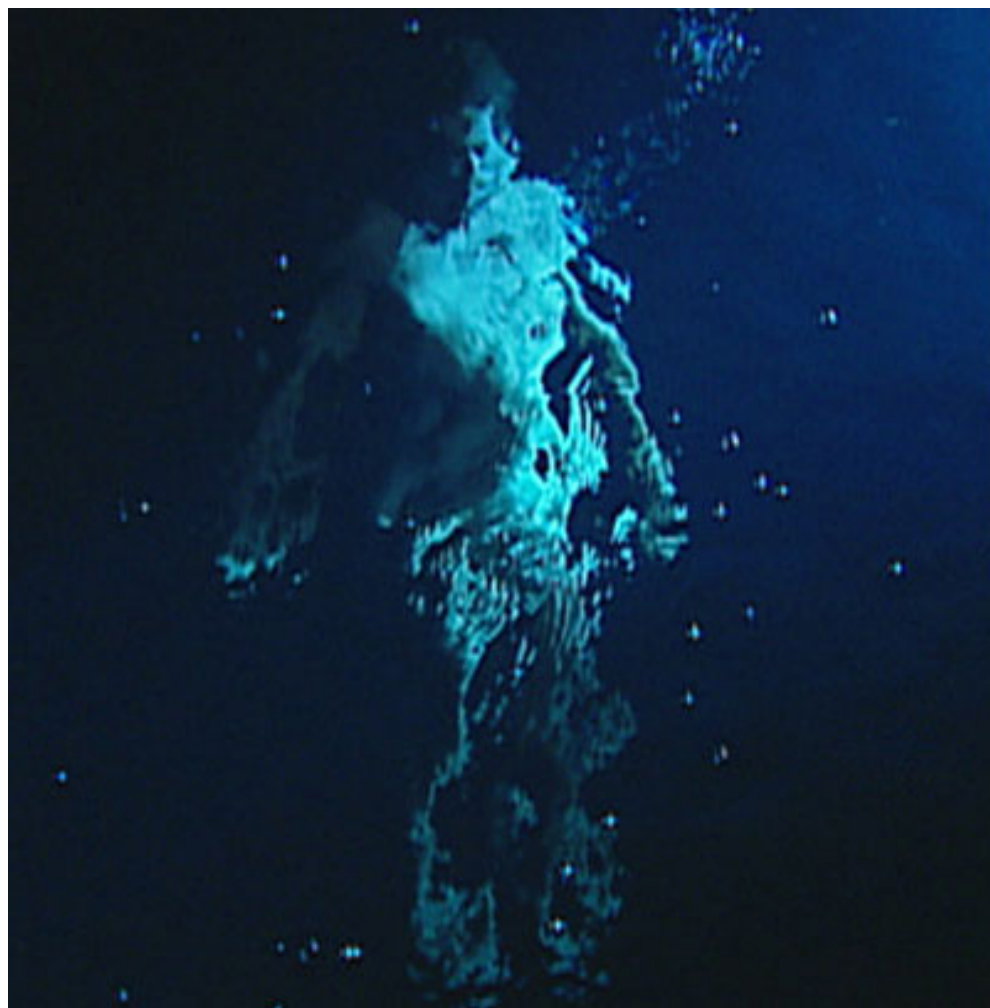


Figura 23 – Bill Viola, fragmento do vídeo "The Messenger", 1996.



Figura 24 – Carolina Peres, fotografia nº53 da série “Fonte”, 2015.
Câmera DSLR.

Ao entrar em contato com a experiência relatada por ele sobre o afogamento e como posteriormente ele enxergou este momento na sua vida, comecei a fazer um paralelo entre a minha própria experiência e a consequente influência na minhas escolhas poéticas. Pude vivenciar processos artísticos em dança, mais especificamente, a dança contemporânea, durante um período de dez anos. Esse trânsito entre a fotografia e a dança, e entre a dança e a fotografia, ampliou a minha percepção de observar uma cena. Um contraponto interessante é que a vivência em fotografia evidencia uma posição de observação, ao passo que na dança a vivência se dá na cena dançando e, portanto, em uma posição de ser observada. De certa forma, esta experiência me fez olhar para a câmera fotográfica como um corpo, ainda que em forma de máquina, mas um corpo que trabalha em conjunto comigo e que, sem ele, não produziria tais fotografias. Além disso, passei também a buscar neste trabalho imagens que remetessem a corpos em movimento em um cenário que em que tive a intenção de tornar abstrato. A abstração se deu com a finalidade de criar uma outra realidade, condizente com o meu universo interno de imagens. De uma certa forma, refere-se diretamente às referências que conduzem o meu processo criativo. Aqui os nexos são feitos a partir da experiência e me conduzem a uma possível leitura da cena que observo. No caso específico das minhas imagens, presentes nesta pesquisa, esta relação foi intencional e minha busca aconteceu nesse sentido, principalmente em relação à ideia da câmera como metáfora de um corpo.

Uma outra imagem que remete a uma metáfora da câmera aparece no trabalho do fotógrafo Arthur Omar. Em “Antropologia da face gloriosa” (OMAR, 1997), Omar assume a ideia da câmera como uma máscara. A relação se dá diretamente com o tema tratado: o carnaval. Exibindo figuras em êxtase, vemos rostos numa espécie de transe (figura 25). Omar se coloca em cena identificando “uma maneira corporal de estar presente numa situação como fotógrafo” (OMAR, 1999, p. 12). Ele se vê fantasiado para o carnaval, não com um disfarce, mas transfigurado como um outro, como ele próprio diz.

Provavelmente a máquina fotográfica é uma espécie de máscara, como aquelas do Carnaval de antigamente. As pessoas usavam máscara negra. Até hoje, eu tenho fascinação por essas máscaras. Possuo uma coleção, é uma das minhas favoritas. A câmera fotográfica talvez seja como uma máscara negra. Vai colada ao rosto. É um



Figura 25 – Arthur Omar, “Leite Zulu para Harmonia Química Nacional”, 1997.

dos poucos instrumentos artísticos que toca o rosto, ou que, digamos, sensibiliza o rosto, assim como o pincel sensibiliza a mão, e a bola sensibilizaria os pés. (OMAR, 1999, p. 13).

A ideia da câmera sensibilizar o rosto desfaz a noção dela ser um simples aparato para ocupar uma relação mais orgânica com o corpo do fotógrafo, o qual sensorializa o ato de fotografar. O fotógrafo, antes mesmo de se relacionar com o assunto se relaciona com a câmera, sendo intermediado por ela. Nesta pesquisa, acredito na câmera assumindo também uma relação orgânica comigo, mas de uma forma a se adaptar ao meu corpo para que eu possa alcançar o outro, ainda que não o toque. A câmera é capaz de ampliar o meu olhar.

Em seu trabalho mais recente, Omar (2014) continua a explorar a câmera metaforicamente, mas desta vez como um instrumento capaz de ampliar a percepção.

Nesta série de fotografias, eu procurei ver como os demônios, espelhos e máscaras celestiais são gerados, e como as figuras míticas podem ser formadas e formuladas figuralmente sem que exista um Outro fisicamente posicionado do outro lado. Alguns autores vão confirmar isso, através do uso de substâncias psicoativas a fim de potencializar a percepção energizada. Eu confirmo isso através de usar câmera como instrumento, ou maquinaria, psicoativa sem qualquer substância. Isto é, sem qualquer uso substancial da sua atividade representativa ou de representação. E vou do trágico ao cômico. (OMAR, 2014, p.110).

Nesse sentido, há uma referência direta a Aldous Huxley³² e William Blake³³, porém, transposta para câmera fotográfica. O que amplia sua percepção é a presença do dispositivo, capaz de materializar uma espécie de “alucinação” que antecede o ato fotográfico.

Diferentemente das imagens de “Antropologia da face gloriosa” (OMAR, 1997), em que fotografava rostos, aqui a pesquisa continua sendo do rosto mas sem necessariamente usar um corpo humano. Como podemos ver na figura 26, ele busca construir faces, mas neste caso usa a água como projeção do que ele imagina como um rosto.

As imagens de Omar me remetem à ideia já mencionada anteriormente em referência ao trabalho de Pina Bausch, onde temos que a água capturada em um instante fotográfico pode se apresentar como uma extensão do corpo ou mesmo o próprio corpo. Assim como na figura 27, onde a intenção de movimento da água, que aparece em primeiro plano, parece seguir a intenção dos corpos humanos, figurando como um corpo presente na fotografia que enfatiza a imagem das duas pessoas. Mostram movimentos de braços direcionados para o alto mas que não se esticam completamente, da mesma forma que a água, que interrompe seu fluxo no meio do caminho, criando um efeito de suspensão.

32 HUXLEY, Aldous. **As portas da percepção**. Lisboa: Antígona, 2013. Esta obra emblemática é apontada como um marco da contracultura, onde o autor narra suas experiências com alucinógenos ao mesmo tempo que faz uma análise dos efeitos psicológicos e espirituais da droga.

33 William Blake (1757-1827), poeta, pintor e tipógrafo inglês. A frase, de sua autoria, “Se as portas da percepção estivessem limpas, tudo apareceria para o homem tal como é: infinito” inspirou o título do livro “As portas da percepção”, de Aldous Huxley.



Figura 26 – Arthur Omar, fotografia da série "Antes de ver", 2014.



Figura 27 – Carolina Peres, fotografia nº44 da série “Fonte”, 2015. Câmera DSLR.

3.5 – Construção de uma narrativa

Ao investigar a poética e criar conexões entre as imagens, inevitavelmente evidenciamos uma narrativa, um meio de apresentar uma ideia pela composição de várias imagens ou elementos que contam uma história. Ela pode se desenvolver em diversos contextos além da fotografia, e o seu uso indica possíveis caminhos de leitura de uma obra.

Narrativas são usadas em muitos campos do conhecimento em que oferecer ao público uma linha condutora ou um conceito a ser dominado pode ser útil na análise ou transmissão de informação em um contexto específico; por exemplo, compartilhar experiências para ampliar o conhecimento ou instigar mudanças. (SHORT, 2013, p. 98).

Uma narrativa não apresenta um formato único: sua construção se dá pelas necessidades do projeto poético e estará sujeita às necessidades do artista em articular seu pensamento na obra. Maria Short (2013) indica algumas possibilidades de construção da narrativa num trabalho fotográfico. Uma narrativa linear é um modelo clássico que apresenta uma história com começo, meio e fim. Além desse formato tradicional, segundo a autora, há também possibilidades de uma narrativa “ser cíclica, ou estar contida em uma única imagem, ou fazer referências cruzadas que, quando reunidas, substanciam o entendimento ou interpretação que o espectador faz das intenções do fotógrafo.” (Ibid.). Se voltarmos nossa atenção para trabalhos artísticos na contemporaneidade, veremos que muitas vezes as narrativas se valem da não linearidade para contar uma história. Nesse sentido, Katia Canton (2009) propõe o conceito de “narrativas enviesadas” como uma característica marcante do contemporâneo.

As narrativas enviesadas contemporâneas também contam histórias, mas de modo não linear. No lugar do começo-meio-fim tradicional, elas se compõem a partir de tempos fragmentados, sobreposições, repetições, deslocamentos. Elas narram, porém não necessariamente resolvem as próprias tramas. (CANTON, 2009, p.15).

Podemos encontrar também propostas narrativas abertas, como no caso do filme “Five long takes dedicated to Yasujiro Ozu”, do cineasta iraniano Abbas Kiarostami, onde ele apresenta um único ponto de vista utilizando apenas o recurso de vídeo de uma câmera fotográfica digital. O filme apresenta cinco episódios, sem diálogos,

em que ele se liberta da necessidade da narração e da direção, deixando uma certa liberdade para o espectador criar uma narrativa a partir do que ele vê. São narrativas mínimas, segundo Antonio Fatorelli (2013), que

guardam a intenção comum de proporcionar ao espectador a possibilidade de compartilhar a relação sensorial, imaginativa e livre experimentada pelo diretor, de modo que o espectador empreenda um trabalho criativo durante a fruição da obra". (Ibid., p. 125).

Essa escolha relaciona-se com a insatisfação de Kiarostami com o cinema narrativo, que tem por característica a imposição de um ponto de vista mais restrito. "Ao contar uma história, conta-se uma história. Cada ouvinte, com sua capacidade de imaginar coisas, ouve uma única história. Mas quando não dizemos nada é como dizer muitas coisas. O poder se transfere ao espectador." (KIAROSTAMI, 2004, p.185). Kiarostami também possui um trabalho em fotografia, e talvez "Five" seja um filme mais fotográfico do que cinematográfico. Ele sugere que a fotografia proporciona uma liberdade maior de imaginação, "ante uma fotografia, o espectador pode fazer a sua própria viagem." (Ibid.). Acredito também nessa liberdade, e mesmo que eu construa uma narrativa a partir de uma série de imagens, ainda assim haverá um espaço para o observador construir sua própria história e fazer suas próprias relações daquilo que vê.

Temos então que a narrativa pode ser construída a partir de inúmeras possibilidades. No contexto desta pesquisa, a construção de narrativas está presente também no ato fotográfico. Das relações feitas a partir da observação nascem narrativas internas que me guiam na busca por imagens. O processo, no momento em que ele acontece, não é necessariamente consciente, e a essa narrativa se somarão outras no momento posterior, o da análise das imagens.

Em uma das cenas, por exemplo, observei uma menina com um vestido amarelo cuja cor ganhava intensidade ao estar na contraluz (figura 28). A primeira foto que fiz dela sugeria algo interessante que precisava ser investigado. Embora eu apostasse que esta fotografia eu não escolheria numa edição posterior, ela serviria como uma referência norteadora naquele momento.



Figura 28 – Carolina Peres, imagem de processo, 2015. Câmera DSLR.

Comecei então a observá-la pois esta imagem indicava um caminho de exploração a partir do seu movimento e da cor do seu vestido. Às vezes, a imagem leva um tempo para se formar. Às vezes ela surge rapidamente. Neste caso, esperei. Pessoas passavam na frente da menina; ela saía de cena por alguns momentos; voltava e brincava com a água. Ao fotografar o inesperado na rua não conseguimos ter o controle do que virá. Na verdade, nunca sabemos, salvo em situações em que a cena é planejada e construída, o que temos aqui é um trabalho que elabora com o acaso. Arthur Omar descreve, em outras palavras, esta relação entre a imagem e o fotógrafo. Sob o seu ponto de vista,

A imagem pode fugir, e depois reaparecer. Algo que se dá na mera intensificação do ato de perceber. É uma arte de movimento. O movimento da percepção. La pittura

è una cosa mentale, dizia Leonardo em seu Tratado. Não é eletrônico, holográfico, virtual, ou interativo. Nem tem qualquer relação com a tecnologia. **Na troca fotográfica, as imagens se formam dos dois lados da relação. A noção de imagem precisa ser inteiramente refeita, remontada.** (OMAR, 2014, p.77, grifo do autor)

As imagens mentais se inserem nesse universo da imagem fotografada que Omar identifica como sendo o campo da percepção. A imagem que formei na mente – ideal para mim naquele momento – correspondia à menina correndo, o vestido esvoaçando e transparecendo o amarelo intenso. Eu perseguia essa imagem ao mesmo tempo que observava o que podia estar por vir. Observei então a brincadeira dela com a água que estufava o seu vestido e sabia que a cena poderia ser construída a partir daquele lugar (Figura 29).



Figura 29 – Carolina Peres, imagem de processo, 2015. Câmera DSLR.

Neste momento, eu me mobilizei nessa busca e percebi que me deslocava lateralmente pelo espaço para acompanhá-la e desviar das pessoas que passavam na frente. Essa organização da imagem se dá também com o meu deslocamento, percebo que estabeleço uma relação corporal em sintonia com o movimento dela e também com o que possibilita a minha câmera fotográfica, neste caso, a DSLR. Ainda que eu passe despercebida (e neste caso não fui notada pois estava um pouco longe da cena), existe uma relação entre a minha ação corporal com o corpo da câmera, esta determinando o meu lugar no espaço, e a cena observada, neste caso a de uma criança brincando na água, que busco fotografar. Vejo a imagem se formar algumas vezes e, diante de várias tentativas, consigo aquela que me agrada (figura 30). Uma imagem que dura pouco tempo e apresenta uma menina vestida de água, invisível sem a câmera, mas visível na imagem que quero contar. Uma menina propositalmente sem rosto que, como todas as imagens do trabalho, não buscam a identidade da pessoa, mas sim a trajetória do corpo e o seu potencial como imagem que conta uma história criada por mim. O dispositivo permite a captura da água congelada no tempo, criando um antagonismo na cena vista: o vestido é inflado como um balão, enquanto a água indica a queda em direção ao solo. As linhas formadas pelos jatos d'água enfatizam essa relação de oposição. A transparência do vestido e dos prendedores de cabelo são enfatizados pela incidência da luz solar em contraste com o corpo da menina, escurecido justamente por estar na contraluz. Estes elementos, presentes na composição da imagem, são produzidos também em função dos recursos que a câmera oferece.

Ao mesmo tempo, a imagem da menina não é uma foto única. A sequência me traz variações interessantes que dialogam com o todo do trabalho. Nesse sentido, não ignoro o entorno, ao contrário, construo relações espaciais a partir dela e assim por diante. As cenas que acontecem entre a primeira imagem e a última são igualmente interessantes e compõem a série. Como, por exemplo, a figura 31, onde temos a mesma menina numa situação diferente da anterior.

Essas relações feitas no momento da captura compõem uma primeira impressão sobre as imagens. Em uma etapa posterior, a partir da análise das fotografias, surgem novas conexões as quais indicam caminhos para compor uma sequência baseada em uma narrativa. O trabalho de edição é muito importante neste momento, sendo



Figura 30 – Carolina Peres, fotografia nº38 da série “Fonte”, 2015.
Câmera DSLR.



Figura 31 – Carolina Peres, fotografia nº46 da série “Fonte”, 2015. Câmera DSLR.

necessário olhar as imagens, escolher aquelas que são relevantes e descartar as que não se relacionam com a edição pretendida.

Desta forma, antes de vislumbrar um trabalho final, fechado em uma formatação pronta, comecei a olhar toda a sequência de imagens e a rememorar a experiência que tive com elas. É necessário pensar o trabalho como um todo, não são imagens únicas. A organização das fotos como uma sequência também organizam um pensamento, dão um significado à forma. No momento posterior ao ato fotográfico, percebo que continuo fotografando, e

isto ocorre nas relações que faço entre as fotografias existentes. O ato fotográfico se expande nessa memória em relação à imagem, é onde prolongo o trabalho tendo como referência as sensações em relação à cena. As lembranças de tons e cores que ficaram na minha mente também dialogam com o momento posterior à captura das imagens, o da edição, que será guiado pela minha percepção. Por este motivo valorizo a minha memória da cena, visto que as cores nas imagens obtidas com as câmeras são apenas uma aproximação do que vi de algo que aconteceu em um dado momento. Desta forma, evidencio as cores nas imagens considerando também o meu ponto de vista, da mesma forma em que busco selecionar as imagens onde prevalecem os tons de preto, branco e amarelo.

A série de imagens deste trabalho se apresenta de uma forma que só é possível ser traduzida a partir de uma câmera, ou seja, a construção de uma realidade a partir de outra se dá pela utilização do dispositivo fotográfico. Nesse sentido, as imagens deste trabalho não se assemelham à cena da praça numa visão a olho nu, pois, sem a câmera, a cena da fonte não seria vista desta maneira.

Pensar esta questão nos termos da artifização traz uma perspectiva interessante. O termo artifização pode assumir um contexto amplo que não engloba somente a arte, mas processos diversos que contêm arte. Interessa-me a aplicação da artifização em termos artísticos, contextualizado nesta pesquisa. Steven Brown e Hellen Dissanayake (2009) identificam na artifização um processo de “tornar a realidade ordinária em extraordinária” (BROWN; DISSANAYAKE, 2009, p. 46). Um exemplo que complementa essa definição é dado pelos autores:

No sentido mais elementar, movimentos corporais comuns, quando artificados (ou estilizados) através da formalização, repetição, elaboração e exagero, tornam-se “dança”, a linguagem comum faz-se poética ou literária, e materiais comuns (organismos, artefatos, ambiente) são apresentados extraordinariamente como pintura, escultura, e apetrechos de inúmeros tipos. (Ibid., p. 47, tradução nossa³⁴).

34 In the most elementary sense, ordinary body movements, when artified (or stylized) through formalization, repetition, elaboration, and exaggeration, become “dance”, ordinary language is made poetic or literary, and ordinary materials (bodies, artifacts, surroundings) are rendered extraordinary with paint, carving, and accoutrements of countless kinds.

A situação de pessoas brincando na fonte da praça é apresentada neste trabalho de uma forma transformada. Por meio de uma formalização das imagens, o cenário se transpõe para um contexto em que não é possível identificar o local, ou seja, nesse sentido, ele se torna abstrato dando margem a novas configurações e interpretações. Da mesma forma, a ação de brincar das pessoas ganha uma intenção diferente nas fotografias, podendo assumir outras qualidades além da brincadeira. Podemos até identificar um caráter lúdico nas imagens, mas que extrapola a brincadeira da forma como ocorreu no momento da captura.

Este raciocínio nos termos da artificação relaciona-se com um modo de ver criado a partir de narrativas. No momento em que fotografei, criei narrativas que guiaram o meu olhar na minha busca por imagens, sendo que estas narrativas conduziram a criação de uma nova realidade a partir da minha percepção. Significa dar visibilidade ao que não é visível, ou até mesmo percebido, indicando uma transformação de uma situação comum. Nesse sentido, a câmera fotográfica possui um papel importante pois registra uma faixa de luz diferente do espectro visível humano. Ela consegue captar detalhes e cores que o ser humano não vê, tratam-se de sensibilidades luminosas diferentes. Em outras palavras,

O invisível não é, porém, alguma coisa que esteja para além do que é visível. Mas é simplesmente aquilo que não conseguimos ver. Ou ainda: é aquilo que torna possível a visão. (PEIXOTO, 1996, p.15).

De uma série de fotografias fui selecionando aquelas que pudessem conversar entre si, criando diálogos a partir da cor, do movimento corporal das pessoas, das formas, de modo a abrir possibilidades de contar uma história.

Uma possibilidade interessante foi a organização das imagens a partir dos tons das cores, do mais claro ao mais escuro. Construí uma sequência de imagens de modo a enfatizar a graduação do amarelo mais suave para um dourado escuro, onde é possível ver uma intensificação crescente da cor. É interessante olhar estas fotografias

como uma grande mancha (figura 32), ou seja, uma composição que ganha unidade a partir de várias imagens pois são carregadas de uma poética comum.



Figura 32 – Carolina Peres, série de fotografias do trabalho “Fonte” agrupadas.

As fotos em preto e branco foram capturadas com a câmera de celular e possuem essa síntese do claro/escuro, são fotos em que o forte contraste é um elemento presente e dialogam diretamente com essa progressão das imagens coloridas.

A escolha do preto e branco nas fotos feitas com a câmera de celular foi uma maneira de não destacar as cores do entorno da praça. Conforme já citado, há uma diferença entre as lentes de cada câmera. A teleobjetiva da DSLR possibilitou capturar um ângulo de visão mais fechado, desta forma todo o entorno da praça foi ignorado. Uma outra característica desta lente é que ela possui uma profundidade de campo menor se comparada à grande angular, por exemplo. Além disso, é notável um achatamento dos planos da imagem pois a distância entre os objetos fotografados ficam menores. A essa condição, foram somados outros fatores: a água da fonte formava uma espécie de cortina que, em conjunto com a contraluz, permitiram a abstração do cenário. A lente da câmera do celular, de maneira oposta, apresenta um campo de visão mais amplo e uma profundidade de campo maior. Em razão desta característica mantive uma proximidade maior com a cena fotografada para enquadrar somente a área da fonte. Ainda assim, percebi que não conseguiria uma uniformidade na imagem se fotografasse em cores

devido às próprias características da lente. Por este motivo, optei por trabalhar em preto e branco, para enfatizar as formas dos corpos na água em alto contraste (figura 33).

Estas imagens em preto e branco aparecem no conjunto do trabalho intercaladas às imagens coloridas, porém, em menor número. Optei por selecionar apenas algumas a fim de pontuar a sequência em cores, com a finalidade de criar um contraste em algumas passagens. As imagens escolhidas referem-se àquelas em que a forma do corpo é mais marcante e àquelas que evidenciam a textura da água com corpos na penumbra.



Figura 33 – Carolina Peres, fotografia nº19 da série "Fonte", 2015.
Câmera de celular.

Ao olhar o conjunto de imagens formando uma unidade, nesta espécie de folha de contato, tive a sensação de ver uma sequência fragmentada de um filme. A partir desta constatação, vislumbrei a possibilidade de criar um painel com algumas das fotos, que se apresentavam a mim como uma continuidade (figura 34).

O painel resume a ideia de continuidade e ausência de limites entre as imagens do trabalho, como se toda a sequência fosse uma evolução encadeada de um movimento que se dá no espaço sucessivamente, marcada pela progressão das cores. Um lugar repleto de corpos em deslocamento, sem delimitação muito clara de um local. O espaço aqui funciona como um cenário de projeção para estes corpos, como numa espécie de espetáculo onde as pessoas se organizam conforme o fluxo de movimento. Além disso, este espaço não indica uma localização específica, apenas sugere um acontecimento.



Figura 34 – Carolina Peres, fotografia nº 43 da série “Fonte”, 2015. Câmera DSLR.

A criação deste painel indicou um possível caminho de composição do todo onde busquei evidenciar esta ausência de limites entre as fotografias. A sequência toda é vista numa progressão como fatos que acontecem em cadeia e de forma cíclica. A ideia de continuidade ganha ênfase ao se relacionar com a água. Desta forma, como na imagem poética de Gaston Bachelard,

A água é uma matéria que vemos nascer e crescer em toda parte. A fonte é um nascimento irresistível, um nascimento contínuo. Imagens tão grandiosas marcam para sempre o inconsciente que as ama. Suscitam devaneios sem fim. (BACHELARD, 1997, p. 15).

A forma cíclica do movimento da água na fonte remete às fotografias deste trabalho. Desta forma, o cenário abstrato é um pano de fundo para o nascimento contínuo de imagens, o qual acolhe os corpos humanos da cena. A fonte como metáfora do nascimento contínuo gera um campo propício para o surgimento dessas figuras, abertas à interpretação de quem as vê.

O nome do trabalho, “Fonte”, remete à ideia de princípio, origem e pouco se relaciona com o contexto inicial da fonte localizada na praça, ou seja, não é uma legenda. Neste caso, trata-se de descontextualizar a ideia da fonte original para um lugar que possibilita o nascimento contínuo de imagens fotográficas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do mestrado, pude perceber a riqueza da pesquisa na medida em que avançava nas leituras sobre o tema e, principalmente, na relação com a prática artística. A escolha pelo aprofundamento no dispositivo fotográfico poderia facilmente se enveredar por um campo impessoal, justamente por se tratar de uma máquina. Ao contrário, ao me aproximar da câmera fotográfica pelo viés da filosofia, entrei em contato com caminhos essencialmente humanos, que dialogam com a emoção e a experiência, em profunda sintonia com um processo criativo.

Num primeiro momento busquei percorrer um conteúdo teórico que desse conta desse conhecimento em arte e das questões referentes ao processo. O contato com a teoria enriquece e compõe o pensamento, porém, muitas vezes produz ramificações do tema levando-nos a desvios que fogem do foco principal. A escolha pela construção de uma pesquisa teórico-prática em alguns momentos se revelou como um grande desafio, pois estas duas formas de conhecimento não devem caminhar isoladamente mas sim em constante permeabilidade. Assim, a partir do momento em que iniciei a produção das imagens do trabalho “Fonte”, passei a vivenciar a fotografia de maneira mais atenta, procurando uma leitura orientada pela prática. Este tipo de atenção abriu um caminho de possibilidades que até então não se evidenciavam ou, se estavam por perto, eu mantinha um certo distanciamento. Os conhecimentos oriundos do processo, à medida que eram assimilados, passaram a dialogar de maneira mais orgânica com a teoria, permitindo uma leitura muito mais profunda, fluida e direcionada.

Este olhar mais atento sob o ponto de vista interno do processo ampliou minha percepção sobre esta área de conhecimento. Neste caso, por não haver um distanciamento entre a minha prática artística em fotografia e o meu olhar como pesquisadora acadêmica, percebi as ações, as conexões e escolhas como norteadores na construção de um pensamento. Compartilhar esta experiência também foi igualmente importante pois pude me apropriar de

intenções internas que antes não possuíam tanto vigor. Ainda que pareça um processo de desenvolvimento muito pessoal, acredito que é neste compartilhamento que as experiências se entrelaçam e ampliam o conhecimento. O processo inverso também se enriquece, ou seja, este olhar atento também deve ser acessado quando entramos em contato com um trabalho alheio.

Partindo do princípio que uma obra ou mesmo um processo em arte carrega infinitas possibilidades de leitura, desenvolvimento e interpretação, a experiência não se encerra por aqui, apenas abre portas para um constante recomeço ou mesmo uma continuação.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Thales de. **Intersecções entre o ambiente e a realidade técnica: contribuições do pensamento de G. Simondon**. Ambient. soc. [online]. 2001, n.8, pp. 91-106 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1414-753X2001000800006&script=sci_arttext>. ISSN 1809-4422. Acesso realizado em 27/03/2014.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora: nova versão / Rudolf Arnheim. São Paulo: Cengage Learning, 2008.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16. ed. São Paulo: Papirus, 2012.

AZEVEDO, Sônia. **O corpo no Pós-Modernismo**: obra sempre inacabada. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, Ana Mae (orgs.). O Pós-modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2005.

BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: ensaio sobre a imaginação da matéria. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BAITELLO JR, Norval. **O inóspito**: uma pequena arqueologia do conceito de espaço no pensamento de Vilém Flusser. Flusser Studies, v.15, mai 2013. Disponível em: < <http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/baitello-o-inospito.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

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

BAZIN, André. Ontologia da imagem fotográfica. In: **O Cinema**. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991. p. 19-27.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. In: Os Pensadores XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BENTES, Ivana. Mídia-arte ou as estéticas da comunicação e seus modelos teóricos. In: FATORELLI, Antonio; BRUNO, Fernanda (orgs.). **Limiares da imagem**: tecnologia e estética na cultura contemporânea. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

BILL VIOLA: **Cameras are soul keepers**. Louisiana Channel, abr. 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uenrts2YHdl>>. Acesso em: 01 jun. 2015.

BROWN, Steven; DISSANAYAKE, Ellen. The arts are more than aesthetics: Neuroaesthetics as narrow aesthetics. In: SKOV, Martin; VARTANIAN, Oshin (orgs.). **Neuroaesthetics**. New York: Baywood, 2009.

CANTON, Katia. **Narrativas enviesadas**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009. (Coleção Temas da arte contemporânea).

CARTIER-BRESSON, Henri. **The decisive moment**. Nova Iorque: Verve and Schuster, 1952.

CARVALHO, Jairo Dias. **A invenção criadora do objetos técnicos: um estudo sobre Simondon**. Pensando – Revista de Filosofia. Vol.3, n.5, 2012.

CARVALHO, Victa de. **O dispositivo na arte contemporânea: relações entre cinema, vídeo e mídias digitais**. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CHABOT, Pascal. **The philosophy of Simondon: between technology and individuation**. Nova York: Bloomsbury Academic, 2013.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

COUCHOT, Edmond. **A Tecnologia na Arte: da Fotografia à Realidade Virtual**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

_____. **Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

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

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FABRIS, Annateresa Fabris. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FATORELLI, Antonio. **Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2013.

_____; BRUNO, Fernanda (orgs.). **Limiares da imagem: tecnologia e estética na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.

FERNANDES, Rubens. **Processos de Criação na Fotografia**: apontamentos para o entendimento dos vetores e das variáveis da produção fotográfica. Disponível em: <http://www.faap.br/revista_faap/revista_facom/facom_16/rubens.pdf>. Acesso realizado em 09/04/2014.

FIVE long takes dedicated to Yasujiro Ozu. Direção: Abbas Kiarostami. 2002-2003. Coleção de curtas metragens digitais (75 min.), colorido.

FLORES, Laura González. **Fotografia e pintura**: dois meios diferentes? São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. **O universo das imagens técnicas**: elogio da superficialidade. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. A Fotografia como objeto pós-industrial (1985): um ensaio sobre a situação ontológica da fotografia. **ZUM**, São Paulo, n.7, p. 182-190, out. 2014.

FOGLIANO, Fernando. **Cultura e tecnologia**: a automação nos processos criativos da fotografia. In: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Fortaleza, CE – 3 a 7/9/2012. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/2012/resumos/R7-2322-1.pdf>. Acesso realizado em 09/04/2014.

_____. **Fotografia eletrônica**: a nova era da imagem. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1996.

FONTCUBERTA, Joan. **El beso de Judas**. 2. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011. E-book.

_____. Joan. **La cámara de Pandora**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010. E-book.

FRIEDBERG, Anne. **The virtual window**: from Alberti to Microsoft. Cambridge: MIT Press, 2009.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 4. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

HACKING, Juliet. **Tudo sobre fotografia**. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto** – redescobrimos as técnicas perdidas dos grandes mestres. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

JARVIS, Chase. **The Best Camera Is The One That's With You: iPhone Photography** by Chase Jarvis. Berkeley, CA: New Riders, 2010. E-book.

KIAROSTAMI, Abbas. Duas ou três coisas que sei de mim. In: **Abbas Kiarostami**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

KRAUSE, Gustavo Bernardo. **Meu bem, você não entendeu nada**: a generosidade cética de Vilém Flusser. *Flusser Studies*, v.11, p. 1-9, mai 2011. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/gustavo-meu-bem.pdf>>. Acesso em: 10 jul. 2015.

KRAUSS, Rosalind. **O fotográfico**. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors We Live By**. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. E-book.

MACHADO, Arlindo. **Repensando Flusser e as imagens técnicas**. Ensaio apresentado no evento Arte en la Era Electrónica - Perspectivas de una nueva estética, realizado em Barcelona, no Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, de 29.01 a 01.02.97. Disponível em <<http://www.iar.unicamp.br/disciplinas/ap858/AXILA/pagarlindomachado.html>>. Acesso realizado em 09/04/2014.

_____. **A ilusão especular**. Introdução à fotografia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MANOVICH, Lev. **The paradoxes of digital photography**. Published in: *Photography After Photography*. Exhibition catalog. Germany, 1995. Disponível em: <http://manovich.net/TEXT/digital_photo.html>. Acesso realizado em 10/04/2014.

MENDONÇA, André Noronha Furtado de; THOMAZONI, Andresa Ribeiro; BISCHOF, Tânia Gomes; FONSECA, Tania Mara Galli. **Fotografia Panorâmica e sua Relação Homem-Técnica**. *Informática na Educação: teoria & prática*, Porto Alegre, v.13, n. 2, p. 102-111, jul./dez. 2010. Disponível em <<http://seer.ufrgs.br/index.php/InfEducTeoriaPratica/article/view/22185/13442>>. Acesso realizado em 09/04/2014.

MICHAUD, Yves. The aesthetics of Gilbert Simondon: Anticipation of the contemporary aesthetic experience. In: DE BOEVER, Arne; MURRAY, Alex; ROFFE, Jon; WOODWARD, Ashley (orgs.). **Gilbert Simondon: Being and technology**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.

NÖTH, Winfried & SANTAELLA. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras, 2008.

OMAR, Arthur. **Antes de ver**: Fotografia, Antropologia e As Portas da Percepção. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **O zen e a arte gloriosa da fotografia.** São Paulo: Cosac Naify, 1999.

_____. **Antropologia da face gloriosa.** São Paulo: Cosac Naify, 1997.

PARENTE, André (Org.). **Imagem-Máquina** – A era das tecnologias do virtual. São Paulo: Editora 34, 2008.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética.** Tradução Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas.** São Paulo: SENAC / Marca D'Água, 1996.

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

SAGGESE, Antonio José. **Noir,** a noite na metrópole. 2015. Fotografias cinéticas. DVD.

_____. **Imaginando a mulher:** Pin-up, da chérette à playmate. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

_____. **Imaginando a mulher:** Playboy: o pôster e seus desdobramentos. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado:** processo de criação artística. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

_____. **Crítica genética:** fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística. 3. ed. São Paulo: EDUC, 2008.

_____. **Redes da criação:** construção da obra de arte. 2. ed. Vinhedo: Horizonte, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação ubíqua:** repercussões na cultura e na educação. São Paulo: Paulus, 2013. E-book.

SHORT, Maria. **Contexto e narrativa em fotografia.** São Paulo: Gustavo Gili, 2013.

SIMONDON, Gilbert. **El modo de existencia de los objetos técnicos.** Buenos Aires: Prometeo Libros, 2007.

_____. **Imagination et invention.** Édition Établie par Nathalie Simondon et et Présentée par Jean-Yves Chateau. Paris: Éditions de la Transparence, 2008.

SOGABE, Milton Terumitsu. Subversão e falsa interface como poética na arte interativa. In: **Proceedings of the 7th International Conference on Digital Arts (ARTECH 2015)**. BIDARRA, José; EÇA, Teresa; TAVARES, Mírian; LEOTE, Rosangella; PIMENTEL, Lucia; CARVALHO, Elizabeth; FIGUEIREDO, Mauro (Orgs.). Óbidos, Portugal, 2015.

_____; FOGLIANO, Fernando. Mídias e Realidade. In: **Anais do 9º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#9ART)**: sistemas complexos artificiais, naturais e mistos. VENTURELLI, Suzete (org.). Brasília, 2010.

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

WELLE, Deutsche. Companhia de dança de Pina Bausch completa 40 anos. Folha de S. Paulo, São Paulo, set. 2013. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/dw/2013/09/1338837-companhia-de-danca-de-pina-bausch-completa-40-anos.shtml>>. Acesso em: 01 jun. 2015.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**: um paralelo entre arte e ciência. 2. ed. Campinas: Autores Associados, 2001.

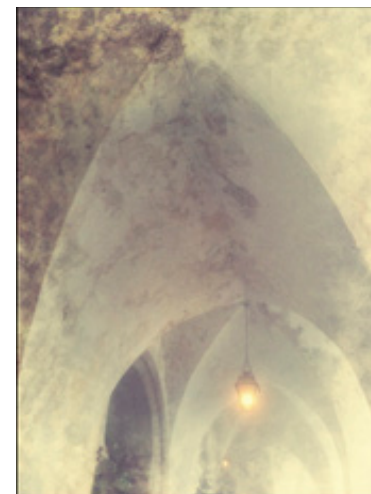
ANEXO I Seleção de imagens que fizeram parte da experiência inicial relatada no capítulo um.



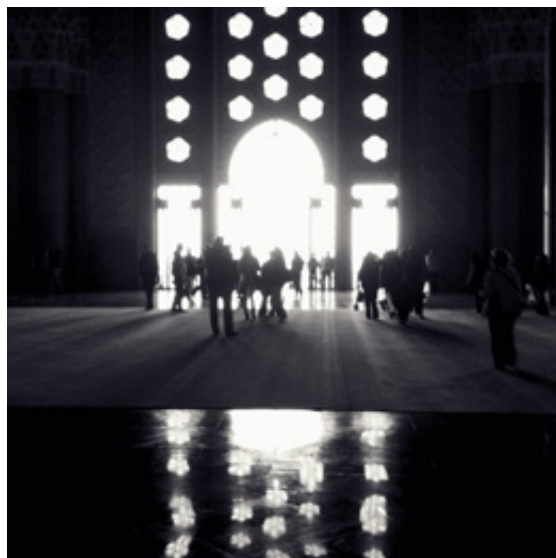
Câmera de celular



Câmera DSLR



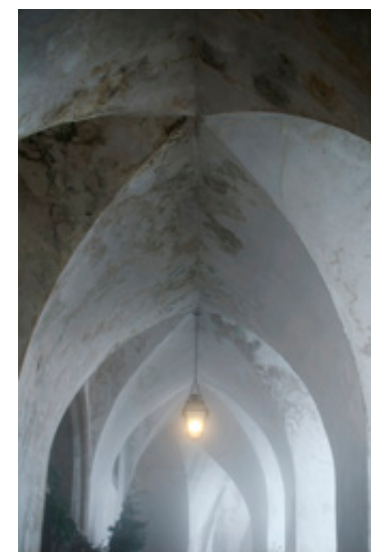
Câmera de celular



Câmera de celular



Câmera DSLR



Câmera DSLR



Câmera de celular



Câmera DSLR

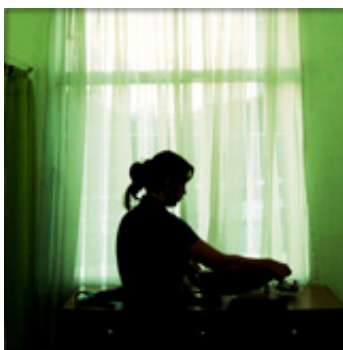
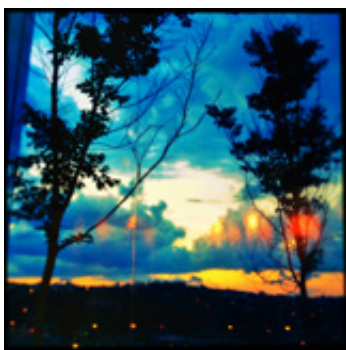
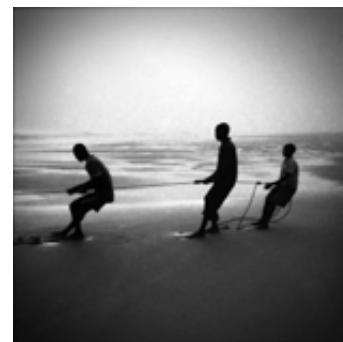


Câmera de celular



Câmera DSLR

Imagens produzidas com a câmera de celular.



ANEXO II Imagens do trabalho “Fonte”.





















































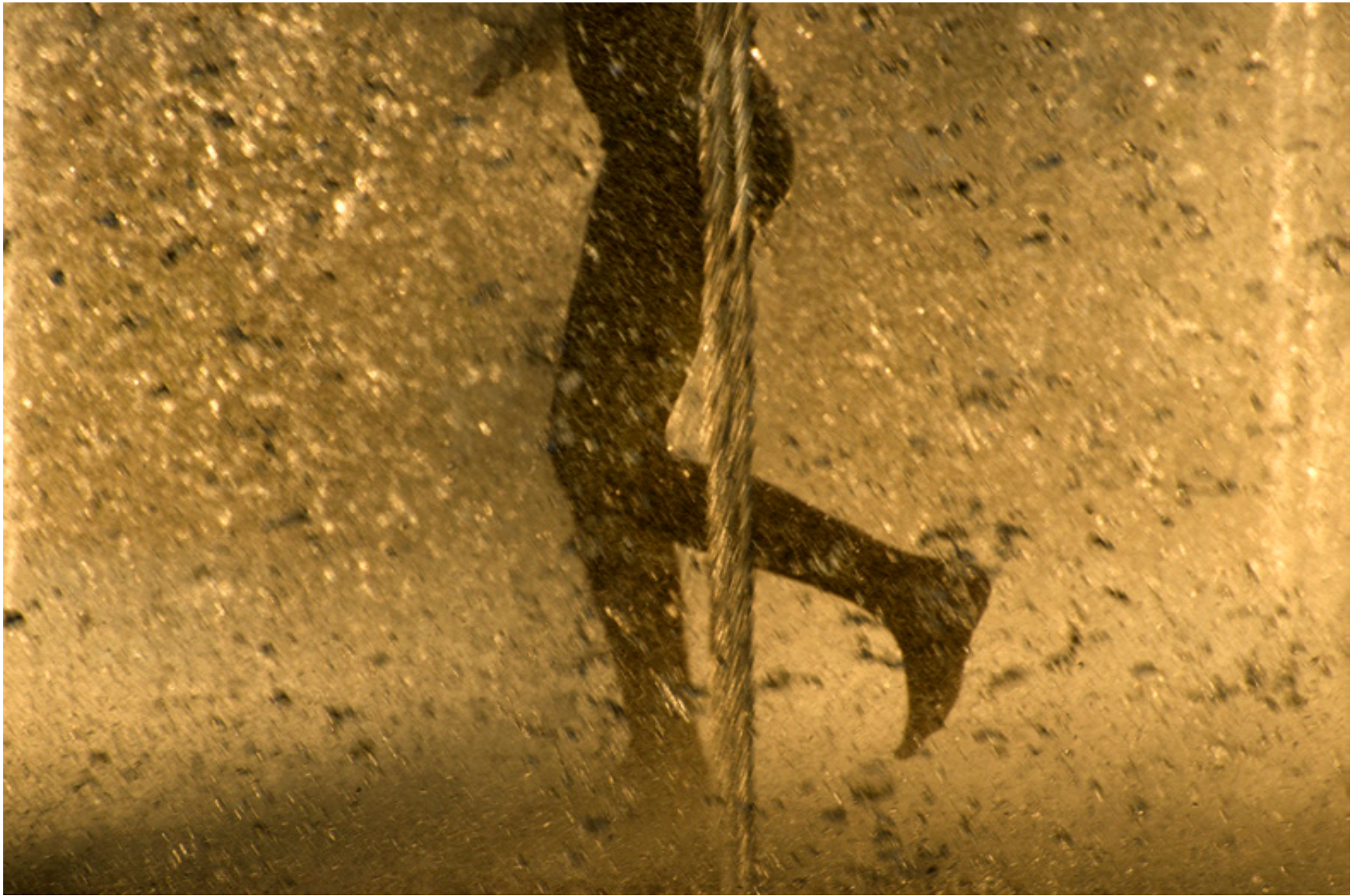














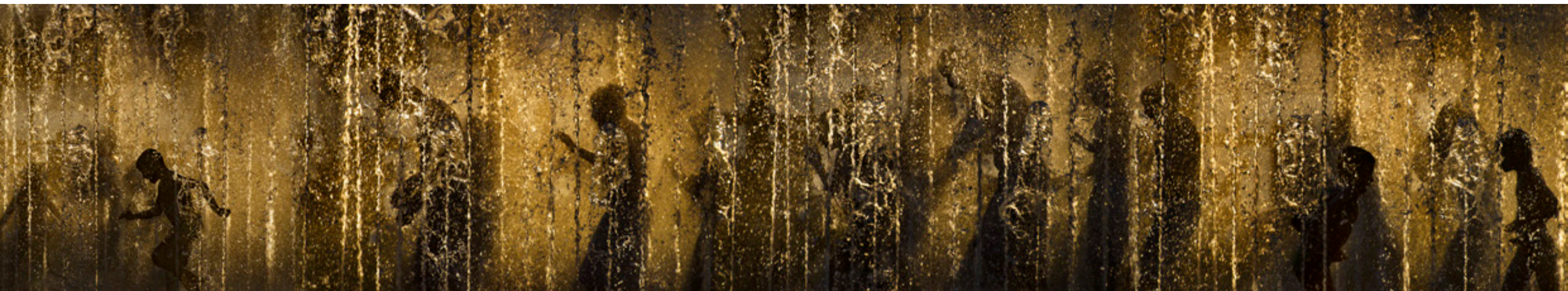














































Índice das imagens



1 celular



2 DSLR



3 DSLR



4 DSLR



5 DSLR



6 DSLR



7 DSLR



8 DSLR



9 DSLR



10 DSLR



11 DSLR



12 DSLR



13 DSLR



14 DSLR



15 DSLR



16 DSLR



17 DSLR



18 celular



19 celular



20 DSLR



21 DSLR



22 DSLR



23 DSLR



24 DSLR



25 DSLR



26 DSLR



27 DSLR



28 DSLR



29 DSLR



30 DSLR



31 DSLR



32 DSLR



33 DSLR



34 DSLR



35 DSLR



36 DSLR



37 DSLR



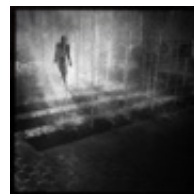
38 DSLR



39 DSLR



40 DSLR



41 celular



42 DSLR



43 DSLR



44 DSLR



45 celular



46 DSLR



47 DSLR



48 DSLR



49 DSLR



50 DSLR



51 DSLR



52 DSLR



53 DSLR



54 DSLR



55 DSLR



56 DSLR



57 DSLR



58 DSLR



59 DSLR



60 celular

