

# FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAL: IMAGEM E PENSAMENTO

CATARINA ANDRADE JULIANNA TOREZANI PAULO SOUZA (ORGANIZADORES)



# FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAL: IMAGEM E PENSAMENTO

## CATARINA ANDRADE | JULIANNA TOREZANI | PAULO SOUZA



http://www.unicap.br/galeria

Universidade Católica de Pernambuco R. do Príncipe, 526 - Boa Vista, Recife - PE, 50050-900

Uma publicação do Curso Superior de Tecnologia em Fotografia e da Especialização "As Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual".

Coordenação: Renata Maria Victor de Araújo Universidade Católica de Pernambuco

Organização e edição: Catarina Amorim de Oliveira ANDRADE Julianna Nascimento TOREZANI Paulo Souza dos SANTOS JÚNIOR

> Fotografia da capa: Márcia Laranjeira JÁCOME

Imagens usadas exclusivamente para estudo de acordo com o artigo 46 da Lei nº 9610/1988, sendo garantida a propriedade das mesmas a seus criadores ou detentores de direitos autorais.

Publicação sem fins comerciais, vedada a comercialização.

ISBN nº 978-65-00-00321-5

Fotografia e Audiovisual: imagem e pensamento é uma publicação da graduação de Fotografia e da pós-graduação As Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual, da Universidade Católica de Pernambuco; é o primeiro livro produzido com artigos científicos dos nossos professores e alunos, numa obra que, diante das consequências dos avanços tecnológicos que estamos vivendo, busca pensar de forma crítica o uso das imagens, seja da fotografia, seja do audiovisual.

Acreditamos que socializar esses diferentes projetos contribui para a visibilidade das pesquisas e para a efetivação da interdisciplinaridade entre a graduação e a pós-graduação.

Nós, do curso de Fotografia, compreendemos que a pesquisa precisa fazer parte do cotidiano acadêmico dos cursos de ensino superior, mesmo quando os requisitos legais não a obriguem a tanto, uma vez que a pesquisa, bem como a extensão, são partes inseparáveis do ensino. A pesquisa é essencial na produção de conhecimentos para o desenvolvimento científico, tecnológico e sociocultural de um país e possui um importante papel na formação profissional dos discentes.

É preciso disseminar os conceitos de pesquisa científica, com o fim de formarmos profissionais mais críticos e produtores de novos conhecimentos e de aprendermos a lidar com o desconhecido e a encontrar novos conhecimentos.

Agradecemos e parabenizamos a todos alunos e professores que contribuíram para o nosso primeiro e-book, mas em especial aos professores Catarina Andrade, Julianna Torezani e Paulo Souza, que aceitaram a empreitada de selecionar e organizar os artigos e nos presentearam com este extraordinário trabalho, que dá aos nossos alunos a oportunidade de expor suas produções, contribuindo com a produção de conhecimento.

Renata Victor

# Sumário

| FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAL: IMAGEM E PENSAMENTO   | <u> </u>    |
|---|-------------|
| PARTE I - EXPERIÊNCIAS FOTOGRÁFICAS E VIDEOGRÁFICAS NO ESPAÇO URBANO                  | 12          |
| Arruar, Kupengwa: um estudo sobre a errância na criação de narrativas visuais e seus  | S           |
| PERCURSOS EDITORIAIS  | 13          |
| O poder da imagem fotográfica na intervenção urbana "Isso não é a Ponte da Boa Vis    | TA"         |
|   | 31          |
| Visual Storytelling e Narrativa Não Linear na produção de documentário interativo     | "As         |
| ESTÁTUAS NÃO MORREM"  | 42          |
| FITEIROS: TUDO QUE É BOM PRESTA. UM ESTUDO SOBRE A VIVÊNCIA DO ESPAÇO URBANO SOB A Ó  | TICA        |
| DO COMÉRCIO INFORMAL À LUZ DA SEMIÓTICA PEIRCEANA                                     | 56          |
| O Novo Modo de Produção do Fotojornalismo Pernambucano em tempos de                   |             |
| Convergência Digital  | 73          |
| PARTE II - NARRATIVAS DA FOTOGRAFIA E DO AUDIOVISUAL                                  | 81          |
| Reflexões sobre <i>remakes</i> de filmes de horror na contemporaneidade: processos de |             |
| ADAPTAÇÃO, EXCESSO E ACELERAÇÃO   | 82          |
| FOTOGRAFIAS DA NÃO VISÃO E O CONTEXTO DO OCULOCENTRISMO E DA HEGEMONIA DA IMAGEI      |             |
| FOTOLIVROS: TEXTOS EM RELAÇÃO ÀS FOTOGRAFIAS  | 112         |
| O ATOR DE CINEMA NA IMAGEM FÍLMICA SOB UMA PERSPECTIVA FENOMENOLÓGICA                 | 130         |
| CHANTAL AKERMAN: TEMPO EXPANDIDO  | 144         |
| A GLAMOURIZAÇÃO DE TRANSTORNOS PSICOLÓGICOS NA MÍDIA                                  | 160         |
| • • • • • • • • • • • • • • • • • • •   |             |
| PARTE III – POÉTICAS VISUAIS  | <u> 175</u> |
| Algo a ver com a morte: a poética de <i>Era uma vez no Oeste</i>                      | 176         |
| O olhar outro de Pierre Fatumbi Verger  | 191         |
| Guy Veloso - Fotografia, imersão e fé   | 207         |
| Memória e história pernambucana através da fotografia de Edvaldo Rodrigues dos        |             |
| SANTOS  | 215         |
| A VIDA E A OBRA DE EDWARD STEICHEN  | 230         |
|   | _55         |
| Autores   | 241         |

# Fotografia e Audiovisual: Imagem e Pensamento

As imagens não são reflexos, sombras ou artifícios, são seres viventes, quer dizer, organismos dotados de desejo.

Jacques Rancière

Quando Rancière afirma que as imagens são seres viventes, ele explica que "a imagem é vivente precisamente porque a ela falta vida", e falta-lhe vida porque ela precisa de nós para lhe conferir existência; "ela precisa de nós para ser o organismo do qual ela ainda é sombra desencarnada" (RANCIÈRE, 2015, p. 195)¹. Dizer que o mundo contemporâneo é o mundo-imagens — pois estamos cercados de imagens e por meio delas nos comunicamos constantemente — parece transmitir uma ideia de que as imagens são uma espécie de novidade para a civilização humana. Entretanto, não precisamos nos esforçar muito para constatar que as imagens sempre foram centrais na comunicação humana sendo, inclusive, através delas que construímos nossas história e memória antes de sermos seres da escrita. Possivelmente, uma das primeiras coisas que nos interrogamos diante de uma imagem é sobre o que é essa imagem, queremos saber o que ela *significa*, o que ela *representa*; "os pensamentos da imagem raramente foram pensamentos a partir da imagem" (ALLOA, 2015, p. 11)².

Pensar a partir da imagem é colocar em relação a imagem, o mundo, os diversos sujeitos, é retirá-la do lugar de conforto dos saberes já estabelecidos. Segundo a filósofa Marie-José Mondzain, a imagem encontra seu lugar entre a visão e a representação, isto quer dizer que ela necessita de uma construção, uma formação prévia do olhar de um sujeito falante, nesse sentido, a definição de imagem é, portanto, "inseparável da definição de sujeito" (MONDZAIN, 2015, p. 39)<sup>3</sup>. Para Mondzain, "as coisas se esclarecem a partir do momento em que classificamos a imagem na relação que ela tem com o olhar do sujeito, com o cruzamento de olhares e com a troca" (MONDZAIN, 2018)<sup>4</sup>. É preciso ressaltar que, quando pensamos a imagem, não articulamos apenas o sentido da visão – do olho que vê a imagem –, mas da potencialidade multissensorial das imagens (MARKS, 2000)<sup>5</sup>, da imagem enquanto percepção entre sujeitos; entre o sujeito que a produz, o sujeito espectador e mesmo o sujeito nela representado.

Pensar as imagens, pensar por imagens, pensar a partir das imagens. São operações que se complementam nos estudos desse ser "vivente" que tanto nos interessa, por ser a imagem, ao mesmo tempo "uma operadora de uma relação e o objeto produzido por essa relação"

<sup>&</sup>lt;sup>1</sup> RANCIÈRE, Jacques. As imagens querem realmente viver? In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem.** Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Coleção Filô/Estética)

<sup>&</sup>lt;sup>2</sup> ALLOA, Emmanuel. Entre a transparência e a opacidade – que a imagem dá a pensar. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem.** Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Coleção Filô/Estética)

<sup>&</sup>lt;sup>3</sup> MONDZAIN, Marie-José. A imagem entre proveniência e destinação. In: ALLOA, Emmanuel (Org.). **Pensar a imagem.** Belo Horizonte: Autêntica, 2015. (Coleção Filô/Estética)

<sup>&</sup>lt;sup>4</sup> MONDZAIN, Marie-José. Entrevista publicada originalmente em 2008 em:< https://bit.ly/2BwhfF7> e traduzida em 2014 disponível em: <https://bit.ly/2wjZ2F7>. Acesso em: 05, ago., 2019.

<sup>&</sup>lt;sup>5</sup> MARKS, Laura. **The skin of the film.** Londres: Duke University Press, 2000.

(MONDZAIN, 2015, P.39). Nesse sentido, as imagens nos atravessam, nos provocam, nos inquietam, nos fazem ver uma coisa em uma outra, ou por uma outra; são inesgotáveis construções de sentido. São muitas as imagens produzidas pela humanidade, e muitas também suas formas de construção e existência; fotografias, pinturas, cinema, ilustrações e mesmo por meio de palavras.

A fotografia, por exemplo, reúne inúmeras experiências de diversos campos do saber, vai dos conceitos da física para captura da luz, passando pelo estudo das substâncias químicas, para revelação e fixação das imagens, até às informações históricas para contextualização dos acontecimentos registrados, às especulações filosóficas, para explicação dos fenômenos abordados e a liberdade criativa que a arte permite. Ao atravessar do século XIX ao XXI, a fotografia passa por diversas fases que inauguram regimes visuais atrelados a questões estéticas, sociais e tecnológicas de cada época. Susan Sontag (2004, p. 13) nos lembra que "ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar".

Do desenvolvimento dos processos analógicos/químicos aos sistemas digitais, a fotografia renova sua linguagem e permite novos modos de criação e circulação de imagens, fazendo surgir inclusive obras híbridas a partir das configurações que unem imagens fixas e em movimento. Diante desse cenário Antonio Fatorelli (2003, p. 85) observa que "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".

Com tais mudanças surgem novos termos para tentar indicar os novos regimes visuais; a fotografia que foi amplamente distribuída em papel, passa a circular em rede, está em fluxo, presente em plataformas digitais que agregam bilhões de pessoas numa conexão operada por algoritmos, com geolocalização e indexação, novos dispositivos para além das câmeras surgem para captação das cenas, haja vista os *smartphones* e as câmeras de vigilância. Joan Fontcuberta (2012, p. 30) utiliza o termo pós-fotografia para elencar esse novo modo de criação de imagens e pontua que "no ápice dessa onipresença a imagem estabelece novas regras com o real.

Hoje tirar uma foto já não implica tanto um registro de um acontecimento quanto uma parte substancial do acontecimento em si. [...] Não existem mais fatos desprovidos de imagem". Nessa dimensão, manipulações, montagens e alterações imagéticas ocorrem em automação por programas de computadores, como inúmeros aplicativos com funções de editar e tratar as imagens fotográficas, nesse contexto registro e ficção ficam lado ao lado, ao passo que ver, fotografar, produzir a imagem e se inserir nela (*selfies*) faz parte do ritual fotográfico possível e abundante que temos hoje. Para além de observar, é necessário certificar a presença nos acontecimentos; "isto nos imerge num mundo saturado de imagens: vivemos na imagem e a imagem nos vive e nos faz viver" (FONTCUBERTA, 2012).

<sup>&</sup>lt;sup>6</sup> SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

<sup>7</sup> FATORELLI, Antonio. Fotografia contemporânea: entre o cinema, o vídeo e as novas mídias. Rio de Janeiro: Senac Nacional. 2013.

<sup>&</sup>lt;sup>8</sup>WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. **O trabalhador na fotografia documental.** Curitiba: Appris, 2018.

Pela Fotografia vemos o que acontece no mundo, para além dos registros dos fatos, mas um modo especial de ver e interpretar a realidade. Importante situar o trabalho do fotojornalista que observa "toda" a situação e faz a partir de suas escolhas os recortes do tempo-espaço para mostrar aos outros o que está acontecendo. Desta forma, muito do que sabemos e "vemos" é fornecido pelo olhar do repórter fotográfico que tem a missão e a responsabilidade de trazer a informação de forma imagética. Ludimilla Wanderlei (2018, p. 54) afirma que "a imagem se torna o artefato que permite acesso a realidades outras" e mais que o "papel do fotógrafo como alguém que carrega um discurso político" (WANDERLEI, 2018, p. 27)<sup>9</sup>.

Jean-Luc Godard, mestre da *nouvelle vague* francesa, em seu filme *Le Petit Soldat* (1960), afirma: "a fotografia é a verdade, e o cinema é a verdade 24 quadros por segundo". Afirmação a qual o diretor alemão Rainer Werner Fassbinder responde: "O cinema é a mentira 24 quadros por segundo". Verdade e mentira, mímese e ilusão, técnica e magia, o cinema, com suas múltiplas faces, é um fazer artístico tão integrado ao nosso cotidiano que é difícil pensar um mundo sem ele.

Em 2014, a lista de indicados aos prêmios da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, o Oscar, não continha nenhuma grande novidade entre os já antecipados favoritos, mas nessa lista havia um intruso, pela primeira vez, uma produção da Netflix conseguiu despertar a atenção dos membros da academia, credenciando o documentário A Praça Tahrir (Jehane Noujaim, 2013) à disputa do prêmio de Melhor Filme Documentário. A mesma produção foi premiada no festival de cinema de *Sundance* e arrematou 3 prêmios *Emmy*. Poucos anos mais tarde, em 2018, o Festival de Cinema de Cannes aconteceu marcado por uma controvérsia: os organizadores se recusaram a exibir em competição os filmes produzidos pela Netflix, em razão de seu não lançamento no circuito convencional de cinema. A empresa de streaming respondeu boicotando o festival e abandonou também as sessões fora de competição. Estava criado um dilema, as produções para internet e serviços de streaming devem ser qualitativamente comparadas aos filmes desenvolvidos para o cinema? Hoje, poucos anos depois, vemos O Irlandês (Martin Scorsese, 2019), uma produção original Netflix, angariar 10 indicações ao Oscar, na mesma edição em que Parasita (Bong Joon-Ho, 2019), um filme sul coreano, se torna o primeiro de língua não inglesa a receber o prêmio máximo da Academia de Cinema Norte Americana. Uma coisa parece certa: o cinema atravessa atualmente abalos e reconfigurações na sua estrutura identitária. Mais do que nunca vemos sentido na célebre pergunta de André Bazin (2014) 10: "o que é o cinema"?

O advento do digital deslocou muitas das estruturas do cinema, "as linhas se movem, as fronteiras se deslocam sem cessar e os meios de comunicação clássicos estão perdendo muitas de suas referências" (GAUDREAUT; MARION, 2016, p. 14)<sup>11</sup>. O que resta do cinema? Essa é uma fundamental questão que permeia a mente de críticos e pesquisadores ao redor do mundo. Existe uma imaculada essência da sétima arte? A história mostra que o cinema é, por natureza,

<sup>&</sup>lt;sup>9</sup> WANDERLEI, Ludimilla Carvalho. **O trabalhador na fotografia documental.** Curitiba: Appris, 2018.

<sup>&</sup>lt;sup>10</sup> BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

<sup>&</sup>lt;sup>11</sup> GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. **O fim do cinema?** Uma mídia em crise na era digital. Tradução Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2016.

mutável, um veículo comunicacional que tem se adaptado as grandes transformações de linguagem e tecnologia as quais foi submetido ao longo do tempo. "O abalo dos fundamentos do cinema se acompanha das numerosas interrogações sobre a identidade do próprio meio de comunicação (GAUDREAUT; MARION, 2016, p. 22)<sup>12</sup>. Alguns, mais alarmados, apontam para uma extinção do cinema, outros, reconhecem a mutabilidade do meio, que já teve outros tantos "fins" ao longo da história. Frente a esse cenário é fundamental compreender as interseções entre cinema e outros fenômenos midiáticos e comunicacionais, enxergar suas reconfigurações e hibridismos, suas relações com a fotografia, os *games*, as artes plásticas, a literatura, entre tantos outros modos e formas do fazer criativo.

Diante disso se faz tão importante estudar, discutir e abordar criticamente a produção imagética atual, através das produções fotográficas e audiovisuais contemporâneas. Ao completar 10 anos o Curso Superior Tecnológico em Fotografia da Universidade Católica de Pernambuco reúne nesta obra algumas produções científicas dos alunos e professores, além de contar com trabalhos desenvolvidos pelos alunos da Especialização As Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual. Esta obra foi dividida em três blocos temáticas, o primeiro intitulado *Experiências Fotográficas e Videográficas no Espaço Urbano* traz uma abordagem acerca da produção fotográfica aliada a questões teóricas desenvolvidas no curso.

No texto *Arruar, Kupengwa: um estudo sobre a errância na criação de narrativas visuais e seus percursos editoriais*, Marcia Laranjeira Jácome discute através de um profundo referencial teórico as partilhas do sensível, a experiência, a narrativa visual, a memória e o tempo e nos leva a percorrer Recife e Maputo a partir de sua produção fotográfica entre 2014 e 2018.

Resultado do trabalho da disciplina Poéticas da Imagem, Marina Feldhues e Elysangela Freitas junto com seu orientador, o professor Dario Brito, apresentam *O poder da imagem fotográfica na intervenção urbana 'Isso não é a Ponte da Boa Vista'*, discutindoe o poder da representação imagética e como ele se apresenta nas situações reais através de uma produção fotográfica inspirada na obra *A Traição das Imagens*, de René Magritte.

Em Visual Storytelling e Narrativa Não Linear na produção de documentário interativo 'As Estátuas não morrem', Gil Vicente de Brito Maia e a professora Maria Carolina Maia Monteiro apresentam um novo modelo de produção de documentários através de programas de computador específicos, tendo como tema os artistas através das esculturas do Circuito da Poesia da cidade de Recife, para além da criação dos vídeos há uma discussão sobre narrativa visual, hipermídia, estética e produção de documentário.

Fiteiros: Tudo que é bom presta. Um estudo sobre a vivência do espaço urbano sob a ótica do comércio informal à luz da semiótica peirceana é um trabalho desenvolvida na disciplina Fotografia e Semiótica, criado por Tsuey Lan Bizzocchi, Brenda Moraes de Brito, Giovanna Farias Santos, Icaro Benjamin Telles Arruda Schmitz e orientado pela professora Maria Carolina Maia Monteiro, apresenta 10 fotografias que foram produzidas de três fiteiros

\_

<sup>&</sup>lt;sup>12</sup> GAUDREAULT, André; MARION, Philippe. **O fim do cinema?** Uma mídia em crise na era digital. Tradução Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papirus, 2016.

de Recife com uma análise semiótica que discute a questão do espaço urbano, políticas públicas e comércio informal.

Amanda de Oliveira Mendonça Severiano e o professor João Guilherme de Melo Peixoto abordam *O Novo Modo de Produção do Fotojornalismo Pernambucano em Tempos de Convergência Digital* para discutir a ideia de notícia multimídia, com as mudanças no uso de equipamentos para produzir fotografia e vídeo para os jornais pernambucanos o que acarreta modificação da rotina do repórter fotográfico e desvalorização profissional.

O segundo grupo de textos, *Narrativas da Fotografia e do Audiovisual*, é dedicado ao pensar a imagem, estática e em movimento, refletindo sobre seus modos de ser e fazer na contemporaneidade. Em *Reflexões sobre remakes de filmes de horror na contemporaneidade: Processos de adaptação, excesso e aceleração*, Filipe Falcão e Rodrigo Carreiro, discutem como produção de *remakes* tem se tornado recorrente no cinema *mainstream* e como a análise de tais objetos pode nos fazer compreender os processos evolutivos da história da estética e do audiovisual, sobretudo quando pensamos em excessos e aceleração.

Natália Dantas, em *Fotografias da não visão e o contexto do oculocentrismo e da hegemonia da imagem*, propõe uma importante reflexão sobre nossa relação com as coisas do mundo para além de uma estrita e hegemônica mediação por imagens. A partir da produção imagética do fotógrafo cego, Evgen Bavcar, busca refletir sobre as chamadas fotografias da não visão.

Fotolivros: textos em relação às fotografias, de Marina Feldhues, publicado originalmente nesta coletânea, busca identificar e analisar as relações entre textos e fotografias em alguns fotolivros contemporâneos. A autora se debruça sobre os estudos desenvolvidos por Sophie Van Der Linden quanto às relações entre texto e imagem nos livros ilustrados e de entrevistas concedidas por autores sobre seus próprios livros.

Guryva Portela, em parceria com Catarina Andrade, nos apresenta *O ator de cinema na imagem fílmica sob uma perspectiva fenomenológica*, uma discussão sobre a imagem do ator no cinema, buscando traçar uma linha dentro do entendimento do ator oriental e a sua movimentação na imagem fílmica, e tendo como objeto central o ator Toshiro Mifune no filme Trono Manchado de Sangue (Kumonosu-jo, Akira Kurosawa, 1957), em correlação com o ator Al Pacino em Scarface (Brian De Palma, 1983).

Chantal Akerman - Tempo Expandido, de Kaísa Andrade, se propõe analisar a Exposição "Tempo Expandido", realizada no Centro Cultural Oi Futuro, no Rio de Janeiro, da cineasta belga Chantal Akerman, como experiência imersiva proporcionada por suas videoinstalações. Além das reflexões sobre a construção de uma narrativa fílmica feminista, o texto busca discutir as relações entre geopolítica, conceitos sobre arte contemporânea, representação e representatividade e formas de consumo do audiovisual.

Em *A glamourização de transtornos psicológicos na mídia*, Ana Claudia Monteiro Dutra em parceria com Maria Carolina Maia Monteiro, buscam compreender os impactos que as representações midiáticas de transtornos psicológicos podem ter na sociedade, investigando a origem desse fenômeno, suas motivações e, a partir desse referencial, constroem um ensaio

fotográfico buscando refletir sobre o modo que a sociedade enxerga e lida com a representação de doenças psicológicas.

O terceiro bloco, *Poéticas Visuais*, reúne cinco textos em torno de pesquisas com abordagens mais estéticas da imagem audiovisual e fotográfica. No artigo *Algo a ver com a morte: a poética de Era uma vez no Oeste*, Paulo Souza aborda os elementos da poética cinematográfica propostos por David Bordwell, aplicando-os na análise do filme *Era uma vez no Oeste* (Sergio Leone, 1968). O texto apresenta uma contextualização histórica do tema para, em seguida, desenvolver uma análise dos elementos narrativos que constroem o filme, como personagens, temas e diálogos; abordando a estrutura narrativa em maior escala e discutindo os elementos estilísticos da obra.

Em *O olhar* outro *de Pierre Fatumbi Verger*, Catarina Andrade e Julianna Torezani, apresentam a trajetória do fotógrafo, etnógrafo e babalaô Pierre Fatumbi Verger, tratando especialmente sobre sua obra fotográfica que mostra a identidade e a diversidade cultural brasileira e africana através de mais de 60 mil negativos. As autoras buscam investigar o olhar em direção ao Outro de Verger a partir de suas fotografias da África e do Brasil, especialmente Benin e Bahia. Para tal apreciação elas se apoiam nos conceitos dos Estudos Culturais Ingleses e de pesquisadores sobre a obra do fotógrafo e de fotografia.

Julianna Torezani, em parceria com sua aluna Catarina Pennycook, também apresenta um texto sobre o fotógrafo Edward Steichen, no artigo *A vida e a obra de Edward Steichen*. As autoras expõem a trajetória do artista e fotógrafo Edward Steichen em diversificados momentos de sua carreira e tem como finalidade passar de forma coerente a história da fotografia de moda, principalmente de moda e suas consequências no mundo midiático atual. Para tanto, elas fizeram buscas históricas relacionadas a guerras, moda e fotografia, ou seja, pesquisa bibliográfica e documental, apoiadas nas referências de autores como António Damásio (2010), João Pedro Souza, (1998) e Juliana Lopes (2012).

A estudante Camilla Alves Santos Dias Rocha traça uma reflexão sobre a a obra de Guy Veloso, fotógrafo paraense e, atualmente, situado entre os maiores artistas visuais do país, com uma obra dedicada às manifestações religiosas no Brasil. A autora acredita que através dos registros fotográficos de Guy Veloso, é possível obter a preservação de uma memória coletiva, sob uma ótica que questiona os estigmas, preconceitos e repressões históricas destinado as religiões não-hegemônicas. Para a análise, a autora faz um recorte das imagens produzidas pelo fotógrafo dos anos 2000 até a atualidade.

No artigo *Memória e história pernambucana através da fotografia de Edvaldo Rodrigues dos Santos*, Renata Victor e Julianna Torezani se debruçam sobre a trajetória do fotógrafo pernambucano Edvaldo Rodrigues dos Santos. Entendendo a fotografia como um elemento icônico, que permite conectar passado, presente e futuro, e acionar a memória ao recordar fatos que fazem parte da vida das pessoas, as autoras buscam nos registros do fotógrafo o instante que se pode cristalizar um acontecimento histórico. Assim, elas buscam, por meio das análises dessas fotografias – que reúnem uma diversidade de temas como religião, cultura, ditadura, política, futebol, seca e trabalho infantil –, apresentar acontecimentos e personalidades que fizeram parte da história de Pernambuco. O artigo foi desenvolvido através da pesquisa

bibliográfica e documental, além da técnica da entrevista, discutindo conceitos sobre história, memória e fotografia; resultando, assim, em uma viagem ao longo da história pernambucana através das imagens publicadas pela imprensa nacional e internacional.

Catarina Andrade Julianna Torezani Paulo Souza (organizadores)

Parte I -Experiências Fotográficas e Videográficas no Espaço Urbano

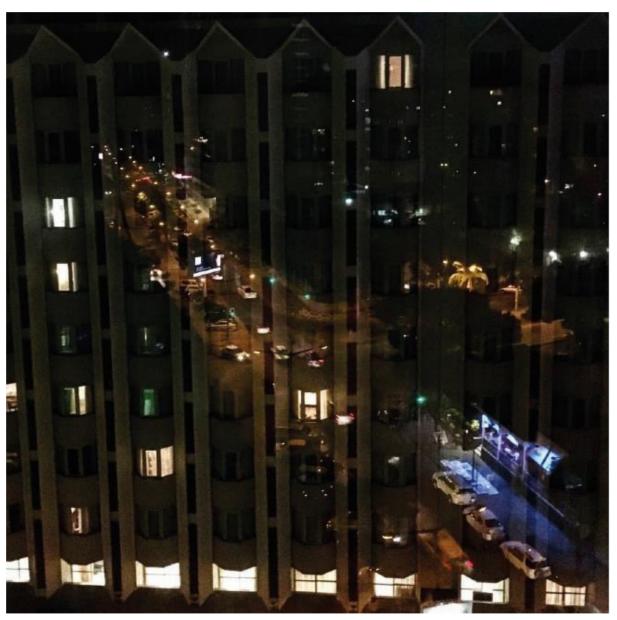


Foto: Marcia Laranjeira Jácome. Arruar, Kupengwa: viagens entre duas cidades.

# Arruar, Kupengwa: um estudo sobre a errância na criação de narrativas visuais e seus percursos editoriais<sup>13</sup>

Márcia Larangeira JÁCOME

# Introdução

Talvez o ato mais revolucionário para uma mulher seja partir em uma jornada por vontade própria – e ser recebida de braços abertos quando voltar para casa.

Glória Steinem, Minha vida na estrada

O caminhar é um ato intrinsecamente vinculado à história e à constituição da vida em sociedade. Ainda na pré-história, longas jornadas de caminhar coletivo resultaram em travessias, levando à dispersão de povos através de continentes. E o contar histórias é uma tradição comumente associada a jornadas de longa distância, como nos lembra Michel Serres (2006, p. 21): "o humano se narra em relatos de viagens, recortados por bifurcações".

A experiência a ser compartilhada é a matéria-prima de todos os narradores, afirma Walter Benjamin (1987a). Segundo esse autor, a qualidade da narrativa escrita será tanto maior quanto for a sua proximidade com as narrativas orais anônimas, personificadas nos já mencionados relatos de viagem, mas também nas transmissões de conhecimento sobre a história e as tradições (saber).

Aos poucos, a partir do século XIX, o caminhar ganha novos contornos em uma sociedade em plena transformação, que altera de modo profundo a paisagem, condições de vida e relações sociais nos grandes centros urbanos. Em Paris, floresce um novo gênero

<sup>&</sup>lt;sup>13</sup> Este artigo é uma versão editada do relatório de produção de livro fotográfico apresentado à Universidade Católica de Pernambuco, como requisito para obtenção do título de Especialista em Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual, obtido ao final do Curso de Pós-graduação Lato Sensu nessa área de conhecimento, em 2019.

literário marcado pelo picaresco, que busca traçar uma "literatura panorâmica" para orientar as pessoas nesse novo contexto e, dentro delas, as chamadas fisiologias — publicações de bolso que se ocupavam da descrição de tipos encontráveis nas feiras. Benjamin (1989, p. 33) assim descreve essa literatura: "esses livros consistem em esboços que, por assim dizer, imitam com seu estilo anedótico, o primeiro plano plástico e, com seu fundo informativo, o segundo plano largo e extenso dos panoramas". Temos aqui, portanto, uma primeira associação entre a narrativa sobre os centros urbanos e a fotografia recém-criada.

Nesse contexto, a errância emerge como prática estética nas ruas, boulevares e, sobretudo, nas recém-criadas galerias comerciais. Assim, a chamada *flânerie*, segundo Walter Benjamin (1989, p. 34), passa a ser cultivada como hábito integrado aos modos de viver burgueses, sendo o *flâneur* descrito como alguém que se dedica a "fazer botânica no asfalto", sendo seu maior expoente o poeta Charles Baudelaire (1821-1867). Com o passar do tempo, outras práticas de errância se sucederão – inclusive contrapondo-se de modo crítico à *flânerie*, variando conforme o contexto histórico.

Independente de sua origem, associada à França imperialista e modeladora de costumes, é possível localizar a errância como prática disseminada em diferentes contextos urbanos, inclusive no Brasil, onde teve entre seus grandes expoentes o cronista carioca João do Rio<sup>14</sup> (1821-1931) e o recifense Mário Sette (1886-1950), que ao contar a história de sua cidade, dedica-lhe o título de "Arruar".

A errância é, portanto, um fenômeno que se vincula à prática literária e artística (como no caso do Dadaísmo e do Surrealismo); ao ativismo que articula a dimensão estética à política (Situacionismo), mas também às investigações acadêmicas onde estas duas dimensões se associam a proposições metodológicas interdisciplinares – incluindo aí a fotografia e as artes visuais – para dar a compreender a complexidade das cidades contemporâneas, sendo exemplos o Laboratório Arti Civiche, da Università degli Studi di Roma Tre, e o Laboratório Urbano, da Universidade Federal da Bahia.

É importante salientar que o *flâneur* seria um personagem masculino, que corresponderia a uma clássica (e desigual) divisão espacial de gênero, segundo a qual o

14

<sup>&</sup>lt;sup>14</sup> Um dos pseudônimos utilizados por João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto que, além de cronista, atuava também como jornalista, tradutor e teatrólogo. Como jornalista era também conhecido como Paulo Barreto.

espaco público estaria reservado aos homens assim como o espaco privado às mulheres. Com uma dose de ironia, a escritora Lauren Elkin pondera que as mulheres têm vivido nas cidades desde os seus primórdios, porém

> [...] se quisermos saber o que se parece com um andar pensativo na cidade, há uma longa tradição de escritos de homens a nos dizer [...]. Mas e se quisermos conhecer como as mulheres experienciam a cidade? A flâneuse, se é possível afirmar que ela exista, deve ser uma prostituta ou uma mulher sem teto ou alguma infortunada, cujas circunstâncias a forçaram a estar nas ruas. Hoje, quando a maioria das mulheres que você encontra na cidade tem uma ou duas histórias de assédio para contar, a noção de deambular sozinha pelas ruas parece uma proposta inquietante (ELKIN, 2016, s/p)<sup>15</sup>

Assim, é possível encontrar mulheres que trazem essa experiência da deriva nas ruas como elemento central em suas produções - sejam estas literárias, ensaística, jornalística e artística, incluindo-se aí a fotografia – as quais evidenciam modos distintos de envolvimento e de interação com as cidades. Os exemplos encontrados estão localizados, sobretudo, em países do hemisfério norte, tais como a escritora Virgína Woolf (1882-1941), as fotógrafas Marianne Breslauer (1909-2001) e Vivian Maier (1926-2009), a jornalista Glória Steinem (1934) e as artistas Laura Grace Ford (1973) e Sophie Calle (1953). Na região do Caribe, na Dominica, antiga possessão inglesa é possível identificar a escritora Jean Rhys (1890-1979).

O fato de que nesta breve pesquisa não tenhamos encontrados menções a autoras e artistas que tenham abordado a experiência errática nas cidades em suas obras, foram do ambiente europeu e norte-americano, revela o quanto pouca atenção se tem dado a questão. Ao mesmo tempo, evidencia um campo aberto a pesquisas que possam dar a compreender as nuances da experiência citadina na vida das mulheres e como impactam seu processo criativo, permitindo, uma revisão crítica dos conceitos de flânerie e flâneur, para refletir tais experiências a partir das narrativas que elas ensejam.

<sup>&</sup>lt;sup>15</sup> Tradução própria. No original: [...] if we want to know what it's like to walk thoughtfully in the city, there is only a long tradition of writing by men that tells us [...]. But if we want to know how women experience the city? The flâneuse, if she can be said to exist, must be a streetwalker or a homeless woman, or some other unfortunate whose circumstances have forced her onto the street. Today, when most women you meet in the city have a tale or two of street harassment to tell, the notion of wandering the streets alone seems a fraught proposition. Fonte: The Guardian. Disponível em: <a href="https://www.theguardian.com/cities/2016/jul/29/female-flaneur-women-reclaim-streets">https://www.theguardian.com/cities/2016/jul/29/female-flaneur-women-reclaim-streets</a> Acesso: 10 fev. 2020.

A prática do caminhar guarda vínculos com o exercício da fotografia, o que se pode observar em diferentes registros da paisagem urbana, sendo este um tema presente desde o surgimento da fotografia e mesmo após a virada digital. No entender de Nelson Brissac Peixoto, as cidades se tornaram as paisagens contemporâneas:

Campo de intersecção de pintura e fotografia; cinema e vídeo Entre todas essas imagens e a arquitetura. Horizonte saturado de inscrições, depósito em que se acumulam vestígios arqueológicos, antigos monumentos, traços da memória e o imaginário criado pela arte contemporânea. Esse cruzamento entre diferentes espaços e tempos, entre diversos suportes e tipos de imagem, é que constitui a paisagem das cidades (BRISSAC PEIXOTO, 1996, p. 10).

Se assim o é, como separar a paisagem urbana das imagens que ela suscita? Essa questão nos leva a pensar não em qualquer tipo de imagem, mas sim, naquelas que emergem de um "encontro", de um "envolvimento" com a cidade, e que propiciam atribuir sentidos à experiência ali vivenciada, se a intenção é comunicar a experiência através de sua visualidade (BONDUKI, 2016). E então se coloca uma questão metodológica: que caminho tomar para dar a compreender esse processo?

Traçar o percurso inverso foi a escolha, isto é, construir uma narrativa com imagens fotográficas já existentes, feitas em locais e tempos diferentes. Imagens que não se fixavam em um único tema e que não correspondiam necessariamente a uma série (pelo contrário, muitas perfaziam diferentes séries); tinham sentidos próprios e independentes. Logo se impôs questionar: combinar esses "fragmentos da vida banal" – por justaposição, por contraste, por complementaridade - é suficiente para tecer uma narrativa visual da cidade?

É desse engendramento – compreendido como processo de aferição de sentidos e, portanto, de ficcionalização da cidade – que buscamos tratar na pesquisa que deu origem a este artigo. Com este fim, partimos da concepção de que fotografia de rua é um processo (GIBSON, 2017) e como tal deve ser olhado para que se reconheçam aí suas características, dinâmicas e possibilidades. Buscamos ainda relacionar tal processo com o exercício da errância.

Tais decisões tiveram implicações metodológicas importantes, a primeira delas, a disposição para colocar-me como sujeito implicado no processo investigativo, uma vez que tomei como objeto de estudo a minha própria experiência como errante e fotógrafa

amadora, que se sente "em casa" ao se perder e se encontrar nas ruas de territórios urbanos tão distintos, como Recife e Maputo.

Oceanos à parte, as duas cidades também reservam proximidades a serem descobertas a partir dos percursos traçados em suas ruas – o que se dá a ver no conjunto de fotografias que compõem o livro *Arruar, Kupengwa:* vi(s)agem entre duas cidades e que se encontra disponível neste *link:* https://bit.ly/2T6EU3i

# Abordagem teórica e metodológica

A pesquisa se deteve sobre uma produção fotográfica que se encontra em fluxo constante. Isto nos exigiu traçar uma abordagem focada no ato fotográfico, articulando-o ao fenômeno do nomadismo para tornar possível, a partir de então, a reflexão sobre a construção de narrativas visuais sobre a cidade, considerando que não a separo das experiências que nela se vivencie. Para tanto, foi necessário realizar uma investigação sobre o tema do nomadismo, da errância e de outros termos afins.

O nomadismo está associado, inicialmente, a uma necessidade de percorrer o espaço em busca de alimentos, abrigos e outras condições adequadas à sobrevivência. Do ponto de vista simbólico, é possível afirmar que o caminhar tem permitido à humanidade habitar o mundo, estando associada a essa prática a realização de interferências e modificações no espaço. Assim, o nomadismo é uma prática que atravessa toda a história da humanidade e que também se encontra na origem da constituição das cidades (CARERI, 2015).

Já a errância urbana nos remete à ideia do jogo: um caminhar exploratório do espaço que se destina a encontrar as brechas, os interstícios da cidade. Atribuir valor à errância é compreender sua função cognitiva. Neste sentido, concordamos com Careri ao definir a errância como

instrumento estético capaz de descrever e modificar os espaços metropolitanos que muitas vezes apresentam uma natureza que ainda deve ser compreendida e *preenchida de significados*, antes que projetada e *preenchida de coisas*. Assim, o caminhar revela-se um instrumento que, precisamente pela sua intrínseca característica de simultânea leitura e escrita do espaço, se presta a escutar e interagir na variabilidade desses espaços, a intervir no seu contínuo devir com uma ação sobre o campo (CARERI, 2015, p. 33).

Essa concepção ancora a escolha de abordar a fotografia de rua associada à errância para discutir a produção de narrativas visuais que torna possível a atribuição de sentidos à experiência individual e coletiva nas cidades. Discussão essa que adquire novos contornos e se torna ainda mais complexa em um tempo marcado pela popularização dos celulares, máquinas fotográficas e tecnologias digitais em rede que, por sua vez, democratizaram a produção e partilha de narrativas realizadas com fotografias e outros produtos audiovisuais, ensejando o surgimento de novas questões e análises que atualizam (e desafiam) as compreensões sobre o fazer fotográfico e sua utilização como instrumento narrativo utilizado por sujeitos quaisquer.

Por outra parte, o desenvolvimento e a popularização da fotografia encontram-se entrelaçados à urbanização em larga escala, oriunda da expansão do capital. Pela primeira vez, mais da metade da população mundial (55%) vive nas cidades (ONU, 2018), cujos contornos têm sido radicalmente alterados pela metropolização da malha urbana. Ao mesmo tempo, a gestão pública acentua a fragmentação espacial, em meio a tentativas de espetacularização urbana, que contrastam com a negligência e abandono das regiões periféricas, com acirramento das disputas em torno de territórios.

Observa-se hoje um debate intenso sobre questões que dizem respeito ao como viver junto, dentre as quais a gentrificação das regiões centrais das cidades, a transformação das áreas periféricas em guetos marginais e o enclausuramento em áreas restritas e vigiadas, que podem ser observados como expressões do empobrecimento da experiência nas cidades, em especial, no que diz respeito à alteridade: o medo do Outro é enfrentado com a expansão de condomínios, shopping centers, muros altos, cercas elétricas; o espaço público, considerado hostil, é objeto de câmeras de vigilância, que geram um simulacro da proteção.

Nesse ambiente, ainda que possa parecer um contrassenso, defender a prática da errância no espaço urbano, permeada pela abertura à distração e ao acaso é uma ação, uma busca de ressignificação das cidades a partir de suas brechas. Contudo, revisitar práticas anteriores – seja no campo artístico ou urbanístico – nos leva a crer ser esta uma práxis que torna possível abrir espaços para encontros com a alteridade e o diálogo, forjadores da reconstrução de um imaginário que reflita a cidade como um bem coletivo a ser partilhado, no qual seja possível expor e enfrentar as tensões e disputas como prática

de construção do comum em oposição à reclusão e ao esvaziamento do espaço público por medo e insegurança.

Seguindo esse raciocínio nos interessa refletir a construção de narrativas visuais como parte das práticas discursivas que refletem uma disputa de sentidos sobre a cidade. Com este fim, procuramos abordar a prática da fotografia de rua e suas narrativas como processo que permite ao sujeito conferir sentidos à experiência individual e coletiva nas cidades em estreita relação com a própria ressignificação do espaço urbano. Logo, seria preciso compreender melhor o processo de construção de narrativas com imagens.

Com essa finalidade, tomamos como referência os escritos de César Guimarães (1997) sobre o que vem a ser a imagem na literatura, aqui utilizado como apoio ao exercício reflexivo sobre o processo de construção de narrativas a partir do uso de fotografias.

Neste percurso, interessou-nos encontrar algumas chaves de leitura que nos ajudassem a esboçar respostas iniciais para as dificuldades implícitas na passagem da construção de narrativa textual para as narrativas com uso exclusivo de fotografias, reconhecendo ser esse o maior desafio que encontrei ao longo do curso de especialização. Enfrentá-lo, portanto, se colocava como uma questão crucial no desenvolvimento deste trabalho, que tem, entre seus objetivos, discutir as possibilidades que as fotografias trazem para a elaboração de sentidos sobre experiência no espaço urbano.

### Da concepção de imagem

Em linhas gerais, o texto de Guimarães visa dar a compreender em que consiste uma imagem literária visual e suas articulações com a imagem criada a partir de outras plataformas, tais como a pintura, fotografia e, sobretudo, com o cinema. O autor apresenta distintas concepções de imagem. A primeira coloca a imagem como um segundo termo em relação a um objeto o qual ela representa — a qual pode ser associada com o regime poético ou representativo das artes, nos termos colocados por Rancière (2005) — e a segunda, que nos afeta em maior profundidade, trata de reduzir a distância entre nós mesmos e o real e, por isso, podemos situá-la como pertencente ao regime estético das artes (RANCIÈRE, 2005). A partir desta segunda concepção então, é que o autor tratará

das diferentes modulações que definem a imagem para, finalmente, apresentar uma tipologia daquelas utilizadas na literatura.

Ao defender a concepção de imagem "não assimilada à noção de 'imagem de', termo segundo em relação a um primeiro" (1997, p. 74), Guimarães defende que não privilegia a imagem como representações, ou seja, não advoga que a sua análise busque alguma de correspondência com a realidade.

Ao focar a sua análise sobre a construção da imagem verbal (literária), ele reconhece haver um importante intercâmbio desta com outros tipos de narrativas mais abrangentes. Aí podemos situar a fotografia, por exemplo, mas também as narrativas híbridas, cuja composição mistura elementos visuais, mas também táteis, sonoros etc.

Trata-se, portanto, de um aspecto relevante para este trabalho: reconhecer a influência que outras formas de construção imagética podem se refletir nas escolhas fotográficas. Uma vez que o campo de atuação tem sido, primordialmente, o da escrita, não raras vezes é dilemático e pouco claro abandonar os códigos lingüísticos para traçar uma narrativa apenas com fotografias. Esse é um primeiro aspecto ao qual é preciso manter atenção na elaboração do produto final, cuja escolha recaiu, não por acaso, em um livro de ensaio fotográfico a partir de coleções de fotos autorais já existentes. Importa destacar que as dificuldades não se encontram na prática da fotografia; é no processo de construção da narrativa a partir do acervo existente que elas se expressam com toda a força.

Seguindo as discussões de Guimarães, outra questão que chama atenção diz respeito às distinções entre a descrição e a narração. A descrição trata de pessoas e objetos situados no espaço ao passo que a narração encontra-se focada em ações e acontecimentos situados numa linha temporal. Se uma imagem<sup>16</sup> situa-se *exclusivamente* (*grifo nosso*) no domínio da descrição é porque ela "volta-se para o registro dos aspectos sensíveis envolvidos na percepção do objeto" (1997, p. 76).

Aproximar tais considerações de nossa pesquisa nos permite tecer duas considerações aparentemente contraditórias. De uma parte, é possível afirmar que a fotografia de rua realizada em percursos de deriva incorre em registros cotidianos aleatórios, sem que estejam vinculados a um acontecimento. Nesse procedimento, o que

-

<sup>&</sup>lt;sup>16</sup> Aqui o autor se refere à imagem verbal, mas penso que podemos fazer o mesmo tipo de associação com a fotografia.

importa é a postura corpórea, estar aberta à distração com o que acontece no entorno, ativar todos os sentidos para fazer fluir a percepção, receptiva ao que a rua nos dispõe, nos torna disponível para sofrer uma experiência (DEWEY, 2010). Assim, os aspectos sensíveis se sobrepõem a uma escolha prévia do que fotografar: vou à rua e não sei, de antemão, o que dali virá. Em nossa percepção, esse tipo de registro – sensível e aleatório – constitui-se como expressão da experiência do sujeito.

Por outra parte, nos coloca uma questão: para comunicar essa experiência por meio de uma narrativa, é preciso que o ato fotográfico extrapole o mero registro? Que procedimento(s) é (são) exigido(s) para que um conjunto de registros se torne uma narrativa?

Prosseguindo na leitura sobre as distinções entre descrição e narrativa, o autor traz uma chave de leitura importante para lidar com essa questão. Guimarães defende que há uma importante "rede de significações que a imagem verbal vai manter com o conjunto da narrativa" (1997, p. 76) e exige uma revisão dos termos que definem tal oposição. Nesse raciocínio, mesmo reconhecendo que seria impossível implodir essa dicotomia, o autor abre uma brecha para tornar possível a localização de pontos de convergência entre a descrição e narração.

Para percorrer tal caminho, Guimarães se apóia em Jean Molino (1992)<sup>17</sup>. Assim, valoriza a descrição como um processo que se constitui a partir de "práticas culturais diversificadas" (GUIMARÃES, 1997, p. 76). Isso nos sugere afirmar que é no contexto dessas práticas culturais que se engendra a percepção sensível, portanto, elas reverberam também nos modos de construção de imagens verbais e não verbais sobre o que é percebido.

Outro traço importante da descrição é o vínculo que esta mantém com cada um dos elementos que perfazem uma narrativa mínima – personagem, o acontecimento, lugar, tempo, forma e possibilidades<sup>18</sup> – e permitirá chegar a uma concepção mais abrangente do conceito. Essa leitura alargada dá a ver que a descrição se abre a um núcleo elementar da ação que compõe o eixo de qualquer narrativa. Para o autor, é essa

<sup>&</sup>lt;sup>17</sup> Não encontramos o texto original disponível na internet.

<sup>&</sup>lt;sup>18</sup> Tradução livre. No original: *elementa narrationis* (*persona, factum casua, locus, tempus, modus, facultas*).

concepção abrangente da descrição que entrará como elemento constitutivo do que se conhece como imagem textual visível.

Não nos caberá aqui discutir mais amiúde esse conceito, mas importa destacar que o sentido de uma imagem verbal só se completa no contexto da narrativa como um todo, uma vez que ela se encontra em permanente deslocamento: a imagem se forma a partir dos elementos que constituem a narração ao mesmo tempo em que pode impor a tais elementos mudanças significativas em suas funções tradicionais. Nesse sentido, a linguagem emerge quando se dá a transição de uma para duas ou mais imagens (METZ, 1972). É nesse momento, portanto, que se chega à narração. Este ponto nos é bastante importante, na medida em que ajuda a compreender que a narrativa fotográfica se formará a partir de um conjunto de imagens visuais, prescindindo do texto, ainda que a elaboração dessa narrativa possa se estruturar, também, a partir de traços oriundos de elementos textuais. É o caso do livro que resulta desta pesquisa, *Arruar, Kupengwa: vi(s)agem entre duas cidades*, finalizado com esse formato híbrido. A esse tema, voltaremos adiante.

Seguindo com Guimarães (1997), observamos que a presença da imagem (verbal) na configuração da experiência, da memória e da escrita constitui uma passagem do visível ao legível. Para que isso ocorra, importa o trabalho do narrador, reconhecido pelo autor como "o sujeito das imagens" (1997, p. 78); ele é quem media a relação entre as imagens em sua obra. Se ele é afetado pelas imagens que produz, caberá a ele extrair os sentidos dessas imagens, organizando-as em uma linha temporal, e com elas tecer a história que pretende contar.

Por outra parte, narrar com imagens nos permite atravessar o tempo cronológico sem nos prendermos a ele. A polissemia das imagens nos solicita garimpar elementos narrativos que possam ser colocados em relação; dar a ver acontecimentos (por menores ou invisíveis que sejam); criar atmosferas; evocar memórias e sensações; ativar a percepção e capturar a densidade do tempo, independente de sua duração cronológica.

Esses procedimentos se alinham com as afirmações de Guimarães (1997) sobre o uso da rememoração como elemento constitutivo das narrativas para viabilizar a transmissão da experiência em um tempo onde já não é possível alcançar a sua dimensão qualitativa em estado puro, uma vez que esta demanda um tempo alargado de duração, cada vez mais escasso.

Esse trecho nos chama particular atenção na medida em que remete à priorização da deriva como eixo do trabalho de final de curso. Aqui, a deriva é tomada com um duplo sentido: como modo de experienciar a vida cotidiana que se dá (e se perde) em meio ao ritmo frenético no espaço urbano e como método que ativa os sentidos corpóreos para a percepção do ambiente que nos propiciará a realização de atos fotográficos.

Foi o acaso que nos fez perceber que as fotos realizadas nesses deslocamentos aleatórios poderiam vir a resultar em processos de elaboração sobre os sentidos da experiência individual e coletiva nas cidades. De modo que hoje, ao final do curso, o ensaio fotográfico tornou-se a forma de narrativa escolhida para partilhar tal experiência. Ao mesmo tempo, importa pensar se a deriva pode propiciar ou não a constituição de uma narrativa focada em vivências prosaicas, fatos corriqueiros, consideradas como "não acontecimentos".

Essa foi uma aposta no risco. Pois se como afirma Francesco Careri (2013) a deriva é uma intervenção urbana e se o *flâneur*, na visão de Benjamin (1989) é um "investigador da cidade", o registro fotográfico aleatório realizado em processos de deriva pode ser visto como resultante do encontro entre a experiência sensível individual que se realiza no contato com a experiência coletiva na vida ordinária. Nesse sentido, articular as imagens fotográficas como uma narrativa é um modo de preencher o espaço entre a experiência singular e a experiência coletiva; é um dizer de si que se constitui também como uma entre inúmeras formas de dizer do mundo (METZ, 1972).

Assim, a leitura do texto de Guimarães nos leva a refletir sobre o nosso ofício de narradora e no labor da edição que compõe, que tece o ensaio fotográfico. Pois é por meio da separação, seleção e organização das imagens que se instituem os sentidos que dão corpo à narrativa e aos modos pelos quais ela engendrará uma comunicação da experiência. E nessa elaboração do vivido se recupera a unidade da experiência, aquilo que a diferencia das demais (DEWEY, 2010). A partilha de seus resultados é a devolução para o mundo, numa espécie de agradecimento pela intensidade do vivido. Este será, portanto, o último desafio dessa jornada.

# Concepção e desenvolvimento de projeto editorial de foto-livro

Inicialmente, buscou-se aqui lançar uma análise reflexiva sobre narrativas visuais construídas com fotografias realizadas em práticas de errância em cidades do Brasil e Moçambique. Para elaborar esse trabalho, tomou-se como objeto de pesquisa uma coleção de fotografias realizadas entre os anos de 2014 e 2018, tempo em que combinei períodos de moradia no Recife e em Maputo <sup>19</sup>.

Nossa proposta consistia em investigar se a errância é, de fato, uma prática estética que potencializa a experiência sensível no espaço urbano; se esse flanar orienta escolhas fotográficas e que tipo de narrativas os resultados dessas escolhas seriam capazes de tecer. Se isso se confirmasse, interessar-nos-ia também identificar e refletir sobre a narrativa visual gerada nessas escolhas. Assim, colocavam-se como questões:

- ✓ Será possível identificar, nos ensaios realizados, se emergem um ou mais conjuntos de temas, questões e perspectivas como elementos constituintes de narrativas?
- ✓ Que tipos de elaborações sobre a cidade tais imagens e narrativas são capazes de oferecer?
- ✓ Em que medida a experiência de moradia em outro país alterou a percepção do espaço urbano, impactando a experiência sensível e em consequência a produção fotográfica em questão?
- ✓ Como se articulam as dimensões individual e coletiva da experiência no contexto do trabalho realizado?

O conjunto das fotos encontra-se organizado em um "diário" não cronológico, que poderá ser visitado ao modo de diferentes percursos. Com o livro, buscamos enfatizar a interatividade com leitores-espectadores de duas maneiras: convidando-os a intervir diretamente sobre as fotografias ou a elaborar seus próprios cadernos de viagem.

Todas as fotos encontram-se georreferenciadas e com acesso aberto através do *link* < <a href="https://bit.ly/2DWDNQ3">https://bit.ly/2DWDNQ3</a>> na plataforma do *Googlemaps*, o que oferece uma panorâmica dos percursos errantes realizados nas duas cidades ao passo em que dá a ver como a distração torna-se parte constitutiva de um método de apreensão desses territórios ao mesmo tempo em que se faz presente na produção de significados sobre eles.

<sup>&</sup>lt;sup>19</sup> Carioca, resido no eixo Recife-Olinda desde 1986. O trabalho como consultora me levou a Maputo em maio de 2016, onde morei ao longo de um ano, tendo retornado ao Recife em abril de 2017.

# Percursos metodológicos:

O primeiro passo foi a realização de uma pesquisa documental com abrangência para três campos, de modo que estes permitissem construir uma abordagem interdisciplinar e, com ela, costurar leituras articuladas entre experiência, cidades e fotografia. Desse modo buscamos textos clássicos e contemporâneos de filosofia, urbanismo, comunicação (fotografia e cinema) e literatura.

Em paralelo, passamos a fazer a triagem das fotos de Maputo e Recife. Sendo o acervo grande (mais de 3 mil fotogramas), esse foi um processo dos mais laboriosos e de pronto exigiu a necessidade de se estabelecer critérios para concluir essa seleção.

Inicialmente, a ideia seria fazer uma primeira seleção a partir das diferenças conceituais entre os termos errância, deriva, deambulação e *flânerie*. A pesquisa feita trouxe evidências de que tal distinção não seria o melhor caminho, dado que, apesar das diferenças entre esses quatro termos, é possível encontrar em experiências contemporâneas, um processo de hibridiziação de práticas erráticas. À medida que avançava na pesquisa, percebia que o meu modo próprio de percorrer as ruas, trazia características de todas elas.

De todo modo, algumas características de diferentes tipos de errância se fazem presentes neste trabalho<sup>20</sup>:

#### Deambulação:

- ✓ O percurso errático sem escopo e sem meta experimentação que se dá ao acaso em diferentes lugares;
- ✓ A percepção do espaço como sujeito ativo e pulsante, que produz, de forma autônoma, afetos e relações;
- ✓ O olhar sobre o espaço como território empático, que implica apreensão e o medo, mas também a construção de saídas para lidar com estes;
  - ✓ Tentativa de entrar em contato com a parte inconsciente do território.

| Reaa | ly-mad | e |
|------|--------|---|
|      |        |   |

-

<sup>&</sup>lt;sup>20</sup> As notas a seguir se baseiam na obra de Francesco Careri (2015). A exceção são as descrições da *flanêrie*, descritas por Walter Benjamin (1989) e do arruar, descrito por Mário Sette (2018).

- ✓ Apesar de não poder ser caracterizado como errância, tinha como proposta conhecer lugares banais;
- ✓ Imbricamento da relação vida e arte que contesta a intervenção urbana como uma tradição exclusiva de arquitetos e urbanistas;
  - ✓ Preocupação com registro fotográfico.

#### Flânerie

- ✓ Nasce associada ao olhar panorâmico, como um escritor na feira;
- ✓ É como fazer botânica no asfalto;
- ✓ A prática da *flânerie* é solitária, mas a multidão é tão importante quanto o próprio *flâneur* . E, devemos, acrescentar, a própria *flâneuse*.

#### Arruar

- ✓ "Atividade saborosa e mundana";
- ✓ Em uma cidade, o arruar é expressivo;
- ✓ A singularidade de cada cidade a torna diferente das demais;
- ✓ A cidade não dá a ver apenas o seu rosto, mas também o seu espírito;
- ✓ Ao arrruar, percorremos diferentes trechos da cidade; é uma forma de lhe penetrar nas origens para descobrir seus logradouros, suas gentes, seus bairros.

Outro fato se colocava como um desafio a ser vencido: libertar-me da escrita para tentar construir uma narrativa apenas com o que as imagens me ofereciam. Para sair dessa armadilha construí questões orientadoras que me ajudassem a pensar o eixo de edição das fotos no livro. Elas sintetizam a compreensão que construí, a partir da pesquisa, sobre a minha errância no espaço urbano e como esta se articula a um método de registro fotográfico aleatório.

- ✓ Com quais imagens posso falar das minhas percepções sobre as cidades? O que elas me dão a ver?
- ✓ Que narrativa(s) é possível construir com essas imagens sobre a experiência coletiva nas ruas?
- ✓ O que desejo ou o que me é possível contar sobre as cidades, seus espaços, seus lugares, suas brechas ou interstício?

Duas referências foram utilizadas: o urbanista Gordon Cullen (1971), que aborda a paisagem urbana articulando a arte da arquitetura ao que ele chama de a arte do relacionamento e que diz respeito à "reunião dos elementos que concorrem para a criação de um ambiente" (CULLEN, 1971, p. 10) e que incluem desde os edifícios, à propaganda ao tráfego de veículos e aos elementos da natureza integrados ao espaço urbano.

Cullen destaca então três elementos na paisagem que definem o modo como nos relacionamos com ela: a ótica, que se refere basicamente aos elementos em que nossos olhos repousam em determinado percurso, jogando com as nossas emoções e possibilitando tecer contrastes com quebram com a monotonia da paisagem; o local, que nos permite dialogar com a fotografia, uma vez que chama a atenção para como reagimos a partir do lugar em que nos encontramos no espaço, assim, nos é possível refletir como o local em que nos encontramos pode ser utilizado a favor de uma boa foto (que ângulo escolhemos); o conteúdo da paisagem que vemos, isso diz respeito a cor, textura, escala, estilo, natureza e singularidade da situação que estamos mirando.

Esses nos pareceram bons recortes a serem utilizados na edição, mas era preciso avançar. Um artigo de Inês Bonduki sobre a obra do fotógrafo, educador e curador Nathan Lyons (1974, *apud* Bonduki, 2016) abriu algumas chaves de leitura importantes. Pioneiro na edição de fotolivros, Lyons propõe que a edição de imagens deve compor um fluxo visual, sem que haja rupturas significativas, ainda que permita marcações claras em alguns momentos. Em seu livro *Notations in passing* (1974), obra de referência para os estudos de Bonduki, a justaposição de imagens, assim como as pausas entre elas, são dadas no trabalho de edição, que considera não apenas o conteúdo das imagens, mas também, sua distribuição nas páginas pares e ímpares<sup>21</sup>. Isso permite traçar uma aproximação entre imagens distantes, ainda que a organização seja assistemática.

Articular as questões aportadas por Lyons com aquelas propostas por Cullen possibilitou liberdade na escolha das fotos e, ao mesmo tempo, assegurar que tais escolhas se dessem a partir de elementos visuais e não a partir da tentativa de racionalizar um discurso textual. Desse modo, foram realizadas sete tentativas. E o grupo de fotos escolhidas passou a ser orientado por três eixos: espaço privado, ruas e seus contornos

\_

 $<sup>^{21}</sup>$  As fotos em questão são todas em preto e branco e de um mesmo tamanho.

(paisagens) e horizontes, já que as duas cidades estão localizadas de frente para o mar, sendo esse um importante espaço de convívio social.

O agrupamento das fotos se deu utilizando páginas ímpares e pares, e por meio de sua ordenação buscamos imprimir ritmo, ambiência e atmosfera para influenciar a leitura das imagens em seu conjunto (MAZZILLI, 2018), o que só foi possível alcançar por meio de um diálogo com as orientadoras.

Em paralelo, consideramos que seria interessante dar a conhecer a localização das fotografias nos mapas das cidades e os percursos/errâncias realizados até o produto final. Assim, se o livro procurou priorizar a narrativa visual, também se coloca como uma obra aberta a outras intervenções.

# Considerações Finais

Quase um ano durou este processo de pesquisa dos quais, pelo menos, uns três meses na maturação e produção do livro *Arruar*, *Kupengwa: vi(s)agem entre duas cidades*. Apesar de trabalhar como editora independente de livros há bastante tempo, este tem características singulares – o que possibilitou aprendizagens importantes.

Destaco o fato de que o processo de produção de um livro de caráter ensaístico e autoral nos permite quebrar algumas normas acadêmicas - ao contrário de produtos textuais como uma monografia ou dissertação – tornando este um trabalho mais solitário.

A cadeia produtiva de um livro exige habilidades distintas que, dificilmente, são encontráveis em um/a único/a pesquisador/a. Isso tem impactos importantes no resultado final. Em primeiro lugar, a narrativa não deixa de ser totalmente autoral, porém traz enorme influência de outros profissionais que se envolvem na produção – seja no processo de orientação do trabalho, seja no design, na edição e tratamento das fotos, na produção de mapas, e na revisão, edição ou elaboração de textos complementares.

Um livro como *Arruar*, *Kupengwa* é um resultado coletivo e solidário: muitas pessoas colocaram a favor de sua realização, doando generosamente suas habilidades e conhecimentos; horas de trabalho (alguns remunerados e outros não). Como trabalho coletivo, ele exige mais do que elaboração teórica e prática, a coordenação de processos coletivos.

Em um contexto político e econômico que pauta cada vez mais o trabalho precarizado; que exige das pessoas serem "empreendedoras de si"; que coloca em risco os avanços obtidos no ensino superior; e que fazem das cidades e seus espaços públicos um lugar de disputa e esvaziamento, compreendo que *Arruar*, *Kupengwa* mais do que o fruto de um trabalho acadêmico, é a materialização de o diálogo, a solidariedade e o fazer juntos são práticas que reconhecem o conhecimento como aquilo que ele é: um trabalho coletivo.

#### Referências

BADGER, Gerry. Porque fotolivros são importantes. **Zum**. Revista de Fotografia, nº 8. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2015. Disponível em: <a href="https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/">https://revistazum.com.br/revista-zum-8/fotolivros/</a> Acesso em 17, Nov., 2018.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, volume 1. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1987a.

. **Rua de mão única**. Obras escolhidas, volume 2. São Paulo: Brasiliense, 1987b.

\_\_\_\_. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas, volume 3. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein. **Corpocidade**: debates, ações, articulações. Salvador: Edufba, 2010.

CARERI, Francesco. Walkscapes: o caminhar como prática estética. São Paulo: G. Gili, 2013.

CULLEN, Gordon. **Paisagem urbana**. Lisboa: Edições 70, 1971. (Coleção Arquitetura & Urbanismo).

DEWEY, John. Arte como experiência. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ELKIN, Lauren. A tribute to female flâneurs: the women who reclaimed our city streets. **The Guardian**. London, 29, jul. 2016. Cities. Disponível em:

<a href="https://www.theguardian.com/cities/2016/jul/29/female-flaneur-women-reclaim-streets">https://www.theguardian.com/cities/2016/jul/29/female-flaneur-women-reclaim-streets</a>. Acesso em: 10 fev. 2020.

GIBSON, David. Manual do fotógrafo de rua. São Paulo: Gustavo Gili, 2016.

GUIMARÃES, César. O que é uma imagem em literatura? In: GUIMARÃES, C. **Imagens da memória**: entre o legível e o visível. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. pp 60-82.

JACQUES, Paola Berenstein. Experiências metodológicas para apreensão da cidade contemporânea. In: **Redobra** nº 12. Ano 4. 2013. pp. 12-15. Disponível em: < <a href="http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/12/revista\_redobra12\_virtual.pdf">http://www.redobra.ufba.br/wp-content/uploads/2013/12/revista\_redobra12\_virtual.pdf</a>>. Acesso em: 16 jul. 2018.

MAZZILLI, Bruna. Contribuições da montagem cinematográfica para a construção de narrativas visuais em fotolivros: um olhar sobre *Aprox. 50.300.000*, de Felipe Abreu. In: **Anais do Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.** 41., 2018, Joinville. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 2018. Disponível em: https://bit.ly/2ReAmXN. Acesso: 12 Nov. 2018.

METZ, Christian. A significação do cinema. São Paulo: Perspectiva, 1972. (Dbates, 54).

PEIXOTO, Nelson Brissac. Paisagens urbanas. São Paulo: SENAC; Marca D'Água, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: EXO experimental.org; 34, 2005.

|       | O inconsciente estético. | Tradução | de Mônica | Costa Netto. | São Paulo: | Editora 34, |
|-------|--------------------------|----------|-----------|--------------|------------|-------------|
| 2009. |                          | ,        |           |              |            |             |

\_\_\_\_\_. O espectador emancipado. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

RIO, João do. A alma encantadora das ruas. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SETTE, Mário. **Arruar**: história pitoresca do Recife antigo. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2018.

#### Sítios eletrônicos

American Photographs by Walker Evans - <a href="https://vimeo.com/69333381">https://vimeo.com/69333381</a>
Folha de São Paulo - <a href="https://bit.ly/2DPe4Ir">https://bit.ly/2DPe4Ir</a>
Stalker - Osservatorio Nomade - <a href="http://www.osservatorionomade.net/">https://www.osservatorionomade.net/</a>
Organização das Nações Unidas - <a href="https://www.dn.pt/sociedade/interior/nacoes-unidas-calculam-que-68-da-populacao-mundial-em-2050-sera-urbana-9348442.html">https://www.dn.pt/sociedade/interior/nacoes-unidas-calculam-que-68-da-populacao-mundial-em-2050-sera-urbana-9348442.html</a>

# O poder da imagem fotográfica na intervenção urbana "Isso não é a Ponte da Boa Vista"<sup>22</sup>

Marina FELDHUES Elysangela FREITAS Dario BRITO

# Introdução

A partir do tema central "o poder da imagem" e da tarefa de abordá-lo por meio de um projeto híbrido entre fotografia e intervenção urbana, foi desenvolvido o trabalho acadêmico "Isso não é a Ponte da Boa Vista", resultado de uma atividade acadêmica proposta pela disciplina Poéticas da Imagem, no Curso Superior Tecnológico em Fotografia, da Universidade Católica de Pernambuco. Discutir o poder da representação imagética por meio da prática proposta requer, primeiramente, uma reflexão sobre o que vem a ser esse poder e como ele se apresenta nas situações reais. Para tanto, analisamos como o conceito "o poder da imagem fotográfica" é tratado por autores como Susan Sontag (2004) e Vilém Flusser (2011). Em seguida, procuramos referencias de artistas que tivessem, ainda que de forma secundária, abordado tal tema em suas obras; aqui, chegamos a René Magritte, a intervenção, com base numa releitura da obra *La Trahison des Images (A Traição das Imagens)*, não só discutiu o tema do poder da representação imagética, mas também fez uso desse poder para provocar no público um interesse sobre o próprio local da intervenção, promovendo uma valorização desse espaço.

Posteriormente, colocando o foco na intervenção, procuramos refletir sobre o que vem a ser o espaço público e a arte urbana. Bem como pesquisar artistas que tenham realizado algum trabalho híbrido como esse proposto, ainda que abordando outros temas. A partir desses estudos, como um desdobramento inicialmente secundário, mas que se revelou imbricado ao tema central, resolvemos usar o poder da imagem para promover a valorização do espaço público.

<sup>&</sup>lt;sup>22</sup> Trabalho apresentado no IJ 4 – Comunicação Audiovisual do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, em Natal, RN, realizado de 2 a 4 de julho de 2015.

No decorrer desse artigo, abordaremos os estudos acima descritos e seus desdobramentos na produção do trabalho acadêmico. Por fim, analisaremos o retorno do público à intervenção fotográfica realizada, ratificando ou não os conceitos estudados.

# A imagem fotográfica e seu poder

Outrora cabia à pintura interpretar a realidade e de forma mimética reproduzi-la. Com o advento da técnica fotográfica, a pintura aos poucos libertou-se da mimese, do efeito de realidade. Tal efeito passou a ser atribuição da fotografia. Jacques Aumont (2010, p. 209) escreve que "se a imagem fotográfica é crível, é porque é perfeitamente objetiva, mas só podemos julgá-la como tal em virtude de uma ideologia da arte que atribui a esta a função de representar (e eventualmente de exprimir) o real, e nada além disso".

Susan Sontag (2004, p. 170), por sua vez, apresenta a diferença entre essas duas técnicas: "uma foto nunca é menos do que o registro de uma emanação (ondas de luz refletidas pelos objetos) — um vestígio material de seu tema, de um modo que nenhuma pintura poderia ser". A fotografia, diferentemente da pintura, é parte do tema, é vestígio, é extensão e "um meio poderoso de adquiri-lo, de ganhar controle sobre ele".

Essa posse sobre o realidade fotografada, segundo Sontag (2004, p. 172), concebe à fotografia "um pouco do caráter próprio dos objetos únicos". Aqui é estabelecida uma relação de consumo, na qual por meio das fotografias, as pessoas consomem eventos que podem fazer ou não parte da experiência de vida. É o conhecer sem necessariamente ter experimentado. Tal como nas fotografias turísticas, que permitem conhecer lugares bem antes de vivenciá-los.

Dessa forma, a fotografia permite um acesso imediato, instantâneo à realidade, o que na visão de Sontag (2004, p. 180) resulta em "outro modo de criar distância. Possuir o mundo na forma de imagens é, precisamente, reexperimentar a irrealidade e o caráter distante do real". A realidade começa então a se parecer com as fotografias de si própria. Um evento qualquer do mundo começa a "ser tão real que parecia até um filme". É o mundo não só percebido, mas também vivenciado como cenas:

Imagens são mediações entre homem e mundo. O homem "existe, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. Imagens têm o propósito de lhe representar o mundo. Mas, ao fazê-lo, entrepõem-se entre mundo e homem. Seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser

biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver em função de imagens. Não mais decifra cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas" (FLUSSER, 2011, p. 17).

A imagem se torna mais verídica do que a realidade em si, passa a ser uma realidade material por si só, um depósito de informações sobre o real que podem proporcionar não só o conhecimento da realidade independente da experiência, como podem usurpar o lugar da própria realidade, como um simulacro. Numa inversão do mito da caverna de Platão, a realidade passa a ser a sombra. Tal é o poder evidenciado nas imagens fotográficas.

Ainda sobre esse assunto, embora seja de comum saber que a imagem fotográfica se origine de um vestígio da luz refletida por um objeto e captado pela câmera, Vilém Flusser (2011, p. 47) traz uma reflexão nova ao afirmar que "fotografias são imagens de conceitos, são conceitos transcodificados em cenas". Tal complexidade é refletida nas mais variadas possibilidades de produção de imagens, sob diferentes pontos de vistas, técnicas, estéticas etc. que dependem apenas da imaginação do fotógrafo e dos limites técnicos dos aparelhos de fotografia, câmera, *softwares*, materiais de impressão ou de visualização.

Assim, fotografar é tomar uma série de decisões, realizar uma série de escolhas do tema, do que quero comunicar, pontos de vista, aparência estética etc. A imagem resultante é muito mais complexa do que o ato de apertar o botão e deixar que a luminosidade penetre na câmera. Fotografar nunca é algo ingênuo, no mínimo se está atribuindo importância ao objeto fotografável escolhido. Segundo Sontag (2004, p. 41), "não há como suprimir a tendência, inerente a todas as fotos, de conferir valor a seus temas".

Eis umas das contradições inerentes a imagem fotográfica evidenciados nas reflexões aqui apresentadas: se por um lado a fotografia atribui valor ao tema (no caso desse projeto, determinado espaço urbano fotografado); por outro, ela cria um distanciamento do que é fotografado. Passa-se a vivenciar o mundo pelas imagens, distanciando-se do real. Para o projeto, ficou a certeza de trabalhar essas contradições.

Por um lado, fotografar determinado lugar, expondo as possibilidades de construção imagética pela técnica fotográfica e, ao mesmo tempo, e inerentemente, valorizando aquele lugar. Por outro, encontrar uma forma de quebrar esse encantamento

das imagens, atrair o público para consumir as imagens e depois desmitificá-las; provocar as pessoas a uma reflexão crítica a respeito daquelas imagens e daquele local.

## René Magritte e A Traição das imagens

Entre 1928 e 1929, René Magritte produziu o célebre quadro *La Trahison des Images* (*A Traição das Imagens*), na qual aparece pintado um cachimbo e a frase *Ceci n'est pas une pipe* (Isso não é um cachimbo). Nessa obra, que serviu de base para o projeto "Isso não é...", o pintor originalmente discute se a imagem é traída pelas palavras, pelo real ou se as imagens da pintura não seriam sempre uma traição da realidade. Ou seja, a questão da representação da realidade está implícita na obra. Magritte expôs a condição da pintura enquanto aparência do mundo pela frase "Isso não é um cachimbo". Não se pode fumar o cachimbo daquele quadro. Não é um cachimbo real. É uma representação.



A Traição das Imagens, René Magritte, 1928-1929

Desse desmascaramento da imagem percebido na obra de Magritte, surgiu a possibilidade de reaplicar a ideia do pintor, porém num contexto contemporâneo: desmascarar a imagem fotográfica, desconstruindo o seu poder, quebrando seu encantamento, por meio da legenda "Isso não é" acrescida do nome do lugar fotografado. Dessa forma, era esperado que o público volte sua atenção para o lugar real. As contradições levantadas sobre a imagem fotográfica e seu poder ficariam então em evidência.



Projeto "Isso não é a Ponte da Boa Vista". Foto de Rebeca Patrício, 2014.

# Arte urbana e espaço público

Associar o poder da imagem e a quebra desse poder (questões pertinentes à fotografia) ao discurso de valorização do espaço urbano, requer de início refletir o universo de arte urbana, do qual a intervenção faz parte:

A pertinência e importância de se discutir a arte urbana – a arte feita na cidade e com a cidade – está no fato de que esta pode ser pensada como prática social que tece com a cultura e a história uma densa trama simbólica que dá sentido às maneiras como produzimos e ocupamos os espaços públicos e, ao mesmo tempo, somos 'produzidos' por eles (GONÇALVES; ESTRELLA, 2007, p. 103).

A arte urbana é um universo prioritariamente comunicacional e relacional, sua característica marcante é exatamente a possibilidade de construção e reconstrução de sentidos de forma individual ou coletiva, de propagação de ideias, de inclusão e não exclusão social. Realizar uma intervenção urbana é criar uma "fratura" no cotidiano, é quebrar o ritmo automático da rotina, possibilitando uma pausa para a contemplação e reflexão de algum evento comunicacional e/ou artístico.

A cidade é o maior espaço expositivo e de interação com o público que um fotógrafo ou qualquer outro artista poderia ter. Projetos de outros fotógrafos, como o *Pegue a Foto* de Tatiana Justino e o *Giganto* de Raquel Brust, mostram de formas diversas o potencial de comunicação e interação com o público possíveis para a intervenções fotográficas. Nada mais propício então, do que aproveitar o potencial comunicacional da intervenção urbana e propagar o discurso da valorização do próprio espaço urbano.

Faltava aqui apenas a definição de que espaço, que lugar seria esse. Para tanto, algumas reflexões sobre o que vem a ser lugar foram feitas. Canton (2009, p. 15) define lugar como um "espaço particular, familiar, responsável pela construção de nossas raízes e nossas referencias no mundo". Marc Augé (2012) amplia a questão ao distinguir lugares de identidade e lugares de passagem ou não lugares:

Se um lugar pode ser definido como identitário, relacional e histórico, um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico, definirá um não lugar, num mundo onde se nasce numa clínica e se morre num hospital, onde se multiplicam em modalidades luxuosas ou desumanas pontos de trânsito e ocupações provisórias (cadeias de hotéis, terrenos invadidos, os clubes de férias, os acampamentos de refugiados, as favelas destinadas aos desempregados) ou a perenidade que apodrece. O mundo assim prometido à individualidade solitária, à passagem, ao provisório e ao efêmero. Acrescentemos que existe evidentemente o nãolugar como lugar, ele nunca existe sob uma forma pura, lugares se recompõem nele, relações se reconstituem nele. O lugar e o não lugar são antipolaridades fugidias; o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente. Palimpsestos, em que se reinscrevem sem cessar o jogo embaralhado da identidade e da relação (AUGÉ, 2012, p. 73-74).

A partir do entendimento sobre lugares e não-lugares chegou-se a definição de que os locais escolhidos para serem objeto do discurso de valorização e, portanto, tema fotografado e local expositivo seriam aqueles considerados de passagem na cidade de Recife (pontes, ruas, praças etc). Lugares que no automatismo do dia-a-dia muitas vezes não são 'vistos', mas que, contrariando o conceito puro de "não-lugar", são carregados de vínculos identitários, históricos ou relacionais com a população local.

## Desdobramentos na intervenção urbana

A intervenção urbana ocorreu por meio de uma exposição fotográfica cujo tema retratado seria o próprio local da exposição. O local escolhido foi a Ponte da Boa Vista. Por seu valor histórico e identitário com a população, a ponte foi construída pela primeira

vez em 1640 e tem seu e formato atual desde 1874 e, também, por ser um "lugar de passagem", de grande movimentação de pedestres que se deslocam entre os bairros da Boa Vista e de Santo Antônio, cruzando o Rio Capibaribe, no centro da cidade de Recife, em Pernambuco.



Projeto "Isso não é a Ponte da Boa Vista". Foto de Mariana Gallindo, 2014.

A ponte foi fotografada sob diversos ângulos e distâncias. As fotografias foram editadas nos mais variados formatos, aqui a ideia mostrar como a imagem ora se parece com a realidade e como, também, pode se apresentar distante desse real. Em seguida, as fotografias foram impressas em grande tiragem, de modo a saturar a ponte de imagens dela própria. Por fim, cada uma das fotos está acompanhada com a legenda: "Isso não é a ponte da Boa Vista".

O poder da imagem fotográfica seria exposto e testado na sua capacidade de captar a atenção do público pela saturação, pelo excesso, pela variedade e pelo valor simbólico de posse daquela realidade e relação de consumo (as fotos poderiam ser levadas pelas pessoas que assim desejassem). Por último, o estranhamento final, a ruptura da própria imagem, a legenda à Magritte que contradiz o que a fotografia afirma, de forma a criar um retorno da atenção do público para o lugar circundante e provocar questionamentos e reflexões sobre aquele espaço e aquelas imagens.

#### "Isso não é a Ponte da Boa Vista"

No dia 9 de abril, no início da manhã, foi realizada a montagem da exposição das fotografias nos pequenos ladrilhos existentes na estrutura de ferro batido da ponte e que se encaixam em forma de losangos e teve início a intervenção.



Projeto "Isso não é a Ponte da Boa Vista". Foto de Elysangela Freitas, 2014.

A resposta do público foi imediata, houve tanto boas impressões quanto reações adversas. Ainda no início da montagem das imagens, os transeuntes paravam para ver as fotografias e indagar o que estava acontecendo. Para muitas pessoas as imagens traziam lembranças, ativando memórias e recordações de um tempo passado, vivenciado junto a seus entes queridos. No entanto, para outros indivíduos a ação foi vista com desconfiança, devido aos protestos ocorridos neste período em todo país. Por outro lado, muitos consideraram que a ação era um ato de apoio à manutenção dos vendedores ambulantes, que ali trabalhavam e tinham sido retirados pela autoridade pública municipal havia poucos dias.

Contudo, a redescoberta da beleza do espaço *in loco* foi a atitude mais observada. Uma grande quantidade de pessoas vieram contar suas memórias sobre a ponte, falar da cor da ponte, dos ambulantes que ali trabalhavam, da necessidade de manutenção, dos 'causos' e histórias de um passado distante ou não. Outros inclusive ampliaram o tema e falaram da importância de preservação de todos os espaços públicos.





Várias pessoas questionaram a legenda da foto e vinham conversar para tentar entender o porquê de não ser a ponte. Outros entendiam a mensagem da legenda e declaravam que a Ponte da Boa Vista era algo muito maior do que aquelas imagens ali fotografadas. Muitos pediram as fotos para presentear alguém que morava distante ou mesmo para enfeitar a sala da casa; outros pegaram as imagens sem solicitar e algumas vezes, inclusive, saiam correndo com as fotos, como se estivessem cometendo algum delito. Nesse ínterim, aconteceu de algumas fotos serem rasgadas ou amassadas e jogadas no chão. O fato é que a intervenção tocou praticamente a todos que por ali passavam, seja a pé, de carro ou bicicleta.

Todo o processo foi registrado por meio de fotografias e vídeos, os quais foram disponibilizados na página do projeto no *Facebook* (https://www.facebook.com/issonaoe), criada para tal fim. Até 19 de maio de 2015, foram contabilizados que a página recebeu 704 curtidas e alcançou 7.537 pessoas (dados do próprio *site*), também recebeu vários comentários e teve compartilhamentos.



Projeto "Isso não é a Ponte da Boa Vista". Foto de Mariana Gallindo, 2014

# Considerações Finais

O poder, o uso e o desmascaramento desse poder da imagem fotográfica foi evidenciado pela prática expositiva da intervenção urbana. Em primeiro lugar, foi verificado que a exposição foi capaz de atrair o olhar do transeunte. Muitos levaram as fotografias consigo, uma prova do poder simbólico das imagens de posse do real e do consumo da fotografia como objeto único.

Em segundo, em especial pela legenda das fotos, a exposição foi capaz de provocar uma reflexão crítica nesse cidadão comum com relação às imagens e, principalmente, com relação ao local em que ele estava e às consequentes questões de valorização desse local e necessidade de preservação dos espaços públicos.

Embora seja notório o poder da imagem, as relações de consumo, a capacidade de a fotografia ser 'mais real do que o real' ou de tornar a realidade distante. "A crítica pode ainda desmagicizar a imagem" (FLUSSER, 2011, p. 78). Essa reflexão crítica, como observado na intervenção, é de alcance de todos. Portanto, é possível desmitificar as imagens e perceber a realidade pelo olhar direto.

Quanto ao projeto, esse teve grande repercussão na mídia, causando um impacto na cena fotográfica local, havendo, inclusive, a procura de pessoas, fotógrafas ou não, para saber como se engajar e participar das intervenções. A necessidade de valorização dos espaços públicos mostrou ser um sentimento, uma vontade que, além de unir as pessoas, ultrapassa e muito o microuniverso da intervenção urbana aqui apresentada.

## Referências

AUGÉ, Marc. **Não Lugares:** Introdução a uma antropologia da supermodernidade. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 9 ed. Campinas, SP: Papirus, 2012.

AUMONT, Jacques. **A Imagem.** Tradução de Estela dos Santos Abreu e Cláudio C. Santoro. 15 ed. Campinas, SP: Papirus, 2010.

CANTON, Katia. Espaço e Lugar. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

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

GONÇALVES, Fernando do Nascimento; ESTRELLA, Charbelly. Comunicação, arte e invasões artísticas na cidade. In: **LOGOS 26**. Rio de Janeiro: UERJ, 2007.

# Visual Storytelling e Narrativa Não Linear na produção de documentário interativo "As Estátuas não morrem"<sup>23</sup>

Gil Vicente de Brito MAIA Maria Carolina Maia MONTFIRO

# Introdução

"As Estátuas não morrem" é um produto audiovisual interativo do gênero documentário sobre o centro urbano, social, histórico e arquitetônico cidade do Recife<sup>24</sup>. Pode ser visualizado de modo navegável em um *site* na internet https://estatuasnaomorrem.wixsite.com/estatuas (Figura 1) em dispositivos fixos ou móveis, construído a partir do conceito de *visual storytelling* ou "narrativa visual", como conceitua Campbell (2013).

Estamos vendo agora um novo espaço de mídia em que comunidades de prática se aglutinam em torno do conceito de "narrativa visual". Fotojornalismo, videojornalismo, documentário, cinema e narração interativa se cruzam, não para criar um novo gênero visual, mas para combinar suas respectivas forças na reportagem orientada a imagem, em muitas formas e em várias plataformas" (CAMPBELL, 2013, p. 7).

O filme é construído a partir do conjunto de estátuas conhecido como "Circuito da Poesia", réplicas em concreto de personalidades pernambucanas e de outros locais que viveram na cidade e contribuíram para criação de suas identidades individuais e coletivas. Este conjunto tem atualmente dezoito estátuas e é uma tentativa por parte do poder público de incentivar a revitalização do centro. Composto de treze curtas-metragens ou unidades narrativas independentes, com dois, quatro e até sete minutos de duração cada e mais uma sequência de abertura com cerca de dois minutos, "As Estátuas não morrem" utiliza preferencialmente o navegador *Firefox* como padrão. Estas unidades narrativas são

<sup>&</sup>lt;sup>23</sup> Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste - São Luís – MA - realizado de 30 de maio a 1 de junho de 2019.

<sup>&</sup>lt;sup>24</sup> Foi realizado como Trabalho de Conclusão de Curso de Especialização em Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual da Universidade Católica de Pernambuco.

como os "capítulos" que, juntas, podem ser consideradas em seu tempo total um média metragem.<sup>25</sup>



Página inicial do Projeto As Estátuas não morrem.

As estátuas são os temas centrais dos curtas-metragens e pontos de partida das narrativas. A partir de suas conexões, exploramos as relações imaginárias e reais entre estas "estátuas-personagens" e referências de suas obras, com a paisagem urbana e o contexto histórico no qual cada uma está inserida na criação de narrativas possíveis de serem adotadas aos filmes documentários. Pensado para ter exibição na internet utiliza de narrativas interativas e hipermídia como definido pela pesquisadora Lúcia Leão (2005, p. 16): "Hipermídia é uma tecnologia que engloba recursos do hipertexto e multimídia, permitindo ao usuário a navegação por diversas partes de um aplicativo, na ordem que desejar".

A arte escultural sempre teve na figura humana um dos seus objetos principais, feita em diversos tamanhos, em ambientes internos e externos, exposta em casas, escolas, instituições, ao ar livre, em ruas, avenidas, praças e espaços públicos das cidades pelo mundo. Raro o local que não ostente as suas como representações icônicas de sua memória coletiva e de sua cultura. A obra se propõe a ter um caráter autoral e educacional, dentro de uma abordagem categórica para o tema como proposto por Bordwell (2008, p.

<sup>&</sup>lt;sup>25</sup> No Brasil, a Medida Provisória n. 2228, de 6 de setembro de 2001, em seu capítulo 1º, "das definições", artigo 1º, inciso VIII, definiu a obra audiovisual de média metragem como "aquela cuja duração é superior a quinze minutos e igual ou inferior a setenta minutos".

538) que defende que "a categorização dos temas pelos diretores de documentário fornecem as bases para a organização fílmica".

Com os avanços tecnológicos dos produtos audiovisuais para a internet, presenciamos o crescimento do poder de escolha do público espectador. Poder este que hoje vai além dos tradicionais "play" e "pause". A quantidade de telas disponíveis em rede e nos dispositivos móveis possibilitou deslocamentos em relação aos meios de recepção tradicionais dos filmes, incluindo os documentários. Por consequência, está disponível a criação de novos hábitos de consumo destas informações, centrados nestes poderes de escolha e decisão sobre os produtos audiovisuais de modo geral, e que passam a ter uma importância até então inédita.

Neste âmbito a realização do documentário coloca os espectadores como convidados a dispor e utilizar de suas próprias escolhas na condução das narrativas. Para a sua produção foram utilizados programas computacionais específicos para edição interativa e digital, de imagens e áudio, criados tanto por cientistas da computação quanto por artistas visuais, e que se tornam acessíveis para atender a esta demanda emergente nas narrativas contemporâneas.

Neste produto foi utilizado o programa criado por Florian Thalhofer<sup>26</sup> que inventou, escreveu e desenvolveu o *software* Korsakow<sup>27</sup>, desde 2003. Os conceitos mais atuais do *visual storytelling* possuem similaridades em suas descrições com o que aponta o pesquisador Marcelo Bauer (2011), propondo para estes formatos alguns itens básicos como ter um projeto visual exclusivo, ou seja utilizar uma interface, ou uma página inicial de apresentação própria como parte da criação de sua identidade, sua proposta sempre ser multimídia, ter um tema específico, não devendo ser um 'portal multimídia' para diferentes assuntos. Por se caracterizar com o rompimento da linearidade típica das narrativas do cinema e da televisão, ambos permitem ao internauta deixar de ser apenas um espectador, este passa a definir seu percurso pela obra, escolhendo o que ver, quando ver e em que ordem ver.

Por se tratar de conceitos relativamente novos no Brasil, a pesquisa das *visual* storytellings está ligada ao estudo dos webdocumentários, com poucos livros e artigos editados, a maioria traduções de obras estrangeiras ou disponíveis na internet, onde é possível encontrar vários artigos acadêmicos e alguns *sites* com referências, entre os quais

<sup>&</sup>lt;sup>26</sup> Florian Thalhofer é um artista de mídia baseado em Berlim e documentarista.

<sup>&</sup>lt;sup>27</sup> Software para criar documentários dinâmicos baseados em navegador que permite que usuários sem nenhum conhecimento de programação criem e interajam com narrativas não-lineares ou baseadas em bancos de dados.

destaca-se o anteriomente citado <wedocumentário.com.br>, mantido pela produtora paulista Cross Content. Para a pesquisadora Lorene Dias de Souza (2017), na dissertação de mestrado *Webdocumentário, documentário interativo: A produção documental interativa no suporte digital*, que aborda as produções brasileiras, reconhece que temos um volume modesto de produções frente às originárias da França, Alemanha, Estados Unidos da América e Canadá. Para a autora, a baixa produção está, possivelmente, relacionada "a relativa disponibilidade e respectivo custo de tecnologias, de plataformas e de mão de obra especializadas no desenvolvimento desse tipo de produção" (SOUZA, 2017, p. 17).

## Abordagem sobre o tema

Para propor uma visualidade sobre o tema escolhido, o diretor cita Nestor García Canclini (1997, p. 290), em *Culturas Híbridas – estratégias para entrar e sair da modernidade*, na seguinte explanação: "Sem vitrinas nem guardiões que os protejam, os monumentos urbanos estão felizmente expostos a que um grafite ou uma manifestação popular que os insira na vida contemporânea". Esta é a visão mais comumente encontrada nas cidades em relação a seus monumentos. Incluídas neste caso estão as nossas estátuas dispostas de forma burocrática pelo poder público, muitas vezes sem levar em conta seu local de instalação e seu sentido ideológico para a coletividade. Entretanto esta é a condição que permite a interação e ressignificação dos seus símbolos e referências, em tempo real e dinâmico, paralela e em conformidade ao sentido de como a sociedade se organiza, ou seja, a partir das suas demandas econômicas e sociais.

No documentário está identificado algumas premissas do cinema direto prenunciado por Dziga Vertov<sup>28</sup>, em *O homem com uma câmera*, de 1929, onde a casualidade se coloca como matéria prima, a câmera olho que capta a vida "como ela é". Este acaso também acontece nas formas de abordagem dos cineastas Jean Rouch<sup>29</sup> e seu etnocinema, como em *Os mestres Loucos*, de 1955, e nas experimentações na linguagem documental do cinema verdade que realizou Goddard<sup>30</sup> no documentário, *One plus one:* 

<sup>&</sup>lt;sup>28</sup>Dziga Vertov, um dos mais influentes cineastas do mundo, foi o criador de várias teorias cinematográficas. Uma das mais famosas é a do cinema-olho ou cinema-verdade (Kino Pravda), na qual propõe filmar apenas a "verdadeira realidade", com a câmera representando o olho do homem, daí o nome da teoria.

<sup>&</sup>lt;sup>29</sup> Jean Rouch, realizador e etnólogo francês, é um dos representantes e teóricos do cinema direto. Como cineasta e etnólogo, explora o documentário puro e a docuficção, criando um subgénero: a etnoficção.

<sup>&</sup>lt;sup>30</sup> Jean-Luc Godard é um cineasta francês, um dos principais nomes da Nouvelle Vague que revolucionou a forma de fazer e pensar cinema, no final da década de 50 e nos anos 60.

Sympathy for the devil, de 1968. No que diz respeito à utilização do acaso e da contingência, intrínsecos à realidade do mundo, foi explorado ainda o que Ronaldo Entler (2000), descreve em sua tese como a *poética do acaso*, quando no trabalho do artista o acaso é colocado como operador fundamental para a obra. Este método artístico age de modo dialético no qual o sujeito é o transformador e o transformado pelo seu tema.

No artigo *Considerações sobre o Acaso e contingência em Documentários*, Thompson (2013) faz a descrição histórica que explica como o acaso pode ser incorporado às produções através do avanço tecnológico.

Na década de 1970, dois dos principais movimentos cinematográficos, o Cinema Verdade e o Cinema Direto, influenciaram-se nessa estética/ética, proposta de forma inaugural por Rouch. Munidos de equipamentos que puderam favorecer a captação e registros de áudio e vídeo, converteram-se, ambas correntes, em uma proposta estético-narrativa que tinha como material de sua *mise en scène* essencialmente aspectos como a imprevisibilidade, espontaneidade e adesões da realidade, fosse ela simplesmente captada ou parcialmente reconstruída (THOMPSON, 2013, p. 358).

Ao tomar o sentido do acaso no filme e o diretor aponta sua produção tecnológica, visando a internet como espaço de visibilidade, estabelecemos ao final dos curtas metragens pontos de interação com o espectador ao trabalhar os fatores inerentes das narrativas eletrônicas como descreve a pesquisadora americana Janet Murray:

Tudo que é feito por programas de computador têm as possibilidades de ser: a) Processual (composto de regras executáveis). b) Participativo (convida a ação humana à manipulação do mundo representado). c) Enciclopédico (grande capacidade de informação em vários formatos de mídia). d) Espacial (navegável num site ou repositório). Estas possibilidades são a palheta de design para representação de qualquer formato ou gênero digital (MURRAY, 2011, p. 51).

Incluído neste ponto, o exercício de filme documental com a realização do autor e de suas pesquisas, referências e percepções sobre a realidade, embora não sejam guiados por programas de computador, são concebidos na sua pós-produção em analogia aos conceitos simbólicos utilizados na aplicação e construção de narrativas. O produto audiovisual final a ser concebido pela lógica computacional é o trabalho de montagem de variadas mídias, múltiplas mensagens, metáforas, narrativas lineares e, ao mesmo tempo não lineares, em relação ao seu tema e sua abordagem documental.

No que diz respeito aos graus de interatividade possíveis temos o que Gaudenzi (2013) propõe em sua tese de doutorado como "documentário vivo" (*living documentary*), no âmbito de uma lógica de interação, da função do usuário e papel do autor. Ela define

em quatro tipos os modos para diferenciar os filmes interativos entre si: hipertextual, onde a interação ocorre no trânsito entre as unidades narrativas ou sequências fílmicas; conversacional, com uma interação que estabelece um diálogo entre o filme e usuário; experiencial, que transporta o espectador a um ambiente físico e imersivo; e participativo, na qual o autor propõe a interação colaborativa para construção de um filme possível de ser mantido em aberto, ou acresentável no decorrer do tempo. No documentário "As Estátuas não Morrem", podemos ver um modelo hipertextual.

Para além da questão estética e interativa, o autor procura contextualizar o filme a partir de Lipovetsky e Serroy (2009) nas questão culturais da atualidade. Segundo os aurores vivemos um período de diminuição dos espectadores nas salas tradicionais e que, em vez do declínio do cinema (e do documentário), o que assistimos é o seu auge: tudo é referencial à sua existência, em tudo temos sua presença, o que ele chama de *tudo-cinema*. "A época hipermoderna consagra o cinema sem fronteiras, a cinemania democrática de todos e feita por todos. Longe da morte proclamada do cinema, o nascimento de um espírito cinema que anima o mundo" (LIPOVETSKY; SERROY, 2009, p. 27). Este espírito foi se moldando em nós desde a consolidação do cinema, ainda no século XX. Hoje, com a expansão dos públicos receptores de produtos interativos e que já assimilaram seus ícones, símbolos e significados particulares e gerais podem agora decidir o "fazer cinema" conforme sua consciência e sensibilidade aos temas.

"O estudo filosófico-prático sobre a linguagem do cinema interessa ao processo de roteirização de hipermídia porque discute o potencial das interações entre os íntimos e mínimos elementos" (GOSCIOLA, 2003, p. 114). Estes potenciais, quando ligados aos temas e aliados à experiência visual prévia dos espectadores, conduzirão a essas evoluções, tanto das suas narrativas quanto das soluções estéticas e tecnológicas realizadas dentro de contexto experimental, a partir de formulações e de experimentação que resultam eles mesmos em híbridos, ressignificados de trechos de filmes, músicas e literatura, e das filmagens documentais das estátuas em seus ambientes na cidade. A partir de códigos já testados o tema é abordado com nova perspectiva, consolidados depois nos processos de construção e edição audiovisual.

## Abordagem sobre a Linguagem

A proposta do documentário de transitar entre os modos poéticos, observacionais e performáticos do gênero documentário, como definidos por Nichols (2009) explora as possibilidades de planos de câmera fixos, gerais, americanos, closes das estátuas e de enquadramentos destas com e/ou partir dos seus pontos de vistas em relação aos movimentos da cidade ao redor. A interação de pessoas, objetos, sons, luz solar, sombras e, até, animais servem de inspiração as narrativas dramáticas nos curtas-metragens. Também, eventualmente, é utilizada câmera na mão, onde a intenção de mostrar com mais detalhes o ambiente. O som captado de forma direta pela câmera com auxílio de microfone direcional e em estéreo.

Outra inspiração identificada na construção estética do projeto foi o pensamento do documentarista de Viktor Kossakosky<sup>31</sup>, que indica ao realizador que "não siga as minhas regras, encontre as próprias suas", e a visão do acaso do escritor *beat*, William Bourroughs<sup>32</sup>. Assim, foi possível ao diretor ter espaço para margens de manobras nas filmagens, na intenção de estar disponível e atento na criação de narrativas lineares e não lineares, para captar os ritmos surgidos e sugeridos pelos acontecimentos. Uma homenagem ao contrário a Dziga Vertov na medida que questiona-se a ideia de modernidade no Recife.

Os espaços urbanos são territórios familiares e estranhos simultaneamente. Foi possível ao autor testar a experiência limite com o estranho, de que fala Freud<sup>33</sup> (1911), como estranho dentro de seu local conhecido, à semelhança dos espectadores-habitantes do Recife. Ao buscar o mínimo de interferência com a realidade posta, ele perseguiu uma experiência pessoal e ao mesmo tempo pública, um exercício de contemporaneidade da cidade, buscando uma espécie de *Zeitgeist* tropical, o espírito deste tempo atual. Do tempo atual da Manguetown<sup>34</sup>.

No intuito de seguir um caminho na direção proposta para um *visual stroytelling*, foram utilizadas referências pesquisadas na internet sobre as estátuas com a utilização de trechos de filmes, músicas, áudios, fotografias, textos, citações e livros, como verdadeiros

<sup>&</sup>lt;sup>31</sup> Viktor Aleksandrovich Kossakovsky é um cineasta russo. Ele começou sua carreira em filmes no estúdio de Documentário de Leningrado como assistente de câmera, assistente de direção e editor em 1978. Em muitos de seus filmes, Kossakovsky faz o papel de editor, diretor de fotografia, escritor e diretor.

<sup>&</sup>lt;sup>32</sup> William Seward Burroughs II foi um escritor, pintor e crítico social nascido nos Estados Unidos da América.

<sup>&</sup>lt;sup>33</sup> Sigismund Schlomo Freud, mais conhecido como Sigmund Freud, foi um médico neurologista criador da psicanálise. Freud nasceu em uma família judaica, em Freiberg in Mähren, na época pertencente ao Império Austríaco.

<sup>&</sup>lt;sup>34</sup> O Recife, batizado por Chico Science.

*samples*<sup>35</sup> dentro dos curtas-metragens e, ainda, em experimentos com hibridações conceituadas como *mashups*<sup>36</sup>.

# Pesquisa do Programa Interativo

A pesquisa de possibilidades de narrativas não lineares e de interatividade para a construção de uma *visual storytelling* foi feita principalmente pela internet e apontou para dois *sites* de forma relevante. O primeiro foi útil quanto à catalogação de *softwares* disponíveis<sup>37</sup>, com uma compilação de textos e análises e se apresenta como um *site* para pessoas envolvidas ou interessadas em documentário interativo, chamamos este trabalho de "i-docs", *interactive documentary* <sup>38</sup>, termo cunhado por Sandra Gaudenzi, uma das co-fundadoras do projeto i-Docs. Neste *site* está publicada uma lista com *softwares* para programação e edição de documentários interativos<sup>39</sup> e foi possível conhecer os *softwares* disponíveis, entre eles destacam-se o Klint e o Korsakow<sup>40</sup>.

O segundo *site* importante foi o Directors Notes<sup>41</sup> que têm um conteúdo mais direcionado a discussão estética e apresentação de casos de produções. Nele existe um artigo de autoria de Florant Maurin bem didático sobre narrativas não lineares e com uma apresentação sobre as estruturas mais comuns<sup>42</sup>. Outra fonte de pesquisa foi o *site* do National Film Board of Canada<sup>43</sup>, que possui um departamento somente para suas produções interativas e conexas com pesquisas de realidade virtual.

#### O Korsakow – a escolha

O *software* Korsakow foi escolhido pela possibilidade de interação hipertextual e lógica narrativa. Também a usabilidade do *software*, sem necessidade de ser programador

<sup>&</sup>lt;sup>35</sup> Sample (amostra, em inglês) consiste em técnica em que se extrai de uma gravação musical ou vídeo um trecho de seu conteúdo e o insere na construção de nova faixa musical ou vídeo. Tal termo é derivado de modelo de gravador digital S900 de uma empresa japonesa, categorizado como "sampler". Com este modelo, uma parte de um áudio poderia se selecionado e repetido por diversas vezes, o que permitiu o uso de trechos de músicas para a construção de outras.

<sup>&</sup>lt;sup>36</sup> O *mashup*, na música, por exemplo, pode ser definido como uma canção criada a partir da mistura de outras duas ou mais músicas que já existem. Em vídeo podemos seguir o mesmo padrão, um filme, ou sequência de planos, criados a partir de outros filmes, ou sequências de planos.

<sup>&</sup>lt;sup>37</sup> Disponível em: <a href="http://i-docs.org">http://i-docs.org</a>.

<sup>&</sup>lt;sup>38</sup> Em português, documentário interativo.

<sup>&</sup>lt;sup>39</sup> Disponível em: <a href="http://i-docs.org/2014/07/15/interactive-documentary-tools/">http://i-docs.org/2014/07/15/interactive-documentary-tools/</a>>.

<sup>&</sup>lt;sup>40</sup> Disponível em: <a href="http://www.klynt.net">http://korsakow.com</a>>.

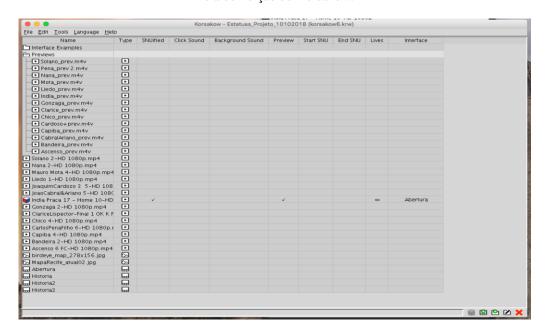
<sup>&</sup>lt;sup>41</sup> Disponível em: <a href="https://directorsnotes.com">https://directorsnotes.com</a>>.

<sup>&</sup>lt;sup>42</sup>Disponível em: <a href="https://directorsnotes.com/2016/08/08/interactive-documentary-guide/">https://directorsnotes.com/2016/08/08/interactive-documentary-guide/> e em:

<sup>&</sup>lt; https://prezi.com/ilzwxzjz2t5p/narrative-structures-in-interactive-documentaries/>.

<sup>&</sup>lt;sup>43</sup> Disponível em: <a href="https://www.nfb.ca/interactive/">https://www.nfb.ca/interactive/>.

em computação para utilizá-lo, o aspecto estético e preço mais acessível que o *software* Klint foram fatores a considerar. O Korsakow utiliza o conceito de SNU's – Small Narrative Units, ou seja, pequenas unidades narrativas e propõe usar a lógica inerente aos computadores, onde tudo que está armazenado pode ser acessado instantaneamente. Com ele é possível combinar planos fílmicos de novas maneiras significativas o tempo todo a que assistimos o filme. Ao recombinar estes planos temos a cada acesso diversas possibilidades de narrações.



Tela de Edição do Korsakow.

Embora não seja o único *software* para se estruturar esta narrativa visual, sua elaboração e montagem lógica baseada em unidades narrativas e seu custo relativamente acessível atendeu aos requisitos para se obter uma narração flexível e interativa. Em um filme criado no programa, uma história é a mesma e diferente toda vez que alguém a assiste. Uma história que é como as pessoas, uma história como são os lugares, iguais e diferentes toda vez que você os encontra ou visita.



Tela de Edição dos SNUs no Korsakow.

# Pesquisa e Pré-Produção

Como pretendia se mostrar o Recife e seu centro urbano, foi realizada uma pesquisa de filmes relacionados a imagens esculturais. Um deles é *Les statues meurent* aussi, de Alain Resnais e Chris Marker, de 1953, título em português "As Estátuas também Morrem", alusão direta no título do trabalho e de onde foi possível fazer uma apropriação estética e narrativa, principalmente no seu estilo de filme ensaio, no caso sobre a arte africana. O filme é uma crítica ao sistema colonial francês e ocidental, que entrelaça imagens de arte e estátuas expostas em museus com imagens de arquivo feitas na África, uma narração em off informativa, irônica, reflexiva e crítica, imagens de artistas e esportistas negros e, ainda, cenas de confrontos raciais revelando principalmente a presença e, também, da ausência das imagens da arte africana em museus ocidentais e das contradições desta significação, uma vez que estes objetos vêm de uma cultura onde não existem museus.

A pesquisa estética também referencia o curta-metragem espanhol, *Pabellón Alemán*, de 2009, direção de Juan Millares. Neste filme o diretor parte da observação de Walter Bejamim sobre significado do "vazio" nas fotografias de Eugene Atget sobre a cidade Paris do início do século XX, que ele descreve "como um lugar de crime, porque o lugar do crime também está vazio, e a fotografia é o seu indício". A partir desta

premissa, o diretor constrói uma ficção sobre uma possível conspiração entre a Espanha e Alemanha para implantar regimes autoritários e que têm como pano de fundo o famoso Pavilhão. O local é considerado uma das obras mais importantes da arquitetura moderna e foi construído para a Exposição Universal de 1929, em Barcelona, desmontado no ano seguinte. O filme narra esta possibilidade através de imagens atuais e de arquivo, fazendo um contraponto entre dois tempos do mesmo cenário de ausências: o atual, em cores, que se transformou em local de turismo explorado na sua arquitetura formada por um labirinto de espelhos e o antigo, em preto e branco, onde a solitária estátua *Amanecer*, de Georg Kolhe, serve de guia para narrativa e sendo a única cúmplice desta muito possível conspiração.

# Produção

As filmagens aconteceram nos locais onde estão as estátuas personagens. Foi seguido um método de construir a narrativa de cada estátua com um máximo de dez a quinze planos fixos, de panorâmicas a detalhes de cada uma, criando assim uma narrativa individual para os curtas-metragens, utilizando apenas luz natural, planos de câmera fixos, panorâmicos, gerais, médios e detalhes, de acordo com cada situação. Estas narrativas não necessariamente teriam conexão com as narrativas das outras estátuas, e/ou do filme como um todo. Também foram captados planos com câmera na mão de alguns deslocamentos a pé nos arredores do locais onde estão as estátuas, num sentido de dar imersão ao espectador no ambiente urbano do Recife.

O cronograma para execução estabeleceu como objetivo adequar cada estátua à natureza de sua obra e do seu local na cidade, por exemplo: as estátuas da Rua da Aurora foram filmadas pela manhã, a estátua de Chico Science na Rua da Moeda e de Naná Vasconcelos no Marco Zero, foram filmadas num domingo à tarde. As estátuas de Clarice Lispector, Mauro Mota, Capiba, Solano Trindade e Liedo Maranhão, como estão em locais de grande movimento de pessoas, foram filmadas em horários comerciais.

# Edição

O passo seguinte foi fazer a decupagem dos planos, ou seja, separar o material utilizado na edição, já propondo uma narrativa a partir dos materiais inteiros. Este processo tem analogia no processo de filtragem, no qual foram escolhidos planos porque

a luz estava melhor ou se captou bem o movimento da cidade, ou o plano está com o alinhamento certo, foco preciso e áudio com qualidade, entre outros critérios. A edição privilegiou dar voz às personagens estátuas através de referências de suas obras ou de outras que os inspiraram, ou mesmo que os conectam pelas similaridades estéticas e/ou ideológicas. Tais referências são obras literárias, músicas, notícias de jornais, imagens de arquivos, fotografias, filmes de ficção e documentários, vídeos amadores, animações, ruídos e som ambiente, entre outros, trabalhados de modo processual, similar a uma colagem na edição, produzindo uma espécie de artesanato de significados.

A edição das narrativas tem um aspecto informativo e educacional, além de questionamento sobre como a organização dos espaços acontecem, quanto ao uso e ocupação social habitacional, econômico e, até, de mobilidade urbana, com o uso de cartelas com textos, sobre as quais são construídos paralelos às questões locais e universais como a imigração, habitação, questões de raça e gênero, diferenças culturais, tecnologia e economia. No desenvolvimento das edições, foi possível estabelecer alguns parâmetros para desenho de montagem não com um modelo fechado, mas como um guia aberto para possibilidades, considerando características de cada personagem/estátua, as narrativas, com objetivo de atender ao *visual storytelling* individual e do conjunto do projeto.

# Considerações Finais

O documentário observa a cidade e sua vida cotidiana dentro dos modos de filmagem do documentários e, também, através de experiementações autorais. Ao mesmo tempo, com suas referências, as estátuas revelam a sua importância cultural e possibilidades para a obra contribuir como ferramenta educacional e turística. O roteiro, ao trazer contextualizações de problemas atuais e urgentes da cidade, do país e do mundo e a edição processual, baseada em pesquisa, coleta, mixagens e ressignificações, conta as histórias de cada estátua tendo como pano de fundo a cidade. A autoralidade é explorada nos *visual storytellings* e na proposta de hibridizações análogas aos *samplers* musicais e de *mashups* audiovisuais.

Por outro lado, a utilização de um programa de edição interativa no processo expõe a existência de uma grande quantidade ferramentas disponíveis para uso nos campos do cinema e no vídeo e, até no universo dos jogos tecnológicos, ainda pouco explorados para a criação de conteúdo audiovisual, principalmente no Brasil. Alguns

destes programas já são comercializados *online* e sua execução não requer necessidade de conhecimento avançado em programação. O formato deste documentário pode ser adaptado para outras cidades, dentro dos contextos identitários singulares aos símbolos urbanos próprios das comunidades, no seu modo de captação de imagens e edição e de sua finalização e na exibição interativa, com os objetivos culturais, educacionais e turísticos similares.

Os modelos para produção de documentários interativos e colaborativos, de certa maneira, quebram os paradigmas das linguagens e tradições cinematográficas e mais: preparam o realizador e o espectador para sucessivos avanços tecnológicos que incluem propostas de Inovação<sup>44</sup>, Imersão<sup>45</sup>, 360°, Realidade Virtual e Co Criação<sup>46</sup>, na produção da comunicação audiovisual e que estão a revelar um campo onde há espaço para muita pesquisa e produção de novos conteúdos.

#### Referências

BAUER, Marcelo. **Os Webdocumentários e as possibilidades da narrativa no documentário.** 2011. Disponível em:

http://crosscontent.com.br/webdocumentario/os\_webdocumentarios\_e\_as\_novas\_possibilidades \_da\_narrativa\_documental.pdf . Acesso em: 10 Maio 2018.

BORWELL, David; THOMPSON, Kristin. **A Arte do Cinema:** uma introdução. São Paulo: EDUSP, 2008.

CAMPBELL, David. Visual Storytelling in the Age of Post Industrialism Journalism. World Press Photo, 2013.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas:** Estratégias para entrar e sair da modernidade. 4 ed. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. (Ensaios Latino-americanos, 1). Título original: Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar y Salir de la Modernidad.

ENTLER, R. **Poéticas do Acaso:** Acidentes e encontros na criação artística. Universidade de São Paulo - Escola de Comunicação e Artes. São Paulo. 2000.

GAUDENZI, S. The Living documentary: From representing reality to co-creating reality in digital interactive documentary. **GOLDSMITHS Reserch Online**, 2017. Disponível em: <research.gold.ac.uk</pre>. Acesso em: 03 junho 2018.

GOISCOLA, Vicente. **Roteiro para novas mídias** - do Cinema às mídias interativas. 2 ed. São Paulo: Senac, 2003.

<sup>&</sup>lt;sup>44</sup> Disponível em: <a href="https://momentsofinnovation.mit.edu">https://momentsofinnovation.mit.edu</a>.

<sup>&</sup>lt;sup>45</sup> Disponível em: <a href="https://momentsofinnovation.mit.edu/immersion">https://momentsofinnovation.mit.edu/immersion</a>>.

<sup>&</sup>lt;sup>46</sup> Disponível em: <a href="https://cocreationstudio.mit.edu">https://cocreationstudio.mit.edu</a>.

LEÃO, Lúcia. **O Labirinto da Hipermídia** – Arquitetura e navegação no Ciberespaço. 3 ed. São Paulo: Iluminuras. 2005.

LIPOVESTKY, Gilles; SERROY, Jean. **A Tela Global:** mídias culturis e cinema na era hipermoderna. Porto Alegre: Sulina, 2009.

MURRAY, Janet H. inventingthemedium.com. **mitpress.mit.edu/books**, 2011. Disponível em: <www.inventingthemedium.com>. Acesso em: 10 abril 2018.

NICHOLS, B. **Introdução ao Documentário**. Tradução de Mônica Saddy Martins. São Paulo: Papirus, 2009. Título original: Introduction to Documentary.

SOUZA, Lorene D. D. **Webdocumentário documentário interativo:** a produção documental interativa no suporte digital. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Uberlândia (UFU). 2017.

THOMPSON, S. R. S. Considerações sobre o acaso e a contigência em documentários. **Cultura audiovisual:** transformações estéticas, autorais e representacionais em multimeios. Campinas, SP, 2013.

Fiteiros: Tudo que é bom presta. Um estudo sobre a vivência do espaço urbano sob a ótica do comércio informal à luz da semiótica peirceana

Tsuey Lan BIZZOCCHI
Brenda Moraes de BRITO
Giovanna Farias SANTOS
Icaro Benjamin Telles Arruda SCHMITZ
Maria Carolina Maia MONTFIRO

# Espaços urbanos, fiteiros e seus sentidos compartilhados

A paisagem urbana se modifica, expande ou contrai continuamente em função dos usos que lhes atribuem seus moradores. É o caso, por exemplo, das vias públicas, espaços de passagem frequentemente apropriados por comerciantes informais, oferecendo para alguns a oportunidade de consumir um produto ou serviço ali mesmo, mas, para muitos, configurando-se apenas como obstáculos para seu deslocamento pela rua ou calçada.

Uma das intervenções mais comuns nas vias do Recife é o fiteiro, construção tipicamente pernambucana e exemplar genuíno da gambiarra. Misto de banca de revistas, loja de conveniências, lanchonete, bar, ou mesmo abrigo para prestadores de pequenos serviços, como sapataria e chaveiro, o fiteiro é uma forma de comércio de rua que se ajusta aos contornos da metrópole, encaixando-se pelas calçadas frequentemente mal conservadas e sujas.

Por fora, uma estrutura semelhante à de uma banca de revistas, em geral construída com lâminas metálicas, cimentada na calçada e frequentemente acrescida de "puxadinhos" que vão sendo anexados ao espaço ao sabor das necessidades do dono.

Por dentro, no entanto, os fiteiros guardam pouca ou nenhuma semelhança com a banca tradicional. Espaços reduzidos que abrigam toda sorte de produtos, como alimentos, bebidas, cigarros, utilidades domésticas e de higiene pessoal e até produtos eletrônicos, todos pendurados, equilibrados em pequenas prateleiras ou dispostos em

<sup>&</sup>lt;sup>47</sup> Trabalho originalmente apresentado no XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Fortaleza - CE – realizado de 29 de junho a 01 de julho de 2017.

apêndices improvisados. Muitos dos fiteiros têm suas fachadas pintadas de cores fortes, como o amarelo ou o azul royal, e alguns são tão personalizados que por pouco não perdem a alcunha de fiteiro.

Esse foi o ponto de partida para o Projeto Fiteiros, desenvolvido na disciplina Fotografia e Semiótica, do Curso Superior Tecnológico em Fotografia da Universidade Católica de Pernambuco e que se propôs, ao aproximar-se do território imagético dos fiteiros, construir uma narrativa visual pautando-se em conceitos da Teoria Semiótica de Charles Sanders Peirce, particularmente no que se refere às partes integrantes do signo-seus objetos e interpretantes dinâmico e imediato – e na forma de classificação do signo a partir de seu objeto: ícone, índice e símbolo, apresentados por Lúcia Santaella em *A teoria Geral dos Signos* (2000), e *Imagem: cognição, semiótica, mídia* (2013) e por J. Teixeira Coelho Netto em seu livro *Semiótica, informação e comunicação* (2001).

Nesse sentido, a Teoria Geral dos Signos desenvolvida por Pierce, torna-se ferramenta essencial na condução da leitura dos fiteiros como linguagem, e arcabouço teórico responsável pelo fazer fotográfico conduzido a partir da necessidade de transmitir signos representativos desses territórios. Neste contexto, o arcabouço teórico foi utilizado como ponto de partida para a construção da exploração narrativa do projeto, e não como ferramenta de análise, como normalmente se aplicam os conceitos da semiótica peirceana.

# Semiótica, políticas públicas e as raízes sociais do comércio informal

Para aprofundar-se na realidade dos fiteiros e transmiti-la através de imagens fotográficas, o trabalho fundamentou-se em pesquisa bibliográfica, levantamento de dados junto à Prefeitura da Cidade do Recife, pesquisa de campo, com visitas aos fiteiros da região central da cidade, conversa com os comerciantes, escolha dos fiteiros (usando como parâmetros os elementos comunicacionais mais significativos dentro da proposta de leitura através da teoria semiótica), registro fotográfico em si e posterior descrição semiótica.

Em relação às políticas públicas destinadas à regulamentação dos fiteiros, segundo Márcio Marcelo, funcionário da Diretoria Geral de Coordenação e Controle Urbano e Ambiental do Recife, DIRCON, em agosto de 1986 entrou em vigor a Portaria nº 402, que "dispõe sobre o licenciamento para instalação de fiteiros na cidade do Recife", ainda sob responsabilidade da Empresa de Urbanização do Recife - URB.

A portaria, em seu artigo 1º, apresentava os fiteiros como "armários destinados a expor e proteger mercadorias em suas prateleiras" e regulamentava sua localização nos passeios públicos, forma de instalação, dimensões máximas (profundidade: 0,50 m; largura: 1,20 m; altura: 2 m) e previa inclusive a obrigatoriedade de lixeira e a proibição de adendos "para exposição, venda ou guarda de mercadorias".

Essa legislação, ainda que bastante simplificada, dava alguns parâmetros fundamentais para a atividade dos fiteiros, mas isso não impediu que fossem feitas "gambiarras" que, segundo Márcio Marcelo, acabavam por prejudicar o trabalho da prefeitura, no sentido de extrapolar tanto as instalações físicas quanto as próprias atividades exercidas no ponto comercial. Isso culminou com a suspensão das autorizações para instalação de novos fiteiros, através da Circular Interna nº 545 de 2001, e desde então, apenas os fiteiros já instalados podem continuar atuando nas calçadas da cidade.

Dentro da pesquisa bibliográfica, conceitos básicos da semiótica de Pierce como o de objeto dinâmico que, segundo Santaella, é aquilo que provoca o signo (2000, p. 40) e para Teixeira Neto (2001, p. 69) é "uma representação real do objeto tal como é possível obtê-la através do estudo definitivo de que fala Peirce" nortearam o fazer fotográfico, assim como a definição de objeto imediato, primeira representação mental da correspondência entre signo e objeto (SANTAELLA, 2000), ou, como define Teixeira Neto (2001, p. 69) "aquilo que se supõe que um objeto é".

Interpretante imediato Santaella (2000, p. 72) define como a "possibilidade de interpretação ainda em abstrato, ainda não realizada: aquilo que o signo está apto a produzir como efeito numa mente interpretadora qualquer" e o interpretante dinâmico, por sua vez, "é o efeito efetivamente produzido pelo signo num ato de interpretação concreto e singular" (SANTAELLA, 2000, p. 73).

Num outro extremo da busca de referencial teórico, a tese de doutoramento *A aventura do comércio informal no Recife*, de Maria do Socorro Pedrosa de Araújo (2014), forneceu dados relevantes acerca do comércio informal de mercadorias, definido por ela como um "conglomerado amplo e heterogêneo de atividades urbanas que absorvem um contingente considerável de trabalhadores – os trabalhadores informais – e do qual o Comércio Informal de Mercadorias é parte integrante" (ARAÚJO, 2014, p. 18).

Apesar de não trabalhar especificamente com a questão dos fiteiros, o estudo tem especial relevância por analisar o comércio informal - como um todo - sob o viés sociológico, como pontua a autora, distanciando-se das linhas de pesquisa tradicionais que investigam apenas suas raízes econômicas.

Em geral se reportam à forma como se desenvolveu o capitalismo periférico, trazendo à tona as questões ligadas ao desemprego, aos custos da formalização (taxas, impostos, investimentos em equipamentos e mercadorias para estoque), a baixa qualificação da força de trabalho, à complementação salarial etc. (ARAÚJO, 2014, p. 22).

Essa abordagem prioriza o contexto social e cultural que circunda o ambiente dos fiteiros, como a questão de suas origens históricas. Segundo a autora, o início do comércio de rua remonta ao período colonial, onde mascates, os mercadores ambulantes estrangeiros, mais os escravos alforriados e brancos pobres já se colocavam nos passeios públicos prestando serviços ou ofertando quitutes e artigos manufaturados. Todos em busca não só de subsistência, mas num sentido mais amplo, de uma libertação dos sistemas de exploração da mão de obra e das relações servis do trabalho formal, justificativa que se mantém até hoje para a adoção do comércio informal como atividade profissional, o 'deixar de trabalhar para um patrão e trabalhar para si mesmo' como afirmam os próprios comerciantes, e que em especial na região de Recife e Olinda foi marcada historicamente pelas relações de trabalho e de poder em torno da produção canavieira.

Nas décadas mais recentes, Araújo aponta, seguindo a teoria de Paulo Renato Souza, alguns motivos para a expansão das atividades informais na América Latina, como o reduzido ritmo do crescimento na oferta de emprego, o aumento da oferta de mão de obra, sobretudo no período pós-guerra, o aumento do fluxo migratório para os centros urbanos e afirma que "como resultado disso, o excedente dessa crescente força de trabalho, que não conseguiu espaço nas empresas organizadas, foi levado a criar os seus próprios meios de sobrevivência" (SOUZA apud ARAÚJO, 2014, p. 19).

Olhando mais especificamente para a postura do pernambucano em relação ao trabalho informal, segundo a autora, diferente da visão pejorativa acerca dos ambulantes, em geral a população aprova a presença dos fiteiros nas ruas do Recife, atribuindo-lhes uma espécie de papel de vigilantes naturais da rua, o que acaba por proporcionar uma sensação de relativa segurança, experimentada inclusive pela equipe enquanto fotografava nos arredores dos fiteiros. Esse sentido é corroborado pelo fato de o comerciante, em geral, estar estabelecido há bastante tempo no local e conhecer os arredores de seu fiteiro, sabendo, segundo relatou um dos comerciantes, "quem é daqui da região, quem é de fora, quem é perigoso, quem não é". Outro comerciante reforça essa

confiança depositada pelos clientes quando diz que "aqui todo mundo me conhece, ninguém mexe com quem está aqui no meu fiteiro não".

Nas várias visitas aos fiteiros, em diferentes horários, vivenciamos recortes da rotina e do universo desses pontos de comércio informal, e só após estarmos familiarizados iniciamos a etapa de registro fotográfico.

## Processo de construção das imagens

Partindo dos referenciais teóricos levantados e conhecendo algumas particularidades da paisagem urbana onde o fiteiro está inserido, o trabalho de recorte do objeto começou com reflexões acerca dos temas centrais e transversais à questão do comércio informal e como este conteúdo seria transformado em imagens.

Uma das questões surgidas durante o trabalho foi se o território ocupado pelo comerciante do fiteiro traz consigo algum sentido especial, ou se representa apenas a alternativa com a qual consegue assegurar sua subsistência.

O que percebemos, ao longo do convívio com nossos personagens, é que o fiteiro é, mais do que um emprego informal, o lugar, dentro do centro urbano, onde o sujeito consegue criar vínculos afetivos com as pessoas e com a própria cidade, legitimando seu espaço no contexto de um território cada vez mais assombrado pela violência e invisibilidade das minorias.

A rua, para o dono do fiteiro, deixa de ser um ambiente hostil e de passagem para se tornar o lugar de encontros, de convivência e até amizade, em alguns casos. Sua rotina é recortada continuamente por cumprimentos aos transeuntes, que às vezes apenas retribuem, outras vezes param seu trajeto para efetivamente conversar com o comerciante, mesmo que nem cheguem a consumir nenhum produto da barraca. Aliás, parte do movimento do fiteiro é, justamente, de gente que só se chega para prosear, falar de futebol, de política ou de alguma novidade envolvendo algum conhecido da área.

Essa relação entre o comerciante, seus clientes e a rua é construída através da vivência e acaba sendo impressa também na superfície do fiteiro, através das marcas que ele vai adquirindo — índices, sob a ótica de Peirce -, reflexos do contexto em que está inserido, das intervenções resultantes de seu uso e dos signos que vão sendo incorporados à medida em que a relação triádica vai se estreitando. Quanto mais antigos, mais marcada é a "pele" dos fiteiros, numa colagem composta por cartazes, *grafittis*, anotações dos

donos, peças decorativas, recortes de jornais, artigos religiosos e, claro, as próprias embalagens dos produtos.

Nossa opção foi abordar o olhar sobre a cidade a partir dessas relações, através da linguagem fotográfica em preto e branco, que remete de imediato a um contexto urbano, além de potencializar a leitura das relações entre os elementos em detrimento das cores diversas que povoam o interior dos fiteiros. Selecionamos três fiteiros, todos na região central do Recife, com propostas comerciais distintas, e partimos para delimitar o que iríamos destacar em cada um.

O fiteiro de Seu Gil, na Praça da Independência, também conhecida como Pracinha do Diário, no Bairro de Santo Antônio, oferece cigarros, bombons, alguns itens de higiene pessoal, mas o carro-chefe é o que dá nome ao seu ponto, na praça há cerca de 28 anos: o cafezinho do Gil. Na praça reúnem-se senhores para jogar dominó à tarde, comerciários na pausa do expediente, ambulantes e pedestres que, segundo relatos dos próprios clientes, escolhem o café de Seu Gil pela qualidade do produto. Alguns, no entanto, vão mesmo é pela conversa. O fato é que o fiteiro é muito frequentado e, desta forma, escolhemos retratar esse clima de convívio social em torno do café.

Já o fiteiro de Seu Everaldo Cabral, ou Seu Carlos, como ele mesmo se apresenta "antes de saber se pode confiar na pessoa", é uma grande brincadeira. Chaveiro por profissão e naquela área há 40 anos, ele fez de seu fiteiro um verdadeiro ponto turístico em frente à Igreja da Soledade, no centro da capital pernambucana, decorando-o com frases cheias humor e de erros ortográficos propositais, que servem para entreter os fregueses e curiosos. Por dentro, o fiteiro é um convite à curiosidade, com chaves por todos os cantos e criações inusitadas do comerciante. Nesse caso, a proposta foi relacionar o personagem à sua obra, e contextualizar o ambiente em que se encontra.

Por fim, o fiteiro de Daciel Gomes, ou Caldácio, nome que aparece na fachada da banca, junto com a frase "Tudo que é bom presta", na esquina da Rua da Saudade com a Rua do Riachuelo, na Boa Vista, é uma verdadeira galeria a céu aberto. Reduto esporádico de artistas, além dos comerciários em final de expediente e conhecidos, o fiteiro oferece bebidas alcoólicas e comidas preparadas no local pelo dono. O comerciante chega de manhã ao fiteiro, em sua lambreta apelidada por ele de Besouro Negro, e começa a rotina diária pendurando pelas paredes do "anexo" do seu estabelecimento (área externa ao fiteiro, coberta com telhas e margeada pelo muro da esquina) imagens emolduradas que compõem verdadeiro referencial imagético da sua

personalidade. Nesse caso, decidimos por priorizar a relação de Dácio com a rua e com esse turbilhão de imagens que compõem o seu ambiente de trabalho e que refletem suas convicções e história de vida.

## Olhar semiótico sobre as fotografias

A seguir, trazemos parte das fotografias produzidas no trabalho e a análise segundo a teoria dos signos de Peirce. Todas apresentam como objeto dinâmico a característica de serem fotografias em preto e branco integrantes do projeto fotográfico que retrata o universo dos fiteiros no centro do Recife.

#### Fotos do fiteiro "Cafezinho do Gil"

A fotografia 1 "Seu Gil indica um caminho" em preto e branco tem composição em plano geral enquadrando desde os objetos que se encontram dispostos no chão (botijões de água mineral, lixeira, caixas, saco plástico e banco) até o telhado do fiteiro e folhas de uma árvore. No centro da imagem um homem com o braço estendido aponta uma direção para outro homem, que observa sorrindo. Grande profundidade de campo que abrange desde o banco em primeiro plano até calçados expostos numa banca que aparece no plano posterior, são características que definem o objeto imediato da imagem. Podemos identificar, ainda, o desenho de uma xícara na placa do fiteiro como ícone do produto e índice do que é oferecido na barraca, além dos rótulos dos produtos, todos funcionando como símbolos na fotografia.

A imagem retrata o fiteiro como uma referência, um reduto seguro em meio ao caos da cidade. O comerciante, à vontade em seu território, não se furta a atender de forma atenciosa. O gesto de Seu Gil indica essa receptividade na relação com sua clientela e o sorriso do cliente reforça o caráter indicial de cordialidade, assim como o banquinho em primeiro plano, oferecendo um convite ao ficar, a despeito do lugar de passagem.

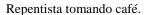
#### Fotografia e audiovisual: imagem e pensamento





Fotografia em preto e branco, a Figura 2 intitulada "Repentista tomando café", está em plano médio contra plongée, onde figuram um homem de pé em primeiro plano, à esquerda, bastante iluminado pela luz do sol, e em segundo plano mais afastados, dois homens de costas para a câmera e de frente para o fiteiro, ao fundo. As embalagens de cigarro surgem como símbolos, e um grande saco de pipocas pendurado na ponta do telhado do fiteiro, bem claro, indica que o produto é vendido no fiteiro, numa oposição à área sombreada onde estão os personagens ao fundo. O homem em primeiro plano, de chapéu de couro típico do sertão nordestino, carrega nas costas um violão e nas mãos uma gaita, o que indica ser um repentista, artista popular.

Podemos ler nessa imagem que o fiteiro é lugar de encontros, de personagens inusitados e expressão genuína da gente nordestina e o repentista de semblante alegre para para tomar café enquanto é banhado pelo sol quente do Recife.





Temos no primeiro plano da Fotografia 3, "Close de Seu Gil", um homem de perfil, desfocado, usando boné e sorrindo. Seu Gil, o dono do fiteiro, sorri e olha em frente, simbolizando sua postura diante da vida, seguindo em frente de bom humor. Apesar de ser o personagem no primeiro plano, Seu Gil não é o protagonista, já que este é o próprio fiteiro, grande, denso, ao fundo e que se sobrepõe duramente à própria figura do dono. Em segundo plano, as prateleiras que compõem o interior do fiteiro encontramse em foco, conduzindo o olhar e indicando que o tema da foto é o fiteiro em si. Nesse segundo plano, grandes massas escuras e a composição geométrica formada pelas embalagens de cigarros, pastilhas e outros produtos contrapõem-se ao contorno desfocado do personagem em primeiro plano. Os produtos são índices do que é comercializado na barraca e seus rótulos assumem o papel de símbolos na imagem.

Ainda em segundo plano vemos uma placa em que se lê "Cafezinho do Gil". A xícara de café desenhada apresenta-se como um ícone, o texto e os preços gravados na placa são símbolos linguísticos que indicam o comércio do produto no estabelecimento, e o imã que fixa a placa no fiteiro é um índice da improvisação peculiar ao comércio informal.





Na Fotografia "Seu Gil e um cliente" temos um plano americano, onde identificamos dois homens em primeiro plano com fundo desfocado e um detalhe à esquerda que remete a um fragmento do fiteiro. O gesto da entrega do dinheiro indica uma relação comercial, assim como a calçada e as pessoas ao fundo indicam que se trata de um comércio de rua. O dinheiro aparece ainda como um símbolo e a imagem retrata um sentido de confiança e cordialidade reforçada pela expressão sorridente de Seu Gil.

Seu Gil e um cliente.



## Fotos do fiteiro "Caldácio"

A composição "Dácio e a Vênus" (Figura 5) mostra alguns carros estacionados na Rua da Saudade, além de árvores, prédios e uma transeunte, tendo como foco o dono do fiteiro, que se encontra apoiado na barraca, onde vemos pendurados objetos variados que servem como adorno e expressam suas preferências e ideologias. A profundidade de campo é grande e abrange desde o assunto principal retratado até detalhes em segundo plano e os prédios ao fundo, características que configuram seu objeto imediato. Vemos ainda a fotografia do político pernambucano Eduardo Campos, ícone da figura do homem público, que funciona também como símbolo de uma postura política específica. Já o quadro com uma reprodução da pintura *O Nascimento da Vênus*, um ícone da pintura, da obra em si, pode ser lido também como símbolo de erudição.

A garrafa de whisky e o copo que se encontram no balcão da pia atrás de Dácio são índices de que ele comercializa ou consome bebidas alcóolicas no local, além da rua que aparece como índice de que se trata de comércio de rua.

O gesto de Dácio, apoiado em seu negócio e olhando além, traz toda a simbologia de sua postura em buscar uma saída através do trabalho no fiteiro e as paredes carregadas de imagens como referências estéticas, demonstram a necessidade de explicitar suas afinidades e escolhas diante da vida, ato reproduzido exaustivamente nas redes sociais onde o indivíduo expõe publicamente suas escolhas estéticas, políticas, sociais, enfim. Podemos reconhecer, ainda, outros símbolos presentes na imagem, como o anel de caveira, símbolo de uma postura agressiva relacionada ao rock, ou o gesto de olhar para o céu simbolizando a reflexão sobre o futuro.



Dácio e a Vênus.

Na Figura 6, "Bar fechado", há grande profundidade de campo em plano geral numa composição que mostra três fiteiros, sendo um maior grafitado em destaque, no primeiro plano, outro menor em segundo plano e um último no fundo, dando grande noção de perspectiva. Vários outros elementos visuais surgem como índices de um espaço urbano, como prédios, fios e postes, uma antena, placas de trânsito e prédios na porção direita da imagem, em contraste com a porção esquerda, onde vemos apenas árvores por trás de um muro grafitado, indicando um terreno sem construções em meio à cidade, além de restos de material de alvenaria na calçada indicando a retirada de uma estrutura do local, provavelmente outro fiteiro. Podemos reconhecer, ainda, placas de trânsito e um cartaz lambe-lambe colado no fiteiro com símbolos linguísticos.

A imagem sintetiza os contrastes da metrópole, que mantém prédios, antenas e grandes terrenos arborizados no mesmo território, e o fiteiro aparece protagonizando o uso desordenado dos espaços públicos.



Bar fechado.

No enquadramento da imagem "Dácio no asfalto" temos o fiteiro, calçada, muro grafitado, árvores, fios, placa e prédios. A profundidade de campo é grande e mostra desde o homem em primeiro plano que está com os cotovelos apoiados no asfalto olhando diretamente para a câmara, até um prédio num plano posterior. No balcão do fiteiro, diversas esculturas e abaixo dele uma grande massa clara, recortada por um poste e com um pôster colado sobre a superfície. À esquerda, uma área escura remete a um

salão onde um conjunto de cadeiras empilhadas indicam que o bar acabou de abrir, ainda não recebeu clientes, ou está fechando e na parede vemos vários quadros, como um retrato de Dácio, ícone da pessoa retratada. As imagens fixadas nas paredes são referências que indicam o perfil do comerciante quanto às artes, o cinema e a poesia e o asfalto logo à frente é índice de que se trata de comércio de rua.

Dácio, ao colocar-se deitado na rua, simboliza um sentido de liberdade e conexão com a rua, onde trabalha diariamente, alheio a qualquer possibilidade de perigo ou constrangimento.



Dácio no asfalto.

No enquadramento da imagem "Dácio e a caveira" vemos em meio primeiro plano um homem aparece em destaque, com cabelos rastafári e segurando uma escultura de caveira na mão esquerda. A mão direita tem o indicador apontado para a caveira e olhar fixo na escultura. Em segundo plano há um balcão e sobre ele esculturas figurativas icônicas. Ao fundo, a parede coberta por quadros, imagens, placas, fotografias, também ícones, e mais acima uma prateleira com garrafas de bebidas, índices de que se trata de um bar, formando um mosaico complexo com texturas, cores e formas. Todo o quadro encontra-se focado, permitindo que possamos identificar cada detalhe e reforçando a ideia de complexidade. O cabelo rastafári é símbolo indicial da cultura jamaicana, a figa no balcão é símbolo de proteção, o crucifixo é símbolo da religiosidade católica, as placas com nomes de lugares do mundo simbolizam o desejo

de viajar pelo mundo, uma reprodução de uma "Santa Ceia" representada por astros pop é um símbolo religioso apropriado pela cultura pop, a caveira como símbolo da morte.

Descrevendo o interpretante dinâmico, Dácio, o dono do fiteiro, com um gesto inquisidor questiona a morte, representada pela caveira, numa referência ao Príncipe Hamlet da Dinamarca, personagem da tragédia de Shakespeare, atormentado pela dúvida e que quer vingar a morte do pai. A fotografia representa os questionamentos de Dácio que, assim como Hamlet, padece com suas inquietações como alcoólatra e dono de bar, frente ao fascínio e desafio diário de sua profissão, resgatando a dúvida trágica do "ser ou não ser".



Dácio e a caveira.

## Fotos do fiteiro de Seu Everaldo, o chaveiro

"O chaveiro e a construção" é uma fotografia em preto e branco, em plano geral, com grande profundidade de campo e um enquadramento que contempla um cartaz com um projeto arquitetônico de um prédio, a construção ao fundo, o fiteiro e uma grande árvore como uma mancha escura que divide a imagem, protegendo o fiteiro do entorno. A chave desenhada na parede do fiteiro é um ícone e indica que o fiteiro abriga um chaveiro, assim como o texto, símbolo linguístico que reforça a informação. Placas e farol de trânsito também se apresentam como símbolos e indicam tratar-se de uma via pública.

Podemos ler na imagem um contraste, presente, passado e futuro, que remete a alguns questionamentos recorrentes nas grandes cidades: qual o futuro das antigas construções frente à esmagadora pressão dos grandes empreendimentos, que as vão empurrando para a margem o vestígio vernacular resistirá a mais um gigante da construção civil? Qual a influência que sofrerá o fiteiro, após a conclusão do prédio, para que saia da frente do grande empreendimento?

O ritmo acelerado de produção e consumo nas grandes metrópoles vem precarizando a atitude de contemplação da paisagem urbana, e a relação do indivíduo com sua cidade vai se tornando cada vez mais mediada por uma estética pasteurizada, reiterada por um regime de consumo cada vez mais voltado para os grandes empreendimentos, distantes da poética desordenada peculiar dos centros urbanos.



O chaveiro e a construção.

A Fotografía em preto e branco "Seu Everaldo, o chaveiro" apresenta plano médio, com um homem de jaleco branco olhando um celular e papéis espalhados no balcão, onde vemos também uma série de cadeados presos a um arame. Atrás dele, em segundo plano, uma parede recoberta de chaves, índices da atividade exercida, e alguns cartazes com ditos populares, símbolos linguísticos. A grande mancha branca formada pelo jaleco e os papéis, faz oposição ao fundo, mais escuro e muito detalhado.

As chaves, símbolos de segredo e do universo particular, estão lá expostas, assim como as inovações linguísticas criadas pelo comerciante, ambos elementos do uso público que ele manipula e dá forma como invenções próprias – chaves e palavras nascem em suas mãos. Interpretante imediato: O homem mergulhado em seu universo, dominando os segredos e mistérios que o cercam.



Seu Everaldo, o chaveiro.

## Considerações Finais

Armários destinados a expor e proteger mercadorias em suas prateleiras. Para a Prefeitura da Cidade do Recife, e provavelmente para boa parte da população da cidade, essa é uma definição razoável para o fiteiro, um lugar cravado na calçada e abarrotado de miudezas, necessárias - ou não – para os pedestres apressados. E foi com essa imagem pré-concebida que partimos para uma descoberta do real sentido dos fiteiros para seus donos, seu público e para a rua em que eles estão inseridos.

O grande desafio do projeto foi, em certo sentido, pensar os signos antes do fazer fotográfico, buscando representar o real através de signos reconhecidos previamente como tais, num caminho pouco usual dentro do processo da análise semiótica que se vale, em geral, de fotografias anteriormente concebidas.

Apoiados pelo instrumental teórico, partimos de uma visão prévia e simplista do fiteiro como comércio de rua que atende a uma demanda bastante específica (a necessidade emergencial de quem circula pela cidade a pé), para um novo olhar sobre o universo do comércio informal, um lugar de significações mais amplas, de natureza emocional e carregado de receptividade e de laços afetivos. E daí para o processo criativo de elaborar a fotografia a partir dos signos que ela deveria carregar intrinsecamente.

Nesse sentido, o universo dos fiteiros é bastante generoso pois, como apresentamos anteriormente, cada um desses microcosmos particulares dentro do espaço público guarda em si camadas de significação que estão lá apenas à espera de quem as garimpe. Coube a nós a tarefa de selecionar os elementos sígnicos que iriam compor uma narrativa imagética consistente acerca daquele território, daqueles personagens e daquele recorte do real.

Retornando à tese *A aventura do comércio informal no Recife*, recorremos à teoria do geógrafo Yi-Fu Tuan apresentada por Araújo sobre espaço e lugar para refletir sobre a relação do comerciante informal com o lugar que lhe cabe na cidade. Segundo Araújo, Tuan define "o lugar como uma porção do espaço em relação ao qual se desenvolvem afetos, a partir da experiência individual ou de grupos sociais. Para Tuan, o lugar é uma área que foi apropriada afetivamente, e foi essa apropriação que transformou um espaço indiferente em lugar" (TUAN apud ARAÚJO, 2014, p. 117).

Seguindo as reflexões de Tuan, podemos dizer, finalmente, que a partir de nossa experiência, o fiteiro deixa de ser apenas um espaço para se tornar um lugar, uma pausa para um bom café, ótimas conversas e imagens carregadas de valores subjetivos.

#### Referências

ARAÚJO, Maria do Socorro Pedrosa de. A aventura do comércio informal no Recife. Recife: o autor, 2014.

COELHO NETTO, J. Teixeira. **Semiótica, informação e comunicação.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. A Teoria Geral dos Signos. São Paulo: Pioneira, 2000.

### O Novo Modo de Produção do Fotojornalismo Pernambucano em tempos de Convergência Digital<sup>®</sup>

Amanda de Oliveira Mendonça SEVERIANO João Guilherme de Melo PEIXOTO

#### Apresentação

Este trabalho tem por intuito apresentar uma proposta de investigação sobre o novo modo de produção do fotojornalista da imprensa de Pernambuco diante das mudanças no fazer fotográfico. Com o advento da convergência digital, inseriu-se o vídeo como mecanismo de notícia multimídia, vídeos que são produzidos tanto através de *smartphone*, quanto através de DSLR, e propagados nos portais de notícia e redes sociais. Investigando em paralelo também, como a inserção dessa nova ferramenta afeta o trabalho diário do repórter fotográfico e como ele tem reagido a essa nova dinâmica, que vem modificando toda uma rotina e o modo de produção tradicional, moldando um fotojornalista cada vez mais multitarefas.

Desde sua criação, por volta de 1430, a imprensa tem sido revolucionária em vários aspectos, e um deles é a capacidade de adequar-se a diversas mudanças. Uma das grandes mudanças ligadas principalmente ao fotojornalismo, se deu com a transição do analógico para o digital, trazendo um mundo novo de possibilidades. É fato que a fotografia digital trouxe um grande progresso para o fotojornalismo, tornando o ofício mais ágil, e mais adaptável a novas plataformas (SOUZA, 2004).

A mídia pernambucana passa por momentos de constantes mudanças, com a internet popularizando-se, temos um modo cada vez mais dinâmico de consumir notícia, e com isso um novo modo também de produzi-la, fazendo com que os jornais passem por uma transformação na maneira como se gera e transmite conteúdo. Segundo Mattos (2013): "Os desafios da comunicação, portanto, têm a ver com o processo de produção e

<sup>&</sup>lt;sup>48</sup> Trabalho apresentado na IJ01 – Jornalismo do XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste – Juazeiro – BA - realizado de 5 a 7 de julho de 2018.

distribuição de conteúdo, além de passar pela adaptação dos modelos de negócios praticados pelas empresas de mídia".

Os portais de notícia e a produção de conteúdo em que os leitores possam ter maior interação e atualizações em tempo real, tornaram-se de extrema importância para o campo da comunicação. Inserindo-se nessas novas plataformas e meios, cada profissional que compõe o campo de produção jornalístico teve que adaptar-se à sua maneira.

O fotojornalista que sempre desenvolveu diversas funções no decorrer de cada transformação, hoje passou a produzir materiais cada vez mais diversificados e teve atrelado ao seu fluxo diário ou semanal de trabalho a produção de vídeos, que oferecem ao leitor contemporâneo a interatividade que ele procura quando acessa os portais e as redes sociais. Para obter a qualidade tanto em transmissão de notícia através da imagem não estática, quanto na estética do próprio vídeo, os veículos estão cobrando de maneira mais frequente que o fotógrafo domine esse tipo mídia, modificando em partes o modo de produção tradicional.

O fotojornalista contemporâneo vem se tornando um profissional muito mais completo e diversificado e esse domínio deixou de ser visto como um bônus que o profissional teria e passou a ser algo essencial para qualquer um que queira se inserir ou manter-se no mercado.

Quando reunir todo tipo de dispositivos digitais (computadores, *laptops*, *smarthphones*, *tablets*, câmeras...) tornou-se algo quase banal, o profissional da informação não se diferencia do resto dos cidadãos por contar com aparelhos mais exclusivos ou avançados. Sua principal diferença consiste – e deve consistir – em sua capacidade para colocar essas tecnologias a serviço do jornalismo, da apuração, da busca do contraditório (SALAVERRÍA, 2015, p. 82).

Os avanços na tecnologia e a mudança na forma de consumo de notícias trouxeram necessidades de readaptação do fotógrafo de imprensa às novas mídias, rotinas e modos de fazer fotográfico, táticas e distribuição da foto-informação (SOUZA, 2004). Antes era de suma importância que o fotojornalista soubesse fotografar e, também, revelar os filmes que seriam mandados para o jornal, possibilitando às vezes apenas publicações posteriores. Hoje além de ter que dominar as ferramentas de vídeo, temos os *smarthphones*, adaptadores de cartão de memória para celulares e câmeras DSLR's com *wi-fi*, que facilitam a transmissão de todo material produzido, podendo ser mandado em tempo real, para a rápida alimentação das plataformas *web*.

No tocante a revelação e transmissão da foto, o tempo que se levava era grande e muitas vezes comprometia o *dead-line*. Muitas vezes os repórteres fotográficos, os mais experientes, de acordo com a velocidade que o assunto exigia, tinham que revelar as fotos num banheiro de hotel e enviá-las o mais rápido possível para a redação. Valia quase qualquer coisa para foto chegar ao jornal a tempo da publicação (SACOMANO, 2013, p. 87).

Visto isso, pode-se dizer que essas grandes mudanças trouxeram para os veículos pernambucanos um novo formato de exibição de notícias, com a produção de vídeo e as chamadas *web* tv's, as quais vem se popularizando entre os veículos e que oferecem ao espectador uma maneira mais interativa de consumir notícia. Com isso, o fotojornalista se tornou um dos principais agentes responsáveis pela produção desse conteúdo, que foi atrelada as suas pautas diárias.

O Diário de Pernambuco, a Folha de Pernambuco e o Jornal do Commercio iniciaram há aproximadamente quatro anos suas interações com o Youtube, gerando conteúdos como vídeos sobre os assuntos pautados, web tv's, cafés com conversas e no caso da Folha de Pernambuco e do Diário de Pernambuco, ocorre antes da edição do final de semana, a chamada e a explicação dos principais conteúdos que a "Superedição" (Diário de Pernambuco) e o "Folha Mais" (Folha de Pernambuco), trarão para o público. Tais vídeos são produzidos na própria redação, contando com qualidade de imagem e de som, proporcionadas pelo profissional fotojornalista.

No que diz respeito a produção citada acima, pode-se evidenciar materiais produzidos pelos profissionais da fotografia de alguns dos principais jornais locais. Abaixo, observa-se um vídeo produzido em pauta pela fotojornalista da *Folha de Pernambuco*, Brenda Alcântara (Figura 4). Já na Figura 5, um exemplo de material de educação produzido em pauta pelos fotojornalistas Marlon Diego e Gabriel Melo, do jornal *Diário de Pernambuco*. E na Figura 6, temos a produção de vídeo em pauta de cotidiano pelo fotojornalista Leo Motta, do *Jornal do Commercio*.

#### Fotografia e audiovisual: imagem e pensamento

#### Esportes em vídeo.



Educa PE (<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Boos1a3GEpI">https://www.youtube.com/watch?v=Boos1a3GEpI</a>)





#### Vídeos de cotidiano(<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Lr7la2sq9PE">https://www.youtube.com/watch?v=Lr7la2sq9PE</a>

#### A Desvalorização do Profissional

Apesar de todos os benefícios que a inserção e novos usos dessas ferramentas trazem, o Fotojornalista se depara com uma grande demanda e aumento de exigências e cobranças, que mesmo diante de tanto avanço e desenvolvimento por parte do profissional, ainda sim há pouco reconhecimento e valorização do oficio.

Hoje além do próprio repórter de texto em alguns momentos "substituir" o repórter de foto utilizando de *smartphones*, temos também a população, que diante do fácil acesso a aparelhos e um canal de comunicação também facilitado com os jornais, envia diariamente diversos materiais fotográficos com antecedência aos portais de notícia. É evidente que a qualidade fotográfica só pode ser oferecida pelo profissional, mas com tanta facilidade, os jornais passaram a utilizar fotos dos fatos sem muito critério técnico. Essa diminuição de exigência em cima do material disponibilizado nos portais nos leva a duas questões pertinentes.

Primeira questão: As redações vem obtendo grandes vantagens diante dessas práticas, pois adquirem com mais facilidade materiais fotográficos que se fossem capturados pelos fotojornalistas, demorariam mais tempo, tornando talvez a notícia ultrapassada, pois envolveria a locomoção dos fotógrafos que diante da mobilidade de

uma cidade como o Recife, poderia levar horas. Além de otimizar o trabalho do próprio fotógrafo, que poderá ser direcionado para pautas ainda não executadas.

Segunda questão: Observando o funcionamento dessa dinâmica, os donos dos jornais estão chegando a conclusão de que não se torna mais tão necessário um quadro considerável de funcionários na função do fotojornalista, levando-os a diminuir a quantidade de profissionais, aumentando a taxa de desemprego na área. Este é um fenômeno observado diante do cenário convergente dentro das grandes redações do Estado e do país, que acaba trazendo algumas consequências ruins para o profissional e apenas benefícios para os veículos.

Antes, só era fotógrafo aquele que carregava consigo uma câmera. Agora, todos possuem uma câmera anexada ao telefone móvel que se associa a outras tecnologias que permitem uma circulação instantânea e a aparição em sistemas de internet (SILVA JUNIOR, 2012, p. 6).

Diante das observações dispostas anteriormente, foi visto que existem muitas vantagens para as redações e não tantas para o repórter fotográfico, que apesar de diante dos novos usos e ferramentas ter se tornado um profissional multitarefas, também terá que lidar com a desvalorização em grande escala.

#### **Justificativa**

O fenômeno da convergência vem proporcionando grandes impactos para os ambientes jornalísticos, que perante as mudanças se veem dentro de um modo de produção diversificado e contemporâneo. Diante dessas circunstâncias, identificamos alguns pontos importantes para compreensão desse recente fenômeno da convergência.

A pesquisa aqui apresentada é relevante para o entendimento de alguns dos fenômenos causados pela convergência digital na maneira de produzir conteúdo e consumir conteúdo (foto) jornalístico, e como o modo de fazer notícia se modificou diante tais fenômenos. Trazendo como objeto principal, o aumento da produção de vídeo pelo fotojornalista, fazendo disto um novo formato de transmissão da notícia através do uso de imagens.

Identificamos, também, a necessidade de evidenciar não só apenas os benefícios atrelados as novas práticas, mas também entender o que pode se considerar um futuro não tão promissor ao profissional do fotojornalismo dentro das redações, que diante dos fatos

aqui expostos, vem adaptando-se à todas as rotinas, práticas e modificações sem receber sua devida valorização.

#### Fundamentação Teórica

A partir do conceito de convergência aplicado por Henry Jenkins (2009, p. 30), podemos ver um pouco do que se trata a convergência digital, vale observar que ela não ocorre apenas com os equipamentos e serviços, mas também ocorre "dentro dos cérebros de consumidores individuais e em suas interações sociais com outros", que diante dessa convergência de meios, modifica seu modo de consumo, levando as grandes mídias a modificarem também seu modo de produção, e por ser uma grande cadeia orgânica, os profissionais da imprensa passam a ter que adaptar-se a essas mudanças e a torna-se cada dia mais proativos no que se diz "produção de notícia", aprendendo a dominar novos tipos de mídias e dispositivos.

Um processo chamado convergência de modos está tornando imprecisas as fronteiras entre os meios de comunicação, mesmo entre as comunicações ponto a ponto, tais como o correio, o telefone e o telégrafo, e as comunicações de massa, como a imprensa, o rádio e a televisão. Um único meio físico – sejam fios, cabos ou ondas – pode transportar os serviços que no passado eram oferecidos separadamente. De modo inverso, um serviço que no passado era oferecido por um único meio – seja a radiodifusão, a imprensa ou a telefonia – agora pode ser oferecido de várias formas físicas diferentes. Assim, a relação um a um que existia entre um meio de comunicação e seu uso está corroendo (POOL apud JENKINS, 2009, p. 37).

Já Salaverría (2015) diz que quando reunir todo tipo de dispositivos digitais (computadores, *laptops*, *smartphones*, *tablets*, câmeras) tornou-se algo quase banal, o profissional da informação não se diferencia do resto dos cidadãos por contar com aparelhos mais exclusivos ou avançados. Sua principal diferença consiste – e deve consistir – em sua capacidade para colocar essas tecnologias a serviço do jornalismo, da apuração, da busca do contraditório.

Essa capacidade vem sendo desenvolvida dia após dia pelos profissionais de imprensa em todo o Brasil, a adaptação as novas mídias e novo modo de noticiar é necessária para manter o fluxo jornalístico de uma redação vivo. Os profissionais do fotojornalismo estão entre aqueles que vivenciam constantes adaptações, pois diariamente vem sendo atrelado a sua rotina diversas ferramentas que exigem aprendizado de uso, que muitas vezes ocorre de forma natural, sem nenhum preparo prévio.

Como afirmou Silva Junior (2012, p. 43), para ser fotógrafo de imprensa hoje é necessário sobrepor destrezas profissionais e capacidade de adaptação a um fluxo de trabalho não somente digital, mas que, em adição, lida com gramáticas de vídeo, textuais, sonoras, de informação, além, claro, de estabelecer alternativas de interoperabilidade entre sistemas tecnológicos e rotinas de trabalho.

E é diante das afirmações dispostas acima que foi baseado este estudo, que tem como objetivo evidenciar o novo modelo de produção do fotojornalismo pernambucano, que trata-se de em um modelo utilizado a nível nacional, mas que obtém diferentes resultados de uso em cada região.

#### Referências

JENKINS, Henry. Cultura da convergência. 2 ed. São Paulo, Aleph, 2009.

MATTOS, S. A Revolução Digital e os Desafios da Comunicação. Cruz das Almas, BA: Editora UFRB, 2013.

SACOMANO, José Alexandre Cury. **Do "caos" ao equilíbrio:** a mudança paradigmática do fotojornalismo analógico para o digital. 2013. Disponível em: <a href="http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/138/217">http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/138/217</a>. Acesso em: 16 abril. 2018.

SALAVERRÍA, Ramon. **Mídia e jornalistas, um futuro em comum?** 2015. Disponível em:

<a href="http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/297/304">http://revistaseletronicas.fiamfaam.br/index.php/recicofi/article/view/297/304</a>. Acesso em: 16 abril. 2018.

SILVA JUNIOR, Afonso. Cinco hipóteses sobre o fotojornalismo em cenários de convergência. 2012. Disponível em:

<a href="http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/11925/10489">http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/11925/10489</a>. Acesso em: 19 de ago. 2017.

SILVA JUNIOR, Afonso. **Da fotografia Expandida à Desprendida:** como o Instagram explica a crise da Kodak e vice-versa. Anais do XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Fortaleza, 2012.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo:** Introdução a história, às técnicas e a à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

SOUSA, Jorge Pedro. **Uma história crítica do fotojornalismo ocidental**. Chapecó: Argos; Letras Contemporâneas, 2004.

## Parte II - Narrativas da Fotografia e do Audiovisual



Foto: Claudia Monte. A glamourização de transtornos psicológicos na mídia.

# Reflexões sobre *remakes* de filmes de horror na contemporaneidade: processos de adaptação, excesso e aceleração.

Filipe FALCÃO Rodrigo CARREIRO

#### Introdução

Não é de hoje que o cinema produz *remakes*. O processo de refilmagem de obras já existentes consiste em prática bastante comum no sistema de produção cinematográfica em larga escala, e está atrelada à própria história do cinema<sup>50</sup>. Um dos primeiros *remakes* produzidos, por exemplo, foi o curta *The kiss in the tunnel*<sup>51</sup>, cuja versão original foi dirigida por G. A. Smith em novembro de 1899. A obra, de pouco mais de um minuto de duração, utilizava o chamado *passeio fantasma*, quando a câmera é presa em um veículo de verdade que se move<sup>52</sup>. Neste caso, o equipamento foi colocado na frente da locomotiva para capturar a entrada e a saída do trem no túnel. Em dezembro do mesmo ano, a Companhia Bamforth decidiu fazer a sua própria versão, também com um minuto de duração, mas com uma técnica considerada inovadora para a época. Na refilmagem, a câmera ficou localizada próxima aos trilhos e mostrava o trem entrando e depois saindo do túnel. Este tipo de enquadramento com a locomotiva em movimento passando ao lado da câmera estática dava a ideia de continuidade, algo pouco utilizado no cinema do final do século XIX.

Este exemplo é particularmente incisivo porque expõe um dos principais motivos para a existência de refilmagens: a possibilidade de acrescentar inovações tecnológicas a enredos já conhecidos e aprovados, atraindo a curiosidade de novos e velhos admiradores.

<sup>&</sup>lt;sup>49</sup>Texto originalmente publicado na Revista Eco Pós - Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio De Janeiro | ISNN 2175-8889 | CULTURA POP | V 19 | N.3 | 2016 |.

<sup>&</sup>lt;sup>50</sup> Os livros de história do cinema registram 1895 como o ano do nascimento da sétima arte.

<sup>&</sup>lt;sup>51</sup> Traduzido como O beijo no túnel, este curta é composto por três cenas. Na primeira vemos o trem entrando no túnel, na segunda um casal dentro da locomotiva se beija, e na terceira temos a saída do trem do túnel. O remake possui as mesmas três cenas, embora a terceira já mostre a locomotiva chegando na estação.

<sup>&</sup>lt;sup>52</sup> Não confundir com o travelling, que surgiu anos depois. O travelling consiste no deslocamento da câmera em cima de uma plataforma sobre trilhos.

Desse modo, muitos avanços técnicos ao longo da história do cinema, tais como o advento do som, a produção de filmes coloridos e a utilização de efeitos especiais cada vez mais modernos e realistas, impulsionaram a realização de *remakes*. Os pesquisadores Forrest e koos (2002) exemplificam esta questão através do filme *King Kong*. Para a dupla, os *remakes* lançados em 1976 e 2005 tiveram nas inovações tecnológicas o aspecto fundamental que diferencia e justifica a atualização do longa-metragem original de 1933.

Outro destaque para justificar a regravação de uma obra já conhecida responde pela ideia de a refilmagem ser um produto considerado *pre-sold*<sup>53</sup>. Isto significa que os títulos e argumentos das obras originais provavelmente já são conhecidos por um público geral, embora não necessariamente tais filmes tenham sido efetivamente assistidos por estas plateias.

Autores como Verevis (2006), Forrest e koos (2002) problematizam a noção muito difundida no senso comum, de que uma definição única e exata daquilo que um *remake* representa – a refilmagem de uma obra fílmica já existente:

O que é o *remake* fílmico? Quais filmes são *remakes* de outros filmes? De que forma o *remake* fílmico difere de outros tipos de repetição como adaptação? Qual é a ligação entre *remakes* e outras formas comerciais como sequências, ciclos e séries? (...) Estas são perguntas que geralmente são feitas, mas deixando poucas respostas satisfatórias no campo dos estudos fílmicos (Verevis, 2006, p. 1)<sup>54</sup>.

É importante destacar que o objetivo do estudo aqui apresentado não é o de gerar um aprofundamento histórico ou técnico sobre *remakes*. De fato, pretendemos investigar um interessante fenômeno da cultura pop que está acontecendo neste momento: a proliferação em massa de *remakes* de horror no século XXI. Por essa razão, vamos apontar características e tentar entender o que motiva as diferenças nos novos títulos quando estes são comparados com as matrizes originais.

A ideia de se regravar um filme nos faz pensar que a nova versão deve apresentar algum diferencial em relação ao produto original, principalmente quando os títulos são de períodos diferentes. Mesmo quando não estamos analisando refilmagens, é possível perceber que existem diferenças, estéticas ou narrativas (ou ambas), entre películas de

<sup>&</sup>lt;sup>53</sup> Podemos traduzir a expressão como "facilmente vendável".

<sup>&</sup>lt;sup>54</sup> What is film remaking? Which film are remake of other films? How does film remaking differ from other types of repetition, such as adaptation? What is the relationship between remakes and other commercial forms such as sequels, cycles and series? (...) These are questions that have seldom been asked, let alone satisfactorily answered, in cinema studies. (Tradução feita pelos autores).

épocas distintas. A partir dessa observação, podemos pensar na evolução do próprio cinema como um dos fatores que respondem por estas mudanças.

Para Eberwein (1998), a justificativa para refazer um filme está diretamente associada ao ato de contar uma mesma história de forma mais *completa*, uma vez que as tramas originais seriam sempre mais *simples* dentro de um contexto comparativo. Ao seguir este raciocínio, torna-se possível pensar que cada nova filmagem de uma mesma história representa um filme mais *completo*, pelo menos aos olhos do público contemporâneo.

A ideia de filme mais *moderno* pode ser compreendida, em princípio, através dos exemplos utilizados por Bordwell (2006) sobre cortes e planos. Ele afirma, baseado em um minucioso estudo estatístico, que filmes mais antigos, em particular feitos nas décadas de 1940 e 1950, costumavam possuir planos mais longos, com duração média de oito a 11 segundos. Ainda de acordo com Bordwell, com o avanço das décadas, o tempo de duração dos planos foi diminuindo. Nos anos 1980, caiu para um intervalo de cinco a sete segundos. Estes planos mais curtos acabam por tornar o filme mais rápido e, podemos pontuar, consequentemente mais *moderno*.

De modo geral, a maior parte das pesquisas que costuma ser feita sobre *remakes* investe em análises comparativas entre os títulos envolvidos. Para nós, esta é apenas a ponta do iceberg dentro deste tipo de investigação. As ideias de Bordwell (2006), por exemplo, possuem fundamento concreto, mas não se aplicam apenas a *remakes*, e sim a todas as realizações fílmicas contemporâneas, destacando as produções *mainstream*<sup>55</sup>. Nesse ponto, é importante citar Seel (2014) e suas ideias sobre a experiência estética. Para ele, as mudanças estilísticas ao longo dos anos acabam por gerar alterações nas possibilidades de apresentação e recepção dos filmes. Assim, é possível pensar o ato de assistir a essas produções como modos de experiência estética.

As análises comparativas, apesar de necessárias e importantes, nos parecem seguir um pensamento estruturalista e que pode limitar a pesquisa. Para expandir esse estudo, nosso objetivo não pode ser apenas pontuar qual filme é mais rápido ou quantos planos existem no original e na refilmagem. Embora esses dados sejam importantes, é preciso compreender quais motivos proporcionam a aceleração do fluxo narrativo, como a contexto sociocultural impulsiona essas mudanças, e quais consequências isso tem para a

<sup>&</sup>lt;sup>55</sup> Filmes com chances altas de retorno financeiro nas bilheterias geralmente contam com atores e atrizes famosos, e são produzidos por grandes estúdios, com capital para bancar a divulgação internacional. As temáticas destas produções costumam ser de forte apelo comercial.

experiência estética dos espectadores. As respostas a essas questões não estão unicamente em números e dados estatísticos.

Para começar a expandir a abordagem da pesquisa, devemos pensar em como a vida nas grandes cidades foi transformada pelos processos de industrialização e modernização que tiveram início no século XIX. Qual foi o impacto destas mudanças para a população em geral? O pesquisador Ben Singer (2004) afirma que a modernidade provocou como um bombardeio de estímulos físicos e sensoriais, nas cidades grandes no começo do século XX, sempre repletas de trânsito pesado, eletricidade, semáforos e fábricas. Esses ataques sensoriais foram marcados pela intensificação de estímulos que transformou não apenas o modo de vida, mas a forma de buscar e consumir entretenimento. "O começo do cinema culminou com esta tendência de [buscar] sensações vividas e intensas" (Singer, 2004, p. 106). A consolidação da cultura pop, a partir dos anos 1950, nos parece uma possível consequência dessa tendência.

Assim, para o desenvolvimento deste trabalho, num primeiro movimento vamos apresentar dados sobre o número de *remakes* de filmes de horror no século XXI, em comparação com outros períodos. Ao mesmo tempo, tentaremos debater o que se pode compreender como *remake* cinematográfico. Para nos ajudar na compreensão do tema, vamos utilizar as definições e questionamentos de alguns pesquisadores da área, além de incluir algumas ideias próprias sobre o tema. Dando continuidade, vamos apresentar um estudo de caso de análise comparativa entre um filme original e sua respectiva refilmagem.

Vamos trabalhar em duas vertentes para compreender as mudanças nas refilmagens. Em primeiro lugar, vamos fazer uma análise comparativa entre o título original e o *remake*, levando em conta a quantidade de planos e o tempo de duração médio dos planos. Em um segundo momento, vamos averiguar como as transformações socioculturais e tecnológicas, bem como o impacto destas mudanças, reverberaram nos modos de produção e consumo fílmicos. Veremos, ainda, se essas transformações foram responsáveis por algumas das características de estilo presentes nos *remakes* atuais.

#### Originais e remakes

Através de dados apresentados pelo site *Internet Movie Data Base*<sup>56</sup>, é possível acompanhar o desenvolvimento de *remakes* de horror por períodos cronológicos específicos. O banco de dados traz, por exemplo, um total de 295<sup>57</sup> filmes classificados como *remakes* de obras de horror. Dividindo este número por ciclos de dez anos<sup>58</sup>, temos 27 *remakes* produzidos na década de 1950, 16 durante os anos 1960, 17 na década de 1970, 18 nos anos 1980 e 27 nos dez anos da década de 1990. Depois disso, os números efetivamente aumentaram substancialmente, já que entre 2001 e 2010 foram produzidos 76 *remakes* de filmes de horror. Entre 2011 e 2014<sup>59</sup>, a quantidade foi de 37 refilmagens.

O site *Box Office Mojo*<sup>60</sup>, outro banco de dados importante, apresenta uma lista menor<sup>61</sup>, quando comparada com a ilustrada no *Internet Movie Data Base*, mas com resultados semelhantes. Dados presentes no *Box Office Mojo* destacam que de um total de 64 *remakes* de filmes de horror listados, apenas cinco refilmagens aconteceram nos anos 1980 e sete na década de 1990. Já entre 2001 e 2010, foram contabilizados 37 *remakes*, enquanto entre 2011 e 2014 este número foi de 15. Quando comparados com refilmagens de outros gêneros, como de aventura ou de comédia, os filmes de horror também se destacam. Para *remakes* de aventura, o número apresentado pelo *Box Office Mojo* é de 26, enquanto para refilmagens de comédias, o total é de 47. Como se vê, fica estatisticamente comprovado que o fenômeno do *remake* atinge o gênero horror com mais força.

Além disso, os dados acima mostram um expressivo aumento do número de *remakes* de filmes de horror entre 2001 e 2014. Em posse de tais números, torna-se necessário analisar este fenômeno, na tentativa de identificar porque os *remakes* aumentaram, e o motivo pelo qual o horror registrou um aumento maior que os outros gêneros fílmicos. Tomamos este artigo como o primeiro movimento de uma investigação detalhada envolvendo os *remakes* de produções de horror do século XXI e suas implicações para o próprio gênero e seus subgêneros<sup>62</sup>.

<sup>&</sup>lt;sup>56</sup> Disponível em http://www.imdb.com/list/ls000591773. Acesso em 20 jun. 2019.

<sup>&</sup>lt;sup>57</sup> Este total inclui filmes que ganharam remakes em formato de série para televisão. Os dados também mostram curtasmetragens que foram refilmados como longas. Para este trabalho, vamos excluir esses dois casos e nos concentrar apenas em remakes de filmes em formato de longametragem.

<sup>&</sup>lt;sup>58</sup> Os dados referentes ao período anterior de 1950 não estão claros, vistos que alguns dos filmes apontados na lista como remakes são na verdade adaptações.

<sup>&</sup>lt;sup>59</sup> Este número não inclui filmes anunciados ou lançados depois de 2015, período no qual esta pesquisa teve início.

<sup>60</sup> Disponível em http://www.boxofficemojo.com/genres/chart/?id=horrorremake.htm. Acesso em 10 jun. 2019.

<sup>&</sup>lt;sup>61</sup> Este número é categorizado pelo Box Office Mojo através dos filmes que tiveram uma maior bilheteria e são datados a partir do ano de 1982.

As produções chamadas de *trash*, por exemplo, costumam trazer uma estética exagerada, na qual a falta de recursos muitas vezes pode ser claramente percebida. Os títulos *gore* são marcados por cenas de mutilação e com muito sangue. Os *slasher* possuem como esqueleto narrativo a presença de um assassino que persegue um grupo de jovens. Os *torture* 

Em nosso estudo, entendemos o *remake* a partir da definição de Horton e McDougal (1998), para quem esse tipo de filme constitui uma forma de narrativa que tenta representar um enredo preexistente por meio de uma nova leitura. Para a dupla, em alguns casos parece existir uma dificuldade em categorizar refilmagens, quando eles afirmam que este tipo de produto pode ampliar, ignorar, subverter ou transformar a obra original. Já Verevis (2006) chama nossa atenção para três tipos de *remakes*: os diretos, produções que procuram minimizar as diferenças entre os originais possuindo elementos sintáticos<sup>63</sup> e semânticos<sup>64</sup> muito parecidos; os disfarçados, que fazem poucas alterações em elementos sintáticos, mas mudam principalmente os pontos semânticos como nome de personagens, gênero ou raça, questões culturais e temporais; e os não-remakes, que apresentam um número considerável de diferenças entre original e refilmagem, nas questões semânticas e sintáticas, a ponto de os exemplos desta categoria, mesmo quando carregam os mesmos títulos, acabam gerando diferenças mais significativas que as semelhanças.

Com a necessidade de fazermos um recorte para título de análise, os filmes *A hora do pesadelo*, de 1984, e seu respectivo *remake* de 2010, foram escolhidos, por se tratarem de dois *slasher* muito representativos do gênero. *A hora do pesadelo* é um filme norteamericano de 1984 dirigido por Wes Craven. Na trama, os jovens de Springwood estão tendo pesadelos com um homem deformado por queimaduras e que usa uma luva com navalhas nos dedos. Nos sonhos, se os adolescentes forem assassinados, eles morrerão na vida real. A *final girl*<sup>65</sup> Nancy Thompson (Heather Langenkamp) descobre tratar-se de Freddy Krueger<sup>66</sup> (Robert Englund), um assassino de crianças que foi preso, mas inocentado por falta de provas. Inconformados, os pais das crianças assassinadas decidiram fazer justiça com as próprias mãos e queimaram Krueger vivo. Dez anos depois, seus filhos, agora adolescentes, estão tendo pesadelos com o vilão. No *remake*, a base da história manteve-se igual. Os créditos da versão de 2010 trazem a informação que

\_

porn trazem cenas explícitas de tortura. Além disso, as diferentes temáticas também servem para categorizar o gênero através de películas de fantasmas, vampiros, possessões, zumbis, além de outros exemplos. A época e o lugar de produção igualmente podem agrupar certos filmes em ciclos.

<sup>63</sup> Elementos sintáticos são os próprios títulos, roteiros, estruturas narrativas e características dos personagens.

<sup>&</sup>lt;sup>64</sup> Elementos semânticos são nomes de personagens, cenários e ação temporal.

<sup>&</sup>lt;sup>65</sup> A pesquisadora Carol Clover (1992) explica que coube aos filmes *slasher*, que se popularizaram nos Estados Unidos a partir das décadas de 1970 e 1980, a conceitualização do termo *final girl*, que é comumente usado para as personagens protagonistas femininas que sobrevivem no final de cada filme. A *final girl* do *slasher* costuma ter comportamento diferente das demais personagens femininas das tramas, pois nunca demonstra ser sexualmente ativa, e em geral passa por um processo de masculinização para poder superar o vilão. Ela pode até ter um namorado, mas não é promíscua.

<sup>&</sup>lt;sup>66</sup> No filme de 1984, o assassino tem o nome de Fred Krueger. A partir da parte 2, lançada em 1985, ele passou a ser chamado de Freddy Krueger. Por ser mais conhecido, vamos adotar para este trabalho o nome Freddy Krueger quando nos referirmos ao vilão de *A hora do pesadelo*.

a nova produção é "based on characters created by Wes Craven". Ou seja, baseado nos personagens criados por Wes Craven, diretor e roteirista do título original.

Uma primeira observação que deve ser feita entre os filmes é que o original foi rodado de forma independente. Isto significa que a sua produtora era de pequeno porte, o orçamento<sup>67</sup> reduzido e os atores pouco conhecidos, alguns inclusive estreando no cinema. Já o *remake* foi feito por um grande estúdio<sup>68</sup>, com orçamento<sup>69</sup> alto, elenco famoso e apresentando a expectativa de retorno financeiro alto nas bilheterias.

O primeiro ponto que queremos comparar diz respeito à quantidade de planos existentes em cada película. Aumont e Marie (2004) definem o plano como a ação de uma cena vista sem cortes. Já sequências respondem como conjuntos de planos que formam unidades narrativas e espaçotemporais. O filme *A hora do pesadelo* original tem duração de 91 minutos e possui 958 planos (ou seja, uma média de seis segundos por plano); o *remake* dura 95 minutos e possui 1719 planos (três segundos por plano). Em outras palavras, a montagem é duplamente acelerada no filme mais recente.

Para aumentar a precisão da análise, escolhemos uma sequência de cada filme para fazer uma leitura comparativa da quantidade de planos. Por se tratar de uma película original e uma refilmagem, escolhemos uma ação narrativa que existe em ambas as versões: a sequência da morte da personagem Tina Gray, que é amiga da protagonista Nancy. Trata-se do primeiro assassinato do filme.

No filme original, Tina (Amanda Wyss) está dormindo com o namorado Rod Lane (Nick Cori) quando tem um pesadelo com Freddy Krueger. O conjunto de planos analisados começa no tempo fílmico de 17:05, quando Tina passa a gritar *no mundo real* ao lado do namorado, como um reflexo do pesadelo que está tendo. Assustado, Rod acorda e se levanta da cama. Por estar escuro, Rod parece ter dificuldade em entender o que está acontecendo. De repente, Tina é atacada por um Freddy invisível que corta seu corpo com suas navalhas e começa a *arremessar* a jovem pelo quarto até finalmente matála diante de um Rod sem ação. Ao final, o corpo de Tina cai na cama. A última cena deste conjunto mostra Rod olhando incrédulo para o cadáver da namorada. A sequência em questão tem duração exata de um minuto e possui um total de 29 planos. É uma sequência de montagem muito veloz – cada plano dura em média dois segundos.

<sup>&</sup>lt;sup>67</sup> A hora do pesadelo teve orçamento estimado em US\$ 1,8 milhão, minúsculo para os padrões dos EUA.

<sup>&</sup>lt;sup>68</sup> A *New Line Cinema* foi responsável pelas duas versões. Em 1984, tratava-se de uma produtora pequena e independente que fazia filmes de terror de baixo orçamento. Graças ao sucesso dos filmes de franquia *A hora do pesadelo*, que gerou seis sequências, a *New Line* iniciou uma trajetória na qual se tornou uma produtora de médio porte, produzindo títulos de outros gêneros, inclusive a franquia multimilionária *O senhor dos anéis*.

<sup>&</sup>lt;sup>69</sup> O *remake* de *A hora do pesadelo* teve orçamento estimado de US\$ 27 milhões.

O *remake* possui uma sequência semelhante que começa no tempo fílmico de 29:25. Trata-se da segunda morte no filme. A personagem se chama Chris Fowles (Katie Cassidy) e também está dormindo ao lado do namorado Jesse Braun (Thomas Dekker) quando passa a ter um pesadelo. Como Tina, Chris está tendo um sonho e começa a gritar no *mundo real*, acordando o namorado, que fica assustado. Vamos analisar a sequência a partir deste momento. Após começar a gritar, a jovem parece não ter controle do seu próprio corpo, que treme violentamente. De repente, Chris é *arremessada* por Freddy pelo quarto. É jogada de forma agressiva contra as paredes e o teto. Jesse assiste a tudo e tenta salvar a namorada, mas a garota é arrastada de forma rápida e violenta. Ao final, Chris tem o corpo perfurado pelas lâminas do vilão e cai morta na cama. A última imagem desta sequência mostra Jesse tocando no rosto de Chris. A sequência do *remake* possui duração de 48 segundos e é composta por um total de 42 planos – pouco mais de um segundo por plano.

Uma primeira leitura comparativa mostra como o *remake* trabalhou com uma quantidade bem maior de planos do que o original, embora o tempo de duração geral entre os filmes seja quase igual. A duração dos planos na refilmagem é muito mais curta, o que deixa o filme visualmente mais rápido. As sequências escolhidas dos dois filmes também deixam claro esta forma visual veloz de contar a história. Um exemplo perceptível é o momento em que Tina é *puxada* pela parede e pelo teto por Freddy. No original, a ação é mostrada em um único plano com duração de 15 segundos e com a câmera estática. No *remake*, a ação de Chris ser *levantada* da cama dura dois segundos e é mostrada através de três planos, cada um durando menos de um segundo. Ou seja, a ação de erguer a mulher da cama possui cortes muito rápidos, que fragmentam o espaço fílmico e redirecionam radicalmente a percepção do espectador, acentuando a impressão de violência.

#### Planos e excessos

A questão da aceleração da montagem nos leva a pensar na pesquisa desenvolvido por Barry Salt (2009), na qual o pesquisador britânico cunhou o termo *Average Shot Lenght*, ou ASL (em português, Duração Média do Plano). O cálculo de Salt é feito através de um programa de computador chamado *Cinemetrics*<sup>70</sup>. Salt propõe contar a quantidade de planos de um filme e depois calcular o tempo médio dos planos. Ele

<sup>&</sup>lt;sup>70</sup> Disponível no endereço eletrônico www.cinemetrics.lv.

defende que, com o passar das décadas, o tempo de duração dos planos se tornou cada vez mais curto, o que tornaria os filmes mais velozes.

Na pesquisa, que inclui a análise de 5.400 filmes norte-americanos, Salt afirma que a duração do ASL começou a cair desde a década de 1950. Uma tabela apresentada por Salt (2009, p. 358) confirma este dado. O ASL era de 10,47 segundos entre 1946 e 1951; 10,13 segundos entre 1952 e 1957; 8,80 segundos entre 1958 e 1969; 6,63 segundos entre 1970 e 1975; 6,55 segundos entre 1976 e 1981; 6,12 segundos entre 1982 e 1987; 5,85 segundos entre 1988 e 1993; e 4,49 segundos entre 1994 e 1999.

Nesse ponto, vale a pena evocar de novo as ideias defendidas por Bordwell (2006), para quem a consequência da redução do tempo médio dos planos gera uma sensação de velocidade na percepção do espectador que vem sendo intensificada progressivamente. Bordwell explica que a tendência de montagem atual inclui o corte no meio do movimento da câmera, técnica que vai de encontro ao tipo de edição comumente visto na continuidade clássica<sup>71</sup>, na qual, de maneira geral, a ação física vista dentro de um plano costumava terminar completamente para que o corte pudesse ser feito.

Para Bordwell (2006), tornou-se comum no século XXI ver *travelings* e movimentos panorâmicos de câmera sendo cortados durante uma ação para alternar os ângulos de câmera. Retomando o exemplo do *remake* de *A hora do pesadelo*, o momento no qual Chris é puxada da cama exemplifica bem este dado, por mostrar uma única ação física vista através de quatro ângulos, com três cortes em um tempo total de dois segundos.

A aferição de ASL feita para a realização deste texto inclui outro representante da década de 1980 e que teve uma refilmagem produzida recentemente. *Sexta-feira 13*, de 1980, com 95 minutos, possui 558 planos. Já o *remake*, de 2009, possui tempo de 97 minutos e conta com 1741 planos. Isso quer dizer que o ASL do original é de 10,2 segundos, enquanto o do *remake* é de 3,5 – ou seja, o filme aparenta ser quase três vezes mais rápido.

Apesar dos estudos de Salt não incluírem as produções do século XXI, outros pesquisadores da área completam estas observações com valorosas informações. Lipovetsky e Serroy (2007) chamam atenção para o "hipercinema" do século XXI. Para eles, trata-se do cinema observado através de películas "que fazem vibrar nas cores, no

90

<sup>&</sup>lt;sup>71</sup> Rodrigo Carreiro (2014) destaca da continuidade clássica a divisão da narrativa em três atos, divisão clara entre personagens principais e coadjuvantes e ação cronológica linear.

som, nos ritmos, na velocidade" (2009, p. 52). Estas obras são exemplos do que a dupla chama de estética do excesso.

Não é a primeira vez, evidentemente, que o cinema é "revolucionário" em seus princípios. Pode-se mesmo dizer que sua história constantemente se escreveu através de uma série de transformações e questionamento. A invenção do cinema falado, a passagem do preto-e-branco para a cor, o advento da tela larga, (...) No entanto, mais ainda que em qualquer outro período de sua história, o cinema conhece uma mutação de fundo na medida em que atinge todos os domínios, tanto a produção, como a difusão, tanto o consumo como a estética dos filmes. As mudanças são tais que autorizam a formular a hipótese do advento de um novo regime histórico do cinema, de uma nova galáxia-cinema (Lipovetsky; Serroy, 2007, p. 18).

O excesso cinematográfico proposto por Lipovetsky e Serroy pode ser enxergado claramente na noção de velocidade da obra fílmica. Também é importante pontuar como os próprios espaços de exibição – neste caso as salas de cinema – fazem parte desta lógica de excessos. Podemos destacar, por exemplo, as salas estilo multiplex, que se modernizaram, apresentando telas cada vez maiores; e também o retorno da técnica do 3D, na qual a ação *extrapola* o espaço da tela. A lógica de consumo fílmico contemporâneo tem no multiplex a sua principal forma de exibição. Não apenas por se tratar do tipo de sala de cinema mais popular em diversos países, mas por representar um espaço em constante adequação tecnológica, a fim de tornar a experiência cinematográfica cada vez mais intensa.

A questão do áudio também se tornou de grande importância, tanto na edição e mixagem dos sons nos filmes como nos sistemas de reprodução sonora, que incluem caixas de som cada vez numerosas, potentes e *inteligentes*, capazes de envolver o público e provocar sua imersão completa no espaço fílmico, explorando tanto o eixo horizontal quanto o vertical de espacialização do som. No século XXI os filmes não são apenas mais *rápidos*, eles são também mais barulhentos.

De acordo com Jeff Smith (2013), o cinema contemporâneo de Hollywood é definido por produções agitadas e ruidosas, tendo como objetivo estimular sensações táteis e cinestésicas. Para Smith, o aspecto sonoro das produções contemporâneas tem relação direta com a questão visual, pois ambos exploram uma estética do excesso. Assim, o excesso deve ser interpretado como uma forma de estilo, afetando dramaticamente o sentido e a percepção da narrativa: "o excesso permite uma nova forma de ver e ouvir o filme" (Thompson, 2004, p. 62).

#### Modernidade e evolução fílmica

Os dados sobre a estética do excesso, assim como as observações de Bordwell ou os exemplos de Salt, ajudam bastante a compreender as diferenças entre os *remakes* de filmes de horror do século XXI e as obras originais. No entanto, vamos repetir que estes dados não são exclusivos para *remakes*, mas se referem a toda a produção fílmica *mainstream* contemporânea. Salt (2009) explica a diminuição do ASL desde a década de 1950 através de alguns fatores, como a saída de velhos diretores e a chegada de jovens cineastas, além da popularização de um tipo de edição não linear<sup>72</sup>. Salt também destaca a influência que o cinema recebeu da televisão, de comerciais publicitários e videoclipes (estes a partir dos anos 1980), já que essas fontes influenciaram a forma das pessoas consumirem produtos audiovisuais.

Quando Lipovetsky e Serroy (2007) chamam a nossa atenção para a estética do excesso do cinema no século XXI, é importante pensarmos neste fenômeno como uma reação em cadeia para uma série de mudanças socioculturais observadas nas últimas três décadas, que afetaram diretamente a forma de produzir, distribuir e assistir filmes dentro de uma lógica de entretenimento. Ao acompanhar os estudos de Douglas Kellner (1995) sobre como o cinema pode trazer interessantes leituras metafóricas sobre a época e a geografia onde os filmes são produzidos, talvez possamos expandir esta investigação para a própria evolução das sociedades e o impacto destas mudanças para as populações.

As transformações tecnológicas que surgiram no final do século XIX e pelo XX afora, por exemplo, geraram mudanças históricas nos países industrializados, que afetaram o modo de viver e inevitavelmente também o de entreter. Em seus estudos sobre o século XXI, Nicolau Sevcenko (2001) nos convida a pensar sobre como a Revolução Científico-Tecnológica de 1870 e seus desdobramentos fizeram o século xx se tornar progressivamente mais acelerado, intenso, barulhento e dramático do que qualquer outra época anterior. Com o processo de industrialização nas grandes cidades, a vida nestes centros urbanos passou a ser ajustada ao tráfego, ao barulho, à eletricidade e ao som das máquinas nas diversas fábricas, que colocaram milhões de pessoas dentro de uma realidade mais rápida, caótica, fragmentada e desorientada.

<sup>&</sup>lt;sup>72</sup> Existem dois tipos de edição. O sistema de edição linear só permite cortes lineares, isto é, a cena 1 seguida da cena 2, seguida da cena 3, e assim por diante. Isto requer organização e planejamento. Caso o editor decida mudar alguma parte, toda a edição precisa ser refeita. O sistema de edição não-linear permite que as imagens possam ser incluídas, eliminadas e reordenadas no computador de modo simples. Qualquer alteração pode ser feita de modo isolado.

[...] A aceleração dos ritmos do cotidiano, em consonância com a invasão dos implementos tecnológicos, e a ampliação do papel da visão como fonte de orientação e interpretação rápida dos fluxos e das criaturas, humanas e mecânicas [...] irão provocar uma profunda mudança na sensibilidade e nas formas de percepção sensorial das populações metropolitanas (Sevcenko, 2001. p. 64).

Nas palavras de Sevcenko (2001), as pessoas não podiam mais ser lentas na forma de responder aos estímulos visuais e sonoros da sociedade industrial. É importante destacar que as grandes cidades sempre foram movimentadas, mas nunca tão intensas e barulhentas quanto no começo do século XX, uma época que incentivou mais que nunca a experiência sensorial do mundo. Fortalecendo este pensamento, Singer (2004) completa que a modernidade deve ser entendida como o surgimento de uma forma coletiva de hiperestímulo. Podemos pensar como este novo ambiente urbano trouxe choques físicos e perceptivos capazes de transformar a própria experiência estética. O ritmo de vida se tornou mais frenético, e isso provocou consequências em múltiplos níveis, incluindo a percepção audiovisual.

É interessante ressaltar, e Singer chama a atenção para isso, a importância dos os choques nervosos na experiência oferecida pelos novos ambientes urbanos. Para ele, a modernidade veio acompanhada de perigos constantes, em fábricas e no trânsito, que marcavam estimulações frequentes e intensas, e que como consequência instigavam profundamente o sistema nervoso. Em outras palavras, o perigo podia vir de qualquer lugar, a qualquer hora, e as pessoas precisavam estar sempre atentas. "A modernidade estimulava um tipo de renovação do nosso aparelho sensorial" (Singer, 2004, p. 117).

O início do cinema culminou com esta tendência de sensações vividas e intensas. Desde muito cedo, os filmes gravitaram em torno de uma "estética do espanto", tanto em relação à forma quanto ao conteúdo. [...] A estética da excitação superficial e da estimulação, afirmou Kracauer, assemelhou-se ao tecido da experiência urbana e tecnológica. [...] O ritmo rápido do cinema e sua fragmentação audiovisual de alto impacto constituíram um paralelo aos choques e intensidades sensoriais da vida moderna (Singer, 2004. p. 114-115).

Salt (2009) relembra que as primeiras projeções da história do cinema possuíam apenas um plano, com a câmera posicionada em um único ponto mostrando a ação<sup>73</sup>. A

<sup>&</sup>lt;sup>73</sup> Um exemplo deste tipo de construção é o curta A mansão do diabo, de 1896. Dirigido por Georges Méliès, o filme mostra dois exploradores em um castelo assombrado por um vampiro. A ação possui cortes para que Méliés pudesse realizar os truques que o consagraram, como fazer personagens aparecerem e desaparecerem. No entanto, a câmera permanece estática na mesma posição filmando sempre o mesmo ângulo.

partir de 1898, começou a ocorrer uma lenta transição para filmes mais longos, com tramas vistas de mais de um ângulo, cujas cenas eram organizadas através de procedimentos técnicos de montagem e edição. Desde então, essa forma de organização narrativa foi se desdobrando em técnicas mais complexas e dinâmicas, sempre favorecendo um ritmo constante de aceleração da experiência estética.

Como consequência, o cinema nunca parou de mudar. Filmes mais longos e com mais cenas, investimentos em cenários e iluminação, efeitos ópticos, cortes de edição, movimentos de câmera, negativos pintados até os filmes coloridos e a chegada do som são apenas alguns dos marcos histórico dessas mudanças, que muitos pesquisadores associam a tentativas de associar o ritmo da evolução das grandes cidades com um tipo de entretenimento intenso e sinestésico. Apesar de não ser a proposta deste trabalho, podemos acreditar que caso os realizadores não tivessem acelerado as narrativas, talvez os filmes passassem a ser considerados chatos e entediantes pelas novas plateias, cada vez mais acostumadas com o hiperestímulo urbano.

É interessante observar como o cinema surge na mesma época dos parques de diversões. Nas palavras de Sevcenko (2001), o que encantava no começo do cinema eram os truques de corte e montagem, que fascinavam. Já no caso dos parques, o que atraia eram os brinquedos que submetiam as pessoas a experiências sensoriais extremas, como as montanhas-russas e os trens fantasmas. Tanto o cinema como os parques faziam parte do dinamismo sensorial das grandes cidades. Ambos surgiram para proporcionar entretenimento para o maior número possível de pessoas e pelo preço mais barato. "O que se paga é o preço da vertigem, em ambos. E eles viciam" (Sevcenko, 2001. p. 73). E no caso de filmes de horror, a vertigem faz parte direta do que se espera sentir diante da tela.

Indiscutivelmente, a Revolução Científico-Tecnológica redefiniu o padrão cultural das sociedades urbanas no século XX, o que fez surgir naturalmente uma cultura mais centrada na visão, como aponta Jonathan Crary (2012). De acordo com Singer (2004), os filmes eram a principal expressão da nova experiência metropolitana, e é possível pensar que o cinema começou a mudar para agradar um público acostumado a essa experiência urbana em outros entretenimentos. As inovações da época não eram apenas uma consequência da sétima arte, mas das transformações da própria sociedade, que dialogavam e influenciavam o modo de vida das pessoas, trazendo reverberações para diferentes áreas sociais e culturais.

#### Construindo um novo olhar

De volta ao século XXI, e falando novamente sobre a estética do excesso, tornase necessário pensar em alguns pontos defendidos por Lipovetsky e Serroy (2007) como elementos formadores desta característica contemporânea. Antes de prosseguirmos, é importante observarmos como esta noção de contemporaneidade pode ser levantada. Pensar nesta questão é, antes de tudo, se colocar diante da condição da contemporaneidade.

Ao questionar a noção de contemporâneo, Giorgio Agamben (2008) a define como uma relação de continuidade através de passado e presente. Para Lipovetsky e Serroy (2007), as décadas de 1980 e 1990 são importantes momentos de transformações por mostrarem, entre outros, o surgimento de novas mídias, o espectador/consumidor que muda seus hábitos como consequência de uma cultura pop participativa e multimídia, e a consolidação de um consumo audiovisual que cristaliza a tendência de produções cinematográficas mais sinestésicas, entre outros.

A. C. Gomes de Mattos (2006) pontua que a inspiração de anúncios de televisão e dos videoclipes do final do século XX acabou por cristalizar a ideia de que as imagens e ações de um filme deveriam transmitir a sensação de movimento o tempo inteiro, de forma constante. Já Thiago Soares (2013) explica que a MTV<sup>74</sup> serviu como alicerce das estripulias visuais de uma "lógica jovem", típica da cultura pop, de fazer programação e clipes. Para Soares, é necessário pensar a tecnologia das décadas de 1980 e 1990 como engrenagem de linguagens e discursos que abraçam a estética do excesso. "As tecnologias, além de transmitirem, são determinadas da forma de agir e de pensar de uma cultura" (Soares, 2013, p. 34). De volta ao pensamento de Kellner (1995), o produto de uma época torna-se circunscrito num contexto cultural. Aqui podemos pensar na popularização da internet e no impacto da mesma em atividades cotidianas, como assistir filmes.

Vivemos rodeados de tecnologia, e a internet permitiu que muitos produtos audiovisuais, antes endereçados apenas ao cinema e à televisão, ganhassem lugar no chamado ciberespaço. O século XXI testemunhou o surgimento do *Youtube*, em 2005, e a popularização de aparelhos de captação de imagem e áudio de baixo custo e fácil manuseio. Tudo isso gerou um grande impacto na lógica de produção e consumo audiovisual, e acostumou o espectador a consumir imagens e sons mais precários, rápidos,

<sup>&</sup>lt;sup>74</sup> A MTV surgiu em 1° de agosto de 1981.

intensos, urgentes. A época atual é marcada pelo consumo perene de vídeos fragmentados e com baixa resolução. Cardoso (2014) destaca que a tecnologia digital, através da massificação de telefones celulares que produzem e compartilham imagens, aumentou em uma escala nunca antes vista.

Se antes existia uma divisão estética clara entre os produtos feitos para a TV e para o cinema, hoje estas fronteiras se tornaram menos rígidas, quase indistinguíveis – até porque, com o surgimento de plataformas multimídias como o *Netflix*, até mesmo a própria noção de televisão e cinema se tornou difusa. Muitas vezes podemos estar assistindo a um filme na tela de um celular, vendo uma série esteticamente similar a um filme, ou acompanhando um título *mainstream* em uma sala multiplex com a película em questão no estilo *found footage*<sup>75</sup> de horror.

Outro ponto importante é pensar no avanço nos jogos de videogame nos últimos anos. Murray (2003) chama atenção sobre o poder imersivo do ciberespaço, que é obtido através de efeitos espetaculares como, no caso dos games, rápidas e vibrantes explosões. Para ela, o espetáculo é usado para nos conduzir a um estado de excitação e vibração sinestésica. Naturalmente, o cinema incorporou essa influência, seja por meio de efeitos especiais hiper-realistas, ou da reprodução sonora multicanal, seja através da produção de enredos multifacetados, e assim por diante.

No centro desse vórtex, está o jovem consumidor audiovisual contemporâneo, que é o principal público do cinema *mainstream*. A figura do jovem ganhou destaque progressivo no consumo fílmico desde a década de 1950 quando o *drive-in* se tornou o principal espaço de exibição nos Estados Unidos, com a inauguração de mais de quatro mil telas de exibição somente naquela década. Martel (2010) define o *drive-in* como um fenômeno jovem. Para ele, além do ingresso barato, a qualidade dos filmes não interessava tanto, já que a maioria do público era formado por jovens que frequentavam estes espaços para se divertirem com amigos e namoradas. Desde então, o cinema norte-americano passou a apostar forte neste público jovem.

Assim, os grandes produtores de filmes direcionaram a maior parte da produção a esse público, naturalmente mais afeito à estética do excesso. No século XXI, isso significa que os filmes são feitos tendo, como espectador ideal, um jovem acostumado a consumir o audiovisual em múltiplas plataformas, frequentador assíduo de ambientes virtuais de

O gênero found footage de horror se refere a um ciclo de produção que trabalha enredos ficcionais a partir de uma estilística documental, construindo a narrativa a partir de registros perdidos de fatos gravados pelos próprios personagens. Estes filmes possuem imagens tremidas, fora de focos e som precário, se assemelhando muito a vídeos amadores.

clipes e games, e que espera encontrar nos filmes elementos da experiência estética que consome nessas plataformas.

De acordo com Soares (2013), temos no século xxI uma ideia de reordenação e reconhecimento do espectador diante de produtos audiovisuais em circulação. Podemos pensar que a internet nos tornou impacientes, desacostumados a assistir pacientemente o desenrolar de um filme na tela, pois nos acostumamos (pela Internet, pelas plataformas online de acesso a jogos, músicas e vídeos) a uma recepção fragmentada e veloz. Tudo pode ser rápido – e queremos esta rapidez. O cinema naturalmente incorporou tudo isso, e utiliza a estética do excesso na produção de obras inéditas e *remakes*.

#### Considerações finais

A partir dos dados relacionados aos dois filmes analisados, torna-se possível apontar algumas considerações sobre o tema investigado. De forma comparativa, os *remakes* utilizam planos mais rápidos e mais curtos. No entanto, estas características não são exclusivas de refilmagens, e fazem parte de uma estética do excesso, tão comum em produções *mainstream* ligadas à cultura pop. Assim, as mudanças estilísticas encontradas no *remake* – um estudo de caso que se repete em muitos outros remakes – respondem como uma lógica de mercado para *modernizar* o filme original através de inovações tecnológicas e da narrativa mais dinâmica, incluindo cortes e planos mais rápidos. Como afirmam Horton e McDougal (1998), estas características permitem que o *remake* encontre novas audiências, devidamente acostumadas a experiências estéticas mais intensas e sinestésicas do que o público consumidor da obra original.

Este ensaio, portanto, nos ajuda a perceber como tais mudanças fazem parte de um processo evolutivo da história do cinema, da experiência estética do audiovisual, e do modo como as novas tecnologias que surgiram no fim do século XIX e começo de XX moldaram o registro da experiência nas grandes cidades. A própria ideia da estética do excesso, que vemos atualmente, surge como consequência sociocultural lógica em um mundo no qual a cibercultura, o aparecimento de novas mídias e a mudança de comportamento do espectador têm transformado profundamente as instâncias de produção, recepção e consumo de produtos audiovisuais.

Estes dados nos mostram que a investigação de *remakes* contemporâneos que está metodologicamente ancorada a técnicas de contagem e análise de planos e movimentos de câmera ajuda a provar que os filmes têm se tornado mais rápidos e intensos, mas

precisa ir além disso, se quiser compreender o que provocou tais mudanças. Nesse caso, investigar a própria sociedade para entender as alterações nos modos de produção, recepção e consumo parece ser o caminho a seguir.

#### Referências

AGAMBEN, G. O que é contemporâneo? Chapecó: Arges, 2008.

AUMONT, J.; MARIE, M. A análise do filme. Lisboa: Texto & grafia, 2004.

BORDWELL, D. **The way Hollywood tells it**. London: University of California Press, 2006

CARDOSO, B. Todos os olhares. Rio de Janeiro: UFRJ, 2014.

CARREIRO, R. **Era uma vez no spaghetti western**. São José dos Pinhais: Estronho, 2014.

CLOVER, C. Men, Women and Chainsaw. USA: Princeton University Press, 1992.

CRARY, J. **Técnicas do observador**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

FORREST, J; KOOS, L. **Dead ringers**: the remake in theory and practice. New York: Suny Press, 2002.

Horror remake. Box Office Mojo. Disponível em: <a href="http://www.boxofficemojo.com/genres/">http://www.boxofficemojo.com/genres/</a> chart/?id=horrorremake.htm>. Acesso em 10 jun. 2019.

Horror movies remakes. Internet Movie Database. Disponível em: <a href="http://www.imdb.com/list/ls000591773/">http://www.imdb.com/list/ls000591773/</a>>. Acesso em 20 jun. 2019.

HORTON, A.; MCDOUGAL, S. **Play it again, Sam**: retakes on remakes. California: University of California Press, 1998.

KELLNER, D. **A cultura e a mídia**. Bauru: Editora da Universidade do Sagrado Coração, 1995.

LEMOS, A. Cibercultura. Porto Alegre: Sulina, 2004. 3.

LIPOVETSKY, G.; SERROY, J. A tela global: mídias culturais e cinema na era hipermoderna. Barcelona: Editora Anagrama, 2007.

MARTEL, F. **Mainstream** – a guerra global das mídias e das culturas. Rio de Janeiro: Editora Afiliada, 2010.

MATTOS, A. C. Gomes. **Do cinetoscópia ao cinema digital**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2006

MURRAY, J. Hamlet no Holodeck. São Paulo: Itaú Cultural Unesp, 2003. 5.

NEALE, S. Genre and Hollywood. New York: Taylor & Francis e-library, 2000.

SALT, B. Film style and technology: history and analysis. Londres: Starword, 2009.

SEEL, M. "No escopo da experiência estética". In: PICADO, B.; MENDONÇA, C. M. C.; CARDOSO FILHO, J. (orgs.) **Experiência estética e performance**. Salvador: Edufba, 2014.

SEVCENKO, N. A corrida para o século XXI. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SINGER, B. "Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular". In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. (Orgs). O cinema e a invenção da vida moderna. California: Cosac Naify, 2004.

SMITH, J. "The sound of intensity continuity". In: RICHARDSON, J.; GORbMAN, C.;

VERNALLIS, C. (Orgs.) The Oxford handbook of new audiovisual aesthetics. 2013

SOARES, T. A Estética do Videoclipe. João Pessoa: Editora da UFPB, 2013.

THOMPSON, Kristin. "The concept of cinematic excess". In: BAUDRY, L.; COHEN, M. (Orgs.). **Film theory and criticism**. New York: Oxford University Press, 2004

VEREVIS, C. Film remakes. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

# Fotografias da Não Visão e o Contexto do Oculocentrismo e da Hegemonia da Imagem<sup>76</sup>

Natália Dantas PIMENTEL

#### O Oculocentrismo e a Hegemonia da Imagem

A fotografia, mecanismo que ativa memórias, preserva momentos e arquiva excertos da realidade, é diretamente associada a um dos cinco sentidos biológicos – a visão. Mas será que esta associação tão clássica quanto popular é a única possível? Ante esta indagação, o presente artigo a acolhe e vai além: propõe investigar a fotografia, arte convencionalmente ligada à visão, resultante do ato fotográfico e da experiência sensível relacionados à produção de imagens de pessoas que não veem. É, então, sobre as fotografias da não visão.

Porém, considerar dissociar a fotografia da visão no contexto no qual vivemos, extremamente visual e oculocêntrico, não é tarefa simples. Para percorrer este caminho, propomos uma revisão de alguns momentos da Sociedade Ocidental onde as questões da visão, da não visão e da imagem se colocam. A história do oculocentrismo, que trata do centramento dos padrões imagéticos da Cultura Ocidental e da primazia da visão ótica, caminha há séculos de mãos dadas com a própria história do homem.

No século IV a.C., Platão escreveu o seu *A República*, na Grécia Antiga, e é nele, mais precisamente no livro VII desta obra, que encontramos o "Mito da Caverna", uma das passagens mais clássicas da história da filosofia.

No diálogo entre Sócrates e Glauco, Platão aborda de forma imagética questões sobre educação, teoria do conhecimento e linguagem na formação do Estado ideal. Sócrates fala a Glauco sobre homens que estão aprisionados em uma caverna e olham, dia e noite, para uma parede iluminada por uma fogueira. Lá, observam as sombras que se formam, convivem com elas e até lhes dão nomes, até o dia em que um dos homens

<sup>&</sup>lt;sup>76</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia, XIX Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 42º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

escapa e tem contato com o mundo exterior. Deixa as sombras do interior da caverna e vê a luz e, após se acostumar a ela, o "mundo real".

"Que se liberte um desses prisioneiros, que seja ele obrigado a endireitar-se imediatamente, a voltar o pescoço, a caminhar, a erguer os olhos para a luz (...) Que achas que responderá se alguém lhe vier dizer que não viu até então senão fantasmas, mas que agora, mais perto da realidade e voltado para objetos mais reais, vê com mais justeza? (...) Ora, lembrando-se da sua primeira morada, da sabedoria que aí se professa e daqueles que aí foram seus companheiros de cativeiro, não achas que se alegrará com a mudança e lamentará os que lá ficaram?" (PLATÃO, 1999, p. 226)

A alegoria de Platão sobre o embate entre o mundo sensível e o mundo objetivo não é a única ocasião em que vemos uma supremacia da luz sobre a escuridão. Alcançar a luz, ver, é algo colocado inúmeras vezes, ao longo da história, como uma vantagem, um propósito de vida. Estar às sombras, por sua vez, é a antonímia evitada e, por muitas vezes, está ligado ao obtuso, à ignorância.

Trilhando uma certa arqueologia do oculocentrismo, é possível encontrar momentos claros da sociedade ocidental onde a visão é colocada em uma situação de centralidade e destaque. Séculos após os homens de Platão estarem presos em uma caverna, em 1785, o filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham desenvolve a estrutura do panóptico, uma penitenciária ideal onde, através da visão de um único vigilante, seria possível observar todos que ali estivessem presos.

Como uma estrutura circular de celas e uma torre de visualização central, onde ficaria o vigia, a ordem seria mantida através deste olho que a todos observaria. Nesta estrutura, que é até hoje utilizada em diversas ocasiões — desde penitenciárias até escolas e hospitais -, a maior arma é, então, a visão de quem olha.

O olhar panóptico de Jeremy Bentham



Os avanços da posição central da visão na sociedade foram inúmeros e constantes, mas quando, em 1826, Joseph Nicéphore Niépce registrou a imagem que ficou conhecida como sendo a primeira fotografia, talvez tenha, aí, se dado o caminho sem volta. Neste momento a luz e a escuridão se fundiram e elevaram a visão e a imagem a um patamar que nem os séculos de pintores e pinturas puderam prever.

> Mas, longe de ter sido concebida a partir do nada, a fotografia surge do entroncamento de duas séries de conhecimentos e de dispositivos seculares: de um lado, a câmara escura, o óptico; do outro, a sensibilidade à luz de certas substâncias. É esse encontro do universo do óptico com o da química que resultou neste primeiro sistema de registro dos fenômenos luminosos: É o próprio sol, desta vez introduzido como o agente todo-poderoso de uma arte completamente nova, que produz estes trabalhos incríveis. (ROUILLÉ, 2009, p.34)

A partir daí, a hegemonia da imagem foi se desenhando de forma cada vez mais rápida. Apenas 69 anos depois da primeira fotografia de Niépce, em 1895, os irmãos Louis e Auguste Lumière deram movimento às imagens e vida ao cinema, com seu cinematógrafo. O século posterior foi tomado por luz, sombra e imagens, em um crescente da importância e do espaço dado ao que era produzido através das câmeras e das lentes – o real da fotografia e o imaginário do cinema.



A primeira fotografia de Niépce

No século XX, a imagem teve um protagonismo crescente. A imagem fotográfica surge de uma só vez, como aponta André Rouillé (2009), e através dos processos químicos entre a luz e os sais de prata "a imagem latente (invisível) torna-se visível". O processo de industrialização deu ao desenvolvimento das tecnologias da imagem um novo ritmo, sobretudo quando o processo se tornou menos artesanal.

A passagem da ferramenta para a máquina e a da oficina para o laboratório são acompanhadas de uma mudança igualmente determinante dos materiais. (...) Em frente ao desenho e à pintura – que a tipologia das atividades produtivas poderia classificar no setor primário –, forma-se a fotografia, que ela colocaria no setor secundário. Em outras palavras, no momento da industrialização do Ocidente, quando a produção dos bens materiais se desloca dos setores primários (trabalho manual das matérias-primas) para os setores secundários (atividades mecânicas de transformação), a fotografia engaja as imagens em um processo similar. (ROUILLÉ, 2009, p.35)

A partir do processo mais acessível, a circulação de imagens se desenvolveu e disseminou, calcando de forma mais contundente o espaço central que viria a ter na Sociedade Ocidental. Da popularização da câmera analógica e suas reações entre químicos e luz, até o fácil acesso às câmeras digitais, nos últimos momentos dos anos

1990, foram menos de cem anos, um tempo bastante curto se considerarmos as temporalidades das mudanças históricas.

#### Fotografo e sou fotografado, logo existo

Os caminhos da fotografia e o desenvolvimento da sua técnica foram responsáveis diretos no reforço dado ao centramento da imagem do oculocentrismo. A importância do visual para a sociedade foi apontada pela crítica de arte norte-americana Susan Sontag (2004), em seus estudos sobre a fotografia.

Devido à rapidez com que as câmeras registravam tudo, os fotógrafos transformaram a visão em um novo tipo de projeto: como se a visão, em si mesma, perseguida com avidez e dedicação, pudesse de fato reconciliar a pretensão de veracidade com a necessidade de achar o mundo belo. (SONTAG, 2004, p. 103)

Contudo, os processos digitais ligados à fotografia, o desenvolvimento das telas e o projeto da visão elevaram a hegemonia da imagem até o momento onde estamos agora, nestas duas primeiras décadas do século XXI.

O imbricamento entre as redes sociais e as imagens digitais criou dinâmicas próprias de atuações sociais e operou, inclusive, nas subjetividades de quem está inserido nos contextos de redes como o Facebook e o Instagram. Como afirma Paula Sibilia (2008), a profusão de imagens e telas multiplica e estimula uma dinâmica onde é essencial ser visto.

As telas – sejam do computador, da televisão, do celular, da câmera de fotos ou da mídia que for – expandem o campo de visibilidade, esse espaço onde cada um pode ser construir como uma subjetividade alterdirigida. A profusão de telas multiplica ao infinito as possibilidades de se exibir diante dos olhares alheios e, desse modo, tornar-se um *eu* visível. (...) Nesta cultura das aparências, do espetáculo e da visibilidade, já não parece haver motivos para mergulhar naquelas sondagens em busca dos sentidos abissais perdidos dentro de si mesmo. Em lugar disso, tendências exibicionistas e performáticas alimentam a procura de um efeito: o reconhecimento nos olhos alheios e, sobretudo, o cobiçado troféu de *ser visto*. Cada vez mais, é preciso aparecer para ser. Pois tudo aquilo que permanecer oculto, fora do campo de visibilidade – seja dentro de si, trancado no lar ou no interior do quarto próprio – corre o triste risco de não ser interceptado por olho algum. (SIBILIA, 2008, p.111)

Neste contexto, não basta apenar ver, mas também é essencial, ou até mais importante, estar à luz, ser visto. Novamente, as questões de embate da luz e da sombra,

tão recorrentes na história da Sociedade Ocidental, retornam, porém, desta vez, atuando de uma forma bastante direta no indivíduo.

O filósofo francês Régis Debray (1994) situa cronologicamente a formação do olhar na sociedade ocidental. Segundo Debray (1994), há três momentos distintos nos caminhos da imagem no ocidente, os quais ele chama de "idades": a logosfera, a era dos ídolos, que vai da invenção da escrita à da imprensa; a grafosfera, a era da arte, do surgimento da imprensa à TV em cores; e a videosfera, a era do visual, que é precisamente a época na qual estamos inseridos.

Alguns teóricos indicam este como sendo um momento pós-fotográfico, como é o caso de Joan Fontcuberta (2015). Segundo ele, a pós-fotografia é a fotografia adaptada à vida online, digital. Fontcuberta sugere que "observemos com que facilidade a pós-fotografia habita a internet e seus portais, isto é, as interfaces que hoje nos conectam ao mundo e veiculam boa parte de nossa atividade".

Também abordando as searas da pós-fotografia, André Rouillé (1996) aproximase desse movimento no intuito de ampliar os horizontes da fotografia e expandir os seus limites, como indica Anna Letícia Pereira de Carvalho (2018) em estudo sobre o tema.

André Rouillé (1996) pensa o pós-fotográfico situado nos limites da fotografia e coloca na mão dos fotógrafos-artistas a capacidade de atuar e definir sua atitude estética. Para ele (1996), a pós-fotografia opera numa ruptura decisiva com a tradição documentária e com a fotografia artística. Rouillé (1996), então, entende o pós-fotográfico como um local de experiências, onde os espaços fronteiriços do fazer fotográfico se confundem. (CARVALHO, 2018)

Esta ideia de pós-fotografia como ampliação de limites nos interessa. Enquanto a hegemonia da imagem vigente faz parecer que não existem outras saídas além de olhar e se fazer visto, outros cenários vão na contramão da hiperdocumentação fotográfica e da produção exacerbada de imagens facilitadas pelas tecnologias.

#### A não visão e a fotografia

É inegável a associação entre as imagens e o olho. Como reforça Jacques Aumont (1993), "se existem imagens é porque temos olhos: é evidente". Em se tratando da fotografia, então, são raras as vezes que consideramos dissociar o ato fotográfico da visão. Esta é, porém, uma dissociação possível. Para isso, trazemos a ideia da fotografia da não

visão, que trata da aproximação com as experiências de fotógrafos, artistas e pessoas cegas, com baixa visão ou videntes em situação de cegueira momentânea. Pessoas que, de certa forma, vão na contramão do que está posto pela hegemonia da imagem.

O fotógrafo, cineasta e filósofo esloveno Evgen Bavcar tem, hoje, 73 anos e vive e trabalha na França. Aos 12, sua vida tomou rumos imprevistos – primeiro, após um acidente com um galho de árvore, ficou cego do olho esquerdo, perfurado. Meses depois, perdeu a vista do olho direito, quando um detonador de minas com o qual brincava explodiu. Em menos de um ano, o então adolescente Bavcar se despediu completamente da visão, mas isso não o impediu de, mais à frente, aos 16, começar a enveredar pelo mundo da fotografia.

Para fotografar, Bavcar utiliza outros sentidos – sobretudo o tato – para acessar o universo fotográfico. Sem a luz da visão, é, por assim dizer, uma câmara escura atrás de outra câmara escura. Mas é, antes de tudo, um fotógrafo que imagina.



Evgen Bavcar utiliza o sentido do tato para fotografar

Se há, então, um cenário que diverge do oculocentrismo, nos interessa vislumbrar quais os caminhos que a fotografia percorre quando não está andando de mãos dadas com o sentido da visão. A partir de uma noção de imaginação criadora (BARROS, 2009), que relações podemos estabelecer entre as imagens feitas sem o recurso da visão?

Se a fotografia, na sua essência, seria uma das respostas possíveis à angústia antropológica diante da passagem do tempo e do temor da morte (BARROS, 2009), cabenos investigar , no caso da criação de imagens em situação de não visão, se isso está relacionado a um desejo anterior de ampliar a experiência sensorial com o mundo e a vida. Uma situação que ultrapassa a barreira da documentação, da imagem, do ver e do ser visto.

Em seus estudos, o filósofo francês Renaud Barbaras (2005) reforça a ideia que nos é colocada todos os dias: vivemos em um mundo regido pela visão. "Vivemos num mundo visual, feito de cores, de formas e de volumes, e, neste sentido, todo mundo sabe o que significa ver." (BARBARAS In: NOVAES, 2005, p. 65). Porém, esta afirmação se mostra uma inverdade quando consideramos a ideia da visão óptica, física, e a condição das pessoas que, por motivos diversos, não veem.

É também sobre o estado físico da visão que o psicólogo alemão Rudolf Arnheim (2016), pesquisador da psicologia da arte, reforça a importância do ver e da visão para a vida e para a arte.

O pensamento psicológico recente nos encoraja então a considerar a visão uma atividade criadora da mente humana. [...] O ato de ver de todo homem antecipa de um modo modesto a capacidade, tão admirada no artista, de produzir padrões que validamente interpretam a experiência por meio da forma organizada. O ver é compreender. (ARNHEIM, 2016, p. 39)

Ao considerar as fotografias da não visão, não pretendemos, de forma alguma, diminuir a importância deste sentido e do olhar na vida, no ato criador e em diversas formas de arte. Porém, acolhemos o paradoxal que se apresenta ante a experiência da visão. Como nos lembra Barbaras (2005), é uma experiência que remete a uma subjetividade dependente de um órgão sensível, mas, ao mesmo tempo, esta mesma visão revela um mundo externo que existe e independe dela.

Ao assumir a existência deste mundo exterior que ultrapassa a dependência deste sentido ligado ao olho, consideramos a possibilidade de outras formas de relação, comunicação e troca com o meio. Também Arnheim (2016) questiona o ver e passa a considerar um novo grupo, o das pessoas que não podem contar com a perfeição da visão e, mesmo assim, vivem bem, produtivamente e muitas vezes de forma mais produtiva do que um vidente perfeito o faz.

Vejo um objeto. Vejo o mundo ao meu redor. Qual é o significado destas afirmações? Para os fins da vida cotidiana, o ver é essencialmente um meio de orientação prática, de determinar com os próprios olhos que uma certa coisa está presente num certo lugar e que está fazendo uma determinada coisa. [...] Uma pessoa que sofre de agnosia visual, devido a uma lesão cerebral, pode perder a capacidade de reconhecer, de um relance, mesmo as formas básicas como um círculo ou um triângulo. Não obstante, é capaz de manter um emprego e viver bem o cotidiano. Como ele se orienta na rua? [...] Muitas pessoas com sentido visual perfeito usam-no sem tirar maior vantagem durante a maior parte do dia. (ARNHEIM, 2016, p. 35)

Este mundo de novas percepções que se abre e se mostra funcional e produtivo dá força à ideia de que, mesmo sem a visão, os outros sentidos que formam a constituição corpórea também realizam um excelente trabalho de comunicação e vivência com o mundo "exterior".

Em seus estudos de percepção, o crítico de arte e pesquisador norte-americano Jonathan Crary (2013) aponta para o reducionismo que se dá ao assumir a visão como único caminho possível — ou principal deles — para o contato com o mundo. E mais: considera os outros sentidos e reconhece a existência de estímulos externos ao ver ao afirmar que a verdade empírica da visão reside no corpo, tal qual os outros sentidos, e que todos eles podem ser anexados e controlados por técnicas externas de manipulação e estímulo (CRARY, 2013, p. 34).

Barbaras (2005) não nomeia de percepção a experiência que ultrapassada a visão física, como Crary (2013) o faz em seus estudos, mas assume a existência e a relevância deste universo ao afirmar que não vemos apenas com nossos olhos, que a visão é mais do que física e envolve uma forma de compreensão ou de pensamento (BARBARAS In: NOVAES, 2005), como confirma Evgen Bavcar:

Talvez lhe pareça estranho que eu me atreva a falar da imagem, logo eu, a quem ela tão pouco pertence, neste mundo oculocêntrico. Em princípio não tenho esse direito, mas na realidade concebo sua presença não apenas em minha experiência de fotógrafo, e sim como qualquer pessoa que tenha imaginação. Sim, tenho a pretensão de lhe dizer que imagino você aí, presente à minha frente, nesta sala, aqui e agora. Já em poucos instantes, e muito mais depois, essa imagem constituirá um pedaço da minha memória. (BAVCAR In: NOVAES, 2005, p. 145)

Mas se a visão é importante – e de fato o é – por qual motivo o estudo do paradoxo da visão – sua relação com o que não é visto, o invisível – seria menos importante? Seriam as fotografias feitas pelos que não veem menos visuais do que as produzidas pelos videntes?

Fotografia e audiovisual: imagem e pensamento

Em uma entrevista dada ao jornalista cego angolano Camuaso Segundo, para a sua TV Camuaso, hospedada no Youtube, Bavcar, ao ser questionado sobre o que é mais importante para ele ao fotografar, explica:

A coisa mais importante no mundo é o desejo de liberdade. A liberdade é a coisa mais bonita do mundo e enquanto posso fazer minhas fotos, estou livre. Enquanto minhas fotos existem em exposições internacionais é uma expressão de liberdade não só minha, mas de todos os cegos. (BAVCAR, 2018)

Foi em busca de aprofundamento em um universo do qual não fazia parte que o pesquisador paraibano Marcelo Coutinho (2003) se aproximou da temática. Absorvido pelos mundos que se abrem ante as questões ligadas à visão e à cegueira, o artista plástico e pesquisador abordou, em seus estudos, as pontes entre os universos dos cegos e dos videntes. Coutinho (2003) apontou, ainda, os problemas que surgem da falta de pesquisas e estudos em torno das percepções da cegueira, que aqui se aproximam da não visão que indicamos.

No fosso entre ele<sup>77</sup> e os cegos, havia como ponte apenas o mesmo sistema linguístico de referências. Porém, era "uma ponte capenga, uma pinguela, prestes a desmanchar-se", como nos descreve Tomé. Os cegos não conseguiam, através da língua, comunicar a integridade do mundo de imagens em que viviam e, ao mesmo tempo, Tomé não conseguia ser exato e revelar para seus amigos cegos as imagens que via diante de seus olhos. Na convivência com os irmãos Belarmino, é possível verificar a raridade e a urgência de pesquisas científicas tendo como tema as percepções da cegueira, além de também verificar que o conceito de imagem passa a necessitar de uma outra definição. E o próprio conceito de realidade precisaria submeter-se igualmente a uma profunda revisão. Afinal, não é a partir de construtos imagéticos que aquilo chamado por nós de "real" nos advém? (COUTINHO In: CRAVAN, p. 15)

O filósofo francês Merleau-Ponty escreveu que "ver é sempre mais do que se vê", apontando o paradoxo que envolve a visão e a sua relação com o invisível (NOVAES, 2005, P. 160). Considerar os aspectos que ultrapassam os limites da visão física e a utilização de outros sentidos na realização fotográfica, como propõe este artigo, é, então, abraçar as possibilidades de expansão da fotográfia e do ato fotográfico.

#### Conclusão

<sup>&</sup>lt;sup>77</sup> Marcelo Coutinho se refere a Tomé Cravan, autor do livro em Braille *Antão*, *o insone* (2002), onde narra suas memórias e a experiência com a família Belarmino, formada por sete irmãos cegos de nascença.

A existência de fotógrafos cegos ou pessoas que pensam e fazem imagens sem necessariamente as enxergar indica que o campo dos estudos de imagem e da fotografia podem ser ampliados para além dos limites que estão postos.

Através da atuação de fotógrafos como o esloveno Evgen Bavcar, podemos apontar para a possibilidade de um pensar imagético livre das amarras do visível e dos tempos do oculocentrismo – um fazer fotografias que não dialoga diretamente com a profusão e a velocidade de produção de imagens possibilitadas pelo mundo digital em rede.

Este artigo e o seu levantamento histórico são um pontapé inicial no sentido de compreender as peculiaridades das fotografias da não visão. Outros aspectos desta maneira singular de experienciar a realização fotográfica serão investigados no futuro.

Em uma conferência no Rio de Janeiro, Evgen Bavcar citou o poeta Kazantsakis e disse: "Que tristeza que nossos olhos de argila não possam alcançar o invisível" (NOVAES, 2005). Cabe-nos ultrapassar, nos estudos de fotografia, os limites dos nossos olhos de argila e dar ao invisível, que existe, mas não é visto, a devida importância através das fotografias da não visão.

#### Referências

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora**. São Paulo: Cengage Learning, 2016.

AUMONT, Jacques. A imagem. Campinas, SP: Papirus, 1993.

BARBARAS, Renaud. O invisível da visão. In: NOVAES, Adauto, Org. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BARROS, Ana Taís. **A permeabilidade da fotografia ao imaginário**. Revista Fronteiras (Online), v. 11, p. 185-191, 2009.

BAVCAR, Evgen. **Um cego fotógrafo! Entrevista com Evgen Bavcar**. Disponível em < https://www.youtube.com/watch?v=wK6dC6QBSVA>. Acesso em: 30 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. A imagem, vestígio desconhecido da luz. In: NOVAES, Adauto, Org. **Muito além do espetáculo**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

BENTHAM, Jeremy [et al.]. O panóptico. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

CARVALHO, Anna Letícia P. de. **O fotógrafo sem câmera e as experiências artísticas na pós-fotografia**. Disponível em < http://portalintercom.org.br/anais/nacional2018/resumos/R13-0950-1.pdf>. Acesso em: 30 jun. 2019.

COUTINHO, Marcelo, In: CRAVAN, Tomé. Antão, o insone. Porto Alegre, RS: Zouk, 2008.

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

DEBRAY, Regis. Vida e morte da imagem: Uma história do olhar no ocidente. Petrópolis: Vozes, 1994.

FONTCUBERTA, Joan. **Por un manifiesto postfotográfico.** Disponível em <a href="http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html">http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html</a>>. Acesso em: 30 jun. 2019.

NOVAES, Adauto, Org. Muito além do espetáculo. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

PLATÃO. A República. São Paulo, Editora Nova Cultural, 1999.

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

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Título original: On photography.

# Fotolivros: Textos em Relação às Fotografias<sup>78</sup>

Marina FELDHUES Ramos

# Introdução

Nos fotolivros, além de fotografias encontramos textos, nem que seja apenas no título do livro. Colberg (2017, p. 2, t.n.), em seu livro *Understanding Photobooks*, menciona que nos fotolivros "o papel do texto é determinado pelo corpo fotográfico do trabalho em questão"<sup>79</sup>. Smith (2015, p. 282), em seu livro *Structure of Visual Book*, diz que mais do que compilar imagens e escrever textos corridos é preciso aprender a falar entre imagens e textos, aproveitando as potencialidades de cada um.

A escrita nasceu da imagem, daí sua vocação para se associar novamente a ela. A fórmula texto e imagem só tem alguma significação se for reconhecido nesse 'e', não a marca indiferente de uma colaboração acidental, mas o indício de um vínculo essencial entre os elementos heterogêneos do visível reunidos num mesmo suporte, que está na origem da escrita. Mas para isso é indispensável também admitir que olhar não consiste em identificar objetos ou em matar o outro, e sim em compreender os vazios, ou seja, em inventar. (Anne Marie Christin, *apud* LINDEN, 2011, p. 89)

Em aproximação com os estudos desenvolvidos por Sophie Van Der Linden sobre as relações entre texto e imagem nos livros ilustradados e por meio de entrevistas concedidas por alguns autores de fotolivros, procuraremos, como leitores, identificar e analisar as relações formais, narrativas e funcionais dos textos em relação às fotografias nos fotolivros. Nossa hipótese é de que os textos não necessariamente se subordinam à fotografias, como indicado por Colberg; mas sim, que eles atuam junto às imagens fotográficas, construindo relações diversas que podem ser tanto de subordinação, quanto de complementação ou até mesmo de contrariedade. Nos parece que os fotolivros são um amplo campo para aprendermos a "falar entre imagens e textos", como propôs Keith Smith.

# As relações do ponto de vista formal

<sup>&</sup>lt;sup>78</sup> Texto inédito, publicado originalmente na presente coletânea.

<sup>79 &</sup>quot;(...) the role of text is determined by the photographic body of work in question".

Nos fotolivros, o leitor está entre a observação das imagens fotográficas e a leitura de textos. Similarmente aos livros ilustrados, as fotografias e os textos podem estar posicionados de diferentes formas. Muitos fotolivros podem conter várias fotografias ordenadas que dispensam a presença do texto. Vários textos são escritos de forma corrida, ficando confinados a um determinado espaço do livro, muitas vezes no fim do livro. De fato, boa parte dos fotolivros produzidos atualmente no Brasil procuram priorizar visualização das fotos, sem o uso de legendas, deixando o texto, se houver, para um segundo momento. As fotografias e os textos encontram-se, portanto, de forma dissociada, cada um ocupando um lugar específico no fotolivro.

Dessa forma, o leitor pode ter contato com as fotos primeiro, sem ser orientado por um texto de apresentação do livro, por exemplo. Muitos dos textos, inclusive, têm um caráter crítico ou ensaístico. Ou discutem o livro, ou são descrições da experiência ou da participação do autor do texto ante o fotolivro, ou ante o projeto fotográfico. Vejamos *Welcome Home e Voto*.



Welcome Home (2012) de Gui Mohallem tem três textos, todos posicionados ao

final do livro. Mohallem (*In.* RAMOS, 2017, p. 193) conta que o primeiro texto aborda o cotidiano da comunidade fotografada; isto é, apresenta a comunidade de forma textual e não fotográfica. O segundo é um ensaio crítico sobre o próprio projeto fotográfico e sobre o que o livro conta. O terceiro texto foi feito pelo curador da exposição homônima prévia ao livro. Segundo Mohallem, é um texto quase profético, pois mostra os caminhos que o fotógrafo percorreria em seu trajeto artístico nos próximos anos. Sobre os textos de *Voto* (2014), Ana Lira (*In.* RAMOS, 2017, p. 169 e 170) conta que pediu aos autores que "ficassem livres para discutir aspectos do trabalho ou para discutir aspectos do envolvimento deles nessa discussão que gerou o trabalho". Para a autora, os textos proporcionam que o leitor participe de um debate sobre o livro

Capa e páginas de Voto.





Às vezes a dissociação entre o texto e a fotografia não precisa ser tão distante, nos fotolivros *Condor*<sup>80</sup> (2014) de João Pina e *Ressaca Tropical* <sup>81</sup>(2016) de Jonathas de Andrade, o texto ocupa páginas especificas e pode, muitas vezes, ser visualizado em conjunto com a foto da página adjacente. Em *Condor*, o texto de depoimento dos entrevistados é impresso em papel transparente e se sobrepõem à foto do entrevistado na página seguinte, como se fosse uma camada, compondo a própria imagem do entrevistado, criando uma associação. Esta, por sua vez, rompe com essa separação entre

<sup>&</sup>lt;sup>80</sup> Figuras 5 e 6.

<sup>&</sup>lt;sup>81</sup> Figuras 7 e 8.

página de texto e página de imagem. Tal como no fotolivro *Eis São Paulo*<sup>82</sup> (1954) organizado por Théo Gygas, em que os textos, por vezes, são posicionados nas áreas de pouco conteúdo informativo das imagens. O texto ainda pode estar associado a uma imagem fotográfica, na mesma página, porém em um espaço demarcado, num compartimento, próximo ao que poderia ser um balão de HQ.

O texto pode também aparecer em conjunção com a foto, isto é, ocupando o mesmo espaço da foto, compondo a imagem. "Textos e imagens já não se encontram dispostos em espaços reservados, e sim articulados numa composição geral" (LINDEN, 2015, p. 69). Aqui, já se torna mais difícil perceber o texto e a fotografia como elementos separados, como unidades distintas. Há uma interpenetração dos elementos, tal como no fotolivro *Para poder te olhar* (2015) de Yêda Bezerra de Mello.





Há ainda o caso em que não conseguimos separar de forma alguma a imagem

-

<sup>82</sup> Figura 9.

fotográfica do texto, se quer percebemos o texto como uma camada ou como articulandose a uma imagem, são uma coisa só. Tal como em algumas páginas do fotolivro && de *Contain Three Books* (2016) de Jason de Fulford, em que o texto não só faz parte da foto, como é a foto.

Páginas de && de Contain 3 Books.



Com isso, podemos dizer que fotografias e textos se relacionam do ponto de vista formal. Linden (2011, p. 84), no âmbito dos livros ilustrados, vai dizer, por exemplo, que a colocação dissociativa inalterada de textos e imagens ao longo do livro, cada um ocupando um lado da página dupla, "produz um ritmo regular e monótono, a mera inversão das páginas reservadas ao texto e à imagem já estimula o leitor". Tal serve para os livros ilustrados e, também, para os fotolivros, as relações entre fotos e textos, ainda que observadas apenas pelo aspecto formal, implicam ritmo.

#### As relações do ponto de vista narrativo

Linden (2011), quanto aos livros ilustrados, menciona três tipos de relações entre texto e imagem quanto ao aspecto narrativo: redundância, colaboração, disjunção. Na redundância, texto e imagem apenas se repetem sem que haja acréscimo de informação ou algum sentido suplementar. A redundância é mais comum nos livros "ilustrados por fotografias" (RAMOS, 2017, p.20), em que a foto apenas dá carne ao que está dito no texto.

Nas relações de colaboração, texto e imagem se complementam, se articulam na composição de um discurso em comum. Nos fotolivros, podemos dizer que texto e foto são igualmente importantes, neste caso. Tal é o que acontece em *Condor* de João Pina, por exemplo. O texto das entrevistas, os ensaios críticos sobre o que foi a operação Condor e até o documento legível da primeira ata de reunião da operação são tão

importantes quanto as fotografias de arquivos da época ou as fotografias feitas por Pina dos sobreviventes, dos lugares de "desaparecimento" e assassinatos de presos políticos ou do julgamento de alguns dos torturadores e assassinos do período da ditadura militar do século passado na Argentina.

No início e no fim do livro, nas contracapas, temos um mapa gráfico com uma cronologia relacionada aos golpes cívico-militares e à Operação Condor, com textos pontuando marcos relacionados às ditaduras. O livro inicia com fotografias de arquivo da época das ditaduras militares, apresenta inclusive o documento de criação da operação, convertido em imagem fotográfica, porém legível, permitindo que o leitor leia o texto diretamente na reprodução fotográfica do documento. Antes da sequência de entrevistas, o livro traz o texto do jornalista Jon Lee Anderson do *The New Yorker*, apresentando o que foi a operação Condor nas ditaduras do cone sul das américas no século passado.

Após este texto, a maior parte do livro se estrutura com textos relacionados às entrevistas feitas com vítimas sobreviventes, familiares de vítimas assassinadas e algozes que torturaram e mataram pessoas a mando dos Estados. Para cada pessoa entrevistada, João Pina apresenta texto, fotos do entrevistado, de lugares de tortura ou assassinato e, às vezes, de objetos relacionados à vítima. Já próximo ao final, o livro traz o texto do jurista Baltasar Garzón, um ensaio intitulado *Os direitos das vítimas*. Depois vem o texto *A sombra do condor*, assinado pelo próprio João Pina, em que fala sobre o processo do trabalho, seus motivos, as dificuldades encontradas e seu posicionamento político ante os fatos contados.

Capa e páginas de Condor.

CONDOR

João Pina

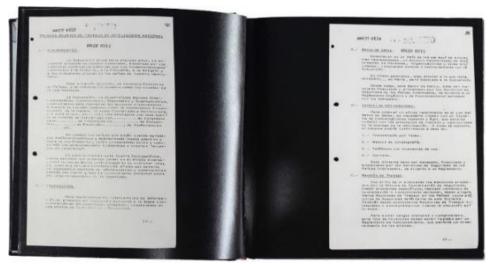
Capa e páginas de Condor.

Nota: capa e contra-capa com cronologia dos principais eventos relacionados aos golpes cívico-militares em países sul-americanos, no séc. xx.



Primeira fotografia do fotolivro.

Nota: legenda da foto no encarte anexo ao livro: "Manifestantes fogem do gás lacrimogénio lançado pela polícia, durante uma manifestação no centro de Montevideu contra o golpe cívico-militar no Uruguai. Montevideu, Uruguai, 9 de julho de 1973. Foto gentilmente cedida por Aurelio González."



Nota: reprodução da ata da primeira reunião da Operação Condor.



Nota: última página do livro com o fim da cronologia e encarte colado com livreto em que constam as legendas das fotografias.

#### Fotografia e audiovisual: imagem e pensamento

Ao final do livro, temos um texto de agradecimentos e uma nota biográfica sobre o autor. Por último, na contracapa final do livro, temos um encarte em que consta todas as fotografias feitas ou apropriadas por João Pina e as respectivas legendas, ancorando informativamente cada imagem, aos moldes jornalísticos.

O texto é um elemento imprescindível da mensagem fotojornalística... Imaginemos a fotografia de um instante qualquer, por exemplo, de um instante de uma guerra. Essa fotografia pode ser extraordinariamente expressiva e tecnicamente irrepreensível. Mas se não possuir um texto que a ancore, a imagem pode valer, por exemplo, como símbolo de qualquer guerra, mas não vale como indício da guerra em particular que representa. (SOUZA, 2004, p. 65)



Páginas de Condor.

Nota: na página esquerda em papel transparente, vê-se o verso do texto da entrevista com a Taty Almeida, cuja foto vemos na página direita.

Nota: legenda da foto no encarte anexo ao livro: "Taty Almeira, membro do movimento Mãe da Praça de Maio, na Argentina. O seu filho Alejandro Almeida foi detido pelos militares argentinos em 1975 e nunca mais foi visto.

Buenos Aires, Argentina, Agosto de 2006."



Nota: legenda da foto no encarte anexo ao livro: "Pormenor de uma casa de banho em Londres 38, um campo de clandestino de detenção e tortura durante a ditadura militar de Augusto Pinochet, situado no centro de Santiago do Chile. Santiago, Chile, Novembro de 2008."

Penúltima foto do livro.



Nota: legendas da foto no encarte anexo ao livro: "Julio Héctor Símon, conhecido como 'Turco Julían', antigo inspector da polícia durante a ditadura militar na Argentina, é acusado no caso Atléwtico-Banco-Olimpo, por crimes contra a humanidade, entre os quais os de ter provocado 'desaparições forçadas' e roubo de crianças. Foi condenado por três vezes, a última das quais a prisão perpétua em 2010. Buenos Aires, Argentina, Dezembro de 2009".

Fonte: reproduzido de PINA, 2014.

Ao final do livro, temos um texto de agradecimentos e uma nota biográfica sobre o autor. Por último, na contracapa final do livro, temos um encarte em que consta todas as fotografias feitas ou apropriadas por João Pina e as respectivas legendas, ancorando informativamente cada imagem, aos moldes jornalísticos.

O texto é um elemento imprescindível da mensagem fotojornalística. (...). Imaginemos a fotografia de um instante qualquer, por exemplo, de um instante de uma guerra. Essa fotografia pode ser extraordinariamente expressiva e tecnicamente irrepreensível. Mas se não possuir um texto que a ancore, a imagem pode valer, por exemplo, como símbolo de qualquer guerra, mas não vale como indício da guerra em particular que representa. (SOUZA, 2004, p. 65)

Os textos, inclusive as legendas no encarte, junto com as fotos nos permitem uma imersão no livro em várias camadas de afeto e inteligibilidade, mostrando que longe de serem oposições, texto e imagem podem se complementar e criar junto. *Condor* é um desses fotolivros que ultrapassam as fronteiras entre o que é jornalístico, documental ou artístico. No livro, textos e fotografias juntos "assinalam no terreno de hoje, o lugar no qual é conservado o velho" (BEJAMIN, 2012a, p. 246).

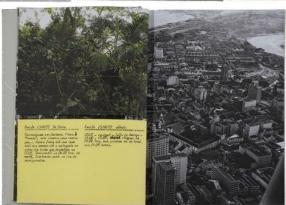
Nas relações de disjunção, Linden (2011, p. 121) diz que "os conteúdos podem assumir a forma de histórias ou narrações paralelas". Em última instância, em uma relação de disjunção, textos e fotos podem chegar ao ponto de não atuarem em paralelo, mas de se contradizerem. *Ressaca Tropical* (2016) é um bom exemplo de uma relação disjuntiva em que textos e fotos atuam em paralelo. Os textos são trechos de um diário amoroso

datado de 1977 transcritos em páginas amarelas de tamanho menor que se intercalam entre páginas com fotografias, de modo que podemos ver o texto em conjunto com as fotos.

RESSACA
TROPICAL

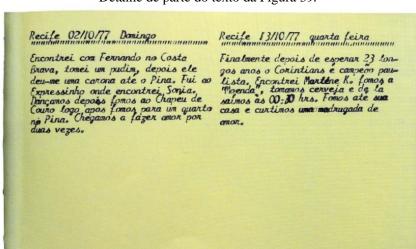
Jonathas de Androde

Capa e páginas de Ressaca Tropical.



Longe de informar algo sobre as imagens fotográficas, os textos são anotações da vida de uma pessoa em uma determinada época (um diário) que não necessariamente coincide com a época das fotografias vistas em conjunto. Os textos são como outras imagens que participam da construção da narrativa do livro. Na figura acima vemos numa única página dupla do livro, algumas combinações possíveis entre as fotografias e o texto. Na seguinte, vemos um detalhe de um texto, observemos como a tipografia cursiva escolhida, os propositais "erros" de grafia e a própria tonalidade do papel, auxiliam na criação de imagens a partir do texto escrito. É um texto que fala e ao mesmo tempo se cala, "que sabe e não sabe o que diz" (RANCIÈRE, 2009, p. 34).

Junto com as fotografias, os textos constroem o ritmo do livro, como um vai-evem de páginas, de imagens, de memórias, de afetos. A monotonia de um diário marcado por uma repetição de histórias sobre encontros amorosos e a heterogeneidade de imagens fotográficas da cidade de Recife em diversas épocas, construções da arquitetura moderna e fotos de álbuns de família compõem um ritmo quebradiço em que a vida e a cidade está sempre indo e voltando, se transformando. O novo do ontem é o velho do amanhã, o recomeço de depois de amanhã, que é o novo do ontem. Tal como uma onda do mar que revolve a areia do solo e que nunca é a mesma, mas sempre volta. O livro constrói uma cidade que acontece ali, ou que talvez seja uma das muitas cidades existentes em Recife.



Detalhe de parte do texto da Figura 39.

Em entrevista à revista *Old*, Jonathas de Andrade (2017) conta que "o livro funciona como uma pasta, que sobrepõe as imagens em preto e branco às imagens coloridas. E o texto do diário amoroso (encontrado no lixo) vai acontecendo ao longo das páginas, na intimidade da mão do leitor".83.

# As relações do ponto de vista funcional

Além dessas relações quanto à questão da narrativa, Linden propõem distinguir as funções que texto e imagem podem desempenhar, um em relação ao outro. Com relação aos fotolivros, propomos focar em quais seriam as funções do texto em relação às imagens fotográficas. A primeira função seria a de repetição. É quando a legenda, por exemplo, repete o que a fotografia mostra, é típica da narrativa redundante. Entretanto, a repetição pode "instaurar um ritmo, um hábito de leitura que poderá dar mais peso a um efeito de contradição" (LINDEN, 2011, p. 123).

122

<sup>83</sup> Disponível em: < https://issuu.com/felipeabreu/docs/old 67>. Acesso em 7 set. 2017.

A função de seleção ou ancoragem é típica das legendas que procuram ancorar o sentido do que vemos nas fotos em um texto. Nos livros mais tradicionais, por exemplo, é comum um texto de apresentação, em geral feito por um curador ou um crítico. Resquício dos catálogos e das exposições fotográficas. Esses textos podem acabar explicando o livro, ancorando as fotografias em significados pré-estabelecidos, ou determinando como o leitor deveria ver o livro. *Eis São Paulo* (1954) é um bom exemplo de um livro em que o texto tenta impor significados às imagens fotográficas e tenta conduzir a narrativa visual do livro.

EIS
SÃO PAULO

Uma obra realizada para mostrar o dinamismo disciplinado da cidade mais surpreendente do mundo

Éste livro apresenta São Paulo numa seqüéncia de flagrantes que, acompanhados das respectivas legendas, formar esta obra não apenas um simples álbum de reproduções fotográficas mas sim um poema vivo da metrópole bandeirante

Em Eis São Paulo, página 3 do livro, vemos o detalhe do primeiro texto de apresentação, no qual o livro já é explicado diretamente. Sabemos o que veremos e como deveremos ver. Na sequência, o livro traz mais dois textos de apresentação. No texto assinado pela Editora Monumento S.A, *Eis São Paulo* é chamado de "livro-filme". O

último texto de apresentação, assinado por Guilherme de Almeida, inicia com a seguinte

THÉO GYGAS

sentença: "como os quatorze fólios manuscritos da Carta de Pero Vaz de caminha, estas laudas fotográficas são as de um descobrimento. Elas ensinam São Paulo ao paulistano".

A despeito das pretensões impositivas, o livro cria em suas páginas uma São Paulo específica, não tanto para todos paulistanos, mas para uma determinada elite paulistana e para turistas estrangeiros, já que o livro vem com um suplemento de legendas em inglês, francês, espanhol e alemão, conforme escrito no primeiro texto de apresentação. Vamos às legendas que acompanham as fotos, observamos que a frase da legenda da foto anterior se completa na legenda da foto seguinte, criando um encadeamento entre as imagens fotográficas a partir do texto que designa o que cada foto deveria representar. As legendas aqui, além de ancorar, exercem uma função de ligação entre as imagens fotográficas.

Tal procedimento é acentuado por reticencias entre duas imagens, ou quando o texto se realiza como numa linha contínua no espaço da página dupla com várias imagens separadas, ou ainda quando uma frase se estende por várias páginas duplas. (LINDEN, 2011, p. 111)



Páginas de Eis São Paulo.



Nota: legenda da foto na página 8: "Há 400 anos..." Nota: legenda da foto na página 11: "a cidade resoluta avança..."

#### Fotografia e audiovisual: imagem e pensamento



Nota: legenda da foto na página 134: "em trajes da última moda;" Nota: legenda da foto na página 135: "ao contrário dêstes, que preferem o samba."

Se em *Eis São Paulo* (1954), as legendas e os textos tentam ancorar as fotografias e o próprio livro num dado significado, em *Life's a Beach* (2013) de Martin Parr elas acrescentam uma informação que complexifica a narrativa visual do livro. Na contramão do que falamos, o livro de Martin Parr traz legenda e texto de apresentação, assinado pelo próprio autor, logo no início do livro. No texto, o fotógrafo conta que documenta as praias do mundo e seus frequentadores desde os anos de 1970.

Uma atividade unificadora é a venda de produtos e serviços, pois a praia é um lugar privilegiado para praticamente qualquer coisa - desde o sorvete em Brighton, até os serviços de um limpador de orelha em Goa, na Índia; de churrasco de peixe no Chile, para macarrão na China. Você pode ler muito sobre um país olhando suas praias: entre culturas, a praia é aquele espaço público raro em que todos os absurdos e comportamentos nacionais peculiares podem ser encontrados.<sup>84</sup> (PARR, 2013, p. 5, t.n)

125

\_

<sup>&</sup>lt;sup>84</sup> "One unifying activity is the selling of goods, for the beach is a prime place to pretty much anything - from ice cream in Brighton, to the services of an ear cleaner in Goa, India, to barbequed fish in Chile, to noodles in China. You can read a lot about a country by looking at its beaches: across cultures, the beach is that rare public space in which all absurdities and quirky national behaviors can be found".

Capa e páginas de Life's a Beach.







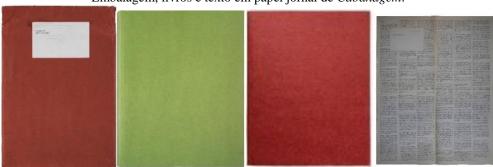
Nota: legenda da foto na página 12: "Yalta, Ukraine, 1995". Nota: legenda da foto na página 13: "Kuta, Bali, Indonesia, 1993"



Nota: legenda da foto na página 24: "Benidorm, Spain, 1997". Nota: legenda da foto na página 25: "Miami, USA, 1998".

Sem as legendas, poderíamos pensar que as fotos foram feitas na mesma praia, ou no mesmo ano, e não que se trata de um atlas do comportamento humano, nas praias ao redor do mundo, ao longo de décadas. As legendas, posicionadas abaixo de cada foto, obrigam o leitor a saber dessa informação. E essa informação é relevante para o que o autor explora no livro, do nosso ponto de vista, uma clara crítica a uma sociedade do consumo globalizada e homogeneizadora. Podemos dizer, neste caso, que a função das legendas é a de complementar as fotografias. O sentido global do fotolivro advém, também, do texto de apresentação e das legendas, não é alcançado exclusivamente pelas imagens fotográficas.

Embalagem, livros e texto em papel jornal de Cabanagem.



Na função de revelação, "o texto pode ser a chave, para acessar o direcionamento (a direção de sentido para o qual aponta as imagens) por vezes, o título já resolve" (LINDEN, 2015, p. 123). *Cabanagem* (2015) de André Penteado é um bom exemplo em que o texto revela o trabalho fotográfico. Sem o título e sem o texto histórico assinado pela historiadora Magda Ricci sobre a Cabanagem, talvez não conseguíssemos associar a narrativa fotográfica ao evento histórico. As fotografias de lugares vazios, gavetas abertas, símbolos religiosos, portas, prateleiras, objetos obsoletos e cadáveres que se repetem insistentemente nos colocam em *looping*, como se caminhássemos ao longo de um labirinto que é o livro maior de *Cabanagem*. A combinação entre os textos e fotos neste livro nos põem a refletir sobre o processo de esquecimento e de abandono, muitas vezes agenciado por governos e instituições, de acontecimentos de nossa história que embora sejam "passados", insistentemente se repetem em situações similares.



Evidentemente podemos encontrar outras funções desempenhadas por textos em fotolivros. Se pensarmos em termos de combinação, as relações entre textos e fotografias

podem ser infinitas. É importante ressaltar que um mesmo texto pode desempenhar mais de uma função, texto pode desempenhar uma função principal e outras secundárias, por exemplo. Tal como as legendas de *Eis São Paulo* que ao mesmo tempo que ancoram, ligam as fotos, aos moldes representacionais da arte.

# Considerações Finais

Com isso, podemos dizer que as relações, formais, narrativas e funcionais nos fotolivros não são relações excludentes, uma relação ressoa na outra, cada livro sendo uma criação singular com sua "regra" própria de combinação entre imagens fotográficas e textos. Como falou Smith, temos que aprender a falar entre imagens e textos, para aproveitar as potencialidades de cada meio comunicativo e expressivo. Se de um lado os textos, as legendas, podem diminuir a potência de uma narrativa fotográfica, do outro podem ampliar; podem até desestabilizar o olhar do leitor de um fotolivro.

Os diálogos entre textos e fotos, nos fotolivros, podem ser da ordem da tentativa de imposição de um discurso unívoco, como em *Eis São Paulo*. Ou das múltiplas possibilidades dos diálogos polifônicos, no sentido bakhtiniano, em que textos e imagens se complementam e se confrontam, sem perder sua autonomia, como num jogo, ou numa dança, sobrepondo camadas de complexidade às narrativas dos fotolivros. Os textos, não custa lembrar, são criados e combinados às fotografias de acordo com as necessidades de cada projeto específico. Se há uma unidade no que observamos sobre textos em fotolivros foi apenas a presença do título. Não localizamos livros sem título, mas é possível que existam.

#### Referências

escolhidas v. 1 e v. 2). Pág. 245 – 246.

ANDRADE, Jonathas. Ressaca Tropical. São Paulo: Ubu Editora, 2016.

\_\_\_\_\_\_. Jonathas de Andrade: entrevista. [13 de julho de 2017]. São Paulo: Revista OLD, nº 67. Entrevista concedida a Laura Del Rey. Pág. 65 – 69. Disponível em: <a href="https://issuu.com/felipeabreu/docs/old\_67">https://issuu.com/felipeabreu/docs/old\_67</a>>. Acesso em: 9 set. 2017.

BENJAMIN, Walter. Escavar e Recordar. In: \_\_\_\_\_\_. Rua de mão única. Tradução de Rubens

COLBERG, Jörg. **Understanding photobooks**: the form and content of the photographic book. New York: Routledge, 2017.

Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2012a – (Obras

Fotografia e audiovisual: imagem e pensamento

FIORIN, José Luiz. Introdução ao pensamento de Bakhtin. São Paulo: Ática, 2006.

FULFORD, Jason. Contain 3 Books. The Soon Institute, 2016.

GYGAS, Théo (org.). **Eis São Paulo**. São Paulo: Editora Monumento, 1954. LINDEN, Sophie Van der. **Para ler o livro ilustrado**. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

LIRA, Ana. **Entrevista**. 4 de julho de 2017. Entrevistadora: Marina Feldhues Ramos. Recife, 2017. 1 arquivo .mp3 (25:14 min.). *In*. RAMOS, Marina Feldhues. **Fotolivros**: (in) definições, histórias e processos de produção. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Departamento de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2017.

\_\_\_\_\_. Voto. São Paulo: Pingado – Prés, 2014.

MELLO, Yêda Bezerra de. Para poder te olhar. Recife: 2abad, 2015.

MOHALLEM, Gui. Entrevista. 29 de julho de 2017. Entrevistador: Marina Feldhues Ramos. Recife, 2017. 1 arquivo .mp3 (26:19 min.). *In*. RAMOS, Marina Feldhues. **Fotolivros**: (in) definições, histórias e processos de produção. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Departamento de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2017.

\_\_\_\_\_. Welcome Home. São Paulo: Edição do Autor, 2012.

PARR, Martin. Life's a Beach. New York: Aperture Foundation, 2013.

PENTEADO, André. Cabanagem. São Paulo: Editora Madalena, 2015.

PINA, João. Condor. Rio de Janeiro: Tinta-da-china, 2014.

RAMOS, Marina Feldhues. **Fotolivros**: (in) definições, histórias e processos de produção. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Departamento de Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife. 2017.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2009 (1ª edição).

\_\_\_\_\_. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SMITH, Keith A. Structure of the visual Book, 4<sup>a</sup> Ed. New York: Keith Smith Books, 2015.

SOUZA, Jorge Pedro. Para gerar sentido: a linguagem fotojornalística. In: \_\_\_\_\_\_. **Introdução** à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianopolis: Letras Contemporâneas Oficina Editorial, 2004, p. 65 – 88.

# O ator de cinema na imagem fílmica sob uma perspectiva fenomenológica

Guryva PORTELA Catarina ANDRADE

Este texto se concentra na imagem do ator no cinema, buscando traçar uma linha dentro do entendimento do ator oriental e a sua movimentação na imagem fílmica, e tendo como objeto central o ator Toshiro Mifune no filme *Trono Manchado de Sangue* (*Kumonosu-jo*, Akira Kurosawa, 1957), em correlação com o ator Al Pacino em *Scarface* (Brian De Palma, 1983). A ação física do ator no cinema, neste estudo, terá como foco de analise os gestos e os movimentos corporais. Dentro do âmbito do gesto – e refiro-me ao gesto usando um quadro fenomenológico – procuro examinar as percepções que o movimento gestual do ator se dá na imagem cinematográfica, como os corpos se comportam diante da câmera e, ainda, como podem ser observados pelo espectador.

Nesse sentido, parto de uma análise do gesto como signo. Ao tentar compreender o corpo em cena de Mifune, dos gestos do ator, analiso os movimentos do seu corpo no espaço fílmico, diagramando – através do pensamento da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty, e no que concerne à análise de movimento de Rudolf Laban, François Delsarte e da antropologia teatral de Eugenio Barba –, bases que acredito terem traçado um vocabulário valioso para analisarmos o ator no cinema.

#### Sobre as ações e os gestos

Nós, seres sociais, criamos relações comunicacionais a partir de uma consciência de gestos que transmitem mensagens antes da palavra verbalizada. Parte dessa consciência diz respeito à comunicação não verbal entre corpos: posturas corporais, ângulos de partes do corpo em relação ao eixo do corpo, movimento dos braços, pernas, pés, dedos, cabeça, mãos, movimentos faciais, todos são capazes de transmitir o que podemos chamar de comunicação pré-linguística. Utilizo o termo pré-linguístico porque essas comunicações operam fora de dimensões simbolicamente estruturadas e definidas pela linguagem.

Sobre a técnica de atuação que parte da fisicalidade (movimento corporal), tendo como base as terminologias que Rudolf Laban utiliza para movimentos humanos específicos, tomaremos esses tipos de movimentos como "ações incompletas" (LABAN. 1971, 86-87). Esse termo indica especificamente que, os movimentos não são apenas ações funcionais, mas gestos que buscam a expressividade comunicacional. Os movimentos inconscientes executados enquanto se fala podem co-determinar o significado da expressão, ou seja, a pessoa que emite o som, sejam palavras não, pode ser parcialmente inconsciente da totalidade do significado transmitido pelo gesto.

Entretanto, ao analisar o trabalho físico do ator, a espontaneidade do gesto não se configura como "ações incompletas", mas como gesto codificado e citável; afinal dentro do espectro da análise do gesto, nesta pesquisa, não está claro se ator, realizador ou espectador, podem compreender plenamente a informação codificada nesses gestos espontâneos. No âmbito da psicologia comportamental (KENDON. 1981), o gesto em si, espontâneo ou não, vem carregado de sentido. No que concerne à ação cinematográfica, o gesto é codificado, e pode ser avaliado e qualificável em diferentes filmes.

Para traçar uma diferenciação no gesto no âmbito cinematográfico, utilizo os termos "gesto expressivo" e "gesto expandido" para atuações que fogem ao cânone naturalista, a fim de situar essas comunicações dentro dos conceitos de corpo expandido de Eugenio Barba (1992) e de "gesto reflexivo" e "gesto contido" no âmbito da mimesis dentro da teoria de Constantin Stanislavski (1999). Nesse sentido, entendo o "gesto reflexivo" ou "gesto contido" como uma busca pela identidade estabelecida através da relação entre o ator e um processo de espelhamento do naturalismo/realismo. No teatro, de acordo com a leitura do método de Stanislavski, a mimesis opera como um meio de assumir a expressividade naturalista na construção do personagem. De acordo com Eugenio Barba, o corpo dilata-se em proporção para além do corpo cotidiano do naturalismo (BARBA, 1992).

Para Merleau-Ponty, os gestos, em sua Fenomenologia da Percepção (1999), são os meios pelos quais qualquer corpo animado explora seu mundo e encena intenções. Ele enfatizou o papel vital que o corpo desempenha na constituição de qualquer percepção da realidade. No modelo de Merleau-Ponty a conexão quiasmática entre qualquer corpo/sujeito – em primeiro lugar seu próprio corpo e em segundo lugar os corpos de outros corpos/sujeitos –, descreve um processo pelo qual uma consciência é apanhada na ambiguidade da corporeidade (MERLEAU-PONTY, 1999, 151-154). O sujeito

encarnado é ao mesmo tempo fundado no mundo e é capaz de refletir sobre essa mesma condição.

Para Merleau-Ponty, nossas realidades já estão estabelecidas por meio de nossas intenções corpóreas, que se entrelaçam às intenções corporificadas dos outros. Merleau-Ponty estabeleceu o corpo/sujeito como incorporado e interativo com todos os outros corpos/sujeitos, criando "campos fenomenais" de experiência (MERLEAU-PONTY, 1999). Os gestos, para Merleau-Ponty, através desses entrelaçamentos, são o acúmulo ou a aquisição de hábitos ou habilidades em comum. Qualquer movimento do corpo na fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty é a posição intermediária entre a cultura e um determinado mundo biológico (MERLEAU-PONTY, 1999, 99), uma vez que toda ação é realizada dentro de um espaço intersubjetivo.

Os movimentos que se dão como comunicação reflexiva pré-linguística emanam do que Merleau-Ponty denomina de corpo "autônomo" ou "pré-pessoal" (1999, 176), que se une ao mundo antes mesmo de o corpo/sujeito ter assumido qualquer percepção disso. Como exemplo, podemos delinear o gesto/movimento codificado do ator (expressivo ou contido) em estilos de atuação tecnicamente determinados e, igualmente, pode-se realizar a leitura desse gesto/movimento através de análises de imagens obtidas nos filmes. O mesmo gesto para determinado fenômeno pode ser observado como "gesto expandido", como mostrarei com o exemplo de Toshiro Mifune e como "gesto condito", a exemplo de Al Pacino. Esses gestos podem ser analisados como hábitos socialmente construídos dos comportamentos corporais visíveis, mas igualmente técnicas de atuação que diferem em estilos de entendimento do corpo teatralizado, do corpo/personagem. Em uma análise da diferenciação dos gestos no cinema pode-se traçar relações do corpo/ator e do corpo/personagem.

#### O gesto: do teatro ao cinema

O teatro, desde os ritos tribais até o teatro contemporâneo, sempre se preocupou com o gesto como um sistema de construção de significados. Dos gestos que reproduziam animais em rituais que antecediam à caça, passando pelos gestos formais de personagens mascarados do teatro grego, e ao posterior surgimento de movimentos especificamente designados para cada um dos personagens mascarados (como na *Commedia Dell'Arte*), os gestos permitiram o desenvolvimento dos tipos físicos e da classificação dos diferentes corpos (PAVIS, 2008; FO, 2004).

Do mesmo modo, no teatro asiático, na forma teatral clássica japonesa do Noh ou do Kabuki (GIROUX; SUZUKI, 1991; PRONKO, 1986), o gesto é específico e transmitido através da tradição para denotar caráter e estados expressivos. Cada ação física é codificada para cada tipificação de personagem (herói, fantasma, mulher, senhor de terra, etc.) e o gesto/movimento do ator deverá ser alargado exponencialmente para que o espectador receba sua intencionalidade. Dentro deste estilo de técnica de atuação o corpo é expandido e alargado, ele não busca uma identificação com o gesto cotidiano, ao contrário, sua intenção é quebrar a identificação cotidiana. A utilização desta técnica de expansão física do ator, no ocidente, gerou aprofundamentos consideráveis, como no caso do teatro antropológico de Eugenio Barba. Pronko afirma que "o Kabuki opera no âmbito de uma tradição de gestos claramente definida" e que, "usando toda faceta de seu corpo e voz para retratar caráter e emoção, apresenta-se francamente como uma criação teatral diante de uma assistência" (PRONKO. 1986, 156). Na busca pela ocidentalização dos gestos e movimentos do Kabuki para o palco ocidental, Pronko pondera que

um dos problemas mais difíceis foi o de inventar os gestos necessários; uma serie de ideias veio da dança moderna, de gestos simbólicos aceitos e, sobretudo, a partir das sugestões de Bertram Josephs<sup>85</sup>, dos livros de retórica do século XVI. Infelizmente o ator ocidental quando fala através de gestos não-representacionais, trabalha num vácuo quase total, posto que sua plateia não entende seu vocabulário gestual. (PRONKO, 1986, 157)

Pronko cita ainda o fascínio técnico que alguns realizadores de cinema do início do século tiveram em relação à *mise-en-scène* do Kabuki e ao trabalho técnico dos atores, com destaque para Sergei Eisenstein:

Um dos artistas mais sensíveis às representações do Kabuki, em Moscou e Leningrado, foi o jovem diretor cinematográfico, Sergei Eisenstein. Ele dividiu no Kabuki um exemplo brilhante de elementos que se poderia alcançar por meio da câmera. Num artigo, onde evidencia o seu poder de imaginação e o seu gênio, aponta algumas lições oferecidas pelo Kabuki.... O ator do Kabuki, observa Einsenstein, apela a todos os níveis do espectador simultaneamente, criando o que se pode chamar de sinestesia, pois os movimentos do interprete podem corresponder à música ou ao som de matracas de madeira; podem ocorrer no espaço, ser acentuados pelo som ou por uma superfície plana a mover-se no fundo do palco, ou podem corresponder a alguma convenção intelectualmente concebida. (PRONKO, 1986, p.117)

-

<sup>&</sup>lt;sup>85</sup> - Ver BERTRAM JOSEPHS, Acting Shakespeare, New York, theatre Arts Books. 1962.

Em uma análise técnica, o ator de tradição oriental – seja proveniente do teatro clássico, da opera ou do teatro popular –, tem em comum as artes marciais e a dança como base do treinamento físico; essa premissa é a base da formação dos atores orientais (Japão, China, Índia e afins). Ao se referir a voz cantada ou falada a ao próprio gesto fílmico, Pronko observa que o ator de Kabuki não escolhe entre um ou outro meio (PRONKO, 1986).

Tanto o ator ocidental, como os estudiosos de técnicas de atuação ocidental do início do século (Stanislavski, Meyerhold, Brecht, Artaud, Barba, etc.) buscam nas técnicas de atuação oriental inspiração para construir ações físicas, encenações ou pensamento filosóficos para os palcos do ocidente. Nesta linha, e no que concerne esse estudo de gestos, colocamos em relação de dois pensadores da dança e do movimento, também importantes no cinema do início do século XX, François Delsarte e Rudolf Laban.

François Delsarte criou o conjunto sistematizado de gestos, usado por atores e dançarinos, que influenciou as teorias de movimento de Rudolf Laban (1978). Delsarte não escreveu nada sobre seu trabalho e só em 1885, quando Geneviàve Stebbins escreveu, *The Delsarte System of Expression* (1885), as teorias de Delsarte foram plenamente articuladas. Delsarte formulou nove princípios de gestos, enfatizando as conexões entre a experiência e as atitudes mentais e suas manifestações físicas no gesto.

Rudolf Laban ampliou a interligação de gestos com atitudes mentais em seus últimos anos de pesquisa de movimento para atores e dançarinos. É especialmente sobre essa interligação entre Delsarte, Laban e Merleau-Ponty que busco lançar luz. Em seu texto, *O Domínio do Movimento* (1978), Laban nomeia um conjunto de "atitudes internas" que ligam os tipos de personalidade – que C.G. Jung (2000) aborda em sua teoria, de "sensing, thinking, intuiting and feeling" –, como fatores propulsores do movimento. A junção da psicologia Junguiana e do estudo do movimento, Delsarte e Laban, propõe que todo movimento deve ser controlado e dimensionado por estados que emergem do subconsciente. Inversamente, na linha da técnica de atuação oriental, o movimento físico em si é que evoca a reação interna necessária; princípio que pode ser utilizado tanto para o dançarino como para o ator, seja de teatro ou de cinema.

O estudo de "atitudes internas" tornou-se o principal meio de treinamento de ator no *Drama Centre of London* e foi através dele que o dançarino Yat Malmgren treinou atores como Sean Connery, Anthony Hopkins, Collin Firth e Anne-Marie Duff. "Atitudes internas" podem ser entendidas como diferentes modos perceptivos de lidar com a

emoção da cena. A técnica foi utilizada para investigar as ligações entre o movimento e a personalidade, criando um sistema de conscientização do movimento a partir da evocação do estado interno do ator, observando padrões e ritmos de movimento do cotidiano e reproduzindo de forma mimética e codificada no palco ou na tela.

O princípio similar de decodificação foi utilizado por Eugenio Barba (1992) ao criar o mecanismo de treinamento do ator a partir do conceito de antropologia teatral, buscando encontrar uma anatomia especial para o ator, ou seja, o seu "corpo extracotidiano" (BARBA, 1992). Porém, Barba procura em outro corpo teatral, o corpo oriental que, no seu entendimento, produziria muito mais "vida" em cena do que o corpo do ator ocidental. É através da antropologia teatral – "o estudo do comportamento cênico expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas" (BARBA, 1992, p 65) –, que Barba vai encontrar esse "novo corpo"; uma presença física e mental do ator modelada segundo princípios diferentes dos da vida cotidiana. O corpo todo pensa/age com outra qualidade de energia e significa saber modelá-la: "um corpo-mente em liberdade afrontando as necessidades e os obstáculos predispostos, submetendo-se a uma disciplina que se transforma em descobrimento" (BARBA, 1992, p 65). A utilização extra-cotidiana do corpo-mente é aquilo que ele chama de técnica, uma ruptura dos automatismos dos gestos/movimentos do cotidiano que rompe, consequentemente, com a ordem naturalista.

A partir dos questionamentos e da busca por respostas sobre a genealogia da ação física no cinema, tento articular o pensamento de Barba e de outros pensadores do teatro e do movimento (especialmente, Laban e Delsarte), para uma sistematização da análise física do ator na forma fílmica. Esses autores contribuem para o entendimento e a diferenciação do ator oriental e do ator ocidental, a partir das técnicas utilizadas; não somente como se originam e se desenvolvem, mas, sobretudo, como se relacionaram com às ideias da primeira metade do século XX e para o entendimento do ator de cinema no contemporâneo.

Observamos, assim, uma aproximação com a fenomenologia merleau-pontiana, na medida em que esses autores e o filosofo Merleau-Ponty conferem à experiência encarnada do corpo como um lugar fundamental. Tanto a fenomenologia da percepção em Merleau-Ponty, as teorias de movimento/dança em Laban, a sistematização gestual de Delsarte, e o 'novo corpo' antropológico de Barba, nos fornecem uma visão de que é imprescindível a experiência do corpo vivido em primeira pessoa. Fica claro, desse modo, o pioneirismo de Delsarte ao tratar estas questões desde o início do século XX e as

contribuições de Laban, prenunciando algo que Merleau-Ponty confirmaria mais tarde em suas primeiras obras, na década de 1940.

Nesse sentido, para qualificar o gesto e o estilo de atuação, buscamos analisar de forma comparativa a gestualidade do ator japonês Toshiro Mifune e do ator ocidental Al Pacino, sem adentrar nos meandros das técnicas em si, mas olhando para o repertorio de gestualidade de cada um, e trazendo para o entendimento do gesto expandido e do gesto contido,. Criando uma série de insights na observação do jogo atoral de cada um. Além disso, a sistematização de gestos dentro de estilos de *performance*, podem ser analisados como um meio de refletir sobre as predisposições de cada atuação, seja na ação física puramente posta no jogo (sem pré-concepção da intencionalidade psicológica da personagem, como no caso da técnica de atuação oriental), seja nas ações afetivas e processos de pensamento de personagens, ou, ainda, na reflexão das motivações de caráter, no que concerne o ator ocidental.

## Gesto na linguagem do cinema: Mifune e Al Pacino

Virar-se para a ciência lança uma luz mais esclarecedora sobre o assunto do gesto. Susan Goldin-Meadow (1999), psicóloga cognitiva do desenvolvimento, que pesquisa o papel do gesto na comunicação e sua relação com a linguagem, divide os gestos em dois tipos: os que substituem a fala, e servem claramente a uma função comunicativa, e os que são realizados inconscientemente de sua função comunicativa. No primeiro caso, segundo Goldin-Meadow (1999, 419-420), os gestos revelam formas de linguagem, eles são codificados e estruturados dentro da leitura cultural – um sinal específico, como unir o polegar e o indicador para criar o sinal de "OK", ao mudar a posição dos dedos, a comunicação não é a mesma Goldin-Meadow (1999, p. 419). Assim, os gestos operam em relação à linguagem como comunicante direto e, como no caso do cinema, são ativamente codificados e trazem uma gama de significados.

No gesto do ator de cinema, materializado e imortalizado na imagem fílmica, a análise parte da reprodução do gesto em determinada parte do corpo e em como o corpo responde, em termos de movimentos e gestos, a situações similares. Sugiro como objeto de análise, duas sequencias de contextos similares:1. a cena final *do Trono Manchado de Sangue*, no momento da morte do Taketori Washizu (Toshiro Mifune), em uma sequência de disparos de flechas; 2. a cena final de *Scarface*, no momento da morte de Tony Montana (Al Pacino), morto em uma sequência de tiros.

Em ambas as cenas, os corpos dos atores atuam em suas determinadas realidades históricas, culturais e técnicas – sem trazer aqui o aspecto do roteiro do filme em si, apenas levantando características similares das personagens –; ambos iniciam o filme como súditos/subalternos e alcançam status de poder, tornando-se déspotas em suas lideranças, e ambos são assassinados em um ataque massivo para destituí-los do poder.

Podemos observar os corpos dos atores, entendendo que, nos diferentes espectros do gesto, seja o "gesto expandido" ou o "gesto contido". A movimentação e a gesticulação dos atores nessas cenas são construídas de forma dinâmica; eles levantam os braços, gesticulam com as mãos, correm pelo espaço cênico delimitado (Lord Washizu no seu castelo no Japão feudal, Tony Montana em sua mansão em Miami nos anos 80), são alvejados com uma quantidade significativa de flechas/balas e permanecem em pé, fechando a cena com o corpo caindo (na bruma, Washizu, e na piscina, Montana).

Trazendo para uma abordagem da perspectiva da diferenciação do gesto, os dois personagens se encontram em uma situação limite de morte iminente. No Montana de Pacino, observamos a técnica da atuação realista/naturalista, com os seus gestos contidos e sua movimentação física que varia entre rompantes de fúria e contenção do gesto; mesmo em expansão, a gestualidade e a movimentação de Pacino não saem da possibilidade de diálogo com a coerência expressiva (NAREMORE, 2014) da atuação naturalista. Sua atuação, dentro da perspectiva fenomenológica, se dá pela articulação dos seus gestos e é construída de forma a transmitir o estado interior do personagem. Como uma particularidade da sua atuação, Al Pacino traz intencionalidade de sua personagem para os olhos: Montana explode em fúria física, mas são em seus olhos que a câmera busca, em várias sequencias do filme, a comunicação gestual do ator, focalizando seus olhos sempre antes de uma explosão de fúria.

Nessa sequência podemos observar ainda que todo o corpo do ator está posto na ação, porém é possível delinear que são nos olhos que Al Pacino concentra e concebe a ideia de atitude interna. Laban atribui a cada impulso uma qualidade dinâmica correspondente de "esforço" (do étimo alemão *Antrieb*, que foi traduzido para o inglês como *Effort*), como ímpeto para o movimento. Essa atitude da qual Laban fala se define ao tornar visível o invisível do corpo – um invisível que é já gestado na relação do sujeito consigo mesmo e com o mundo. Existe aqui, assim, como em todo o pensamento labaniano, um aspecto filosófico e ontológico que envolve as conexões entre um dentro e um fora corpóreos, que merece uma maior atenção e reflexão e que se conecta com a

noção de quiasma, desenvolvida por Merleau-Ponty para tratar da ideia de cruzamento, conexão e reversibilidade entre corpo e mundo.



Al Pacino em Scarface. Personagem Tony Montana

Com o intuito de trazer uma análise comparativa com a atuação oriental, pensando a gestualidade e o gesto expandido, proponho observar a sequência final de *Trono manchado de Sangue*. Para pensar essa sequência podemos nos aproximar de Merleau-Ponty (1999) já que, para o filosofo, o corpo do indivíduo é sempre o ponto de vista singular do ser humano sobre o mundo, assim como o presente de cada um é seu ponto de vista particular sobre o tempo. Em *Trono Machado de Sangue*, Akira Kurosawa opta por uma representação baseada no teatro Noh japonês, em que o corpo atua em um formato rigorosamente tipificado, com movimentos estudados em tratados seculares. Assim, surge então uma questão, como traduzir fisicamente as sensações internas?

No Oriente, muitas tradições buscam a harmonia e o domínio do corpo; seja na medicina ou nas artes marciais, o corpo é considerado como um todo, que reage ao seu ambiente e tem sua própria linguagem. A atuação oriental não é uma exceção a essa regra, partindo desse mesmo princípio; o que explica o fascínio de Artaud pelo teatro balinês, o de Brecht pela opera de Pequim e pelo teatro japonês. Compreender essa premissa do corpo como base para atuação traz luz ao problema de analisar a atuação oriental no cinema. Não parece possível realizar uma importação direta das tradições orientais para o ocidente, uma vez que o trabalho corporal no oriente é culturalmente entendido de forma oposta ao da atuação ocidental.

Mifune compõe seu personagem a partir de uma carga direcionada para a ação física. Mesmo sua máscara facial, que foi construída em todo o filme como uma expressão tipificada dentro da tradição do Noh, é alargada de forma exponencial, chamando atenção para limite muscular do rosto do ator. Portanto, Mifune traduz uma materialidade física que explora o limite do corpo, os gestos de mãos, dos braços e da face são levados ao limite de sua musculatura, evidenciando uma carga física que compõe com o entendimento do gesto alargado.



Toshiro Mifune como Lord Washizu em Trono Manchado de Sangue

Porém, apesar das diferenças, é preciso pontuar que os dois atores, Mifune e Al Pacino, demandam e respondem ao conceito de expansão e contenção do gesto. Ambos estão em ação, e a intencionalidade está posta na movimentação das cenas, onde seus corpos são os principais meios de comunicação – apesar de algumas falas entrecortadas, sãos corpos e os gestos que comunicam preponderantemente. Nesses dois casos as suas musculaturas, suas faces, suas movimentações, corroboram com as técnicas incorporadas em cada estilo. A interação é específica e, por meio dela, se estabelece uma disputa entendida em conjunto. A primazia da natureza incorporada da movimentação é destacada no momento que são alvejados, tendo em mente a aproximação da movimentação dos atores/personagens, dentro dos conceitos defendidos por Barba, Laban e Merleau-Ponty.

Tendo em vista a intencionalidade do aprofundamento futuro deste estudo, elejo uma pergunta central, a partir da qual minhas reflexões orbitam: como os autores, em suas

teorias, trazem em seus pensamentos a ideia de um indivíduo encarnado, sujeito e objeto de seu movimento e de sua percepção? Lançada esta pergunta, torna-se necessário traçar os modos pelos quais Barba, Laban e Merleau-Ponty colaboraram fortemente para uma mudança radical nos paradigmas ocidentais que regiam (e que ainda regem, em certos contextos) o corpo, o movimento, a percepção do ator e sua personagem na cena.

A relação entre o gesto e a percepção, pode ser alinhada ainda que os gestos sejam necessários para perceber a ação sem a necessidade da fala; gestos alimentam a imaginação, traduzem e comunicam e, como aponta Merleau-Ponty, se fazem necessários para que compreendamos a intencionalidade da emoção e do pensamento. Há uma interação dinâmica que é espacial entre o gesto e a percepção da emoção, por parte do espectador. Para Merleau-Ponty os gestos auxiliam no acesso às imagens que estão no campo subjetivo do sentimento, o fenômeno permite manter uma forma incorporada de externalizar e representar sentimentos.

# Considerações finais

Considerando as atuações abordadas, os modos de envolvimento corporal dos atores em seus contextos, o corpo reflete a técnica de atuação. O corpo visceral de Mifune expõe extrapolações do gesto cotidiano, enquanto o corpo interior psicológico de Al Pacino corrobora com o cânone naturalista do gesto contido. É do corpo, materialidade superficial, que emanam gestos, imaginários e analógicos, e através dos quais compreendemos e visualizamos as emoções das personagens. É através do corpo que o personagem experimenta o campo perceptivo e o mundo sensorial.

Enquanto as percepções sensoriais do corpo são direcionadas para fora, tomamos consciência do próprio corpo do personagem e, dessa forma, surge a imagem do personagem. Na codificação que Mifune constrói para o Lord Washizu, pode-se observar o corpo extra-cotidiano (BARBA, 1992). E é no gesto expandido que identificamos o corpo visceral, um corpo que expõe a consciência das sensações viscerais, de forma que a leitura das ações físicas do ator na tela pode ser apreendida de maneira direta e específica no que diz respeito à recepção.

A exploração do gesto, seja ele extra-cotidiano expandido ou cotidiano naturalista, pode ser vitalmente aprimorada através da compreensão da pesquisa em uma abordagem fenomenológica na atuação que oferece — ao considerar cada ator como um corpo/sujeito

em interação constante com o seu próprio corpo —, uma visão contextualizada de como os corpos interagem dentro ou fora da cena. Ajudar na conscientização de cada ator sobre as interconexões entre seus significados sentidos e suas expressões físicas e vocais é um rico investimento pedagógico que possibilita processos de aprendizagem continuada para qualquer estudante de desempenho.

Enquanto o conceito de "linguagem corporal" universal é errôneo, dadas as complexas intervenções da cultura com qualquer corpo/sujeito, a pesquisa psicolinguística revela as interconexões entre imaginação, linguagem e gesto, fornecendo campos de possibilidades para a exploração de interações sutis, na comunicação face a face e no desempenho corporal de maneira geral. Assim, a partir desses referenciais e de estudos comparativos, é possível obter uma visão esclarecida de como, através de corpos e vozes, os seres humanos fazem a ponte entre si enquanto agem, falam, escutam, se movimentam.

## Referências

AMIEL, V. Le corps au cinéma. Keaton, Bresson, Cassavetes, Paris: PUF, 1998.

AMIEL, V; NACACHE, Jaqueline. SELLIER, G. VIVIANI, C. (org.), L'acteur de cinema : Approches plurielles. Rennes : PUR, 2007.

BARBA, Eugênio. **A Canoa de Papel**: Tratado de Antropologia Teatral. São Paulo. São Paulo, Hucitec,1994.

\_\_\_\_e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo, Hucitec, 1995.

BATTCOCK, Gregory. The Art of performance. New York, E. P. Dutton, Inc., 1984.

BAVELAS, Janet. 'Face-to-face dialogue as a micro-social context: The example of motor mimicry'. In **Gesture and the Dynamic Dimension of Language**: Essays in Honor of David. 2007.

BEATTIE, Geoffrey and SHOVELTON, Heather. 'The role of iconic gestures in semantic communication and its theoretical and practical implications'. In **Gesture and the Dynamic Dimension of Language**: Essays in Honor of David McNeil, edited by Duncan, Susan D; Cassell, Justine; Levy, Elena Terry. 2007. Amsterdam and Philidelphia: John Benjamins Publishers: 221–241.

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.

DAMOUR, Christophe. Al Pacino – Le dernier tragédien. Paris: Scope, 2009.

DELSARTE Project. 2011. [Internet]. Accessed 4 June 2011. Available from: <a href="http://www.delsarteproject.com/?A">http://www.delsarteproject.com/?A</a> Brief History of Delsarte

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. 2a. ed. São Paulo : Editora SENAC São Paulo. 1999.

GIROUX, Sakae. **Zeami**: Cena e Pensamento Nô. São Paulo: Editora Perspectiva

GOLDIN-MEADOW, Susan. 2003. **Hearing Gesture**: How Our Hands Help Us Think. Cambridge: Harvard. University Press.

KENDON, Adam. **Gesture**: Visible Action as Utterance. New York: University of Chicago Press. 2004

LABAN, Rudolf. **Choreutics**. Annotated and edited by Lisa Ullman. Hampshire, UK: Dance Books, 2011a.

**Domínio do Movimento**. Revisado por Lisa Ullman. Hampshire, UK: Dance Books, 1978.

\_\_\_\_\_ The Laban Sourcebook. Edited by Dick McCaw. London and New York: Routledge, 2011c.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2a ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SOMBRA, José de Carvalho. **A subjetividade corpórea**: a naturalização da subjetividade na filosofia de Merleau-Ponty. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MOULLET, L. <u>Politique des acteurs</u>. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.

NAREMORE, J. **Acting in the cinema**. Berkely/Los Angeles/London: University of California Press, 1988.

PRONKO, Leonard C. **Teatro**: leste e oeste. São Paulo: Editora Perspectiva.

RUYTER, Nancy Lee Chalfa. **The Delsarte Heritage**. Dance Research, v. 14, n. 1, p. 62-74, 1996.

SAID. Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenego do Ocio dente / Edward W. Said; tradução Tomás Rosa Bueno. - Sao Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Fotografia e audiovisual: imagem e pensamento

STEBBINS, Genevieve. 1977. **The Delsarte System of Expression**. Princeton, New Jersey: Dance Horizons. Talking Twins Pt. 2.

ZARRILLI, Phillip B. 1995a. 'Introduction to part II'. In **Acting Re(Considered)**: Theories and Practices, edited by Zarrilli, Phillip B. London: Routledge

ZARRILLI, Phillip B. Acting" at the nerve ends": Beckett, Blau, and the Necessary. **Theatre Topics**, v. 7, n. 2, p. 103-116, 1997.

ZARRILLI, Phillip B. Toward a phenomenological model of the actor's embodied modes of experience. **Theatre journal**, p. 653-666, 2004.

# Chantal Akerman: Tempo Expandido

Kaísa ANDRADE

# Introdução

A exposição "Chantal Akerman - Tempo Expandido", inédita no Brasil, brinca com vários tempos, ou melhor, temporalidades e espaços. Ocupou, com cinco videoinstalações de 10 a 34 minutos, em três andares - não consecutivos - do Centro Cultural Oi Futuro, no Rio de Janeiro, de 27 de novembro de 2018 a 27 de janeiro de 2019. No primeiro andar, estavam reunidas as obras "La chambre" (2012) - realizada a partir do filme homônimo de 1972 - e "Tombée de nuit sur Shanghai" (2009) - realizada a partir de parte do filme "O Estado do Mundo" (2007); no segundo andar constavam o tríptico "Maniac summer" (2009) e, separado por uma parede, "My mother laughs, prelude" (2012) - performance a partir do livro que a autora fez sobre sua mãe; no terceiro e último andar estava "In the mirror" (2007), realizada a partir do filme "A Amada Criança ou Eu Toco para Ser uma Mulher Casada" (1971).

A exposição estava sendo planejada desde 2014 por Beto Amaral, mas foi interrompida, pelo suicídio da cineasta em 2015, e retomada em 2016. Ele começou a conversar diretamente com Akerman por *e-mail* e *skype* e uma das exigências era que a curadora da exposição fosse uma mulher. A ficha técnica conta com a curadoria de Evangelina Seiler, a montagem supervisionada por Claire Atherton, a expografia por Daniela Thomas e Felipe Tassara, a coordenação artística de Beto Amaral e a produção executiva de Julia Borges Araña.

Chantal Akerman foi uma cineasta, artista, atriz, roteirista, produtora e professora de cinema, pioneira do cinema experimental. Explorou gêneros que vão desde a ficção ao documentário, à televisão e à performance. Nasceu em Bruxelas, Bélgica, em 1950 e mudou-se para Nova York com 21 anos. Filha de uma família de judeus vítimas do Holocausto Polonês, do qual só sua mãe sobreviveu. Produz desde os anos 1970 e esteve por trás de obras como "Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles" (1975) e "Je, tu, il, elle" (1977).

<sup>861.</sup> Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 30 de maio a 1 de junho de 2019.

Segundo Beuavoir (1949), toda a história das mulheres foi feita pelos homens, o ponto de vista deles foi o que mais se sobressaiu durante a história da humanidade. A escolha do objeto de pesquisa deste artigo se dá pelo fato de que é urgente descobrir, redescobrir e exaltar mulheres artistas que, historicamente, independente de quão privilegiadas sejam, são constantemente silenciadas. O cinema experimental proposto por Akerman permeia uma estética em que "as ações de uma mulher, os gestos, o corpo, e olhar que definem o espaço da nossa visão, a temporalidade e os ritmos de percepção, o horizonte de significado disponível para o espectador" (LAURETIS, 2007, p.159). Ou seja: a forma como ela explora o feminino, o coloca em posição de protagonismo.

# Experiência estética de fruição: do dispositivo à vida

Desde 1995, a realizadora reorganizava seus filmes nas instalações de galerias e museus. Sobre o formato de apresentação do projeto em videoinstalação, Atherton, montadora que trabalhou cerca de trinta anos com Akerman, disse em entrevista:

"(...) se tratando de instalações, há um diferencial. Quando editávamos filmes, colocávamos uma imagem após a outra. Quando passamos a trabalhar com instalações, começamos a colocar as imagens também ao lado uma da outra. Isso cria uma segunda dimensão e dá ainda mais espaço para o espectador, porque ele também tem um movimento a fazer" (ATHERTON, 2018)<sup>87</sup>

Ao passar de um suporte a outro, a obra se renovava a partir de estratégias extraídas da arte contemporânea e propiciando "outras maneiras de se relacionar com imagens em movimento, redefinindo temporalidade, espaço, narrativa e impondo modificações à interação mental e corporal do espectador" (LINS, 2009, p.2). Dessa forma, a experiência estética se modifica dependendo de como é vivenciada. Experiência é empregada aqui no sentido que Larossa (2001, p.21) aplica: "o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca", em vez de uma simples informação que não se transforma em significados relevantes.

Arte, vida e morte estão imbricados de tal forma que parecem ser uma coisa só. Ora somos *voyeur* e temos impressão de estarmos "invadindo" um espaço privado, "*stalkeando*" o dia a dia da autora, ora ela nos observa, encara e provoca diretamente e

<sup>87</sup> Disponível em: <a href="http://mulhernocinema.com/entrevistas/claire-atherton-sobre-chantal-akerman-ela-vive-no-mundo-e-pertence-a-todos-os-lugares/">http://mulhernocinema.com/entrevistas/claire-atherton-sobre-chantal-akerman-ela-vive-no-mundo-e-pertence-a-todos-os-lugares/</a>

<sup>&</sup>lt;sup>88</sup> forma abrasileirada do verbo "stalk", em inglês, que significa perseguir.

ora sua ausência nas imagens nos faz procurar por suas marcas. Segundo Cocchiarale, a arte contemporânea:

"passou a buscar uma interface com quase todas as outras artes, e, mais, com a própria vida, tornando-se uma coisa espraiada e contaminada por temas que não são da própria arte. Se a arte contemporânea dá medo é por ser abrangente demais e muito próxima da vida" (2006, p.16).

Ele continua: "Nós temos que pensar essas características do nosso cotidiano porque um dos grandes obstáculos para entender a arte contemporânea é o fato de ela terse tornado parecida demais com a vida" (COCCHIARALE, 2006, p. 39). E é nesse aspecto que Chantal se debruça. As videoinstalações nos transportam para uma imersão empática na vida do outro - não apenas da própria Chantal, mas de sua mãe, da condição de ser mulher, do estrangeiro, entre outros - e na nossa própria.

# Tempo, tempo, tempo...

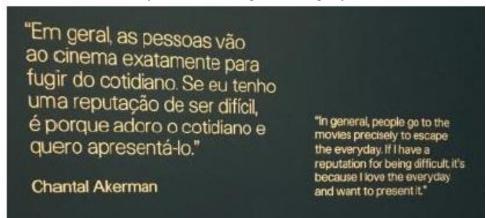
Ao mesmo tempo em que a mostra apresentava um recorte do trabalho de Akerman, com os vídeos em *looping*, não existia um "tempo certo", marcado rigorosamente pelo início cronológico do filme: ele começava a partir do momento em que você entrava na sala e se permitia entrar em contato com o universo criado pela realizadora. Segundo Eco (1985), a obra de arte é um objeto que, independentemente do modo pelo qual as pessoas a consomem, vive no tempo como todo objeto físico e é submetida à lei física do consumo. Sobre a diferença entre ver uma videoinstalação numa exposição e assistir a um filme dela em casa, Atherton defende que em casa o comportamento é mais de consumo do que de descoberta:

"Chantal não era contra as pessoas assistirem aos filmes dela em casa, porque sempre queria compartilhar seu trabalho. Mas esta não é a melhor maneira de descobrir a obra dela. Você aperta um botão e as coisas vêm até você. É como se você comesse os filmes. É ótimo ver os filmes dela no cinema, mas o que talvez seja mais forte na instalação é que não se trata apenas de imagens e sons que se seguem em uma linha do tempo, mas, sim, de um trabalho que também é feito de acordo com o espaço." (ATHERTON, 2018)

Algumas características ou estilos estão presentes de forma bem marcada nos filmes: são autobiográficos e muitas vezes possuem tomadas longas com a câmera parada em um ponto fixo. Sobre a passagem do tempo na obra, Akerman se posiciona: "quando alguém diz: "vi um filme ótimo, nem senti o tempo passar!", desconfio que essa pessoa

está sendo 'roubada' de algo muito precioso. Em meus filmes, quero que a pessoa sinta o tempo passar e tudo que essa passagem traz consigo"<sup>89</sup>. Esse aspecto é reforçado na escolha de uma de suas frases na expografia da exposição, em que ela fala sobre a questão do cotidiano, do tempo e da dificuldade que as pessoas têm de entendê-la.

Citação da cineasta em parede da exposição.



A forma de consumir o audiovisual nos interessa, pois está intrinsecamente conectada à experiência. Permitir deslocar-se até um centro cultural traz em si um ato de se fazer presente fisicamente para experienciar. A exposição por si só já possui um formato imersivo, colocando o espectador no meio da sala, permeado por videoinstalações de grande formato. Dessa forma, é interessante pontuar a importância dos fatores que diferenciam as diversas formas de consumo do audiovisual.

# A política das imagens

"A mulher é um não ser (...) A história da arte em que se ampara é uma história da arte feita por homens. As ideias sobre arte e sobre o que é importante na arte são baseadas no que serve aos homens e no que os homens vivenciaram" (CHICAGO, 1971, p. 39). O pensamento do século XX das autoras feministas citadas faz sentido até os dias atuais e suas críticas continuam pertinentes. Para entender melhor o contexto sócio-histórico-político-cultural que vivemos no Brasil, é importante traçar uma sequência de acontecimentos que marcam a situação do país que recebe a exposição "Chantal Akerman - Tempo Expandido". Numa época em que no Brasil o discurso machista, LGBTfóbico - discriminatório, no geral - parece estar legitimado pelas instâncias de poder, quando, por

147

<sup>&</sup>lt;sup>89</sup> https://www.obrasdarte.com/chantal-akerman-tempo-expandido/

exemplo, o presidente eleito diz abertamente: "não vou combater nem discriminar, mas, se eu vir dois homens se beijando na rua, vou bater" et uma exposição de uma cineasta mulher e lésbica se faz presente e reforça a relação entre arte e política.

Em outubro de 2018, Roger Waters, ex-integrante da banda *Pink Floyd*, em show no Brasil apoiou a campanha "#Elenão" iniciada por mulheres nas redes sociais e que levou milhares às ruas para protestar contra o então candidato à presidência do Brasil, do PSL - partido de extrema direita -, Jair Bolsonaro. O músico se posicionou politicamente toda sua vida e na sua nova turnê, protesta contra o neofascismo em diversos lugares do mundo. Ele foi vaiado (principalmente na pista VIP, cujos ingressos custavam R\$ 810), com a premissa de que o artista deveria estar ali apenas para performar e entreter e não se envolver politicamente, um pensamento atrelado à ideia de que arte deveria ser apenas entretenimento e não posicionamento crítico.



Show de Roger Waters no Brasil

Outro acontecimento marcante foi a morte de Bernardo Bertolucci, diretor de "Último Tango em Paris" (1972), em 26 novembro de 2018, que levantou discussões no mundo inteiro. No filme, acontece a famosa cena de estupro combinada pelo cineasta em segredo com o ator Marlon Brando e sem o consentimento da atriz Maria Schneider, que diz se sentir violentada. Há uma prática recorrente de uma violência física e simbólica - nos termos de Bourdieu (1998) - contra a mulher no cinema.

Essa geopolítica se faz presente no conteúdo formado pelas diversas narrativas exploradas pela exposição, como consta na reflexão no texto (imagem abaixo) e também, pela forma que Akerman ocupa a cena como atriz e como diretora, o que nos diz muito

 $<sup>^{90}</sup>$  Folha de São Paulo, 2002. <a href="https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1905200210.htm">https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff1905200210.htm</a>

sobre a questão da representatividade na indústria cinematográfica e de como ela subverte a lógica clássica. Lauretis (1985, p.157) traz a questão da identificação das mulheres enquanto "sujeitos" e de como isso é importante politicamente, sendo tema central do feminismo e "cujas imagens e subjetividade - até muito recentemente - não foram configurados, retratados ou criadas por nós".

"As imagens têm vida, elas têm seus próprios segredos. Durante a edição, se você for receptivo à luz, às linhas, às cores, aos sons, se você não restringir as imagens a um determinado significado, se você ouvir seus movimentos, seu ritmo e seus mistérios, elas conversam com você e conduzem você. Elas ajudam você a construir um espaço, uma espécie de novo território, e camadas de significados surgern, significados que não são definidos."

O enquadramento das videoinstalações ora traz o espectador para dentro da imagem, através de uma imersão quase interativa, ora nos torna observáveis, volta-se contra nós para explorarmos também. Daremos continuidade à investigação da exposição

a partir da análise cada um dos vídeos apresentados nela no texto a seguir.

#### La Chambre. 2012

Em "O quarto", a câmera faz lentamente um *travelling* em 360 em seu quarto, revelando parte por parte aos poucos. Chantal se encontra deitada. Parece ser de manhã. Cada vez que a câmera completa uma volta, a vemos fazendo algo diferente, mas a narrativa não está centrada apenas nas suas ações. Não é um filme de ação. Durante todo o filme Akerman permanece na sua cama. Há uma sensação de repetição, monotonia. Aparentemente sem cortes, a viagem panorâmica que fazemos no quarto o torna um dos protagonistas e passamos a analisá-lo, criando narrativas sobre o cenário. Chantal parece fazer tão parte daquele ambiente quanto os móveis fazem. É quase um retrato de natureza morta. Ou melhor, um autorretrato.

"O quarto"



A repetição lenta e monótona do girar da cena é rompida no moneto em que Chantal come uma maçã. Ativa, ela encara a câmera e joga para o outro lado a sensação de ser observado. O ato se inverte. A maçã - tida como símbolo de pecado na cultura ocidental - é devorada cada vez mais ferozmente por Akerman, que a ressignifica, transgredindo, como se a partir daquele momento houvesse uma tomada de poder. Nesse sentido, Akerman quebra a triangulação masculina do olhar - do diretor, dos personagens em cena e do espectador - analisado por Mulvey (1975). Para exemplificar a autorização do olhar masculino e a condenação do olhar feminino, Almeida (2016) diz:

"(...) construímos nosso imaginário a partir de uma mitologia judaico-cristã e greco-romana que nos diz que as mulheres originais, Eva e Pandora, foram aquelas que, pelo exercício da curiosidade, castigaram a humanidade a toda sorte de conflitos. Eva, porque mordeu uma maçã, permitiu que o homem visse em sua nudez a licença ao pecado, e Pandora, porque abriu uma caixa (que lhe fora dada de presente!) para olhar o que havia dentro, despejou sobre o mundo todos os males possíveis." (ALMEIDA, 2016)

Ao colocar-se na cena enquanto mulher, a realizadora aciona questões políticas dentro da estética experimental do filme. O espaço é dentro de casa: lugar emblemático tanto na sua obra quanto ao que ele representa, seja como confinamento, vivência cotidiana relegada historicamente à mulher, que não era permitida a vida pública, rememorando a autonomia reivindicada por Virginia Woolf: "uma mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu (...) um espaço próprio" (1990, p 8).

# Tombée de nuit sur Shanghai, 2009

#### Fotografia e audiovisual: imagem e pensamento

Na parede adjacente, temos "Cair da noite sobre Xangai". Um *blur* da imagem vai ficando nítido e reconhecemos um rio, o porto, com um navio se aproximando e pessoas que passam. O enquadramento faz com que tenhamos a mesma altura dos personagens em cena. Somos estrangeiros numa cidade cosmopolita. Globalização, capitalismo, consumismo. O externo e o interno. O rio e a cidade. Pertencer ou não. Imigração. Natureza e o artificial, a tecnologia. A solidão na multidão. Excesso de informação. Poluição sonora e imagética nas cidades. Todos esses elementos atravessam o tempo da obra de Akerman.



Videoinstalação - Cair da noite sobre Xangai

O tempo é mais devagar enquanto navegamos. Os sons e as imagens clichês refletidas no prédio se multiplicam e confundem com rapidez. O que paramos para contemplar é a cidade. A dimensão das coisas nos tornam pequenos. A trilha sonora é um burburinho de um hotel-restaurante, músicas de diversos estilos tocando ao fundo enquanto encaramos a projeção no prédio. Em especial, nos chamou atenção uma versão chinesa da música "I Will Survive" em chinês.

"Sem reinventar o mundo, a história não fica em pé. É nessa cidade reinventada que o público aceita que as histórias se passem; não na sua cidade, com os seus conhecidos. E essa reinvenção não é uma questão técnica. Não se reinventa a geografia só porque aquela porta não dá naquela rua, ou aquela casa não fica naquela cidade. O estranhamento é voluntário, artístico." (MOURA, 2001, p.266)

A câmera é estática, mas o olhar de quem observa não. Adaptamos o olhar e os sentidos para reconhecer as cenas. Duas luzes de aquário chinesas falsas em cada extremidade da tela de projeção parecem fazer parte do extracampo e acrescenta, de forma irônica, um elemento que se conecta tanto com o ambiente mostrado quanto com o que ele representa fora.

#### Maniac Summer, 2009

"Verão obsessivo": somos bombardeados de imagens, esteticamente diversas, uma ao lado da outra, não sincronizadas. Preto e branco, granulado. Colorido e datado, com as informações de horário passando na tela. As configurações da câmera ficam expostas, como num filme caseiro. Não há legenda. São três projeções em três paredes da sala. A sensação é de fragmentação. Informação demais para acompanhar ao mesmo tempo. É preciso de mais tempo do que até o corte final para captar melhor o que está acontecendo.

No vídeo central, vemos a intimidade de Chantal no dia a dia: ela trabalha, come, fala ao telefone, fuma. As outras imagens ao redor têm um tom nostálgico e poético de uma estética trabalhada na pós-edição. Sem começo, nem fim, nem tema específico. Acompanhamos um pouco do cotidiano numa *live*, ela sai de cena e a câmera continua filmando. O tempo de Akerman é outro.



152



Vista da Janela em Verão Obsessivo

Vemos a sua vista: sons e imagens de Paris no verão de 2009. A câmera se posiciona de frente às janelas do apartamento à frente. Vemos a janelas do apartamento à frente em close. A metalinguagem da janela física e a tela no cinema: um enquadramento que tem um quadro dentro de um quadro. Difícil de acompanhar, o tríptico causa um atordoamento com esses flashes de imagens. Essa sensação é intensificada com os ruídos da rua e das crianças brincando, acompanhadas de seus pais num parque.

#### In The Mirror, 2007

"No espelho" é preto e branco. É a única sala em que a legenda fica disponível fisicamente, já em outros vídeos, não há sequer legendas. De costas, um corpo feminino nu está na frente de um espelho. O reflexo é quem está de frente para o espectador. O enquadramento emoldura a imagem dela no espelho, direcionando nosso olhar. A mulher observa e analisa cada parte do seu corpo, qualificando-as de maneira fria, como se estivesse listando uma anotação de compras de supermercado, inexpressiva. A única manifestação expressiva vem em forma de longos suspiros. Uma constatação cansada. Sob qual olhar ela se sente julgada? "Nós mulheres somos ensinadas desde cedo que nossos corpos estão à disposição do olhar masculino e, cientes disso, passamos a projetar

nossa própria imagem como uma resposta a esse olhar." (AlMEIDA, 2016). Ela se olha sob o reflexo do seu olhar e dos olhares externos. Essa dismorfia causada pelo padrão de beleza diante de uma sociedade patriarcal afeta a vida de mulheres reais.

No Espelho



#### Fotografia e audiovisual: imagem e pensamento

Sou pálida Meu pescoco é longo Sou menos alta do que pareço, porque meus braços são longos e minhas pernas são longas, mas tenho um rosto pequeno e, no entanto, ele é largo (apontando para o queixo) Tenho sardas Tenho uma boca bonita Eu mal tenho cintura Tenho uma curva acentuada, atrás, nas minhas costas Sou pálida Minhas orelhas são um pouco salientes Tenho rugas Tenho barriga, se não encolher Meus pulsos são frágeis Quase não tenho seios Um de meus ombros é mais baixo que o outro Tenho um pescoco longo A cor dos meus olhos é igual à do meu cabelo (suspira) Tenho pelos no meu queixo Meu nariz é pequeno (suspira) E, além de tudo, meu traseiro é gordo e tem celulite, e eu tenho uma barriga saliente.

Pensando sobre o corpo da mulher na história da arte, havia uma discriminação institucionalmente mantida contra elas:

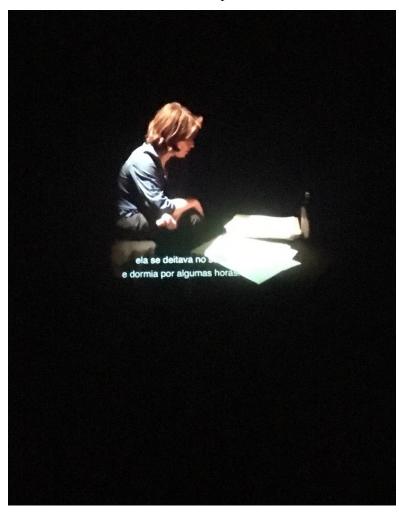
"não há problema nenhum em uma mulher ("baixa", sem dúvida) revelar-se nua como-um-objeto para um grupo homens, mas é proibido a uma mulher participar ativamente no estudo e documentação de um homem nu-como-objeto, ou mesmo de uma mulher." (NOCHLIN, 1971, p. 26)

É provocador quando Akerman escolhe colocar uma mulher falando sobre seu próprio corpo e essa fala expõe a forma violenta como seus corpos são reprimidos. Ela tira a mulher do lugar cinema hollywoodiano, em que o prazer visual se concentra na forma humana (MULVEY, 1975). A mulher e sua nudez não funcionam como objeto erótico escopofílico - cujo próprio ato de olhar é fonte de prazer. Costuma-se dizer que analisar o prazer ou a beleza é o mesmo que arruiná-los. Ela fala em voz alta o que muitas mulheres sentem e pensam ao se encarar.

My mother laughs, prelude, 2012

O vídeo "Minha mãe ri, prelúdio" é uma performance de Chantal Akerman da leitura de trechos do seu livro Minha mãe ri (Ma mère rit, 2013), que fala sobre a relação com sua mãe Nelly. Ela aparece sentada em um ambiente escuro - iluminada apenas por uma luz de abajur - que se funde com o plano de fundo e o resto da sala da instalação. O enquadramento, novamente, é algo extremamente relevante e recorrente na sua obra, enquanto elemento da narrativa. A solidão e o luto estão representados nessa escolha de filmagem e montagem.

A geopolítica aqui se faz presente num espaço nada irreconhecível, transportandonos para uma relação de mãe e filha com os cenários criados no nosso imaginário, enquanto a autora recita o texto escrito em prosa durante a doença da sua mãe pouco antes de sua morte.



"Minha mãe ri, prelúdio"

# Considerações finais

Para Perrot, a imagem é "antes de mais nada, uma tirania, porque as põe em confronto com um ideal físico ou de indumentária ao qual devem se conformar. Mas também é uma celebração, fonte possível de prazeres [...] um mundo a conquistar pelo exercício da arte" e frisa a importância de "não abandonar a ideia do poder, da influência das mulheres sobre a imagem pela maneira como a usam, pelo peso de seu próprio olhar" (PERROT, 2006, p.25). A obra de Akerman possui todas essas qualificações a partir dessa perspectiva. Ela explora a imagem enquanto poder de subversão de uma ordem da dominação masculina e consegue gerar diversas reflexões sobre representação da mulher na história da arte, sobre violências reais do cotidiano feminino, sobre tempo e espaço na experiência estética de fruição do cinema, sobre metalinguagens cinematográficas, sobre temas universais - que ao mesmo tempo são extremamente pessoais e que ela transfere para sua obra. Repensando o cinema feito por mulheres, corroboramos com o pensamento de Teresa Lauretis:

"se repensarmos o problema de uma especificidade do cinema e da estética feminina formas desta maneira, em termos de endereçamento - quem está fazendo filmes para quem, quem está olhando e falando, como, onde e para quem - então o que tem sido visto como uma divisão, uma divisão, uma divisão ideológica dentro cultura do cinema feminista entre teoria e prática, ou entre formalismo e ativismo, pode parecer ser a própria força, o impulso e heterogeneidade produtiva do feminismo." (LAURETIS, tradução livre, 2007, p.35)

O imbricamento entre vida e arte nas experimentações do tempo e espaço criados pela cineasta em sua *diegese*<sup>91</sup> suscita questões para além de uma estética inovadora e possui uma abordagem extremamente política, em que, a cada vez que a revisitamos, nos revela uma nova relação com o que não está dentro do enquadramento das cenas. Segundo Burch, "pode ser útil, para compreender a natureza do espaço no cinema, considerar que ele é composto de facto por dois espaços: o que está compreendido no campo e o que está fora de campo" (1973, p.27). Diferentemente do cinema *hollywoodiano*, que serve puramente como entretenimento, o cinema proposto por Akerman nos faz refletir, instigando um pensamento crítico, que demanda um esforço mental mais elaborado.

A Exposição "Tempo Expandido", da maneira como foi montada, traz um recorte da obra de Akerman para além dos seus longas mais famosos. Com uma estética do

<sup>&</sup>lt;sup>91</sup> termo de origem grega, que significa dimensão ficcional de uma narrativa.

cinema experimental que causa estranhamento, entramos em contato com uma obra artística que traz questionamentos, tensionando temáticas sobre vida, morte, cotidiano, feminismo, estrangeirismo num mundo capitalista pós-guerra e as sequelas dessas guerras, afinal, que tempos são esses que vivemos? A realizadora corporifica questões políticas que pertencem à sua identidade (mulher, lésbica, filha de imigrantes, judia e que sofre de uma depressão que acaba por findar sua existência), que deve ser celebrada e constantemente fazer-se ver e servir de experiência, num deixar-se atravessar pelas suas provocações.

#### Referências

ALMEIDA, Carol. **Por outra representação da mulher no cinema.** Fora de quadro, 2016. <a href="https://foradequadro.com/2016/12/09/por-outra-representacao-da-mulher-no-cinema/">https://foradequadro.com/2016/12/09/por-outra-representacao-da-mulher-no-cinema/</a>

BEAUVOIR, Simone. O segundo sexo, 1949. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação Masculina**. 1998. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BURCH, Noël. **Práxis do Cinema.** 1. Ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1973.

CHICAGO, Judy. **A mulher como artista**, 1971. In: Histórias da Sexualidade: Antologia. São Paulo: MASP, 2017.

COCCHIARALE, Fernando. **Quem tem medo da arte contemporânea?** Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2006.

ECO, Umberto. **Sobre espelhos e outros ensaios**, 1985. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

LAROSSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência.** Campinas, 2001.

LAURETIS, Teresa De. Aesthetic and Feminist Theory: Rethinking Women's Cinema. New German Critique, No. 34 (Winter, 1985).

LAURETIS, Teresa De. Figures of Resistance: Essays in Feminist Theory. 2007

LINS, Consuelo. **Rua de Mão Dupla: documentário e arte contemporânea.** Rio de Janeiro: Contracapa, 2009

MOURA, Edgar Peixoto de. **50 anos luz, câmera e ação**, 2ª ed. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2001.

Fotografia e audiovisual: imagem e pensamento

MULVEY, Laura. **Prazer Visual e Cinema Narrativo**, 1975. In: Histórias da Sexualidade: Antologia. São Paulo: MASP, 2017.

NOCHLIN, Linda. **Por que não existiram grandes artistas mulheres?** 1971 In: Histórias da Sexualidade: Antologia. São Paulo: MASP, 2017.

PÉCORA, Luísa. **Mulher No Cinema**. <a href="http://mulhernocinema.com/destaques/claire-atherton-sobre-chantal-akerman-ela-vive-no-mundo-e-pertence-a-todos-os-lugares/">http://mulhernocinema.com/destaques/claire-atherton-sobre-chantal-akerman-ela-vive-no-mundo-e-pertence-a-todos-os-lugares/</a> 2018

PERROT, Michelle. **Minha história das mulheres.** 2006. São Paulo: Editora Contexto, 2015.

WOOLF, Virginia. Um teto todo seu, 1929. São Paulo: Círculo do Livro SA, 1990.

# A glamourização de transtornos psicológicos na mídia92

Ana Claudia Monteiro DUTRA Maria Carolina Maia MONTFIRO

# Considerações iniciais

O presente trabalho começou como um levantamento bibliográfico sobre o papel da mídia de massa enquanto agente socializador e como a representação infiel de transtornos psicológicos na mídia possui um efeito social estigmatizante, a fim de analisar a influência que a mesma exerce sobre a sociedade. Em seguida, ao aprofundar no conceito de Aniquilação Simbólica, percebeu-se que as pessoas que sofrem de transtornos psicológicos são estabelecidas como, de fato, um grupo social minoritário cuja representação na mídia é de extrema importância para a sua existência social.

Em segundo momento, se sente a necessidade de realizar uma busca pelo histórico das representações de transtornos durante a história do audiovisual, fazendo uma análise sobre períodos da história do cinema, indo do Expressionismo Alemão até os dias de hoje e às séries de TV, a fim de exemplificar a realidade enganosa dessas representações na mídia de massa durante as últimas décadas.

A partir dessa contextualização, faz-se pertinente também comentar sobre o papel das redes sociais na criação de novas subculturas e como, enquanto plataformas midiáticas, elas contribuíram para essas subculturas enxergarem os transtornos psicológicos com glamour, dentro do conceito de "Sofrimento Belo". Logo, percebe-se que o surgimento de uma nova subcultura, interessada em consumir conteúdo que retrate transtornos psicológicos, criou um nicho no mercado audiovisual, cujo qual, segundo o conceito de Industria Cultural, busca simplificar o produto, a fim de atingir o consumo de massa.

<sup>92</sup> Trabalho apresentado na IJ 8 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 30 de maio a 1 de junho de 2019.

Por fim, o estudo leva à produção de um ensaio fotográfico sobre o problema apresentado, juntamente à uma análise semiótica de cada imagem, a fim de aprofundar a discussão, na busca de causar um desconforto visual.

## Mídia de massa, socialização e representatividade

A ficção, nas mídias visuais, apesar da existência de exceções, é responsável por representações supostamente precisas do modo através do qual a sociedade se enxerga; ou seja, funciona, também, como um mecanismo para disseminação da desinformação e o perpetuamento de estereótipos, como, por exemplo, o estereótipo de que pessoas que sofrem de transtornos psicológicos possuem predisposição à agirem violentamente. Isso se dá pelo papel da mídia de massas como um dos agentes no processo de socialização. Segundo Ramos (2003), o processo de socialização pode ser definido como o processo onde o indivíduo internaliza normas, valores e comportamentos de suas comunidades, e que, também, molda a sua visão de mundo e o modo em que ele se relaciona com outros indivíduos. A socialização acontece por meio de agentes de socialização, e esse processo é o responsável pela integração desses indivíduos nos grupos sociais em que nasceram. Savoia (1989) classifica esses agentes em três grupos: a família, a escola e os meios de comunicação em massa. Sendo esse um processo que dura a vida inteira, o indivíduo é exposto repetidamente à essas regras comportamentais e ideias, até que essas mensagens sejam apoderadas pelo próprio indivíduo.

A mídia de massas ganhou, no seu papel como agente socializador, grande ênfase após a Revolução Digital e, portando de um imenso poder de influência por sua facilidade de reprodução e pelo seu grande alcance, a mídia de massas não só dita o que é relevante, como também reproduz crenças que, por persuasão e repetição, são apropriadas pelos indivíduos.

Nessa perspectiva, dentro da ficção, personagens que possuem algum tipo de transtorno psicológico são tratados apenas como entretenimento, tendo papéis violentos ou cômicos, por exemplo, ambos justificados pelas doenças; e representados como desprovidos de direitos, sem identidade social, ou seja, seus traços característicos se limitam ao transtorno que possuem e não são tidos como um indivíduo em si e socialmente funcional.

O filme Fragmentado (2016), por exemplo, dirigido e escrito por M. Night Shyamalan, é um terror psicológico que conta a história de um homem com Transtorno

Dissociativo de Identidade (TDI), que possui 23 personalidades diferentes. No decorrer do filme, ele sequestra três adolescentes e se mostra capaz de alternar as suas personalidades quimicamente com a força do pensamento. Em uma crítica sobre o filme, Chris Alter, que sofre de TDI, descreve o filme como disseminador de informações falsas, alarmante, discriminatório e estigmatizante; e ainda denuncia o personagem por ser um vilão apenas por possuir TDI93.

Representações unidimensionais de pessoas com transtornos psicológicos legitimam a visão sobre indivíduos como sub-humanos. Em 2003, Donald L. Diefenbach e Mark D. West (2007) realizaram uma pesquisa no conteúdo dos programas de horário nobre dos quatro maiores canais da televisão americana. Em 84 horas de conteúdo analisado, 29 personagens foram identificados como portadores de transtornos psicológicos. Desses, 37% poderiam ser classificados como criminosos violentos. Nesses mesmos programas, cerca de 2 mil personagens não possuíam transtornos psicológicos, e apenas 93 deles apresentaram comportamento violento e criminal. Com isso, Diefenbach e West (2007) concluíram que personagens com transtornos psicológicos, na televisão, eram quase dez vezes mais prováveis de serem criminosos violentos do que aqueles que não possuíam transtorno algum, quando na realidade, pessoas que sofrem com esses transtornos são mais prováveis de serem vítimas de algum caso de violência do que cometê-lo.

Seja intencionalmente ou não, a mídia "ensina" seus consumidores sobre minorias e grupos sociais, como a comunidade LGBTQ+, mulheres, negros, entre outros; e isso não é diferente com o grupo de pessoas que sofrem de transtornos psicológicos, levando em consideração que "a principal fonte de informação do público sobre doenças mentais é a mídia" (COVERDALE et al., 2002 [citando BORINSTEIN, 1992; PHILO, 1994; KALAFATELIS E DOWDEN, 1997])94.

Mesmo depois das redes sociais, a televisão e o cinema ainda são ferramentas poderosas na formação da consciência de um indivíduo, ou seja, como agentes socializadores. Um estudo mostra que as representações de transtornos psicológicos possuem tanta força que podem distorcer as próprias experiências das pessoas que as vivenciam, por conta do modo que elas passam a enxergar transtornos mentais. (EDNEY, 2004, citando PHILO, 1996).

<sup>&</sup>lt;sup>93</sup> Texto disponível em: <a href="https://themighty.com/2017/02/split-movie-did-dissociative-identity-disorder-anger-mental-illness/">https://themighty.com/2017/02/split-movie-did-dissociative-identity-disorder-anger-mental-illness/</a>. Último acesso em 07/12/2018

<sup>&</sup>lt;sup>94</sup> Texto original: "The public's primary source of information on mental illness is the media".

O modo que esses personagens são representados mantêm este grupo, aos olhos da sociedade, como signos ligados às mesmas características pejorativas usadas para representá-los, como por exemplo – tomando como base o recorte de Diefenbach e West – violentos e instáveis.

# "Aniquilação simbólica" e a importância da representatividade

Além de representações estereotipadas e estigmatizadas, personagens com transtornos mentais ainda são minoria na mídia. Essa ausência de representações pode ser chamada de 'Aniquilação Simbólica' - termo utilizado pela primeira vez por George Gerbner, um teórico da comunicação, em 1976, para descrever a falta da representação ou a sub-representação de determinado grupo na mídia. "Representação no mundo da ficção significa existência social; abstenção significa aniquilação simbólica." (GERBNER e GROSS, 1976, p. 182)

A definição de Aniquilação Simbólica, segundo Merskin (1998), é dada pelo modo em que a produção cultural e as representações na mídia ignoram, excluem, marginalizam ou trivializam um grupo. Seu conceito gira em torno da ideia de que grupos mais socialmente valorizados tendem a aparecer com mais frequência na mídia, onde os consumidores dessa mídia aprendem sobre as características e o valor agregado a esses determinados grupos pela exposição que possuem. Já quando um grupo não é valorizado nessa mesma esfera social, a mídia de massa tende a, sistematicamente, ignorá-los, isto é, simbolicamente informam ao público do suposto valor social desse grupo — ou melhor, sobre a sua falta de valor.

O sociólogo Pierre Bourdieu (1977) chamou a aniquilação simbólica de "violência simbólica"; um tipo de violência sutil, que despreza a identidade de um grupo. Bourdieu afirmava que a sociedade é suscetível à mídia que consome, e que as normas sociais apresentadas por ela podem ser uma influência para o modo em que seus consumidores se comportam para com o grupo minoritário. Para ele, a invisibilidade e a representação negativa dessas minorias negam sua existência na sociedade, causando, por tanto, a aniquilação simbólica das mesmas.

Esse fenômeno na mídia de massa é preocupante, pois a abstenção da representação ou a sub-representação de um grupo instrui uma grande parcela da sociedade sobre como esse grupo supostamente age e aparenta ser. Ou seja, informa seus

consumidores do que é um grupo socialmente valorizado ou não, o que contribui para que esses grupos minoritários sejam apagados da consciência coletiva.

A depressão é tão presente na história que já foi citada como a "gripe" dos transtornos psicológicos (FURMAN & BENDER [citando TURNBULL, 1991]). Além da depressão, a Organização Mundial de Saúde (OMS), indica que o Brasil é o país que mais sofre com transtorno de ansiedade, que tem como maiores fatores de risco a pobreza, a desigualdade, o desemprego e a recessão. Além disso, em um comunicado, a diretora geral da OMS, Margaret Chan (2017), chegou a alertar sobre a necessidade de os países repensarem sua visão de saúde mental e a tratarem com a urgência que ela merece. Podese, então, classificar portadores de transtornos psicológicos não apenas como uma preocupação da área da saúde, mas também como um complexo grupo minoritário que necessita ter sua existência social reafirmada.

# Representações de transtornos psicológicos na história do audiovisual

As mídias audiovisuais (Cinema e TV) retratam doenças psiquiátricas em suas obras desde o princípio. No cinema, o expressionismo alemão é conhecido por trabalhar temáticas sombrias e fantásticas e abordou por diversas vezes temas como insanidade, múltiplas personalidades (também chamado por Eisner (1985, p.80) de "desdobramento demoníaco") e monstros. Um dos mais impactantes filmes do movimento e O Gabinete do Dr. Caligari (1920), no qual um médico hipnotista louco, Dr. Caligari, usava um sonâmbulo para cometer assassinatos.

Em um momento pós-Caligari, vários filmes expressionistas apresentaram personagens repletos de maldade e obcecados por poder, como Dr. Mabuse: O jogador (1922), por exemplo. Em História do Cinema Mundial (2006), ao falar sobre o filme, Laura Loguercio diz que "o destino trágico de Mabuse (Rudolph Klein-Rogge), enlouquecido pela própria frustração, também revela, bem ao gosto dos expressionistas, a insanidade em estado puro."

Outro movimento da história do cinema que abordou com frequência transtornos mentais foi o Film Noir. A temática principal do Film Noir é o crime. Os filmes mostram uma sociedade corrompida, em uma atmosfera cruel, fatal e pessimista, com personagens moralmente ambíguos em inúmeros conflitos internos. Em grande parte, talvez influenciados pelo Expressionismo Alemão, os antagonistas desses filmes eram personagens que pareciam exalar desejo pela violência.

Tommy Udo (Richard Widmark) é o antagonista principal de Kiss of Death (1947) e se tornou um dos vilões mais aclamados de todo o Noir. O filme mostra Tommy como um gangster, psicopata (Transtorno de Personalidade Antissocial), sádico e completamente instável, mais uma vez associando transtornos mentais com comportamentos violentos.

Décadas depois, já no Neo-Noir, em 1960, Alfred Hitchcock, lança um dos filmes que se tornaria um dos maiores clássicos do cinema: Psicose. No filme, o vilão, Norman, tendo assassinado a mãe, sofre de dupla personalidade (TDI) e fala e age como a mesma. Não muito diferente do Dr. Caligari, Psicose justifica os assassinatos de Norman pela sua condição psiquiátrica.

Além dos estereótipos violentos, transtornos psicológicos apareceram, também, em filmes de romance. Filmes como Quando Fala o Coração (1945) e As Três Máscaras de Eva (1957) retratam doenças psiquiátricas (como Amnésia e TDI, respectivamente) em narrativas românticas, de forma a deixarem subentendido que o romance vivido foi a cura para suas doenças.

Trazendo para a atualidade, produções como Se Enlouquecer, Não se Apaixone (2010) e Como Eu Era Antes de Você (2016) mostram que a tendência a romantizar o estereótipo de pacientes de transtornos psicológicos se mantém. Nessas estórias, quase sempre, há um personagem que se torna a cura para o transtorno do outro, trazendo, com isso, mais dois mitos que reforçam os estereótipos de transtornos mentais: o de que quem se apaixona por alguém com transtornos psicológicos é um tipo de herói; e o de que a cura para eles é externa e não necessariamente envolve terapia e medicação.

Ganhador do Oscar, O Lado Bom da Vida (2012) trouxe muitas controvérsias. O filme conta a história de Pat e Tiffany. Pat é diagnosticado com Transtorno de Bipolaridade, e encontra "paz" em Tiffany (que também sofre de algum transtorno não nomeado). Além disso, o filme deixa subentendido que o amor foi o suficiente para acabar com todos os problemas psicológicos e interpessoais. O crítico do The New Yorker, Richard Brody, afirma que "O Lado Bom da Vida apresenta uma abordagem pessoal e centrada na fé e na família para manter doenças mentais em cessação".

Seguindo o cinema, séries de TV também reforçaram os estereótipos violentos e romantizados. Contudo, passa-se a notar com mais clareza uma mudança no tom dessas representações. Em séries como Dexter (2006) e Hannibal (2013) psicopatas são retratados sob uma ótica mais humanizada, vistos como charmosos, elegantes, frios e

extremamente inteligentes, quando, por exemplo, uma revisão publicada por O'Boyle em 2013, apontou que a correlação entre psicopatia e inteligência é quase inexistente.

Os 13 Porquês (2017) também causou – e ainda causa – bastante controvérsias sobre a maneira irresponsável que lidou com doenças psicológicas, mais especificamente com a depressão e o suicídio. Foram inúmeras polêmicas em torno da série, mas, talvez, a mais alarmante tenha sido por exibir uma cena explícita de suicídio – ignorando várias das indicações da OMS sobre como retratar o tema. Além da cena, comentou-se também sobre a falta de presença adulta e de ajuda profissional, juntamente com uma representação rasa e contraditória da doença, e o fato da narrativa atribuir a culpa do suicídio da protagonista a outras pessoas e não ao transtorno.

Nota-se, então, que os filmes e séries passaram a retratar esses personagens com um perfil mais agradável e até mesmo Serial Killers se tornam mecanismos de sedução para o público. Em uma entrevista sobre a atração por psicopatas para o Los Angeles Times, Martha De Laurentiis, Produtora Executiva de Hannibal (2013)95, disse que "a maioria de nós não quer realmente machucar as pessoas, nós não entendemos de verdade as necessidades dos assassinos, e essa tensão entre sedução e repulsão acaba sendo infinitamente fascinante"96. Logo, percebe-se que antes algo completamente visto com repulsa, agora se torna também algo desejável; algo que gera interesse.

# Redes sociais, subculturas e glamourização

A popularização das redes sociais na primeira metade do século 21 transformou plataformas como o YouTube, lançada em 2005, com o slogan "transmita você mesmo" e, posteriormente, outras como Facebook e Instagram em palcos para a criação de diferentes subculturas. Em um artigo para o The Guardian, Petridis (2014) defende que o desenvolvimento das redes sociais causou a morte da "verdadeira" subcultura. Com isso, ele quis dizer que, na atualidade, as subculturas possuem uma presença mais forte em plataformas online, diferentemente de décadas atrás.

"O atributo definidor das 'subculturas', então, reside na maneira como a ênfase é colocada na distinção entre um grupo cultural/social particular e uma

<sup>&</sup>lt;sup>95</sup> Texto disponível em: <a href="https://www.latimes.com/opinion/opinion-la/la-ol-robert-durst-jinx-psychopaths-on-tv-20150325-story.html">https://www.latimes.com/opinion/opinion-la/la-ol-robert-durst-jinx-psychopaths-on-tv-20150325-story.html</a>. Último acesso em 07/12/2018.

<sup>&</sup>lt;sup>96</sup> Texto original: "Most of us don't really want to hurt people, we don't truly understand the needs that drive killers, and that tension between seduction and repulsion ends up being endlessly fascinating."

cultura/sociedade mais ampla. A ênfase é na variação de uma coletividade maior que é invariavelmente, mas não sem problemas, posicionada como normal, mediana e dominante. Subculturas, em outras palavras, são condenadas a e/ou desfrutarem uma consciência da "alteridade" ou diferença." (GELDER e THORNTON, 1997, p.05).

Baseado nessa definição, portadores de transtornos psicológicos podem ser considerados um grupo social minoritário, vítimas também de aniquilação simbólica, que necessitam de reafirmação social pela mídia. A popularização de plataformas que possibilitam o indivíduo reafirmar a própria existência aumentou a tendência de outros indivíduos buscarem conteúdo com os quais pudessem se identificar, causando a criação desta nova subcultura: a de indivíduos que sofrem de transtornos psicológicos.

Uma das plataformas mais populares entre esse grupo foi o Tumblr, site em que os usuários criam um microblog. A plataforma possibilita a criação de posts, de repostar as postagens de outros usuários (reblog), de seguir outros blogs e mandar mensagens. O Tumblr permitia que usuários criassem e compartilhassem conteúdo sem se sentirem pressionados a se enquadrar em um comportamento socialmente aceitável. Contudo, isso se torna um problema, já que o conteúdo não enfatiza na recuperação dos transtornos, mas sim os normalizam e promovem atitudes autodestrutivas, como automutilação e distúrbios alimentares (Franzen e Gottzén, 2011), justificando essas atitudes ao ponto até de comparar automutilação à uma forma de arte.



Uma postagem do Tumblr, comparando o uso de lâminas à arte.

Portanto, nota-se que o conteúdo criado por esse grupo ganha um caráter de "muleta", pois, além da tentativa de justificar racionalmente a existência de mecanismos de defesa, há uma desestigmatização desses comportamentos nocivos, de forma que,

segundo Adler e Adler (2008), o comportamento social proibido, desprezado ao sigilo de indivíduos socialmente isolados, passa a pertencer ao centro de uma comunidade.

Além disso, a natureza da plataforma fazia com que a grande maioria dos posts fossem pequenos, rápidos de digerir e acessíveis. Como consequência, nem todos usuários precisariam sofrer de um transtorno psicológico para se identificarem com as postagens. Em um artigo para o The Atlantic, Anne-Shopie Bine (2013), usou o termo "sofrimento belo" para definir como o Tumblr e outras redes sociais estariam "redefinindo" a depressão.

Essa cultura online de sofrimento belo é fácil de participar: qualquer um pode tirar uma foto, colocá-la em preto e branco, adicionar uma frase sobre alguma dificuldade incompreendida, e automaticamente receber compaixão e pena. (REINECKE, 2013, tradução nossa<sup>97</sup>).

No Tumblr, também eram comum posts de cenas de filmes e séries que trouxessem alguma representação de transtornos psicológicos. Séries como Supernatural (2005), Skins (2007), American Horror Story (2011), e, mais recentemente, Os 13 Porquês (2017) foram fonte de conteúdo reprodutível para esse grupo. Na primeira temporada de American Horror Story, por exemplo, Violet, uma garota de 15 anos, tem um romance com Tate, um paciente psiquiátrico de 17 anos, no qual os dois se aproximam por conta de seus conflitos internos e externos. Ou seja, perpetuando a ideia de "sofrimento belo", onde o sofrimento e a "escuridão" se tornam algo desejável; passam a enxergar esses transtornos com glamour, em um fenômeno que parece resgatar do Romantismo, na literatura, a admiração pela melancolia.

#### Indústria cultural

As mídias de ficção que tratam de doenças psicológicas, apesar de suas exceções, continuam sendo produzidas de maneira irresponsável. Isso porque, na sociedade capitalista, a indústria cultural, segundo Theodor Adorno (1940), visa principalmente o lucro. Apesar dessa nova subcultura ter criado em conjunto um novo mercado consumidor, ainda há a necessidade de agradar o grupo dominante.

Em 1940, Adorno e Marx Horkheimer, no livro Dialética do Esclarecimento, criaram o termo 'Indústria Cultural' para criticar o modo de produção de cultura na

<sup>&</sup>lt;sup>97</sup> Texto original: "This online cultivation of beautiful sadness is easy to join: anyone can take a picture, turn it black and white, pair it with a quote about misunderstood turmoil, and automatically be gratified with compassion and pity."

sociedade capitalista e visando, também, mostrar como a sociedade moderna tem o poder de transformar a arte em mercadoria. Nesse meio de produção, os produtos eram pensados para o consumo em massa, por isso há uma simplificação e, muitas vezes, falsificação de características a fim de adaptar os produtos a um consumo de massa, a fim de criar um sistema: "O terreno no qual a técnica conquista seu poder sobre a sociedade é o poder que os economicamente mais fortes exercem sobre a sociedade. A racionalidade técnica hoje é a racionalidade da própria dominação" (ADORNO & HORKHEIMER, 1986, p. 144). Nessa perspectiva, podemos entender que o grande interesse por trás das obras cuja representação de transtornos psicológicos são rasas e socialmente irresponsáveis é monetário.

#### Fotos e análise semiótica

Durante a disciplina de Semiótica do curso de Fotografia da Universidade Católica de Pernambuco, foi proposto, juntamente com a produção deste artigo, a produção de um ensaio fotográfico sobre o tema e, posteriormente, a análise semiótica dessas imagens. Para a produção dessas fotos houve um longo processo criativo na perspectiva de personificar os transtornos e usar a estética da fotografia de moda como um signo do glamour. O objetivo era causar desconforto, na intenção de mostrar que a glamourização dessas doenças não é bela.

Durante a escolha dos transtornos, foi levado em consideração os mais presentes nas obras estudadas e que mais afetam pessoas. As escolhidas foram depressão, ansiedade e bipolaridade. A partir daí, foram usados acessórios para não só contribuir com o signo do glamour, mas também servirem como ícones e ajudarem na construção da ideia. Também foi feito o uso do desfoque para intensificar a sensação do desconforto e cores diferentes e um objeto principal para cada transtorno. A base para cada ensaio, além do já comentado, foram os sintomas das doenças, segundo o Manual Diagnóstico e Estatístico de Transtornos Mentais – 5 (DSM-5), e os estereótipos criados sobre esses transtornos.



Fotos representando o transtorno da depressão

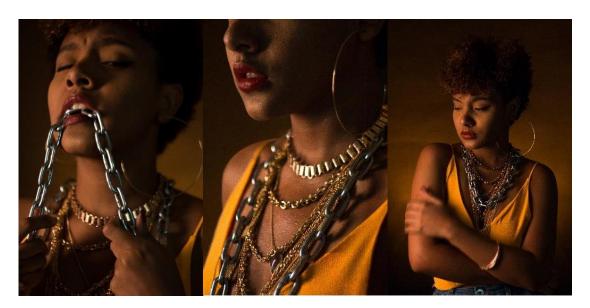
Para a depressão, o objeto principal escolhido foi uma coroa, por ser o transtorno mais presente nas obras atuais, e, por consequência, a mais glamourizada. Segundo o DSM-5, a depressão apresenta como sintomas: tristeza pela maior parte do dia; diminuição de prazer e interesse; mudanças no apetite; mudanças no sono; fadiga; sentimento de inutilidade ou culpa inapropriada; diminuição na habilidade de concentração e pensamento; pensamentos recorrentes de morte.

A escolha pela cor azul se deu por servir como icone para o sentimento de tristeza. Na primeira imagem, o foco foi o sentimento de tristeza e a dependência emocional que muitas vezes o acompanha. A modelo foi dirigida de forma com que, enquanto mantinha uma expressão de tristeza, segurasse um pano também presente nas outras fotos. A maquiagem borrada reforça a ideia de tristeza como signo indexical.

Na segunda foto, o objetivo era retratar malícia, visto que quem sofre de trasntornos psicológicos sente a sensação de que é uma luta contra você mesmo, o que saí da noção da depressão ser puramente tristeza. Nela, foi escolhido um recorte mais fechado, onde apenas metade do rosto da modelo é visível, para enfatizar o sorriso malicioso, na expressão corporal relaxada e nos acessórios que usa.

Na última foto para a depressão, o objetivo principal era falar sobre autodestruição (mais especificamente, automutilação) que, apesar de muito presente, é algo bastante incompreendido pela sociedade quando romantizado na mídia. Para isso,

foi utilizada uma atadura amarrada sob os olhos da modelo, com manchas de "sangue", em um padrão que serve como índice para automutilação. A atadura também remete a ideia de "cegueira", nesse caso, pelo próprio ato de se autodestruir.



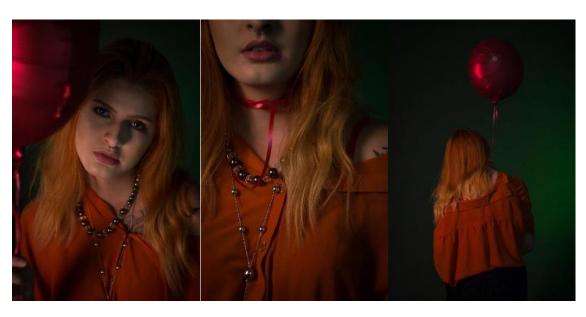
Fotos representando o transtorno de ansiedade

Para a ansiedade, o amarelo foi escolhido como cor, por ser vibrante, sendo um signo de energia. O acessório principal é uma corrente, como índice de prisão. Algumas características da doença, segundo o DSM-5, são: presença de ansiedade excessiva sobre eventos e atividades na maioria dos dias; dificuldade em controlar a preocupação; inquietação e a sensação de estar com os nervos à flor da pele; fadiga; dificuldade em se concentrar e sensações de "branco" na mente; irritabilidade; tensão muscular; pertubação do sono.

Na primeira foto, a modelo morde a corrente, como se em uma tentativa de se libertar dessa prisão. A modelo foi orientada a fazer uma expressão de incômodo, enquanto posava de modo que também remetesse a sensualidade. Essa escolha se deu na intenção de comentar sobre a romantização em si, e de mostrar que sua "corrente" não é uma característica desejável, mas sim que a incomoda.

Na segunda foto, foi mantido o recorte mais fechado, dando ênfase nos acessórios que ela está usando e no suor no seu peito. O suor servindo como índices de cansaço e nervosismo.

A útilma foto desse ensaio retrata a sensação de inquietação. A mão borrada enquanto ela posa para a foto é o indice que constrói essa ideia. A argola grande em só um dos lados também pode ser ligada à uma sensação de incompletude, como se algo estivesse inacabado devido à sua inquietação.



Fotos representando o transtorno de bipolaridade

O ensaio da bipolaridade foi o mais complexo em se tratando de achar signos que remetessem aos sintomas e sentimentos sem ir para o clichê. Segundo o DSM-5, os sintomas para um episódio de mania são: humor elevado; auto-estima inflada; falar muito; pensamentos descontrolados; aumento de energia; aumento de atividades ariscadas; diminuição na necessidade de dormir. Para os episódios depressivos: humor depressivo proeminente; anedonia; perda ou ganho significativo de peso; insônia ou hipersonia; perda de energia; sentimento de inutilidade ou culpa; diminuição na concentração e indecisão; ideias suicidas/tentativas.

Houve, então, a decisão de fugir dos extremos da dualidade, que é extremamente presente nas representações desse transtorno. Para isso, foram escolhidas cores opostas, no caso, laranja e verde, no lugar do preto e branco. O objeto principal foi um balão com curativos, como índice de fragilidade, de algo delicado. Também houve a escolha de não retratar nenhum episódio em específico, tentando focar no transtorno por inteiro, como

algo que estaria entre os dois extremos e também de como a pessoa afetada poderia se sentir enquanto portadora da doença.

Na primeira foto, o foco foi a instabilidade, mas de forma menos agressiva. A modelo está com a cabeça inclinada enquanto seu corpo está reto, como um possível signo para instabilidade. O balão faz algumas sobras no seu rosto, contribuindo com a ideia de dualidade mais sutilmente.

A segunda foto, assim como os outros ensaios, também possui um recorte mais fechado, dessa vez dando ênfase na boca entreaberta da modelo que, pela sua expressão, passa a ideia de insegurança. Há também o cordão do balão em ênfase, que está amarrado em seu pescoço, como índice de sufoco.

A última foto fala sobre suicídio. A modelo está de costas enquanto o balão está flutuando, amarrado em seu pescoço. A expressão corporal da modelo, como se estivesse pendurada, leva ao desconforto e a associação com a morte. O curativo no balão é índice de que sua fragilidade já foi "perfurada" anteriormente.

#### Conclusão

As mídias enquanto socializadores, evoluíram de massa, agentes consideravelmente durante as últimas décadas, proporcionando mudanças de comportamento e percepção social nas gerações que passaram. É por conta dessa influência que a representação de grupos sociais em conteúdos midiáticos carrega tanta importância. Contudo, essa forte influência que possui sobre a sociedade nem sempre é positiva. O que antes poderia ser visto como falta conhecimento sobre o assunto, na atualidade, percebe-se que a mídia de massas continua a propagar inverdades e estigmas sobre grupos minoritários, na intenção, principalmente, de impulsionar a venda das produções. A ausência de representações mais fiéis aos seus assuntos reais fez com que a subcultura de pessoas que sofrem de transtornos psicológicos buscasse a reafirmação social nas representações existentes, caindo então, em um sistema de glamourização e romantização, onde seu sofrimento é belo, é entretenimento, e, acima de tudo, desejável.

#### Referências

ADLER, P. A. & ADLER, P. **The Cyber Worlds of Self-Injurers**: Deviant Communities Relationships, and Selves. 2008.

ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**. 1 ed. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.

BINE, A. S. Social Media is redefining 'depression'. **The Atlantic**. Disponível em: <a href="https://www.theatlantic.com/health/archive/2013/10/social-media-is-redefining-depression/280818/">https://www.theatlantic.com/health/archive/2013/10/social-media-is-redefining-depression/280818/</a> Acesso em: 07 dez. 2018.

BOURDIEU, Pierre. Sur le Pouvoir Simbolique. Annales, 3 (may-june), 1977.

BRODY, R. **The book on "silver linings playbook"**. The New Yorker. Disponível em: <a href="https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-book-on-silver-linings-playbook">https://www.newyorker.com/culture/richard-brody/the-book-on-silver-linings-playbook</a>>. Acesso em: 07 dez. 2018.

Depressão é a maior causa de incapacitação do mundo, diz OMS. 2017. Disponível em: <a href="https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2017/03/1871343-depressao-e-a-maior-causa-de-incapacitacao-no-mundo-diz-oms.shtml">https://www1.folha.uol.com.br/equilibrioesaude/2017/03/1871343-depressao-e-a-maior-causa-de-incapacitacao-no-mundo-diz-oms.shtml</a>>. Acesso em: 07 dez. 2018.

FRANZEN, A. & GOTTZÉN, L. **The Beauty of Blood**? Self-injury and ambivalence in an Internet community. 2009.

FURMAN, R. & BENDER, K. The Social Problem of Depression: A Multi-theoretical Analysis. School of Social Work. 2003.

GELDER, Ken, THORNTON, Sarah. **The subcultures reader**. 1 ed. London: Routledge, 1997. MASCARELLO, F. História do Cinema Mundial. Ed. São Paulo: Papirus, 2006. O'BOYLE, E. H., FORSYTH, D., BANKS, G. C., & STORY, P. A. A meta-analytic review of the Dark Triad-Intelligence connection. 2013.

PETRIDIS, A. **Youth Subcultures:** What are they now?. The Guardian. Disponível em: <a href="https://www.theguardian.com/culture/2014/mar/20/youth-subcultures-where-have-they-gone">https://www.theguardian.com/culture/2014/mar/20/youth-subcultures-where-have-they-gone</a>>. Acesso em: 07 dez. 2018.

RAMOS, Arthur. **Introdução à psicologia social**. 4. ed. Santa Catarina: UFSC, 2003. SAVOIA, Mariângela Gentil. Psicologia social. São Paulo: McGraw-Hill, 1989. SILBERMANN, J. **Why do we love to watch psychopaths?**. Los Angeles Times. Disponível em: <a href="https://www.latimes.com/opinion/opinion-la/la-ol-robert-durst-jinx-psychopaths-on-tv-20150325-story.html">https://www.latimes.com/opinion/opinion-la/la-ol-robert-durst-jinx-psychopaths-on-tv-20150325-story.html</a>. Acesso em: 07 dez. 2018.

# Parte III – Poéticas Visuais



Foto: Catarina Pennycook. A vida e a obra de Edward Steichen.

# Algo a ver com a morte: a poética de *Era uma vez no Oeste*<sup>®</sup>

Paulo Souza dos SANTOS JUNIOR

# A poética no cinema

O estudo da poética remete a Aristóteles, que examina os gêneros literários em busca de mapear as relações de causa e efeito, entre os conteúdos das obras e as emoções por elas provocadas. O presente artigo se concentrará na abordagem de poética histórica do cinema proposta pelo pesquisador e historiador de cinema norte americano, David Bordwell. Para Bordwell (2008), o estudo da poética compreende a análise da obra como o resultado de um processo de construção. Através da análise desses elementos construtivos identificaremos como os filmes são feitos, contextualizando-os em intervalos históricos particulares, em busca de atingir determinados efeitos.

A poética de qualquer mídia artística estuda o trabalho concluso como resultado de um processo de construção, um processo que inclui um componente artesanal (tais como regras gerais), os princípios mais amplos segundo os quais um trabalho é composto, suas funções, efeitos e usos. Qualquer investigação dos princípios fundamentais pelos quais os artefatos de qualquer representação midiática são construídos, e os efeitos gerados a partir desses princípios, podem cair dentro do reino da poética (BORDWELL, 2008, p. 12).

A identificação dos padrões de intencionalidade e a busca pelos elementos narrativos e estilísticos se dão como em um processo de engenharia reversa, onde a partir da dissecação da obra final conseguimos identificar os elementos que a compõem e seus respectivos efeitos no espectador.

Bordwell divide a poética do cinema em três vertentes: temática, construção narrativa em larga escala e prática estilística. A primeira lida com questões pertinentes à narração (texto, subtexto, personagens, temas, diálogos, etc.). A segunda olha a obra como uma construção mais ampla (estrutura narrativa, trama, cenas, sequências, elipses, etc.). A terceira corresponde a textura visual e sonora propriamente dita (composições pictóricas, montagem, música, iluminação, cenários, figurinos, locações externas, etc.). (CARREIRO, 2010, p. 1)

<sup>&</sup>lt;sup>98</sup> Trabalho apresentado no DT 4 – Comunicação Audiovisual do XIX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 29 de junho a 1 de julho de 2017.

Nessa perspectiva, o presente artigo se propõe a discutir a poética do filme *Era uma vez no Oeste (1968)*, a partir das vertentes apresentadas por David Bordwell, buscando identificar, ainda que de forma não linear, elementos fílmicos onde se traduzem a temática, a construção da narrativa e as práticas estilísticas que dão sustentação a construção de uma fábula sobre o fim do faroeste.

Vale ressaltar que o próprio Bordwell levanta a discussão sobre uma chamada "poética histórica" (BORDWELL, 1989, p. 371), reunindo além dos elementos já citados, as relações histórico-culturais que, quando contextualizadas no cinema, elevam nossa capacidade interpretativa sobre elementos narrativos, temáticas, composições pictóricas, figurinos, entre outros. Dessa forma, não negligenciando a proposta do autor, partiremos inicialmente para uma contextualização temática histórica do filme.

### Far West

Velho Oeste, Oeste distante (em inglês: *far west*) ou faroeste, são termos que remetem aos eventos acontecidos nos Estados Unidos na segunda metade do século XIX, sobretudo entre os anos de 1860 e 1890. O período foi o auge de uma campanha de expansão territorial dos Estados Unidos da América em direção a até então selvagem e desconhecida costa Oeste, em busca de riqueza e progresso. Ao longo do tempo a campanha ganhou contornos míticos para os americanos, seus personagens passaram a povoar todo um imaginário popular composto por pistoleiros, *cowboys*, índios, garimpeiros, empresários, uma trama que narra a grande aventura americana em direção ao desconhecido.

Homens solitários em busca de riqueza em um cenário selvagem e inóspito, cidades desertas, balas e armas como instrumentos da lei, crimes, recompensas, os índios americanos como vilões a serem exterminados, foram todos elementos largamente explorados na literatura, quadrinhos, pintura, cinema, entre tantas outras manifestações artísticas e culturais que se apropriaram da história do velho Oeste.



Progresso Americano de John Gast's

Uma das mais célebres pinturas sobre o período é "American Progress" de John Gast's. A tela, de 1972, explicita divisão entre um Leste civilizado, inclusive muito mais iluminado no quadro, e um Oeste, que parece estar nas trevas, distante do progresso. O Leste avança em direção ao Oeste, com uma figura alegórica no centro do quadro que carrega o fio do telégrafo em uma das mãos e um livro escolar na outra, sinais do progresso. Além disso, a civilização avança com a ferrovia, afugentando *cowboys*, diligências, animais, agricultores e indígenas, que partem em fuga.

Se o cinema é talvez um dos maiores ícones culturais dos Estados Unidos, com os lendários estúdios de Hollywood, o faroeste é certamente o mais americano dos gêneros cinematográficos. Prova disso é que em 1953, Jean-Louis Rieupeyrout lançou o livro, *Western ou o cinema americano por excelência*, frase que é também título do capítulo sobre faroeste do livro *O que é o cinema?* do crítico e escritor André Bazin.

Os *westerns* brilharam desde o surgimento do cinema, com sucesso de público e rentabilidade, foram obras que marcaram a tradição americana de fazer filmes. Os heróis e bandidos permeavam as mentes de jovens e adultos, causando euforia nas salas de projeção. A produção dos filmes do gênero teve sua época de glória, sobretudo, após a década de 1930, sendo retomada logo depois da segunda guerra mundial. Ao fim dos anos 1960, a era de ouro do faroeste americano ensaiava um fim: o declínio de público era nítido, mas sob nova roupagem algumas obras sustentaram o gênero até o final da década. A partir dos anos 1970, a produção de novas obras caiu drasticamente, sendo retomada de forma esporádica por alguns diretores e estúdios.

Na Europa, em 1962, um jovem diretor italiano, Sergio Leone, criado nos corredores da *Cinecittà*, complexo de estúdios de cinema italiano, lançava *Por Uns Punhados de Dólares*, faroeste estrelado pelo até então desconhecido Clint Eastwood. Leone acabava de alcançar dois feitos: retomar um "ciclo popular para manter o modo de produção de *Cinecittà* funcionando" (CARREIRO, 2011, p. 36) e, talvez o mais importante, lançar a pedra fundamental, um gênero cinematográfico calcado em algo até então inconcebível, a apropriação por um estrangeiro de uma das mais icônicas narrativas da história americana. Se algum dia os americanos produziram filmes sobre a Roma Antiga, o que impediria os italianos de narrar as histórias americanas?

A ousadia não foi bem vista e os faroestes produzidos na Itália passaram a receber o rótulo depreciativo de *faroestes spaghetti*, num claro não reconhecimento das obras produzidas na Europa. Mas é esse mesmo título, que surgiu como deboche, que termina por separar e individualizar um conjunto de obras que tem vida própria, padrões estéticos e narrativos que o separam completamente do cinema americano.

Entre os anos 1960 e 1980, conforme pesquisado por Rodrigo Carreiro (2011), foram produzidos na Europa, sobretudo na Itália, cerca de 550 *spaghetti western*. E, assim, como um dia os americanos fizeram filmes sobre a Roma Antiga em *Hollywood*, agora os italianos se apropriavam das paisagens e da história do velho Oeste para recriar, no deserto de *Almería* na Espanha e nos estúdios da *Cinecittà*, as paisagens e os heróis americanos.

No faroeste italiano o cinema surge como seu próprio fim, sem os compromissos morais dos norte-americanos. Por isso, existe uma demanda para que a imagem assuma o protagonismo, com uma negação ao aprofundamento dramático dos personagens. É nas poses, nos gestos simbólicos e marcantes de pistoleiros, que se movem como em um balé da morte, que se constroem os heróis. Naquele que talvez seja o mais importante filme do gênero, *Três Homens em Conflito (O bom, o mau e o feio*, 1966), Leone reduz os personagens a três estereótipos sem passado ou futuro, apenas três errantes que se encontram e conduzem uma narrativa.

A releitura do gênero promovida pelos italianos se encontrava em seu ápice de produções em 1968. É irônico que, no mesmo ano, Sergio Leone, aquele que foi responsável pela popularização do *spaghetti western*, sentencie a morte de um gênero, quando, em um tom quase que premonitório, lança *Era uma vez no Oeste*, um épico de elevado apuro técnico e estético, talvez o maior tributo ao gênero.

#### Era uma vez o Oeste

Um filme sobre morte e nostalgia, uma grande despedida, um canto dos cisnes para o velho Oeste. Sergio Leone teve a pretensão – e muitos afirmariam o sucesso – de realizar a obra definitiva, encerrando um gênero. O fim do velho Oeste, abordado no filme, é uma alegoria para o próprio fim dos filmes de faroestes que, se no final dos anos 1960 já olhavam sua era de ouro se perdendo no passado, viveriam uma melancólica decadência a partir dos anos 1970; uma ópera de morte.

C'era Una Volta il West, o título em italiano esconde duas sutilezas que servem como cartão de visita para tantas outras que estão por vir durante as quase 3 horas de duração do épico operístico de Sergio Leone. Primeiro, o uso do termo em inglês "west", em lugar de sua tradução italiana "ovest", uma clara referência ao western americano, berço dos faroestes. A segunda e delicada referência se perdeu já na tradução americana, erro que se repetiu também no Brasil. Era Uma Vez o Oeste, a frase em tom de despedida, foi traduzida como Era Uma Vez no Oeste. O Oeste do qual Sergio Leone se despedia virou mero referencial geográfico, uma sutileza entre tantas outras para as quais os produtores americanos não estavam preparados.

O filme tem um andamento demasiadamente lento para os padrões americanos. Com quase 3 horas de duração em sua versão original, a obra foi mutilada pelos produtores dos EUA em seu lançamento (fato que aconteceu com a maioria dos filmes de Sergio Leone). A versão cortada, evidentemente, foi mal recebida pela crítica e só muitos anos depois, mediante a reintegração da obra, seu lançamento obteve reconhecimento da crítica e do público. Até hoje, há dúvidas sobre qual seria a versão completa do filme; há vários questionamentos sobre se haveria trechos perdidos. O corte de 165 minutos é a versão consolidada como final e distribuída ao redor do mundo nos novos lançamentos e restaurações.

A cena de abertura de *Era Uma Vez no Oeste* é a manifestação de um cineasta no ápice de sua forma. Uma cena de quase 15 minutos de diálogos praticamente inexistentes. O Oeste se apresenta, seco, monótono, sem atrativos. Na cena três pistoleiros esperam por algo/alguém em uma estação de trem. O diretor faz opção pela utilização de sons intensificados: o cata-vento enferrujado, o telégrafo, a mosca que incomoda o pistoleiro. Uma sinfonia de sons desconfortáveis que é finalizada pela ensurdecedora chegada do esperado trem.

Após a longa cena de espera, toda ação aguardada se desenrola rapidamente e somos apresentados ao primeiro protagonista do filme, Gaita (*Harmonica*), interpretado pelo jovem Charles Bronson. A manipulação do tempo é uma das principais marcas estilísticas de Sergio Leone, "iniciada com um efeito de suspensão/congelamento do tempo, seguido por uma aceleração súbita no momento climático" (CARREIRO, 2010, p.7), efeito produzido por um invejável domínio de montagem e direção.

Chama a atenção na cena inicial o diálogo, talvez acidental, com um dos elementos da pintura de John Gast's. Nesta cena, um dos pistoleiros se prepara para um breve cochilo quando o telégrafo começa a tocar incessantemente. A comunicação, apresentada na pintura como sinal do progresso, é aqui apenas mais uma das irritantes mudanças que o velho Oeste não quer aceitar, eles são homens que fazem parte de um outro tempo. Impaciente com o barulho do aparelho, não resta outra solução senão abruptamente arrancar os fios daquela máquina irritante e retomar o cochilo, agora sem ameaças tecnológicas, no costumeiro silêncio.



Pistoleiro destrói aparelho de telégrafo.

Era Uma Vez no Oeste é, como o próprio diretor define, uma ópera de violência. Mais uma vez, Sergio Leone repete a parceria com o compositor Ennio Morricone, que inclusive finalizou a trilha antes mesmo do início das gravações, o que permitiu que os atores atuassem ao som de sua respectiva música-tema. No filme, os quatro personagens principais recebem temas musicais individuais que anunciam sua presença ao longo da película. Conforme suas histórias se cruzam, as músicas também se misturam no decorrer da narrativa.

Ao lançar sua obra, Leone alcançou um feito inimaginável: realizar um filme definitivo sobre um gênero. Ao consultar o *ranking* dos melhores filmes da história do

maior banco de dados de cinema do mundo, o IMDB (*Internet Movie Database*)<sup>99</sup>, encontramos apenas dois faroestes entre os 30 primeiros colocados, ironicamente nenhum deles é americano; Três *Homens em Conflito (O bom, o mau e o feio*, 1966), também dirigido por Leone, ocupa a 9<sup>a</sup> posição, enquanto *Era Uma Vez no Oeste* (1968) figura na 30<sup>a</sup> colocação. Na lista de melhores *westerns* da história<sup>100</sup>, o jornal britânico *The Guardian* coloca *Era Uma Vez no Oeste* na primeira posição.

# Uma evolução visual e estilística

Após a bem-sucedida *Trilogia dos Dólares*, que culminou no lendário faroeste Três *Homens em Conflito*, Leone parece ter chegado a uma maturidade cinematográfica. Seus elementos de estilo estavam ali, mas ele parecia querer ir além. Esse passo se deu em *Era uma vez no Oeste*, aqui estão presentes todos os elementos marcantes do diretor, a manipulação do tempo, os close-ups extremos, a presença constante da música, a meticulosa encenação. Mas desta vez há um refinamento, uma preocupação com detalhes não vistos anteriormente.

O pesquisador Cristopher Frayling, ao abordar essa preocupação com sofisticação e refinamento, narra uma conversa com Bernardo Bertolucci.

Sua conversa aparentemente variou de 'grande sofisticação até um tipo muito particular de vulgaridade italiana – uma combinação nunca vista antes no cinema italiano... Leone é estranho – ele tem uma natureza dupla. Ele quer ser um tipo de Visconti – parte de um mundo elegante, suntuoso e aristocrático – então ele filmou um faroeste como Visconti teria feito. Por outro lado, sua ideologia básica é completamente como a visão de vida de uma criança. Então as vezes esse homem do Oeste era apenas como uma criança acessando a imaginação... E Leone é vulgar e genial como Visconti – mesmo um tendo vindo da aristocracia da Lombardia e o outro da pequena burguesia de Roma. (FRAYLING, 2012, p. 251, tradução nossa) 101

<sup>&</sup>lt;sup>99</sup> O IMDB é o mais extenso banco de dados de filmes disponível na Internet. A lista é alimentada pelos votos dos mais de 67 milhões de usuários registrados do site. Lista dos maiores 250 filmes da história disponível em http://www.imdb.com/search/title?groups=top\_250&sort=user\_rating.

<sup>&</sup>lt;sup>100</sup> https://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/nov/08/top-10-movie-westerns.

<sup>&</sup>lt;sup>101</sup> His conversation apparently veered from 'great sophistication to a very Italian kind of vulgarity – a combination which had never happened before in Italian film... Leone is strange – he had a double nature. He wants to be a kind of Visconti – part of an elegant, sumptuous, aristocratic world – so he shot a Western as Visconti might have done. On the other hand, his basic ideology is completely child-like vision of life. So at times this man of the West was just like a child who has access to the dynamics of the imagination... And Leone is vulgar and genial like Visconti – even if one comes from the Lombardy aristocracy and the other from the Roman petit bourgeoisie.

Sergio Leone queria contar as histórias dos heróis de sua infância, esses homens do velho Oeste, mas agora com a elegância de um filme de época. Talvez daí a referência a Luchino Visconti, diretor do celebrado e premiado romance *O Leopardo* (1963), de onde inclusive Sergio Leone retirou sua protagonista, Claudia Cardinale. Dessa forma, uniu sua fábula "Era uma vez..." a uma meticulosa execução cinematográfica.

Pela primeira vez há uma preocupação maior com os detalhes, a maquiagem ganha força, apresentando rostos castigados pelo sol. Em um esforço de produção inédito, Leone decide gravar algumas cenas externas no mítico Monument Valley nos Estados Unidos, locação dos mais lendários faroestes norte-americanos.

A fotografia de Tonino Delli Colli é outro ponto chave da produção, a composição dos planos, a luz escaldante, a unidade visual que permeia as cenas filmadas em Almería/Espanha e Monument Valley/EUA, são alguns dos elementos visuais que nos imergem no universo de Leone.

Alguém já fotografou a luz solar com um efeito poderoso como Delli Colli? O calor e a luz seus *westerns* são infinitos, tudo parece fritar, um marrom seco e quebradiço. Me pergunto se o seu nome não é tão reconhecido como o de outros grandes como Vittorio Storaro ou Gordon Willis porque eles usaram escuridão e sombra de forma memorável, enquanto Delli Colli pintou quase inteiramente com brilho. Mesmo as sombras em *Era Uma Vez no Oeste* parecem escaldantes (CUSUMANO, 2011, tradução nossa)<sup>102</sup>.

As parcerias do diretor com Delli Colli, na fotografia, e Ennio Morricone, na trilha sonora, parecem ser uma fórmula de sucesso para criação da atmosfera do Oeste de Sergio Leone. Os três elementos: direção, música e fotografia, em uma sinergia perfeita para criação de um cinema que clamava por grandeza.

Durante as filmagens, Leone executava a música para os atores. Ele planejava, com o diretor de fotografia Tonino Delli Colli, a duração e a decupagem exatas de cada tomada, para que os movimentos de câmera pudessem ser sincronizados com as evoluções musicais (CARREIRO, 2011, p. 60).

A junção desses elementos é exatamente o que constitui o estilo do filme, a textura tangível, segundo David Bordwell (2008) a interpretação e enquadramento, iluminação,

<sup>&</sup>lt;sup>102</sup> Has anyone ever photographed sunlight to such powerful effect as Delli Colli? The heat and light in his westerns is infinite, baking everything to a dry, brown crisp. I wonder if his name is not as renown as other greats like Vittorio Storaro or Gordon Willis because they used darkness and shadow so memorably, while Delli Colli painted almost entirely with brightness. Even the shadows in *Once Upon a Time* appear scorching.

e mesmo equipamentos utilizados, como lentes e filtros. São responsáveis por nossa apreensão da narrativa. Os elementos de estilo são as texturas que tocamos ao apreciar o filme, funcionam como a porta de entrada que nos convida nossos sentidos a apreciação da obra.

As duas grandes marcas do diretor estão fortemente presentes, a variação entre os grandes planos abertos e os *close-ups* extremos e a hábil manipulação do tempo cinematográfico. A tomada que mostra o olhar de Charles Bronson é impressionante, preenchendo a larga tela de canto a canto.

Close-ups extremos de Gaita, o protagonista.





O formato de filme *Techniscope*®, utilizado nos faroestes de Leone, apresenta uma dimensão horizontal 2,35 vezes maior que a vertical, o que resulta em uma imagem que se assemelha a uma grande panorâmica. Ao enquadrar os personagens nos planos tradicionais, Leone observou que sempre existia um grande plano de fundo, nem sempre desejável. Ainda que se enquadrasse só a cabeça do personagem, o fundo preenchia boa parte da tela.

A solução do diretor se tornou uma de suas maiores assinaturas, Leone muito comumente filmava os rostos com um corte na altura do queixo e abaixo dos chapéus, variando frequentemente para uma ampliação (com a aproximação da câmera ou zoom), até um limite onde o olhar preenche toda a extensão do quadro, seus famosos *close-ups* extremos. Esse diálogo entre grandes planos abertos e *closes* muito próximos é muito próprio do estilo do diretor italiano.

#### Personagens

A narrativa de *Era uma vez no Oeste* se concentra em quatro protagonistas, com biografias em grande parte obscuras, mas com tramas que se entrelaçam ao longo do filme. Gaita (Charles Bronson) é um misterioso pistoleiro, que ao invés das palavras prefere tocar o instrumento que lhe dá nome.

Em sua primeira cena, Gaita demonstra estar em busca de um outro pistoleiro, Frank (Henry Fonda). A vingança por um ato do passado de Frank é o que move Gaita ao longo do filme. Frank, por sua vez, é um mercenário que mata impiedosamente em busca de riqueza e poder. Trabalha para um ricaço paraplégico chamado Morton, que está construindo uma imensa ferrovia que vai unir as costas Leste e Oeste, a fim de realizar seu sonho de encontrar o oceano.

A escolha de Henry Fonda para papel de vilão é uma grande provocação do diretor, ao colocar o famoso rosto do mocinho dos filmes hollywoodianos no papel de um cruel assassino; de tamanha maldade que, em determinada sequência, sequer poupa a vida de uma criança. A cena que revela a face de Fonda é propositalmente lenta e se dá após o massacre de uma família, quando a câmera se move para revelar os assassinos, contornando lentamente o cruel líder do bando até mostrar, por trás de um marcante par de olhos azuis, a icônica face do cinema norte americano, Henry Fonda. Um choque para o público.



Close-up do vilão Frank.

Jill (Claudia Cardinale) é uma belíssima mulher que descobre, no início da trama, ter ficado viúva e, contrariando todas as expectativas, decide dar prosseguimento ao sonho de seu finado marido: construir uma cidade inteira em um pedaço de terra no meio do deserto. Ao longo da trama descobre-se que Jill é uma ex-prostituta que buscava iniciar uma nova vida com o casamento. Leone, mais uma vez, joga com os clichês do gênero, subvertendo uma lógica predominante na filmografia do *western* ao colocar a figura social que, geralmente, é humilhada e abusada, no papel principal.

Um dos roteiristas do filme, o célebre cineasta Bernardo Bertolucci, conta que partiu dele a ideia de inserir uma mulher no faroeste. Os tempos eram outros e era preciso

mudar. Leone parece ter resistido a ideia inicial, mas, após ponderar, resolveu construir um filme em torno dessa marcante personagem feminina. As mulheres nas narrativas clássicas dos faroestes ou eram santas ou prostitutas, Jill talvez seja a primeira personagem feminina que avança em um caráter mais complexo, com ambiguidades e aprofundamento narrativo.

O quarto e último protagonista é Cheyenne (Jason Robards), o líder de um grupo de bandidos, famoso pistoleiro da região, procurado pelas autoridades e temido pelos inimigos. Cheyenne é a representação do próprio faroeste, portador de uma moral única, ele se une a Gaita e Jill ao longo da trama, sem claras pretensões financeiras ou afetivas, mas termina por se envolver e proteger a dupla de personagens. Ainda que seja o menos relevante dos protagonistas, é de Cheyenne a missão de proferir algumas das mais saudosas menções ao fim do Oeste.

Os arquétipos da Morte, do Herói e do Fora de Lei estão presentes em nosso imaginário desde a infância. Leone parece ter especial apreço pelos mitos e contos de fadas como elementos que dão significado a essas histórias que dialogam com nosso inconsciente. Umberto Eco mais tarde acrescentou, "os filmes de Leone representam o cinema dos arquétipos. Se um filme contém um arquétipo, todos dizem que ele é terrível. Mas se ele contém centenas deles, se torna sublime. Os arquétipos começam a dialogar entre si" (FRAYLING, 2012, p. 300, tradução nossa)<sup>103</sup>.

Em meio a um Oeste que agoniza, uma mulher surge como pulso firme no meio da multidão. A personagem de Claudia Cardinale é construída através de um grande processo de transformação, promovido pelas ações e palavras de Gaita e Cheyenne, que na frieza e machismo de seus atos, terminam por calejar aquela mulher para o universo cru e seco do Oeste. Jill se despe de seus pudores, impõe sua autoridade, não pela resistência, mas pela doçura e firmeza de seus gestos.

Leone amava o universo americano, sobretudo os faroestes, mas discordava e criticava a América. As narrativas americanas pareciam sempre buscar ressaltar uma moral, evidenciar heróis e glorificar a própria história dos EUA. Já os protagonistas de Sergio Leone tinham moral duvidosa, eram mocinhos que cometiam crimes, bandidos capazes de gestos fraternos, uma prostituta que se torna líder. Não há heróis no Oeste de Leone, apenas humanos imperfeitos e em constante transformação.

<sup>&</sup>lt;sup>103</sup> Umberto Eco later added, 'Leone film represents the cinema of frozen archetypes. If a film contains one frozen archetype, everyone says it's terrible. But if it contains hundreds of them, it becomes sublime. The archetypes begin to talk among themselves.

Apesar de não trabalhar temas políticos de forma explícita em seus filmes, ao longo da vida manifestou influências esquerdistas, muitas vezes inserindo críticas sociais em seus filmes. Em muitos momentos, o próprio *Era uma vez no Oeste* chegou a ser considerado um filme de viés marxista.

#### A morte do Oeste

A morte do Oeste surge como uma sucessão de elementos, falas e referências que apontam para um sentimento de nostalgia, de resistência às mudanças trazidas com o progresso, representado, sobretudo, pela ferrovia. A chegada da ferrovia ao Oeste é tema recorrente no gênero, remontando ao filme de John Ford, *O cavalo de ferro* (1924), que reconstitui o processo de implantação da linha férrea da costa Leste a costa Oeste pelas empresas Transcontinental e Union Pacific.

A chegada de Jill na estação apresenta a única referência direta aos indígenas americanos ao longo de todo o filme. Já subjugados, três índios passam de cabeça baixa, enquanto um capataz os provoca: "Deixem de preguiça, seus índios guerreiros. Tenho um trem inteiro para descarregar". Os índios, temidos inimigos em outros faroestes, aqui surgem desimportantes e sem expressão.

Quando Jill chega à cidade, um carroceiro se encarrega de transportá-la até as terras de seu marido. É uma cena marcante pela fala e pela locação. A câmera em primeira pessoa mostra o cavalo galopando por Monument Valley, enquanto o carroceiro em uma risada com ares de loucura grita ao cavalo: "Aqui estão eles, chegaram graças à maldita ferrovia. Eles nos alcançaram, não foi, Lafayette? Vamos!".



Jill e carroceiro chegam a Monument Valley.

O diálogo final entre Gaita e Frank é forte e melancólico, os dois homens, inimigos e prestes a uma disputa de vida e morte, se reconhecem como homens que Gaita chama de "raça antiga", obedientes a uma ética muito particular. Gaita veste branco, em oposição ao vilão, Frank, de traje completamente preto. A dualidade entre os dois é explorada, são personagens de um mesmo universo, mas com posturas antagônicas, suas biografias se cruzam apenas em uma memória do passado, agora resgatada, que será revelada apenas no último suspiro de vida.

Outra cicatriz dessa "morte do Oeste" é o sentimento de impotência diante do implacável avanço do progresso. Não importa quantas vezes defendam Jill e seu sonho de construir uma cidade, o interesse econômico será um eterno inimigo. Gaita afirma que "outros Mortons virão para matá-la". Por fim, resta a esses personagens a aceitação da morte como inexorável destino para vidas tão secas, em tempos tão difíceis.

Em muitos momentos Cheyenne e Gaita surgem como conselheiros para Jill. Eles parecem se encarregar de apresentar a violenta moral do Oeste para a mulher que assumirá sozinha a missão de conduzir uma cidade. Em um dado momento, Cheyenne a orienta para levar água até os trabalhadores da obra de construção da cidade, explica que eles se sentiriam felizes apenas por olhar para uma mulher tão bela. Reforça a ideia de que sua generosidade poderia tornar irrelevante o poder de uma arma. Uma postura certamente machista enraizada nos faroestes, mas que flerta com um sentimento de proteção, de forjar, a partir da viúva de aparência frágil, uma mulher independente que assume a liderança de toda uma comunidade. Certamente uma subversão ao papel até então reservado as mulheres em filmes do gênero.

Após idas e vindas Jill parece se apegar aos dois pistoleiros, dando a entender que gostaria de tê-los por perto. Cheyenne, então, novamente aborda a lógica daqueles homens, eles são migrantes, não é de sua natureza criar raízes. Têm em suas vidas algo que transcende a racionalidade, alguma estranha relação de sedução pela morte. O personagem de Cheyenne então diz: "Você não entende, Jill. Pessoas assim tem algo dentro delas. Algo a ver com a morte".

A cena final é talvez a mais clara referência à morte do Oeste. Ao se despedirem de Jill, Cheyenne e Gaita, seguem seus destinos. Cheyenne estranhamente carrega uma expressão de dor e fadiga, sem qualquer causa aparente. Poucos momentos depois se revela a origem do sofrimento. O pistoleiro desce de seu cavalo e tomba no chão, parece agonizar. Gaita retorna para ajudá-lo e Cheyenne apenas se desculpa, dizendo que precisa ficar por ali. Gaita então levanta o casaco do amigo e revela um mortal ferimento à bala.



A ferrovia chega ao Oeste.

Cheyenne então, prestes a morrer, imperativamente diz a Gaita: "vá embora, vá embora, não quero que me veja morrer". Gaita, respeitando a moral daqueles homens, dá dois passos e, de costas, aguarda pela morte de Cheyenne. Em sincronia com seu último suspiro, ouvimos a última nota de sua música tema e o tombo de seu corpo no chão. Cheyenne morre, seu corpo aparece estendido no chão e um forte apito de trem ecoa, a câmera flutua por cima da cabeça de Gaita e ascende até revelar a chegada do trem à cidade de Água Doce. A ferrovia finalmente chega, com dezenas de trabalhadores, trazendo a tecnologia, o comércio, fundando uma nova nação.

Sobem os créditos enquanto Gaita se afasta carregando o corpo de Cheyenne em um cavalo. Os dois se distanciam no quadro em um grande plano geral até se perderem no meio da paisagem desértica. Não há mais espaço para homens como aqueles. Sergio Leone sentencia o fim de uma era, o fim do Velho Oeste.

# Considerações finais

Era uma vez no Oeste se apresenta como uma obra cheia de significados, tão presentes e delicados, que seria pretensão esgotá-los em um artigo. A rede de referências e elementos de significação do filme são um fértil terreno aberto à exploração por teóricos e historiadores do cinema. Acreditamos na atualidade da obra, ainda mais diante de uma transformação comercial dos cinemas, onde as salas de rua deram lugar aos grandes complexos em *shopping centers*.

A alegoria sobre o fim do Oeste pode ser vista atualmente também sob a ótica do fim do cinema como conhecíamos no século passado. Um tempo em que se perdeu a

ingenuidade, os filmes populares, grandes épicos e faroestes, o cinema de arte. Perdem espaço para um cinema de viés comercial, de ritmo frenético, que surge para ser consumido, não contemplado.

O tripé de elementos de análise sugerido por David Bordwell (temática, construção narrativa em larga escala e prática estilística) se mostra especialmente apropriado no estudo de filmes. Ao analisar isoladamente os elementos, somos capazes de identificar seus usos e efeitos, para em seguida reagrupá-los e observar a obra como um todo conciso e coerente.

A poética de *Era uma vez no Oeste* está montada através de uma complexa amarra de narrativas, construção de personagens, referências históricas e visuais. A prática estilística de Sergio Leone parece ainda mais intensificada, bem como sua preocupação com a técnica, fotografia, trilha sonora, figurinos, locações. O filme é um grande exercício de cinema a serviço de uma narrativa afetiva e nostálgica, uma obra de um amante do faroeste que domina as representações poéticas do cinema.

#### Referências

BORDWELL, David. **Figuras traçadas na luz: A encenação no cinema**. Campinas, SP: Papirus, 2008, 352p.

BORDWELL, David. *Historical Poetics of Cinema*. *The Cinematic Text: Methods and Approaches*. R. B. Palmer. Nova Iorque, 1989.

CARREIRO, Rodrigo. CONTINUIDADE INTENSIFICADA: Questões sobre gênero e autoria na obra de Sergio Leone. **Compós: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação,** Rio de Janeiro, p.1-16, 2010.

CARREIRO, Rodrigo. **Era uma vez no** *spaghetti western*: Estilo e narrativa na obra de Sergio Leone. 2011. 332 f. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

CUSUMANO, Michael. *Unsung Heroes:* The Cinematography of 'Once Upon a Time in the West'. 2011. Disponível em: <a href="http://thefilmexperience.net/blog/2011/8/11/unsung-heroes-the-cinematography-of-once-upon-a-time-in-the.html">http://thefilmexperience.net/blog/2011/8/11/unsung-heroes-the-cinematography-of-once-upon-a-time-in-the.html</a>. Acesso em: 20 jul. 2016.

FRAYLING, Chistopher. *Something to Do with Death*. Minnesota: University od Minnesota Press, 2012.

# O olhar outro de Pierre Fatumbi Verger<sup>104</sup>

Catarina Amorim de Oliveira ANDRADE Julianna Nascimento TOREZANI

> Antes eu era fotógrafo. Nada de explicações. Nunca me interessaram explicações. O que eu queria era ver e gozar as belezas das coisas. Pierre Verger (1990)

Ao escolher uma obra fotográfica tão ampla e tão instigante como a de Pierre Verger devemos observar que este fotógrafo tem uma trajetória de criação imagética relacionada a sua vivência de modo muito particular, visto que era um pesquisador e passou a ser adepto da religião do candomblé ao mesmo tempo que elaborava seus registros visuais. Sua grande coleção de imagens mostra os lugares e as pessoas numa composição estética que faz olhar o *Outro*, o que permite questionar tal produção, tendo como problematização, o desejo de Verger de não ser *Outro* (a partir dos seus relatos e imagens) e de que modo esse desejo imprimiu em suas fotografias um diferente olhar sobre a alteridade.

Por ser uma obra numerosa, além de abordar aspectos de sua vida e sua pesquisa, será feita uma escolha de seis cenas para uma análise específica, buscando descobrir as histórias que Verger contou e mostrou através das suas fotografias. O objetivo desta abordagem é investigar o olhar em direção ao *Outro* através da obra de Verger a partir de suas fotografias da África (Benin) e do Brasil (Bahia). Além disso, o trabalho também vai em busca pelo olhar não-eurocêntrico do fotógrafo.

Em função das questões de cultura e identidade que podem ser observadas na obra de Verger a análise trará os conceitos dos Estudos Culturais Ingleses, especialmente as obras de Stuart Hall (2003a, 2003b); assim como também utilizaremos os estudiosos de Verger através, principalmente, das publicações de Diógenes Moura (2009) e Jérôme Souty (2011); para análise fotográfica serão abordadas as ideias de Annateresa Fabris (2004), Boris Kossoy (1999) e Susan Sontag (2004).

<sup>&</sup>lt;sup>104</sup> Trabalho apresentado no GP Fotografia, XVIII Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 41º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, em Joinville, 2018.

## Verger: fotógrafo, pesquisador e babalaô

Mas teve uma vez que não me senti branco. Foi uma festa Geledé em plena floresta do atual Benin. Era uma noite escura, sem lua, e o pessoal bailava ao redor de certas árvores. Não tinha luz nenhuma, então conheci uma liberdade que não havia conhecido antes. Não era um branco entre os negros. A escuridão da floresta africana apagou a diferença. Pierre Verger (1990)

Nascido em Paris no dia 4 de novembro de 1902, filho de uma abastada família de origem belga e alemã, Pierre Edouard Léopold Verger, após inúmeras viagens, chegou no Brasil, especificamente na Bahia em agosto de 1946 e a partir de então passou a dedicar sua vida ao estudo da forte e complexa relação existente entre a África e a Bahia, tendo em vista a questão da diversidade cultural e alteridade.

Contemporâneo do famoso fotógrafo Henri Cartier Bresson, Verger traçou para si um outro caminho. Concentrou-se demasiadamente na expressão dos sujeitos e, de um certo modo, deixou à parte a forma estética da fotografia. Em suas obras, pode-se perceber um enquadramento incomum, cabeças e corpos cortados, fotos inclinadas, retratos de frente centralizados, vistas em *contraplongé* – embora não muito expressivas, permitem recortar melhor uma silhueta fazendo ressaltar, assim, o elemento mais caro ao fotógrafo: a figura humana.

Graças a essa despreocupação com a forma, Verger alcançou em suas fotos um tom de descontração e naturalidade. Há com o "outro" (o fotografado) uma relação de cumplicidade que se pode perceber claramente ao observar as fotografias. Isso se deu também porque, tanto em terras africanas quanto nas brasileiras, Verger esteve com autoridades religiosas, conheceu locais sagrados, assistiu e participou de rituais, conviveu com os povos sem a intenção de entender, mas de compartilhar as mesmas preocupações e crenças, fazer as mesmas coisas sem saber o porquê nem como. Mas, com tudo isso criou uma estética própria de abordagem das situações que registrava.

Desse modo, Verger realizou um extenso trabalho etnológico retratando o povo, seus costumes e, principalmente, as religiões afrobrasileiras. Seus trabalhos lhe valeram o título de Doutor em Etnologia pela Universidade de Paris (Sorbonne) e, também, o de Babalaô que indica ser filho de santo iniciado no Candomblé (especificamente adivinho e guardião do saber oral iorubá), visto que essa religião é o culto brasileiro aos orixás. Assumindo o nome de Pierre Fatumbi Verger como seu nome sagrado na religiosidade conferido, em 1953, na África. Assim, Verger recebeu de Xangô o título de

*Oju Oba*, que significa "aquele que tem o olho do rei", e de Fatumbi, como uma nova identidade cultural, que indica "nascido outra vez graças ao Ifá".

A partir das mais de vinte travessias do Atlântico (África-Brasil e Brasil-África), Pierre Fatumbi Verger percebe que, de um lado, existe a importância cultural e religiosa africana no Brasil e, de outro, a sobrevivência de uma história brasileira no Golfo do Benin. Com isso, o fotógrafo parte a viver e conviver nesses lugares, na procura contínua do encontro dessas fronteiras, de onde ficaria o ponto de equilíbrio entre o culturalmente aprendido e o inato. É um caminho de busca, de idas e vindas. Ao longo desse período, suas fotografias também se transformam, pois Verger passa de um simples *flâneur* do mundo a etnólogo – o que não proporciona em nenhum momento um caráter "frio" a suas imagens, uma vez que Verger já havia internalizado de forma compreensiva os fatos e processos dos dois povos, não era apenas um observador, mas vivenciou profundamente todas as situações que registrou em fotos e textos, como um grande legado do seu trabalho. Desse modo, ao estudar a obra de Pierre Verger vale relembrar a reflexão de Diógenes Moura (2009) quando afirma que:

Muita coisa já foi escrita sobre Pierre Verger. Sabemos que ele foi um homem abastado na sua infância e juventude; que abandonou a burguesia francesa depois da morte da mãe, seu último parente vivo, para ferir os pés como aventureiro; sabemos que caminhou pela Córsega, depois de ter conseguido sua primeira Rolleiflex, transformando em peregrinação o que seria o seu começo como fotógrafo e o que viria a ser todo o percurso de sua vida. Sabemos que descobriu a Bahia em 1946, apaixonado pela literatura de Jorge Amado. Sabemos que a partir do encantamento pela arte e pela religiosidade baiana transformou-se num dos grandes pesquisadores do culto aos orixás e das questões que nos atormentam em relação à escravidão no Brasil. [...] O que não sabemos é o que Verger levou consigo, quando disse "sim", aos 94 anos, na sua casa do alto do Corrupio, no dia 11 de fevereiro de 1996, uma morada modesta, pintada com as cores de Xangô, o dono de sua cabeça. Portanto, sabemos quase tudo. E não sabemos nada (MOURA, 2009, p. 7).

Em 1988, criou a Fundação Pierre Verger, da qual era doador, mantenedor e presidente, transformando a própria casa num centro de pesquisa, cujo acervo contém cerca de 61 mil negativos das fotografias que fez durante sua vida, 30 livros e álbuns, artigos, documentários e gravações sonoras, reunindo 50 anos de viagens, estudos e obras, de 1946 até 1996 (data de sua morte). Seus estudos tratam das Culturas Iorubá e Fon do Oeste da África, das diásporas religiosas no Brasil (Candomblé da Bahia, Xangô do Recife e Culto da Casa das Minas de São Luís) e elementos religiosos no Caribe (Santeria em Cuba e Vodu no Haiti), que perpassa várias áreas do saber, que vai da fotografia,

etnografia, etnologia, história até a botânica (especialmente a iorubá). Na análise do pesquisador sobre a vida e obra de Verger, Jérôme Souty aponta que:

Verger exerceu tríplice função: humilde e incansável pesquisador de campo, mensageiro entre os dois continentes e "defensor" das tradições africanas e afrobrasileiras. Seu procedimento como pesquisador se situa em algum lugar entre o conhecimento iniciático, a partilha do saber local e a restituição científica (SOUTY, 2011, p. 12).

Além de pesquisador e babalaô, Verger também foi fotógrafo independente, registrou por onde passou a cultura e a identidade das pessoas de maneira livre, o que conferiu grande originalidade a sua obra. O seu olhar, através da Rolleiflex, capturou milhares de cenas de lugares e rituais, através da sua composição em preto e branco ajustando sombra e luz, narra de forma diferenciada o cotidiano do povo, especialmente da África e do Brasil (Golfo da Guiné e o Nordeste brasileiro). Souty (2011) revela que Verger não fazia uma reflexão técnica antes de apertar o disparador da câmera, pois fotografava muitas vezes de forma intuitiva, sem olhar no visor, já que o dispositivo fazia parte do seu corpo, optava, assim, pela espontaneidade do que pelo aspecto estético. Desta forma, a fotografia colaborou como um instrumento para suas pesquisas documentais, sobretudo quando relata o tráfico de escravos. Assim, suas imagens revelam os contrastes sociais, especialmente na década de 1950.

Pela própria estrutura óptica da Rolleiflex, a câmera que se coloca na frente do corpo descolada do rosto e do olho, permite criar cenas segurando em diferentes alturas o que se deseja fotografar, Verger se aproveitou disto e fez imagens colocando a câmera no chão, na altura dos joelhos, com o braço estendido, extrapolou o campo e o ponto de vista fotográfico.

Pierre Verger foi dono de uma concentração e intuição extraordinárias. Conhecia profundamente os sintomas do seu olhar. Do lado esquerdo até o canto do olho direito. Muitas de suas imagens são discretas em relação ao jogo de luz. Mas o assunto e os flagrantes que as compõem são tão intensamente preciosos que o tornou um artesão raro, sempre em busca de uma identidade (MOURA, 2009, p. 9).

Sua grande coleção de imagens atravessa o tempo, a cada momento e estudo traz uma nova possibilidade para entender o modo de vida dos indivíduos. São relatos visuais de quem visitou, mas também habitou em lugares peculiares como Benin e Bahia. Na sua produção fotográfica não atribuía nenhum caráter artístico, sua obra se vale pela

observação e vivência dos lugares por onde passou e viveu, deste modo recusava não só o título de artista, mas de intelectual também. De acordo com Souty (2011), para Verger a pretensão artística estaria ligada a um sistema referencial (sobretudo europeu) e econômico. Assim, suas imagens são relatos, modos de ver e de registrar o que foi visto, o que se tornou posteriormente reconhecida como uma obra documental, mas distante das características do fotojornalismo. Como relata Moura (2009, p. 8), Verger "viu as ruas de Salvador cobertas de calmaria, os seus becos, as suas ladeiras, os recortes da arquitetura dos edifícios que aos poucos se erguiam no centro da cidade. Viu o olhar sem medo de cada um dos seus 'irmãos'".

Os retratos das pessoas nas ruas traduzem de forma simples e com linguagem fotográfica bem elaborada o *Outro* e serve para nos contar histórias, de onde estão, o que fazem, quem são essas pessoas, ou seja, que *Outro* é esse, entre tantas outras perguntas que surgem. Para Souty (2011), Verger não interpretava o momento no ato do registro, mas depois, no momento da revelação dos filmes e da ampliação das imagens, pois acreditava que não via com os olhos, mas com o inconsciente. E através da imagem no papel podia ser revelada a intenção oculta do fotógrafo, descobrindo até a si mesmo nessas cenas. Além disso, pelas fotografias antigas é possível recuperar lembranças e reavivar a memória dos lugares por onde passou e das situações que viveu. Assim, os fotogramas de Verger revelam perfis da diversidade cultural dos povos por onde andou.

Há de tudo um pouco: as tendas e as oficinas de trabalho, os locais e os terreiros da religiosidade do povo-de-santo, as áreas de festas populares próprias para divertir-se, a arquitetura da mais pujante cidade brasileira, cenas de manifestações das artes popular e erudita, o modo de vida das pessoas, enfim, de como era o Brasil que se ajustava na redemocratização desenhada pelos ventos pós-2ª Guerra Mundial (BARADEL; FRANCO, 2006, p. 3).

Como pesquisador e, possivelmente, sujeito de suas próprias pesquisas, Verger mesmo tendo elaborado tantos trabalhos publicados, reservou um lugar ao silêncio, ao segredo e ao mistério entre as coisas da qual teve conhecimento, visto que fazia parte de todo seu universo de investigação, ainda mais do campo religioso. Passando, assim, por três formas do saber: pela imagem, ainda mais na sua imensa construção fotográfica de mostrar os elementos culturais; pela escrita, pelo grande número de publicações entre artigos e livros pelo método etnográfico apropriado de forma particular; e pela oralidade, ao abordar em sua trajetória a oralidade iorubá.

Souty (2011) aborda que Verger fez da pesquisa de campo um lugar de vida, ou seja, não era apenas o trabalho de um etnógrafo com suas observações e relatórios ligados a um método delimitado por hipóteses. A cultura estudada por ele não era estranha ao seu modo de vida, visto que não servia apenas a objetivos científicos, ou seja, não teve uma vida dividida entre a carreira e o lugar de aquisição do saber, visto que ambos eram o mesmo espaço para Verger. Um pesquisador que não obedecia o rigor científico se permitia conhecer as pessoas e sua cultura com o qual elas gostariam de apresentar a ele, assim não havia perguntas, nem hipóteses, mas atenção e abertura para ver e ouvir o outro em cada encontro que ocorria.

Quando tiro fotos, não sou eu quem fotografa, é algo dentro de mim que aperta o disparador sem que eu tome realmente a decisão. Não procuro fazer um belo enquadramento; o lugar das pessoas e das coisas parece evidente no visor. Depois o clique deixa a foto em suspenso, ela só vai existir muito tempo depois, no laboratório, o momento do seu verdadeiro nascimento (VERGER apud SOUTY, 2011, p. 20).

E a fotografia, através da câmera que se torna esse instrumento adequado para o atento observador, criando imagens desprendidas, mas ao mesmo tempo, com elaboração de um discurso visual que conta uma história. Visto que Verger registrou o outro de forma muito respeitosa, através de uma troca, ao invés de distanciamento, tentando revelar a intimidade e a alteridade. Entre planos conjuntos, médios e primeiros planos, vários ângulos e recortes quis mostrar as pessoas e os lugares onde elas estavam.

# Cultura e Identidade pelas imagens de Pierre Fatumbi Verger

O que me encanta é que encontro os mesmos nomes de barcos, passageiros e comerciantes que constam nas carteiras do negreiro, o que me fornece os elementos complementares para o trabalho sobre as influencias África-Brasil.

Pierre Verger (1957)

Para compreender a obra de Verger parece necessário observar alguns conceitos como fronteira, identidade e alteridade. Em primeiro lugar, porque o próprio Verger se coloca em uma posição fronteiriça quando passa a ser o *Outro* (tanto na África quanto no Brasil), inclusive o fato de em muitos momentos ele afirmar o desejo de se integrar a essas culturas, ou seja, em tentar não ser *Outro*, ressalta a consciência de Verger de sua posição de alteridade. Em segundo lugar, porque suas imagens também revelam e nos fazem

questionar sobre essas noções e dificuldades (e necessidades) em lidar com essas questões no contemporâneo.

O deslocamento do sujeito de uma região à outra provoca, decerto, um *descolamento* em relação ao lugar de onde veio e um *ajustamento*<sup>105</sup> no novo lugar. É a partir desse processo, essencialmente pós-colonial, que surge um novo sujeito, o sujeito pós-moderno, que busca, nesse solo movediço que é a contemporaneidade, sua identidade cultural (ANDRADE, 2014, p. 35).

Segundo Stuart Hall (2003, p. 89), os sujeitos diaspóricos, assim como os que deslocam de uma maneira geral para habitar um outro local, "devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas". Nesse sentido, Verger vai se deparar, assim como esses sujeitos de que fala Hall, frutos das diásporas neocoloniais, com as questões das fronteiras linguísticas, culturais e raciais, precisando negociar com essas novas culturas, adaptar sua identidade a uma nova realidade. Contudo, é preciso acentuar que, em certa medida, o vínculo com suas raízes e tradições permanece, mesmo quando não é externado ou desejado.

A antiga e a nova "casa" se mesclam, dando origem a uma identidade mista – imposta e construída dentro de um sistema que determina suas características, para que possa sobreviver a esta e conviver nesta nova sociedade – que deve atender a, pelo menos, duas expressões culturais e ajustar o convívio entre elas e o mundo (ANDRADE, 2014, p. 36).

Nas últimas décadas do século XX, multiplicaram-se os estudos ligados à teoria do pós-colonial, na tentativa de compreender esses novos sujeitos frutos das diásporas e migrações, que partiam de antigas colônias europeias em busca de uma vida mais digna na Europa. Essa teoria se refere a um campo interdisciplinar, que envolve uma gama de domínios como antropologia, história, economia, literatura, fotografia, cinema e busca compreender questões da identidade pós-colonial. Entretanto, o caso de Verger, embora pareça estar na contramão desses fluxos diaspóricos, não se distancia dessa busca pela identidade, dessa vivência na fronteira, a partir da criação de imagens. Portanto, nos interessa particularmente essas relações que Verger estabelece com a cultura do *Outro* e com sua própria condição de *Outro* a partir das suas imagens e relatos.

<sup>&</sup>lt;sup>105</sup> Para compreender melhor a noção dos termos descolamento-ajustamento no sentido abordado ver ANDRADE (2010): *As fronteiras da representação – imagens periféricas no cinema francês contemporâneo*. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/3638

Como se sabe, o poder e o discurso imperialistas concederam aos países dominantes, como a França, por exemplo (que é o país de Verger), o status de transmissor cultural, situaram a Europa como ponto de referência para o resto do mundo, "como detentora dos significados e padrões universalmente verdadeiros e únicos, cabendo-lhe, portanto, decidir política, econômica e culturalmente por todos os outros continentes" (ANDRADE, 2014, p. 41). Esse discurso, chamado eurocêntrico (SHOHAT; STAM, 2006), fortalecido e difundido pelos países antes chamados de Primeiro Mundo (composto pela Europa e pelos Estados Unidos) reduziram o mundo não-europeu a meros receptores de uma cultura supostamente superior e erudita.

O eurocentrismo bifurca o mundo em "Ocidente e o resto" e organiza a linguagem do dia-a-dia em hierarquias binárias que implicitamente favorecem a Europa: nossas nações, as tribos deles; nossas religiões, as superstições deles; nossa cultura, o folclore deles; nossa arte, o artesanato deles; nossas manifestações, os tumultos deles; nossa defesa, o terrorismo deles (SHOHAT; STAM, 2006, p. 21).

A obra de Verger nos parece se distanciar desse olhar e discurso eurocêntricos, uma vez que o fotógrafo parece buscar o "eu" no "outro". Verger transporta um olhar não eurocêntrico para as lentes de suas câmeras, rompendo com uma estrutura binária de oposição entre o "eu" e o "outro", e promove uma narrativa, a partir de suas imagens, que leva o espectador a perceber a complexidade, tanto relativas às fronteiras culturais, quanto às fronteiras ditas geográficas, uma vez que, ao observarmos essas imagens capturadas na África e no Brasil parece imperceptível a mudança de lugar.

Andréa França (2003) compreende fronteira como uma linha que se defronta com o estranho, uma linha não apenas demarcadora, pois sua experiência,

engendra uma *identidade*, sempre contestável porque deve conviver com a diferenciação interna em todos os planos; uma *alteridade* doada ou imposta pelo outro, que permite o reconhecimento da identidade e a troca; uma *exterioridade*, que remete ao estranho, ao inassimilável e ao que não pode ser pensado por aquela cultura, sob o risco de aniquilamento, mas que é motor de seu desdobramento no sentido da identidade e da alteridade (FRANÇA, 2003, p. 21).

Além disso, mesmo não sendo uma intenção essencial nas fotografias realizadas por Verger, ele captura o tema da diferença, da identidade, da fronteira — fronteira que contra sua vontade se dá a partir dele mesmo enquanto *Outro* nas culturas africana e brasileira. Seu olhar *Outro* e seu olhar sobre o *Outro* o colocam em uma posição ímpar, em uma espécie de fronteira da qual apenas ele pode desfrutar.

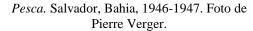
# África-Brasil: um olhar sobre a obra de Verger

Fiz assim inúmeras idas e vindas entre a Bahia e África. Amo quase igualmente as duas margens do Atlântico, com um pouco mais de ternura, entretanto, pela boa terra da Bahia. Pierre Verger (1982)

Deste modo, serão analisadas algumas imagens de Pierre Verger, buscando entender todas essas questões que se colocam diante da sua obra e compreender melhor o que uma imagem "diz" e também "como" ela o diz. As fotografías foram realizadas entre os anos de 1937 a 1979 na Brasil (Bahia) e na África (Golfo do Benin). A série que pretendemos analisar é composta de 50 fotografías em preto e branco divididas em pares que possuem um mesmo tema, mas onde cada uma foi tirada numa das margens do Atlântico. Foram escolhidas apenas seis fotografías para análise neste trabalho.

A primeira dupla são as fotos de título *Pesca*; uma foi tirada entre os anos de 1937-1939 em Lomé (Togo, África) e a outra entre 1946-1947 em Salvador (Bahia, Brasil). As duas fotos são compostas por um grupo de pescadores que arrastam uma rede no sentido do mar para a praia. Apesar de possuírem um contraste diferente — a foto da Bahia tem um brilho mais forte e, consequentemente, um maior contraste que realça a textura dos corpos e da areia —, provavelmente devido ao filme ou a intensidade de luz solar, as fotos aparentam terem sido tiradas no mesmo horário do dia, pois a sombra está no mesmo lugar (Figura 1). Nas duas fotos, há a figura de um dos homens que olha para o outro como se estivesse falando alguma coisa só que na de Lomé o homem está de frente para o espectador e na de Salvador se encontra de costas (Figura 2). Percebe-se nas fotos, além da similaridade da atividade que os dois povos desenvolvem, a pesca, uma similaridade nos tipos humanos, nos olhares.

Pesca. Lomé, Togo, 1939. Foto de Pierre Verger.







Para Boris Kossoy (1999, p. 147), "através da fotografia dialogamos com o passado", pois a fotografia é memória, pois é o assunto retirado do seu contexto de criação, que há a memória coletiva nacional (através da documentação fotográfica oficial) e a memória individual (em função dos retratos e dos álbuns de família). Como máquina do tempo, a imagem preservada é o 'frigorífico' da memória, que pela pesquisa fazendo a leitura dos diálogos e dos silêncios, o aparente e o oculto se relacionam. O mundo portátil e ilustrado trouxe uma referência mental ao indivíduo acerca do mundo real, assim conhecemos o mundo também pelas representações que são feitas dele. Nas fotografias de Verger, feitas em tempos distantes, podemos dialogar com o passado e saber como ocorriam situações como a pesca, curioso é que entre os dois lados do Atlântico o fotógrafo consiga registrar tal similaridade entre esses atos, para além da composição fotográfica.

Ainda tratando de memória, Ana Taís Martins Portanova Barros (2017, p. 150) afirma que "o significado das imagens muda conforme os contextos espaço-temporais nos quais elas se inserem e a partir dos quais são observadas". Deste modo, quando olhamos para estas fotos de Verger atualmente nos reportamos a imagens do passado, mas ao mesmo tempo temos a ideia de que a pesca ainda ocorre dessa maneira em alguns lugares e que podem ser, até mesmo, em Benin e na Bahia, já que a fotografía pode ser "portadora da memória histórica tanto como reveladora do imaginário da contemporaneidade" (BARROS, 2017, p. 150).

Entre tantos registros de Verger é interessante que há um grande número de retratos: são pessoas nas ruas, participando de rituais religiosos, durante suas atividades

de trabalho ou lazer e em demais situações, este foi o gênero escolhido pelo fotógrafo para melhor demonstrar os indivíduos. Para Annateresa Fabris (2004), ao tratar da identidade nos retratos indica que:

Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história obedece a determinadas normas de representação que reagem as modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social. O modelo oferece à objetiva não apenas seu corpo, mas igualmente sua maneira de conceber o espaço material social, inserindo-se em uma rede de relações complexas, das quais o retrato é um dos emblemas mais significativos (FABRIS, 2004, p. 38-39).

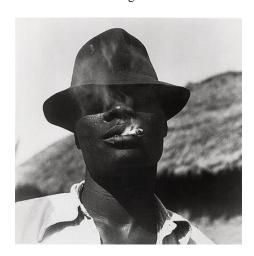
Assim, dois retratos foram escolhidos e, também, reforçam esta observação. O primeiro de um rapaz em Salvador, tirada entre 1946-1959, e o segundo de um homem em Parakou (Benin), feita entre 1948-1958. Os dois homens — o segundo aparentemente um pouco mais velho que o primeiro — estão com um cigarro na boca (Figuras 3 e 4). A luz do sol incide sobre seus rostos realçando a cor escura da pele, garantindo um brilho forte. Estas imagens possuem uma grande força poética e faz surgir a profundeza do homem, desvendam um pedaço de sua alma. Mostram que apesar de distantes esses povos têm muito em comum e compartilham os mesmos costumes. Desse modo, esses retratos, de certo modo, fogem às regras de representação ou podemos arriscar dizer que Verger cria novas regras, uma vez que há um teor de ostentação nas imagens.

Quando observamos essas imagens lembramos de uma frase de Susan Sontag (2004, p. 13) quando afirma que "ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar". As duas imagens passam para o espectador a visão de um povo feliz – embora saibamos que tanto lá (na África) quanto aqui (no Brasil) as pessoas passam por sérias dificuldades, em diversos momentos históricos.

Retratos. Salvador, Bahia, 1946-1950. Foto de Pierre Verger.



*Parakou*, Benin, 1948-1958. Foto de Pierre Verger.



Outra dupla de imagens interessantes é a que retrata a Festa de Yemanjá, em Salvador, em 1947, e a Festa do Bonfim, em Porto Novo (Benin), entre 1948-(1950). Na primeira há uma mulher, uma negra, dançando com um vestido de chita estampada (Figura 5). Na segunda há várias mulheres, um bem no meio da foto (leitura axial), também dançando vestida de chita estampada (Figura 6). As duas mulheres se vestem com vestidos de modelo estampado quase idênticos, além disso, usam um lenço enrolado na cabeça. No caso destas fotos, até a luz solar incide de forma parecida, dando uma ideia de que as duas pertencem a um mesmo lugar.

Verger também documentou as festas públicas para os orixás e os eguns, incluindo imagens dos orixás manifestados em seus devotos. Há registros de consultas entre especialistas religiosos e clientes, de rituais de oferendas na praia, de procissões, como a das Águas de Oxalá, de altares ou assentamentos, internos e externos, e de outros rituais de caráter mais privado, como as obrigações de iniciação e de oferendas animais. Suas fotografias, incontestavelmente, contribuíram de maneira marcante para a projeção pública de uma imagem estilizada e, portanto, dignificada do Candomblé. Contudo, entre o povo-desanto, algumas dessas imagens não deixam de ser problemáticas, pois expõem ao olhar profano situações consideradas privadas ou secretas (CASTILHO; PARÉS, 2006, p. 30).

Festa de Yemanjá, Salvador, Bahia, 1947. Foto de Festa do Bonfim, Porto Novo, Benin, 1948-1950.

Pierre Verger. Foto de Pierre Verger.





A riqueza da obra fotográfica de Verger encontra-se na sua composição do quadro, nestas duas imagens em especial há o movimento do corpo, já que tais festas envolvem a música e a dança como elementos fundamentais. As mulheres separadas pelo Atlântico demonstram alegria e entusiasmo ao participar desses momentos. As sensações que temos ao olhar estas cenas se dá pelas escolhas de Verger, já que não estamos na Bahia e nem no Benin nesta época. Para Osmar Gonçalves,

[...] o retrato fotográfico, como gênero destinado à representação da figura humana, se acha impregnado do jogo teatral, independente do tipo de intervenção escolhido para a sua captação. Desse modo, o ato fotográfico de retratar não seria apenas uma prática de mimese do fenômeno visível em que o fotógrafo exerce a função contingencial de operador, mas uma prática que imprime escolhas, decisões, seleções, transformações, isto é, uma autoria (GONÇALVES, 2016, p. 152).

Através destas cenas feitas no mesmo período, que tratam de temas semelhantes, mas de dois lugares distintos, em continentes separados, observamos a singularidade do trabalho de Pierre Verger, seus olhos capturaram na pesca, nas pessoas, nas festas elementos comuns em relação a identidade de povos que tem uma formação cultural em termos de religiosidade, ofícios, vestimentas, modo de vida comuns. Pela concepção estética, o uso do filme preto e branco, a iluminação natural (em fotografias diurnas), a textura perceptível nas cenas, os enquadramentos comuns (plano conjunto nas fotos de pesca, primeiro plano nos retratos e plano americano e *contraplongée* nas imagens das festas) nos permite comparar os lugares e as situações, não na tentativa de homogeneização, mas para obter encontros culturais pelas imagens, para observar

semelhanças entre as pessoas, mesmo entre tantos aspectos diferentes, para entender as questões identitárias do *Outro*.

## Considerações Finais

Sejamos sinceros, a etnografia me interessa apenas moderadamente. Não gosto de estudar as pessoas como se fossem coleópteros ou plantas exóticas. O que gosto, quando viajo, é de viver com as pessoas e vê-las viver de forma diferente da minha, porque estou interessado por aquilo que não sou eu, ou por aquilo que eu sou nos outros. Pierre Verger (1991)

A partir das análises, percebemos, então, como as identidades são moldadas e estabelecidas nos interstícios das fronteiras. Essas fronteiras constituem zonas de intersecção assim como também apresentam conflitos. O sociólogo francês Pap Ndiaye (2008, p. 39, tradução nossa) afirma que "as diferentes identidades sociais, culturais, profissionais, étnicas, raciais, podem estar em tensão umas com as ouras. Elas também dependem da maneira como as pessoas são identificadas". Desse modo, sempre haverá contradições na forma como representamos, especialmente quando representamos o *Outro*. Isso torna ainda mais essencial perceber e delimitar o lugar de quem representa e de que é representado, entender a cultura enquanto discurso, enquanto "um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos" (HALL, 2003a, p. 50).

Nesse sentido, as inquietações sobre identidade expostas por Verger, em relatos e imagens, demonstram, não apenas a responsabilidade em falar do *Outro*, mas a potencialidade de falar do *Outro* a partir de uma tentativa de transpor as fronteiras da identidade na busca de *ser Outro*. Ainda, como aponta Hall, uma das formas discursivas de tentar unificar as nações "tem sido a de representá-las como a expressão da cultura subjacente de 'um único povo'" (HALL, 2003a, p.62), porém Verger nos adverte exatamente do inverso, ou seja, da possibilidade de não se restringir a identidade a "um único".

Enfim, Verger criou uma nova forma de ver e mostrar as pessoas, numa construção fotográfica diferenciada, ímpar. Sua obra original e espontânea revelou suas identidades como fotografo, pesquisador e babalaô; fez da sua experiência diaspórica, ao sair da França e viver entre o Brasil e Benin (além de tantas outras viagens), sua busca pela

alteridade; evidenciou que ao mostrar o *Outro* pela fotografia, Verger mostrou a si mesmo.

#### Referências

ANDRADE, Catarina. **As fronteiras da representação** – imagens periféricas no cinema francês contemporâneo. São Paulo: Annablume, 2014.

BARADEL, Alex; FRANCO, Tasso. **O Brasil de Pierre Verger.** Salvador: Fundação Pierre Verger, 2006.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Imagens do passado e do futuro: o papel da fotografia entre memória e projeção. In: **Matrizes.** V.11, No 1 jan./abr. 2017 São Paulo , 2017. Disponível em: <a href="http://www.periodicos.usp.br/matrizes/article/view/122953">http://www.periodicos.usp.br/matrizes/article/view/122953</a> Acesso em: 05 jul. 2018.

CASTILHO, Lisa Earl; PARÉS, Luis Nicolau. Os liminares elusivos do segredo: a religiosidade afro-brasileira na fotografia de Pierre Verger. In: **O Brasil de Pierre Verger.** Salvador: Fundação Pierre Verger, 2006.

FABRIS, Annateresa. **Identidades virtuais:** uma leitura do retrato fotográfico. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FRANÇA, Andrea. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

FUNDAÇÃO PIERRE VERGER. O Olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger. Organização Raul Lody e Alex Baradel. Salvador: A Fundação 2002. [Catálogo da exposição em homenagem ao centenário de nascimento de Pierre Verger].

GONÇALVES, Osmar. A encenação no retrato fotográfico: do "isto existiu" ao "isto foi encenado". In: FATORELLI, Antonio; CARVALHO Victa de; PIMENTEL, Leandro (orgs.). **Fotografia contemporânea:** desafios e tendências. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003a. Título original: The questiono of cutural identity.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Tradução de Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte: UFMG, 2003b.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia:** o efêmero e o perpétuo. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

MOURA, Diógenes. **Pierre Verger:** fotografias para não esquecer. São Paulo: Terra Virgem Editora, 2009. (Fotógrafos Viajantes).

NDIAYE, Pap. La condition noire. Essai sur une minorité française. Paris: Calmann-Lévy, 2008.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SONTAG, Susan. **Sobre fotografia.** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Título original: On Photography.

SOUTY, Jérôme. **Pierre Fatumbi Verger:** do olhar livre ao conhecimento inciático. Tradução de Michel Colin. São Paulo: Terceiro Nome, 2011. Título original: Pierre Fatumbi Verger, du regard détaché à la connaissance initiatique.

# Guy Veloso - Fotografia, imersão e fé106

Camilla Alves Santos Dias Rocha

# Contextualização - A oração de Guy

Paraense de Belém, Guy Veloso atualmente situa-se entre os maiores artistas visuais do país, com uma obra dedicada às manifestações religiosas no Brasil. Através de seus registros fotográficos — trabalho que vem realizando há cerca de 30 anos —, é possível obter a preservação de uma memória coletiva, processo fundamental para a historicidade do país. Além do resgate histórico, Veloso propõe um olhar que questiona os estigmas, preconceitos e repressões históricas destinado às religiões não-hegemônicas.

Influenciado por Cartier-Bresson, Glauber Rocha e seu conterrâneo Luiz Braga, Veloso mescla o documental e o artístico. Os rituais de fé por ele retratados parecem suspender o tempo e sair dos papéis, conferindo uma experiência estética aos espectadores, capazes de entender os sentidos e perceber as sensações: ouvem-se os sons, veem-se os movimentos e gestos, e sente-se a potência de seu trabalho. Essa sensibilidade aguçada proporcionou a ele o lugar da intimidade e o toque de humanismo necessários para retratar os fiéis em busca do divino, do sagrado. E é através da captura dessas forças invisíveis que o artista se destaca.

Percebe-se, ainda, um apreço pela transgressão, seja no nível da realidade ou da linearidade narrativa. Assim como Robert Frank em sua série *The Americans* (1958), Guy reinventa a narrativa da fotografia documental clássica no momento em que se distancia do conceito de foto-verdade e, desse modo, consegue transmitir a subjetividade de suas vivências ao público. O que pode ser apontado na fala do teórico André Rouillé: "fotografar não consiste mais em produzir, mas em atualizar tornando visíveis o aqui e agora, os problemas e fluxos, os afetos, as sensações, as densidades e intensidades".

Seu espírito transgressor não se limita à linguagem; se faz presente na escolha de retratar corpos, individuais ou coletivos – grande tabu da sociedade ocidental – ressignificando a própria potência do corpo. É em meio a esse cenário repleto de

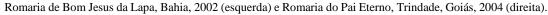
<sup>106</sup> Texto inédito, publicado originalmente na presente coletânea.

subjetividades que se pretende fazer a análise de um recorte recente – dos anos 2000 até hoje – da vasta produção fotográfica desse artista, sempre atendendo às múltiplas leituras possíveis da fotografia.

# Coroa de espinhos: espiritualidade e fé

Assim como a fotografia, a religiosidade esteve presente desde muito cedo na vida de Guy. Conta em seu livro<sup>107</sup> que, desde à adolescência, no final dos anos 1980, já acompanhava e registrava o Círio de Nazaré. Devoto assumido, a aproximação pessoal com o complexo tema da religião no Brasil rendeu a Guy um olhar de dentro para fora, isto é, um olhar atravessado por quem enxerga através das vivências espirituais e identificação com a fé popular. Além da proximidade física – encontra-se a uma distância mínima do retratado, o que gera um sentimento de intimidade no público –, há também a proximidade espiritual, que promove uma maior inserção no campo antropológico da fotografia.

Observam-se esses elementos descritos na fotografia, *Romaria de Bom Jesus da Lapa*, onde as mãos, em um gesto de proteção, parecem tocar a cabeça do garoto, abençoando-o. Respectivamente, em *Romaria do Pai Eterno*, fitamos o santuário e as imagens de Jesus Cristo crucificado pelo mesmo campo de visão do rapaz.







Já em seu projeto *Penitentes: Dos Ritos de Sangue à Fascinação do Fim do Mundo* (2012), que contempla mais de 118 religiões brasileiras e durou cerca de uma década para se concretizar, Guy se arrisca apontando uma linha tênue entre a devoção e

<sup>&</sup>lt;sup>107</sup> Brasileira, C. I. (Vol 6, 2010). Guy Veloso. Ipsis.

a violência. Potentes, essas imagens ativam de imediato o duplo<sup>108</sup>, acionando arcabouços do imaginário humano e causando sensações diversas: estranhamento para uns, fascínio para outros, ou ambas as sensações.

Os penitentes participam de um antigo ritual, também chamado de "Lamentação das almas". É nele que se insere a prática da autoflagelação como forma de alimentar as almas e curar a humanidade. Nesse sentido, pode-se traçar uma analogia com o duplo de Morin e os penitentes de Veloso: "uma vez a carne destruída, a decomposição terminada, o duplo se liberta definitivamente para se tornar espectro, fantasma, espírito [...] ele [o duplo] se torna um deus" (MORIN, 2014, p. 44).

Ritual de autoflagelação, Juazeiro, Bahia, 2015 (esquerda), Ritual de autoflagelação, Sexta-feira Santa, Tomar do Jeru, Sergipe, 2008 (direita) e Semana Santa, Ouro Preto, Minas Gerais, 2010 (abaixo).







Os penitentes apresentam um caráter divino e onírico, assumindo formas de entidades espirituais. A baixa velocidade do obturador é imprescindível para conferir esse efeito espectral e sobre-humano. Na série, Veloso faz uso das imagens carregadas de tons escuros e sombras, o que lhes conferem um tom de mistério. Também utiliza temperaturas

<sup>108</sup> Conceito descrito por Edgar Morin em O Cinema ou o Homem Imaginário, Cap. II: "O encanto da imagem". Para Morin, define "Diante da maior objetividade com a maior subjetividade, a imagem forma o duplo. Esse é tão alienado e projetado ao máximo nível, que se manifesta como um ser autônomo, estranho e dotado de uma realidade própria. Através do duplo o ser humano alcança a imortalidade".

saturadas, cores vibrantes e altos níveis de contraste, características presentes em filmes diapositivos, comumente utilizados pelo fotógrafo.

A exemplo da fotografia *Semana Santa*, não é possível identificar se é dia ou noite, como se a figura retratada fosse um delírio que transcende a noção de tempo cronológico. O movimento das extremidades do corpo é mais acentuado, das penas brancas na cabeça e da veste, o que fomenta para a aura mística da personagem, que parece estar levitando.

Já em *Ritual de autoflagelação*, em Juazeiro, percebe-se que é dia através do azul claro do céu, mas os corpos enquadrados assemelham-se à vultos, frutos de um universo onírico noturno. Essa dissonância na temporalidade é notável na obra de Guy e será discutida mais à frente. Os fiéis estão ainda seguindo um caminho juntos, remetendo a noção de passagem.

Ritual de autoflagelação, Sexta-feira Santa é uma das imagens mais conhecidas quando se refere ao tema dos penitentes: ora pela representação do sangue explícito escorrendo pelos corpos; ora pela sua aura alucinatória — os fiéis parecem estar saindo de seus corpos. A sensação de euforia e êxtase na imagem é reforçada através da longa exposição e harmonia contrastante das cores. O verde, cor predominante no cenário, ressalta sua cor complementar, o vermelho; já o amarelo destaca as figuras humanas do plano de fundo e reforça a sensação de movimento criada pela baixa velocidade do obturador. Esses jogos de cores criam uma relação de contraste entre si e causam a impressão de que a imagem saltará do papel, pondo fim ao ritual que se encerra com a anágua e o capuz encharcados de vermelho.

É em meio a nesse cenário desafiador de retratar os gestos e ritos da religiosidade brasileira que a militância de Veloso pela fé mostra-se uma forte aliada na transformação da fotografia contemporânea. Como afirma José de Souza Martins<sup>109</sup>:

De certo modo, a fotografia vem cumprindo uma função iconoclástica na religiosidade do brasileiro, destruindo o irrealismo fantasioso das imagens e figurações barrocas. A fé da era da fotografia tornou-se outra fé, menos a fé do medo e mais a fé da esperança. Há aí uma lenta transformação que ainda não se cumpriu por inteiro.

#### Corpos em transe

-

<sup>109</sup> Martins, J. (2002). A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil. Estudos Avançados, 16(45), 223-260.

Quando olhamos para as fotografias de Guy Veloso é impossível dissociar imagem e movimento. Partindo do pressuposto de Aby Warburg<sup>110</sup> em que "a obra não é uma totalidade fechada, mas uma justaposição de elementos em tensão", esses elementos nas fotografias do artista se dão através do rompimento do equilíbrio estático, que tensionam o espectador levando-os a pensar o movimento para algo além do ato fotográfico. Warburg descreve o movimento na imagem como uma dissociação ativa entre os contornos flutuantes da figura e sua massa, que parece dissolver-se nas extremidades, tal como uma dança introduz a desordem na simetria.

Em *Ritual de Candomblé* observa-se um movimento uníssono: no segundo plano há um grande borrão formador de rastros; no primeiro, o corpo se move em direção oposta, delineando um movimento que se prolonga além do quadro. Nesse fluxo, uma força espiritual parece possuir o corpo presente, criando toda uma atmosfera onírica.

Ritual de Candomblé, Belém, Pará, 2011 (esqueda) e Procissão de Nossa Senhora de Fátima, Belém, Pará, 2005 (direita).





Procissão de Nossa Senhora de Fátima leva o espectador a percorrer o caminho da luz, formado por corpos de fiéis. Os corpos aqui se dispõem em coletivo – muitos não são sequer identificados –, sendo o cerne da imagem o deslocamento desses corpos em detrimento da velocidade da luz. Mais uma vez, destaca-se o emprego da técnica da longa exposição, recurso utilizado com maestria por Veloso para a obtenção do movimento em seus registros. Quanto as cores, novamente vê-se o amarelo e o vermelho predominantes, chamando atenção para a intensidade na qual elas são projetadas e a oscilação dos rastros de luz.

<sup>&</sup>lt;sup>110</sup> No cap. II do livro Aby Warburg e a Imagem em Movimento, Philippe-Alain Michaud relata os primeiros estudos de Aby Warburg a respeito do movimento dentro da imagem.

Contudo, não se pode falar em movimento sem falar de tempo. O tempo anacrônico – tempo dos fiéis, da fé, dos rituais – é um dos elementos primordiais na obra de Guy. Não o tempo congelado do ato fotográfico, mas a temporalidade contida nos diferentes componentes da composição da imagem; um único e peculiar tempo, o tempo próprio da fotografia.

Entre o tempo da passagem do perecível para o perene, Guy confere uma estética particular ao seu ofício, pautada pela experimentação. Utilizando-se, ora do filme, ora do digital, podemos ver em *Penitentes de Juazeiro* o slide com um erro de revelação, o que legitima o lugar do imprevisível, imprimindo originalidade a seu trabalho. Segundo Morin, isso se explica por que, desde a origem das imagens nas cavernas, há uma tendência para a deformação e para o fantástico: "é assim que real e fantástico espelhamse um no outro na fotografia, identificando-se como numa perfeita sobreimpressão" (MORIN, 1956, p. 34).



Penitentes de Juazeiro, Bahia, 2006.

Expor os resultados inesperados — ou planejados em certo nível — faz parte da estética do trabalho do paraense. Entre slides com erros e duplas exposições involuntárias, pode-se traçar uma relação da imprevisibilidade, do lugar da incerteza, com as crenças pessoais do artista sobre o milenarismo e o fim dos tempos.

Situados nesse campo da não-certeza, habitam corpos potentes. Os corpos ocupam lugar de destaque na obra de Guy, pois é por meio deles que os devotos criam uma ponte entre o real e o sagrado. Nos rituais religiosos, os corpos podem ser passagem e receptáculo, permitindo a comunicação com o divino. Assim, em seu processo

fotográfico, Veloso rompe com a representação tradicional do corpo realista e suas imagens, apontando o corpo como possuidor de múltiplas identidades onde o corpo-transe se metamorfoseia.

Nas fotografias *Trasladação do Círio de Nazaré* e *Umbanda*, que compõem o *Projeto Êxtase* (2014), podemos ver imagens de católicos e praticantes dos cultos de matriz africana em transe<sup>111</sup>. Nelas, sincretizam-se todos os fundamentos analisados por este trabalho: o movimento da imagem, o tempo particular delas e o uso das cores para ressaltar ou ofuscar elementos. Fazendo uso do analógico, Guy capturou as expressões corporais no momento em que o transe se configura e forma uma espécie de duplo.

Na captura do *Círio de Nazaré*, é possível ver um fiel com os olhos vendados. Em analogia direta com o sentido bíblico da visão – uma das formas que Deus utiliza para se revelar a uma pessoa –; e a negação dessa capacidade pode representar a fé que transcende as barreiras dos sentidos físicos. Já em *Umbanda*, há uma mulher em estado alterado de consciência, provavelmente incorporando, isto é, fundindo seu corpo astral ao corpo astral de alguma entidade. O uso predominante da cor vermelha na imagem simboliza, para a Umbanda, as cores das guias de determinados Orixás. É importante, ainda, analisar o contraponto que o paraense fez ao reunir em uma mesma série fotográfica duas religiões historicamente e socialmente afastadas, apontando as diferenças e as semelhanças entre elas.

Trasladação do Círio de Nazaré, Belém, Pará, 2010 (esquerda) e Umbanda, Belém, Pará, 2011 (direita).





# Possessão e magia

<sup>&</sup>lt;sup>111</sup> No campo da antropologia, a palavra "transe" significa: fenômeno religioso e social de representação coletiva, no qual o médium experimenta um sentimento de identificação com comportamentos correspondentes a determinada divindade ou entidade.

Os corpos vertiginosos retratados no trabalho de Guy Veloso não se limitam ao real, advém de um outro estágio puramente imaginário e universal, que Edgar Morin intitula de duplo. O duplo, que consiste na projeção do nosso próprio ser individual numa visão alucinatória, está presente nas formas espectrais e antropomorfas que Guy apresenta. Suas fotografias transcendem a esfera da mortalidade e alcançam o campo da magia – aqui entendida como a concretização da subjetividade. Também por meio de suas obras imaginárias e do seu universo estético, é detentor do poder de construir e desconstruir, paradoxalmente, a magia do sentimento no espectador.

Ao incorporar seus personagens ao seu ego (alter-ego) e à sua vida afetiva, Veloso desfruta do que Morin chama de "seiva da magia". Para o francês, a seiva é o primeiro estágio da vida, o da infância, e a alienação faz essa emoção se internalizar. É através da subjetividade impressa em seu trabalho que Guy explora sua seiva, sendo o tema central da sua obra também o de sua vida: "eu virei meu próprio tema". No pensamento de Morin, tal aproximação deriva da "possessão" do sujeito pela presença estranha de um ser mágico.

É nesse caminho mágico e subjetivo que surge a necessidade do artista de integrarse aos grupos retratados. Esse mergulho em profundidade confere a ele uma característica única, uma nova magia, suscitada pela participação afetiva e pelas emoções. Assim, sua realidade passa a ser mediada pelo tempo da fotografia, pelo seu olhar e pelo contexto social em que se encontra inserido; concretizando a magia através de projeções e identificações.

#### Referências

BRASILEIRA, C. I. Guy Veloso. Ipsis. Vol 6, 2010.

MARTINS, J. A imagem incomum: a fotografia dos atos de fé no Brasil. Estudos Avançados, 16(45), 223-260. 2002.

MICHAUD, P.A. **Aby Warburg e a imagem em movimento**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

MORIN, E. O Cinema ou o Homem Imaginário. São Paulo: É Realizações, 2014.

# Memória e história pernambucana através da fotografia de Edvaldo Rodrigues dos Santos<sup>112</sup>

Julianna Nascimento TOREZANI Renata Maria Victor de ARAÚJO

# Considerações Iniciais

Quando um repórter fotográfico aciona o disparador de uma câmera, ele congela o momento e recorta o espaço que servirá para contar o acontecimento. O fotojornalismo serve à memória e à história, uma vez que se torna um artefato que preserva visualmente o que será narrado em texto. Edvaldo Rodrigues dos Santos é um fotógrafo pernambucano que tem 77 anos e ainda atua no fotojornalismo, já passou pelos jornais *Diário de Pernambuco* e *Jornal do Commercio*. Desde a década de 1960 registra temas que fazem parte da história de Pernambuco; ver suas imagens é navegar pelo passado e encontrar pistas para entender a religião, a cultura, o período da ditadura militar, a política, os eventos esportivos, a seca e o trabalho infantil, além de tantos outros.

O objetivo deste trabalho é apresentar e analisar fotografias de Edvaldo Rodrigues dos Santos que contam importantes fatos da história pernambucana. Através da pesquisa bibliográfica, da pesquisa documental (sobretudo no arquivo pessoal do fotógrafo) e da técnica da entrevista (realizadas em 2015 e 2019), será possível elaborar tal estudo.

# História e memória através da fotografia

A memória reproduz a identidade de um grupo, do que fica guardado em nossas mentes ou através de artefatos que tenham sentido e importância com algum momento, lugar, para alguma pessoa ou acontecimento, servindo para evocar o passado e podendo colaborar para entender o presente, já que permite a interação social entre épocas. Para Jacques Le Goff,

A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos

<sup>&</sup>lt;sup>112</sup> Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 30 de maio a 1 de junho de 2019.

indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. [...] A memória onde cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir o presente e o futuro (LE GOFF, 1996, p. 476-477).

Como produção simbólica, há elementos que pertencem à esfera íntima da história de uma pessoa e elementos que podem representar um grupo de indivíduos; isso ocorre com inúmeros artefatos como quadros, roupas, móveis, prédios, músicas, textos, imagens. De acordo com Marilena Chauí, a memória revela nossa relação com o tempo, sobretudo o passado quando afirma que "a memória é o que confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro (mas podendo permitir esperá-lo e compreendê-lo)" (CHAUÍ, 1995, p. 130). Lembrando que cada elemento é interpretado no contexto em que é observado/utilizado, tentando acionar o momento que fora criado, como ocorre com as imagens fotojornalísticas.

Por sua vez, a história analisa os documentos, depoimentos, objetos, lugares e sintetiza os fatos. Ao sistematizar permite uma visão rápida do que ocorreu, mas sempre deixando pistas para interpretações e novas descobertas. Paul Veyne afirma que "a história seleciona, simplifica, organiza, faz com que um século caiba numa página. [...] A história é filha da memória" (VEYNE, 1992, p. 18-19). Dentro dessa perspectiva, a história apresenta fragmentos repletos de significados. Pela elaboração histórica toca-se em importantes momentos que dão conta de apresentar um lugar e uma época, ao mesmo tempo que deixa na sombra outros elementos; a depender da intencionalidade e do objetivo que se quer apresentar e discutir. Isso ocorre porque o historiador tem que fazer uma organização didática do que vai contar, sendo o analista que mergulha nos arquivos em busca de chegar próximo à realidade do acontecimento, a partir de um método de trabalho e sua concepção individual. Entre os arquivos com inúmeros documentos, há as páginas dos jornais que trazem textos e fotografias que colaboram para traçar o que aconteceu no passado, inclusive com o vocabulário da época e as possibilidades fotográficas como o estilo, tamanho, qualidade e cor.

O ato fotográfico provoca a imaginação, os saberes, os fatos narrados, e pode apontar novos caminhos de desvendar o passado, ou seja, pode ter um processo arqueológico através de um conjunto de imagens fotográficas, já que são pistas ou fragmentos de um tempo anterior. Para Ana Taís Martins Portanova Barros, "a mesma representação visual que opera na fotografia a um só tempo preserva a memória e dá estrutura ao mundo, posto que antes de tomar corpo nossos constructos, sejam eles materiais ou imateriais, são erguidos na imaginação" (BARROS, 2017, p. 150). A

experiência da observação enlaça os tempos passado e presente. Assim, a memória é construída no momento, pois é preciso interpretar uma fotografia para que ela tenha sentido, ganhe importância e repercuta de acordo com o tempo/espaço que abordou.

Para existir, mais do que um referente em frente à câmera, a fotografia exige um observador diante de si, observador esse que só poderá estar vivendo no seu momento presente. A memória é, então, não transporte do ser para o passado, mas constructo vivido no hoje. Se é verdade que fotografia é sempre memória porque sua condição de existência exige que ela se apresente depois de aquilo que ela representa ter acabado, também é verdade que a experiência do fotográfico só pode acontecer no presente do ser – e então memória nunca está no passado porque sempre está em processo. O passado e a memória não se conservam; constroem-se (BARROS, 2017, p. 154).

Desse modo, a autora apresenta uma outra forma de analisar a relação da fotografia com a memória, não colocando sobre a imagem apenas a responsabilidade de preservação, mas de construção. Mais ainda, há uma relação dialética entre a fotografia e a imaginação, pois a imagem alimenta a imaginação, e esta é ativada por imagens vistas, e por essa conexão o mundo se apresenta; "a visão, assim, colabora com o imaginário, reciprocamente o imaginário enquadra a visão" (BARROS, 2017, p. 161).

Mesmo em época de tantas imagens sendo produzidas, publicadas e consumidas é importante ressaltar sua importância, pois é também através das fotografias que as questões identitárias e históricas se ancoram, como nos lembra Dulcilia Buitoni:

Talvez estejamos começando a enfrentar uma crise de memória. Talvez a imagem fotográfica complexa e jornalismo possam ainda continuar desenhando linhas do tempo. Por mais que critiquemos o simulacro das imagens, um resíduo de indicialidade pode trazer pontos para a memória. E para a nossa identidade (BUITONI, 2011, p. 190).

Sabemos e vemos o que ocorre no mundo através do olhar dos fotojornalistas, por isso tamanha responsabilidade que estes profissionais têm ao elaborar imagens que narram os acontecimentos e que ficarão guardadas para serem utilizadas e interpretadas em outros tempos. Escolher um ângulo, um plano e um efeito de iluminação indicam de que modo esse registro será compreendido posteriormente.

# O fotojornalismo de Edvaldo Rodrigues dos Santos

A fotografia é um artefato onde a memória se cristaliza e, assim, se coloca como um embrião narrativo, já que a partir de uma imagem pode-se contar o modo de vida de

um povo – por exemplo, onde a imagem amplia o repertório cultural e as lembranças do fato como afirma Boris Kossoy (1999, p. 52): "toda fotografia tem atrás de si uma história". O que queremos é elucidar as histórias por atrás de algumas imagens feitas por Edvaldo Rodrigues (como é mais conhecido) ao longo da sua carreira e, sobretudo, tratar das personalidades que ele fotografou nas diversas pautas que desenvolveu.

Nascido em Recife em 23 de fevereiro de 1942, Edvaldo Rodrigues registrou fotograficamente acontecimentos importantes ocorridos em Pernambuco e em outros lugares do mundo da década de 1960 em diante. Começou a trabalhar como fotojornalista em 1966 no *Diário de Pernambuco*, depois passou cinco anos no *Jornal do Commercio* (onde foi até editor de fotografia) e voltou à redação do *Diário de Pernambuco* permanecendo até 2015.

Diante do longo acervo, Edvaldo Rodrigues olha para suas produções fotográficas e narra os fatos que documentou para a imprensa pernambucana. Algumas vezes, sua memória falha para lembrar o ano específico dos acontecimentos, mas recorda de detalhes e consegue descrever o que ocorreu, o local, as pessoas, e o momento em que capturou cenas tão importantes, que servem para ajudar a contar tantas histórias ao longo de mais de 50 anos atuando no fotojornalismo.

O fotojornalista conta que trabalhou com todos os temas, que as pautas variavam entre política, social, esporte, cultura, economia, mas o que mais gostava de fazer era a vida urbana. Em entrevista, Edvaldo Rodrigues relatou: "eu sempre gostei mesmo de fazer foi o dia-a-dia, o chamado vida urbana, briga na rua, polícia, trabalhador, o morro, [...] essas coisas de aventura, incêndio, alagamento na cidade" (2019). Além disso, outro tema que sempre o empolgou foram as viagens para o sertão, incluindo as brigas de família nas cidades do interior de Pernambuco.

Como Edvaldo Rodrigues trabalhou muitos anos nos jornais, seu patrimônio fotográfico ficou na sede deles. No entanto, o fotógrafo possui um pequeno acervo com imagens importantes, que foram primeira página dos jornais em que trabalhou e que tiveram ampla repercussão. Por segurança, ele mantém os negativos e as imagens digitalizadas em três dispositivos.

Em 2014, Edvaldo Rodrigues deu uma entrevista para a revista *Unicaphoto* (Revista do Curso de Fotografia da UNICAP) e explicou como foi trabalhar durante o período da Ditadura Militar na década de 1960, disse que foi uma época muito difícil, inclusive foi preso algumas vezes e espancado pela polícia na rua durante um protesto de estudantes de Direito. Sobre driblar a censura da época, o fotógrafo relatou:

Isto era muito difícil porque a censura estava dentro do jornal. Havia um coronel do Exército lá dentro fiscalizando toda matéria que chegava. Nunca consegui colocar nenhuma foto censurada, mas alguns fotógrafos criaram na época agências de fotografia e mandaram suas fotos para o exterior, onde foram publicadas (SANTOS, 2014).

Nesse momento, Edvaldo Rodrigues trabalhava para o *Jornal do Commercio*. Ele conta que fez poucas pautas, pois o jornal apoiava o Exército, e que foi demitido porque chegou atrasado para cobrir um treinamento militar do pelotão. Suas imagens mostram os militares nas ruas, algumas vezes em confronto com alguns grupos.

Um tema importante em seu trabalho foi fazer a cobertura da seca. Para o fotógrafo, a seca mais difícil que ele acompanhou foi a de 1975. O jornal tinha o projeto de documentar todo Polígono da Seca, porém só contemplou algumas cidades de Pernambuco e da Paraíba, e não continuou, possivelmente, por falta de recursos, visto que essa área engloba também Alagoas, Bahia, Ceará, Minas Gerais, Piauí, Rio Grande do Norte e Sergipe; um total de 1348 municípios. Rodrigues relata "Vi muita miséria e sofrimento, doei dinheiro para uma família que não tinha o que comer e dormia no chão" (2019).

Imagens do período da seca no interior de Pernambuco.





Como nos lembra Susan Sontag, "ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar" (2004, p. 13); ao mesmo tempo que "a onipresença de câmeras sugere, de forma persuasiva, que o tempo consiste em eventos interessantes, eventos dignos de ser fotografados" (SONTAG, 2004, p. 21). Por isso, a pluralidade de pautas jornalísticas para tentar dar o máximo de informação aos indivíduos. Algumas imagens do fotojornalismo podem ter ampla repercussão nacional ou mundial, como alguns

registros de Edvaldo Rodrigues relacionados a religião, política e futebol que abordaremos a seguir.

# Religião e Política: cobertura dos encontros de Dom Helder Câmara

A fotografia é a máquina do tempo, onde um momento efêmero se perpetua por um longo período; assim, "através da fotografia dialogamos com o passado" (KOSSOY, 1999, p. 147). Entre o fato e a interpretação está a fotografia, que foi construída a partir de uma elaboração criativa do fotógrafo, acionando aspectos técnicos, culturais e estéticos (KOSSOY, 1999). Com isso, toda imagem está carregada de intencionalidades, sobretudo as imagens fotojornalísticas, que precisam sintetizar os acontecimentos e narrar os fatos de maneira abrangente. Haja vista que existem os eventos marcantes da história, como as imagens da religião e da política, que são signos que preservam os fatos, como a experiência de olhar do arquivo fotográfico da carreira de Edvaldo Rodrigues dos Santos. Entre as personalidades fotografadas está o Arcebispo de Olinda e Recife Dom Helder Câmara (1909-1999). Dom Helder nasceu em Fortaleza, foi ordenado padre em 1931, ajudou a fundar a Conferência Nacional dos Bispos do Brasil em 1952, tornandose arcebispo em 1964.

No período da Ditadura Militar Dom Helder ajudou os perseguidos políticos, escreveu um manifesto contrário à ação dos militares e foi acusado de comunista, sendo proibido até de se manifestar publicamente – considerado um "morto-vivo", pois os meios de comunicação não podiam publicar sobre ele. Conhecido internacionalmente pela defesa dos direitos humanos. pelo ideal de "não-violência", criou organizações pastorais para ajudar os pobres, como projetos para atender as comunidades do Nordeste que estavam em situação de miséria. Recebeu 716 títulos de homenagens e condecorações, entre eles o Prêmio Martin Luther King, nos Estados Unidos e o Prêmio Popular da Paz, na Noruega. Em 1972, foi indicado para o Prêmio Nobel da Paz, depois foi outras três vezes indicado. Publicou 23 livros, editado em vários idiomas.

Devido a sua atuação política e social, sua pregação libertadora em defesa dos mais pobres, seja pela denúncia da exploração dos países subdesenvolvidos, ou pela sua pastoral religiosa em prol da valorização dos pobres e leigos, foi chamado de comunista, e passou a sofrer retaliações e perseguições por parte das autoridades militares. Foi impedido de ter acesso aos meios de comunicação de massa e de divulgar suas mensagens durante todo o período ditatorial (MACHADO, 2019).

Em 2017, Dom Helder foi declarado o Patrono Brasileiro dos Direitos Humanos pela Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados. A importância desse título se dá pelo reconhecimento das realizações de alguns brasileiros, servindo de inspiração para todos. Por conta de sua atuação política, Edvaldo Rodrigues fotografou o arcebispo em vários eventos políticos, como o encontro com Leonel Brizola (1922-2004) e com Miguel Arraes (1916-2005). Brizola foi um engenheiro civil e político da esquerda, foi governador do Rio de Janeiro e do Rio Grande do Sul, sendo o único político eleito para governar dois estados diferentes em toda a história do Brasil. Miguel Arraes de Alencar foi advogado, economista e político, foi prefeito da cidade de Recife, deputado estadual, deputado federal e governador do estado de Pernambuco por três vezes.

Dom Hélder Câmara com Leonel Brizola (esquerda) e Dom Hélder Câmara com Miguel Arraes (direita).

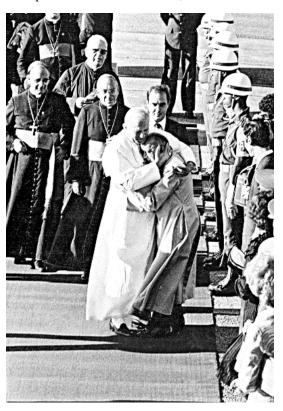




Uma das fotos preferidas de Edvaldo Rodrigues, e que teve maior repercussão na sua carreira, foi feita em 1980, quando o Papa João Paulo II fez sua primeira visita ao Brasil e passou por 13 cidades incluindo Recife. A imagem mostra o Papa sendo recebido na Base Militar do aeroporto por Dom Helder. Por chegar atrasado na cobertura, Edvaldo Rodrigues não poderia mais entrar, então explicou a um coronel que se não fizesse a foto perderia o emprego. Após argumentar, acabou ficando em um lugar privilegiado, o que permitiu fazer uma imagem diferenciada dos demais fotógrafos.

O Coronel me colocou numa escada, que dava para a cobertura, o teto da sala VIP, eu não sabia que era a sala VIP e nem tinha na frente da sala VIP nada que identificasse que seria o local onde o papa chegava. Aí eu me posicionei na escada, depois fiquei meio desconfortável na escada, subi e fiquei no teto, em cima era uma placa de cimento, eu fiquei em cima. Começaram a colocar um

tapete, chegou uns soldados e colocaram um tapete vermelho na minha frente embaixo, na sala VIP, eu olhei e disse o avião vai parar aí. [...] Começou a formar a fila dos soldados de um lado e do outro. Depois começou a chegar as autoridades. [...] Então fiquei frontal, num ângulo frontal com o papa descendo e todas as autoridades aqui. Aí desceu o papa, com todo o staff dele e eu tive esse ângulo frontal. [...] A minha lente era uma tele 135 [mm] só fixa e eu tinha uma lente normal só, mesmo assim eu conseguir fazer o ângulo dele descendo, ele se aproximando, ele com Dom Helder Câmara, o abraço. Aquele abraço que ele deu em Dom Helder Câmara e depois ele até de passagem. Quando ele estava mais próximo eu troquei a lente, coloquei uma lente normal, ele passando já por baixo, ele deu adeus, eu tenho uma foto que ele está me dando adeus (SANTOS, 2019).



Papa João Paulo II em Recife, em 1980.

Edvaldo Rodrigues conta que essa foto foi censurada no Brasil, no *Diário de Pernambuco*, principalmente porque Dom Helder era tido como comunista e não poderia ter publicações sobre ele — apesar de o Papa, quando chegou, o abraçou e o chamou de irmão. No jornal, havia um coronel que atuava como editor dentro da redação e não deixava passar esse tipo de conteúdo; "então essas coisas ele não deixava passar. Então a foto foi publicada sem destaque, bem pequenininha, assim, sem nenhum destaque, notinha bem pequena" (SANTOS, 2019). O *Diário* forneceu a imagem para um jornal de São Paulo que distribuiu a foto pelo mundo, tendo sido publicada em vários lugares com destaque.

Esta foi a foto que rodou o mundo [...]. Fiz o Papa descendo do avião, acenando para mim. Respondi com uma mão e fotografei com a outra. Essa foto foi premiada, muito vendida para vários países. Dom Helder Câmara levou essa foto para o Vaticano e eu dei a ele de presente. Foi uma foto que considero o momento certo no lugar incerto (SANTOS, 2014).

Diante dessa cobertura da chegada do Papa, especialmente por conta dessa imagem, acionamos o que Ana Taís Portanova Barros coloca: que a fotografia funciona como a "síntese imediata que favorece um resumo interpretativo de fatos e contextos" (BARROS, 2017, p. 2). Ao olhar tal imagem, diante do contexto do que ocorria no Brasil, período da Ditadura Militar, temos uma síntese da mensagem que o Papa queria demonstrar diante do abraço que dá em Dom Helder.

# Imagens de Miguel Arraes e Gilberto Freyre

No campo da política, Edvaldo Rodrigues fez a cobertura da atuação de Miguel Arraes. O fotógrafo afirma que Arraes foi o político que mais o marcou. Ele conta que ao acompanhar suas viagens pelo sertão, as pessoas humildes se ajoelhavam perante Arraes e beijavam sua mão como se fosse um santo. Arraes nasceu no Ceará, morou no Rio de Janeiro e depois em Recife onde se formou em Direito. Trabalhou no Instituto do Açúcar e do Álcool, teve forte atuação política em vários governos e, em 1962, se elegeu pela primeira vez governador de Pernambuco, atuando de 1963 a 1964, tendo o mandato interrompido por ter sido preso por ser favorável a reforma agrária.

O golpe militar de 1964 depôs o presidente João Goulart no dia 31 de março. Um dia depois, tropas do Exército cercaram o Palácio do Campo das Princesas. Como Arraes recusa a proposta de renúncia, é deposto e preso. Foi levado para o 14º Regimento de Infantaria, no Recife e, posteriormente, para Fernando de Noronha, onde permaneceu até dezembro. Ao retornar, ficou preso na Companhia de Guarda da Capital, sendo transferido para a Fortaleza de Santa Cruz, em Niterói, no Estado do Rio. Por força de *habeas corpus* concedido pelo Supremo Tribunal Federal, Arraes é solto em 21 de abril de 1965. [...] Sob ameaça de nova prisão, consegue asilo na Embaixada da Argélia, em 24 de maio, e viaja para Argel no dia 16 de junho. Nessa época, é implantado o bipartidarismo no Brasil, passando a existir como partidos políticos apenas a Aliança Renovadora Nacional (Arena) e Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Arraes declara-se adepto do MDB, de oposição ao governo militar. A sua volta ao Brasil ocorreu em 15 de setembro de 1979, após 14 anos de exílio, tendo sido beneficiado pela Lei de Anistia, sancionada em 28 de agosto (GASPAR, 2019).

Ato de campanha de Miguel Arraes (esquerda) e Posse de Miguel Arraes em 15 de março de 1987 (direita).





Em 1986, Arraes se elege para seu segundo mandato como governador de Pernambuco (1987 a 1990). Em 1994, é eleito para o terceiro mandato (1995 a 1998), continuando sua vida política como deputado federal até seu falecimento em 2005.

Miguel Arraes em Recife.



### Fotografia e audiovisual: imagem e pensamento

Gilberto Freyre em sua casa em Recife (esquerda) e Chuva e Glória, Recife, 1980 (direita).





Arraes foi considerado um político atento às classes menos favorecidas e às causas sociais, sobretudo contra os abusos trabalhistas de usineiros da Região Nordeste. Em 2018, foi considerado Herói da Pátria no Livro de Aço, que fica localizado no Panteão da Pátria e da Liberdade Tancredo Neves, na Praça dos Três Poderes, em Brasília.

Outra pessoa de destaque que Edvaldo Rodrigues fotografou foi Gilberto de Melo Freyre (1900-1987). Sociólogo, antropólogo e historiador pernambucano, autor do famoso livro *Casa Grande e Senzala* (1933) que trata sobre a formação da sociedade brasileira através da vida nos engenhos. Foi professor de várias universidades estrangeiras, recebendo muitos prêmios literários. Na Inglaterra, recebeu da Rainha Elizabeth II o título de Sir, Cavaleiro Comandante do Império Britânico. Foi um dos criadores da Fundação Joaquim Nabuco, importante órgão que cuida da cultura e do patrimônio histórico de Pernambuco. Colaborou com os jornais *A Província*, o *Diário de Pernambuco* e a revista *O Cruzeiro*, além de vários periódicos estrangeiros. Em 1986, foi eleito para Academia Pernambucana de Letras.

Considerado um pioneiro da Sociologia no Brasil, foi um dos idealizadores do I Congresso Brasileiro de Regionalismo, do qual resultou a publicação Manifesto regionalista de 1926, contrário à Semana de Arte Moderna de 1922 e valorizando o regionalismo nordestino em confronto com as manifestações da "cultura europeia" (GASPAR, 2019)

Além da fotografia do Papa João Paulo II, quando visitou Recife em 1980, outra imagem preferida de Edvaldo Rodrigues é de Gilberto Freyre, também feita em 1980. Um campeonato de futebol com o nome de Freyre foi realizado em sua homenagem em comemoração aos seus 80 anos. A imagem premiada – que tem por título *Chuva e Glória* – registra o momento em que Gilberto Freyre entrega a taça no estádio do Sport, em um dia de muita chuva na cidade.

# Futebol e Homenagem

Edvaldo Rodrigues também fez a cobertura de vários eventos de futebol, fotografou três Copas do Mundo (Espanha, 1982; México, 1986; Itália, 1990), jogos do Campeonato Brasileiro e do Campeonato Pernambucano. Ele relata:

Foi muito emocionante. Lembro como se fosse hoje. Estava na Espanha, em 1982, cobrindo a primeira Copa da minha vida em Madri. Aquela cidade, muita gente bonita, uma coisa diferente da minha cidade e eu disse pra mim mesmo: meu Deus, estou aqui na Europa. Vim lá de um bairro pobre e me encontro aqui num lugar desse. Foi muito emocionante (SANTOS, 2014).

Na Espanha, em 1982, fez a foto de Zico, que desclassificou a seleção brasileira da copa. No México, em 1986, fez a foto do zagueiro brasileiro Júlio Cesar, que foi destaque na competição, pois iria jogar na Europa após a copa; a imagem foi publicada na capa do *Diário de Pernambuco*, em preto e branco, e na revista *O Cruzeiro*, colorida, e mostrava o jogador com um sombreiro sentado no centro do campo, além de todo o estádio, tendo sido feita durante um treino da seleção. Em 1989, fez uma excursão acompanhando jogos da seleção brasileira pela Europa.

Em 2014, Edvaldo Rodrigues foi homenageado pelo Curso de Fotografia da Universidade Católica de Pernambuco e ganhou o Prêmio Alcir Lacerda<sup>113</sup> em sua terceira edição. O prêmio foi entregue dia 19 de agosto quando se comemora o Dia Mundial da Fotografia pela filha de Alcir, a pesquisadora Betty Lacerda.

<sup>113</sup> Alcir Lacerda (1927-2012) foi um importante fotógrafo pernambucano. Aprendeu como autodidata e uma Rolleiflex emprestada. Com o artista Lula Cardoso Ayres fotografou os bairros do Recife. Em 1957, abriu a empresa ACÊ Filmes, em sociedade com Clodomiro Bezerra e começou a trabalhar com microfotografia na Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Pernambuco. Teve imagens publicadas no Jornal do Comércio, Diário de Pernambuco, O Estado de São Paulo e revistas como Fatos e Fotos, O Cruzeiro, Veja e Placar. Em 1963 e 1964 fez reportagens fotográficas sobre a seca, o golpe militar e a prisão de Miguel Arraes, no entanto seu material foi aprendido pelos militares, salvando apenas um filme. Foi presidente da Associação dos Repórteres-Fotográficos e Cinematográficos de Pernambuco na década de 1980. Em 2001, fez a exposição intitulada Tamandaré, Pescadores de Almas e de Peixes, com fotografias da praia durante 50 anos. Em 2004, foi inaugurada a Sala Alcir Lacerda na Torre Malakoff destinada às exposições fotográficas. Faleceu em 2012 após receber um prêmio pelo seu trabalho como fotógrafo da UNICAP.



Edvaldo Rodrigues e Betty Lacerda, 2014.

Em 2015, Edvaldo Rodrigues teve alguns problemas de saúde causados por estresse e relata que depois de uma viagem para Buenos Aires, onde teve um "apagão", foi demitido do *Diário de Pernambuco*, em 23 de março do mesmo ano. Atualmente, além de cuidar de um sítio, Edvaldo Rodrigues participa de um projeto para lançar um livro com fotos de futebol. Assim, o fotógrafo se mantém ativo, sempre presente em estádios para sua nova tarefa dentro da perspectiva do fotojornalismo. Além deste trabalho, também está preparando um livro com as fotos mais importantes de sua carreira que será publicado em breve. Edvaldo Rodrigues comenta sobre a função de repórter fotográfico diante do cenário atual.

Estou com medo que desapareça. Em alguns jornais até o repórter fotográfico já desapareceu. Os jornais hoje não buscam mais qualidade, buscam informação rápida. Então hoje usam imagens de leitores enviadas através do Whatsapp, sem qualidade técnica, nem olhar de jornalista. O repórter fotográfico, mesmo que não tenha estudado, quando entra é como um escritor. Ele tem no sangue, tem no olhar um lado crítico que vai buscar através da foto uma mensagem (SANTOS, 2014).

# Considerações Finais

Nesse sentido, ao olhar as fotografias de Edvaldo Rodrigues dos Santos podemos ter uma melhor compreensão do que ocorreu em Pernambuco, na segunda metade do século XX em diante, em destaque para importantes acontecimentos religiosos, políticos e sociais. Já que as imagens permitem múltiplas leituras, vemos também como as pessoas, de certo modo, se comportavam, o que vestiam, a construção dos prédios, a arquitetura da época, como eram as ruas, os eventos culturais, as relações sociais.

Como atividade singular que usa a imagem como elemento de observação, análise e opinião, o fotojornalismo revela e expõe os fatos para que as pessoas possam saber e ver o que está ocorrendo, além de proporcionar credibilidade à informação textual. Segundo Jorge Pedro Sousa, "uma imagem fotojornalística, para ter sucesso, geralmente precisa juntar a força noticiosa à força visual" (SOUSA, 2004, p. 13). Assim, o fotojornalismo tem um compromisso social ao dar acessibilidade ao público sobre os acontecimentos.

O papel do fotojornalista é tratar o real, colocando diante do público uma imagem que vai apresentar determinado evento, tentando ser mais completa, densa e sintética possível; "não existe imagem inocente. É preciso ter repertório, é preciso observar e tentar imaginar todos os passos de produção de uma foto" (BUITONI, 2011, p. 7), visto que uma imagem pode ganhar grande repercussão a depender de como e onde for publicada.

Edvaldo Rodrigues consegue estar nos momentos e lugares de maneira precisa para criar suas fotografias com força noticiosa e visual. Seu acervo rico de histórias permite ver o que ocorreu e aguça a curiosidade para saber quem são as pessoas retratadas, os acontecimentos registrados e os lugares imortalizados nas imagens. Além de possibilitar o acesso ao passado, essas imagens se configuram como trabalho de pesquisa, permitindo construir a memória ao fazer interpretar e contextualizar os fatos passados relacionando-os com o presente.

#### Referências

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Imagens do passado e do futuro: o papel da fotografia entre memória e projeção. In: **Matrizes.** V.11 - Nº 1 jan./abr. 2017. São Paulo. p. 149-164. Disponível em: http://www.periodicos.usp.br/matrizes/article/view/122953 Acesso em: 05 jul. 2018.

BUITONI, Dulcilia Schroeder. **Fotografia e jornalismo:** a informação pela imagem. São Paulo: Saraiva, 2011.

CHAUÍ, Marilena. Convite à Filosofia. São Paulo: Ática, 1995.

GASPAR, Lúcia. *Gilberto Freyre*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <a href="http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar">http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar</a>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

GASPAR, Lúcia. *Miguel Arraes de Alencar*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <a href="http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/">http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/</a>. Acesso em: 11 abr. 2019.

KOSSOY, Boris. **Realidades e ficções na trama fotográfica.** Cotia, SP: Ateliê Ed., 1999 LE GOFF, Jacques. **História e Memória.** 4 ed. Tradução de Bernardo leitão et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

MACHADO, Regina Coeli Vieira. *Dom Helder Câmara*. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <a href="http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/">http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/</a>. Acesso em: 10 abr. 2019.

SANTOS, Edvaldo Rodrigues dos. Mais de meio século de fotojornalismo. In: **Unicaphoto** – Revista do Curso de Fotografia da UNICAP. Vol. 3, n. 3, ago. 2014. Recife. p. 8-11. Disponível em: <a href="http://www.unicap.br/unicaphoto/">http://www.unicap.br/unicaphoto/</a>>. Acesso em: 11 abr. 2019.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia.** Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. Título original: On Photography.

SOUSA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo:** introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

VEYNE, Paul. **Como se escreve a história.** 4 ed. Tradução de Alda Baltar e Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora da UnB, 1992.

# A vida e a obra de Edward Steichen

Catarina Luíza de Macêdo PENNYCOOK Julianna Nascimento TOREZANI

# Introdução

Edward Steichen, nascido em 1879, é um nome de grande peso no mundo fotográfico. No decorrer de sua carreira artística, tornou-se um dos mais influentes fotógrafos da história, principalmente no ramo da moda e retratos. Sendo, também, escritor, curador e pintor, Steichen sempre defendeu a fotografia como forma de arte e não apenas como registro documental. Seu interesse por este mundo das imagens iniciou aos 15 anos, quando começou um curso de litografia. Desde então, seguiu no mundo artístico até sua morte, em 25 de março de 1973.

Este trabalho busca abordar a vida pré e pós Primeira e Segunda Guerras Mundiais do artista, buscando, por meio de livros, entrevistas, depoimentos, artigos e imagens, definir uma identidade marcante e característica de suas obras.

Será apresentada, primeiramente, sua biografia e o início de sua carreira: como surgiu o interesse pelo mundo artístico e como foi incluído nesse ramo, chegando até sua ida a Segunda Guerra Mundial. Depois abordaremos a sua vida pós-guerra, enfatizando sua paixão pela fotografia de moda e, então, finalizaremos com uma releitura de uma de suas obras e todo o processo criativo envolvido, desde o *briefing* até o produto final.

### O início da carreira de Edward Steichen

Nascido em 1879 em Luxemburgo, Éduard Jean Steichen foi um artista de grande influência para a fotografia. Sempre com interesse no mundo das artes, atuou como pintor, curador e fotógrafo até seu último dia de vida.

Sem dúvida uma das personagens mais influentes no mundo fotográfico americano de 1900, Steichen fez uma carreira fulgurante. A sua primeira participação numa exposição oficial em 1899 foi imediatamente assinalada no jornal de fotografia

<sup>114</sup> Trabalho apresentado na IJ04 - Comunicação Audiovisual do XXI Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado de 30 de maio a 1 de junho de 2019.

"Camera Notes" de New York. [...] Praticando a pintura ao mesmo tempo que a fotografia, Steichen é no início do séc. XX, um dos representantes mais importantes da primeira corrente da história da fotografia, o pictoralismo, cuja ambição é fazer reconhecer a fotografia como uma das belas artes. No meio de diversas influências, entre as quais o impressionismo, o japonismo, o simbolismo e mais especificamente nos Estados Unidos o transcendentalismo de Henry David Thoreau e Ralph Waldo Emerson assim como o tonalismo do pintor George Inness, o jovem Steichen adquire uma síntese que lhe é própria e que contribui enormemente para o reconhecimento da fotografia como arte (DAMÁSIO, 2010).

Um ano depois de seu nascimento, sua família se mudou para os Estados Unidos, onde Steichen viveu durante toda sua vida. Aos 15 anos, finalmente, o interesse pela arte surgiu e, nesse ano, iniciou um curso de litografia, começou a pintar, abrindo portas para sua carreira artística. Nesse período, sempre a caminho do seu curso, se deparou com uma loja de câmeras e equipamentos fotográficos, a qual visitava frequentemente com bastante curiosidade, até que em 1895 adquiriu sua primeira câmera, uma Kodak de segunda mão. Juntou-se com alguns amigos, que demonstravam o mesmo interesse, e, assim, surgiu o *Milwaukee Art Students League*, uma sala alugada que servia de estúdio para o grupo de artistas.

Já no início de sua carreira se utilizava de métodos diferenciados para causar efeitos nas fotos, como tripés em movimento e lentes com glicerina e, por esse motivo, passou a ser conhecido, por muito tempo, como pictorialista. Com o passar dos anos, outros movimentos artísticos vieram à tona, fazendo com que Steichen mudasse de estilo, preferindo imagens mais simplórias e "limpas".

Em 1900, Steichen foi naturalizado como cidadão norte-americano, assinando seu nome como Edward. Neste mesmo ano, conheceu o fotógrafo Alfred Stieglitz (1864-1946), firmando desde então uma longa parceria.

### O pioneirismo na *Photo Secession*

O início do século XX foi marcado pela criação do movimento *Photo Secession*. Descontentes com a estética das imagens fotográficas da época, Steichen e Stieglitz fundaram uma associação – juntamente com outros grandes nomes da fotografia, como John G. Bullock, Frank Eugene, Gertrude Käsebier, Clarence White –, com o intuito de unir artistas, principalmente fotógrafos e pictorialistas, que buscavam fugir da fotografia convencional, desviando-se do realismo. Para isso, usavam impressões especiais e trabalho artístico manual para modificações de imagens.

Em 1905, esse grupo de fotógrafos vanguardistas alugou uma sala na Quinta Avenida de Nova Iorque, que ficou sendo conhecida como Galeria 291, onde eram expostas fotografias, desenhos, esculturas e pinturas de diversos artistas; inclusive, pela primeira vez nos Estados Unidos, obras de Pablo Picasso. Isso fez com que a galeria se tornasse um ponto de referência da arte moderna no país. Segundo a pesquisa encontrada no *site Itaú Cultural* (2018):

As obras causam descontentamento pela hegemonia norte-americana, mas também por refletirem um afastamento dos padrões estéticos e temáticos comuns ao pictorialismo. As imagens mostram assuntos ligados ao mundo contemporâneo como cenas urbanas, flagrantes do cotidiano e objetos mecânicos que destoam das cenas idílicas e atemporais da estética pictorialista. Além disso, algumas fotos apresentam um forte sentido geométrico e pouca profundidade, o que as liga à pintura abstrata de vanguarda, que surge também nessa época (ITAÚ CULTURAL, 2018).

Esse movimento tinha como fundamentação diferenciar o contraponto entre o conservantismo das massas – que clamavam pela unificação da pintura com a fotografia – e o entusiasmo fanático dos revolucionários – que foram além das concepções comuns para ter a fotografia como um meio de expressão individual. O que se defendia era o direito dos fotógrafos de seguirem seus ideais e terem a fotografia como forma de expressão.

A Photo-Secession representa a decadência desse movimento, pois é com base na produção de alguns de seus integrantes que, já na década de 1910, os críticos norte-americanos começam a empregar o conceito de *straight photography* (fotografia direta) para identificar imagens feitas a partir do embate direto da câmera com a realidade, sem posteriores intervenções manuais. O conceito reivindica a realização de imagens de caráter artístico pela exploração criativa de recursos estritamente fotográficos: pontos de vista e enquadramentos diferenciados, e procedimentos de laboratório que não descaracterizem a tonalidade própria dos materiais sensíveis à luz. (ITAÚ CULTURAL, 2018)

O grupo também promovia uma estética moderna e especificamente americana, usadas, a partir de então, como expressões midiáticas que circulavam pela população, abominando o uso de técnicas pictorialistas na fotografia. Consequente a isso, surge o termo *straight photography* ou fotografia crua; remetendo ao início da fotografia, com imagens sem alterações manuais, ou seja, a fotografia pura, feita inteiramente com técnicas fotográficas.

# A participação de Edward Steichen na criação das fotografias de guerras

A fotografia de guerra é um dos ramos fotográficos mais procurados pelos fotojornalistas e fotógrafos amadores e teve seu início marcado pela Guerra da Criméia, em 1855. Desde então, através dessas imagens, pode-se analisar as sociedades, já que guerras constroem e destroem fronteiras e estabelecem novos comportamentos nas populações. Mesmo sabendo que não é um evento seguro, fotógrafos vão em busca de imagens, até mesmo sensacionalistas, proporcionadas pelas batalhas e suas consequências.

Na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), Steichen atuou com maestria, comandando um grupo de fotógrafos do Exército Norte Americano, que contribuíram para a formação da fotografia militar, especificamente, fotografias aéreas, e juntamente com seu grupo de fotógrafos, reuniu mais de um milhão de negativos. Entretanto, na Segunda Guerra Mundial, Steichen se alistou por conta própria, tornou-se diretor do Departamento de Fotografia da Marinha, captando imagens do conflito e do dia-a-dia exaustivo dos soldados. Segundo Souza, "depois da Segunda Guerra Mundial, publicou *A Veteran's Photographic Combat*, uma representação fotográfica da América em guerra onde se evidencia a preocupação de mostrar quanto a guerra era estúpida. Desse livro venderam-se mais de seis milhões de exemplares" (SOUZA, 1998, p. 51).

Fotografia aérea da Primeira Guerra Mundial, por Edward Steichen (esquerda) e Tripulação descansa em porta-aviões americanos, 1943, por Edward Steichen (direita).





Em 1944, Steichen lançou um documentário, dirigido e escrito por ele, em que abordava as batalhas aéreas com imagens que relatavam – em boa qualidade – os conflitos da Primeira Guerra Mundial. *The Fighting Lady* ganhou, em 1945, o Oscar de Melhor Longa Metragem. O filme gira em torno da vida dos marinheiros que estavam a bordo de

um navio porta aviões, mostrando sua viagem, até finalmente chegarem ao campo de batalha. A produção utilizou câmeras acopladas em canhões dos aviões em combate, aumentando a sensação de realismo ao filme.

Mesmo sendo uma das suas maiores paixões, depois da Segunda Guerra Mundial, não retomou seus trabalhos como fotógrafo de moda e começou a atuar como diretor do departamento fotográfico do Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova Iorque, se tornando o primeiro curador de fotografia da instituição até, finalmente, lançar sua maior e mais conhecida exposição: *The Family of Man*, em 1955.

É interessante notar que Steichen já demonstra flexibilidade como fotógrafo, atuando na criação de imagens de temas do cotidiano (*Photo Secession*), temas de guerra, além dos demais temas que ainda serão abordados.

# The Family of Man

Sem sombra de dúvidas, foi sua exposição fotográfica mais célebre já realizada. Lançada em 1955, inicialmente instalada em Nova Iorque, no MoMA, circulou o mundo com fotografias de ideologia humanista. Steichen recebeu para seleção dois milhões de fotografias sobre a vida humana, do nascimento à morte.

Tratava-se de 503 fotos sobre a vida do homem, englobando seu nascimento, adolescência, trabalho, solidão, amor, família, e até a morte, tendo como objetivo, segundo Jorge Pedro Souza, expressar que "todos os seres humanos são iguais e devem auferir da mesma dignidade, que a vida era semelhante em toda a Terra e que os seres humanos eram uma grande família" (SOUZA, 1998, p. 130).

Edward Steichen, diretor do Departamento de Fotografia do Museu de Arte Moderna, por Homer Page. (esquerda) e Vista da instalação da exposição The Family of Man, em exposição de 24 de janeiro a 8 de maio de 1955 no Museu de Arte Moderna (direita).





Para que sua ideia possuísse fácil entendimento, Steichen agrupou suas fotos na ordem da criação do mundo – sempre fazendo referência religiosa –, em diversas sessões. A exposição iniciou com o setor repleto de imagens de água e terra, acompanhadas de textos, fazendo referência à criação divina do mundo, em uma época em que a vida humana ainda não era presente. Em seguida, fotografias representando o nascimento humano: diversas mães segurando bebês no colo, crianças brincando e jogando, em variados países, dando a deixa para o próximo segmento, a família, composta por imagens suaves de famílias de diferentes nacionalidades.

Os próximos setores eram compostos por imagens representando trabalho, alimentação, educação e ciência, respectivamente. Pode-se dar uma ênfase à última foto do setor "educação e ciência": uma cidade alemã destruída com a presença de uma única criança caminhando até sua escola. Tal imagem representava a intuição de autodestruição do ser humano, contrapondo com o conceito de esperança, de recomeçar do zero.

A secção posterior dizia respeito à solidão humana, nos seus variados aspectos, e depois surgiam as fotos representativas dos tempos difíceis que a humanidade vivia (e vive) um pouco por todo o lado: fome, tirania política etc. As duas secções seguintes contrastavam, já que a primeira respeitava ao sufrágio universal e a segunda à guerra. Nesta última eram apresentadas uma foto de um soldado morto numa trincheira durante a Segunda Guerra e uma foto da explosão de uma bomba de hidrogénio — a mensagem era clara. (SOUZA, 1998, p. 131)

Toda a exposição correu de acordo com a ordem natural do ser, chegando, por fim, à morte. A última fotografia da exposição representava o fim da vida humana e o recomeço em um plano espiritual: duas crianças caminhavam juntas em uma estrada repleta de folhagens e plantas, passando ao telespectador uma calmaria. *The Family of Man* foi vista por 9 milhões de pessoas no mundo, explorando como principais temas o amor, o nascimento, a velhice, a morte e a devoção. Encontra-se atualmente em sede permanente no Castelo de Clervaux, em Luxemburgo. Três milhões de exemplares do catálogo foram vendidos.

Para Marie Loup Sougez, "esta mostra, dez anos após terminar a guerra, teve um eco maior que o âmbito fotográfico, porque tocava o mais fundo da humanidade. A exposição percorreu depois as principais cidades dos Estados Unidos e foi também exibida no estrangeiro" (2001, p. 269). Essa exposição tinha por objetivo reacender a esperança das pessoas no pós-guerra, mesmo que esta tenha terminado dez anos antes. Era importante mostrar o que ocorreu, entre aspectos positivos e negativos da história; lembrar que era possível reconstruir os lugares e refazer os planos destruídos pela guerra – um dos objetivos da fotografia humanista.

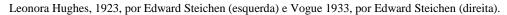
# A importância de Steichen para a fotografia de moda

Ao fim da Primeira Guerra Mundial, o estilo fotográfico de Steichen mudou completamente – fotos mais minimalistas e contrastadas chamavam atenção dos olheiros no mundo da moda e das celebridades.

Depois da Primeira Guerra Mundial, ele trabalhou para a Força Expedicionária Americana, tirando fotos aéreas para a inteligência militar, e a partir daí seu estilo fotográfico mudou radicalmente, com imagens monumentais e mais contrastantes. Não demorou muito para que este estilo próprio começasse a fazer furor no mundo da moda e das celebridades. (*IT-LAB*, 2011)

No ano de 1923, quando se mudou para Nova Iorque a convite do editor chefe das maiores revistas de moda, *Vanity Fair* e *Vogue*, tornou-se o fotógrafo chefe de ambas revistas. Trazia, como conteúdo, imagens marcantes e épicas para a *Vogue*, e celebridades memoráveis em poses variadas para a *Vanity Fair* (como Greta Garbo, Charles Chaplin, Gregory Perk). Suas imagens eram caracterizadas pelas diferentes técnicas de iluminação que adicionavam um ar dramático à fotografia, e, quando unidas com a estética da *art decor* (movimento europeu com estilo elegante e moderno, meramente decorativo),

construíram a imagem de moda midiática dos Estados Unidos, adotada até hoje pelos fotógrafos.







Seu trabalho para a *Vogue* pode ser considerado o estilo-base da fotografia de moda e dos retratos. A criação de uma narrativa nos editoriais foi um dos principais motivos que fez com que Steichen ganhasse o título de pioneiro na fotografia de moda. Com seu crescimento no mundo glamouroso da moda, chegou a ditar tendências fotográficas nos anos de 1920 e 1930 e, desde então, moda e arte são duas vertentes que caminham unidas em seu trabalho.

Segundo cita o site IT-LAB,

a contribuição de Steichen para a criação do glamour do jornalismo de moda durou até 1938. Durante a segunda guerra mundial, ele retornou ao serviço militar e uniu-se às tropas americanas, nunca mais voltando ao mundo da moda, até sua morte em 1973. (IT-LAB, 2011)

Assim, mesmo sem seu regresso ao mundo da moda e das celebridades, Steichen deixou marcado na história um estilo de fotografia abordada, até hoje, pelos maiores fotógrafos de moda do mundo.

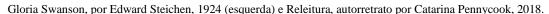
# Uma interpretação da antiga imagem moderna de Edward Steichen

No seu processo de modernização da imagem fotográfica, Steichen também alterou a forma de representação das mulheres no mundo da moda, diminuindo o romantismo e a delicadeza, presentes nas fotografias femininas, e trazendo, cada vez mais, um ar de independência para as mulheres, que demonstram ser mais diretas e atraentes.

Gloria Swanson foi uma das atrizes americanas mais famosas no cinema mudo. Seu retrato, feito por Steichen, assumiu o *status* de obra-prima, em 1924. Sua essência assombrosa e misteriosa foi bastante retratada na imagem, que uniu pictorialismo e modernismo.

Essas fotografias possuem interpretações variadas, mas que sempre resultam em um ponto em comum: destaque aos olhos da atriz. Por trás das folhagens da renda, Steichen simula um animal selvagem espreitando à espera do seu próximo alvo; uma sobreposição de texturas acabou transformando o rosto de Gloria em parte da estamparia do tecido.

O mais divertido nisso tudo é tentar encontrar onde está a tal da modernidade. O que é atual e certo pra nós hoje? Mapplethorpe pode ser ainda chamado de "arrojado", com todos aqueles pênis fotografados como se fossem natureza morta? Por outro lado, o "velho" Steichen com suas mulheres etéreas não está tanto presente hoje em revistas que consideramos bíblias do zeitgest? (LOPES, 2012)







Para alcançar tal resultado, uma série de pesquisas foram realizadas, chegando em um ponto crítico da característica de Steichen nesta fase modernista de sua fotografia. Para sua época, uma mulher ser fotografada demonstrando tamanha força eindependência era algo atípico. Com essa conclusão, a escolha de uma imagem para ser relida foi rápida e direta.

A icônica fotografia de Gloria Swanson apresentava os pontos buscados para a representação: personalidade marcante, fundamento recôndito feminino e força da mulher; tudo isso refletido no olhar da modelo.

A releitura realizada se caracteriza pela junção da estética e do conceito de Steichen com o estilo de Pennycook. Algumas figuras físicas, como a renda florida e o destaque aos olhos foram mantidos. Já a aparência e a pose da personagem foram propositalmente modificadas, deixando a fotografia com um aspecto mais atual, sem, contudo, perder sua essência.

A principal diferença entre os dois retratos, entretanto, não é conceitual e nem físico, mas sim no estilo da fotografia. O autorretrato foi escolhido para representar o empoderamento da mulher quando se trata de si mesma.

# Considerações Finais

A estética fotográfica de Edward Steichen é considerada a base da fotografia midiática de moda. Mesmo sendo o fotógrafo de moda mais antigo, seus conceitos são utilizados na atualidade, dos editoriais mais modernos até os retratos das celebridades.

Steichen iniciou sua carreira como um dos mais ilustres fotógrafos pictorialistas e terminou sendo o primeiro curador de fotografia do MOMA. Migrou de estilo, sendo influenciado pelos movimentos artísticos da época, até adotar o modernismo como princípio de estética para suas imagens. Revolucionou a fotografia de moda ao retratar a mulher de uma forma forte, atraente e independente; questionando, assim, a imagem de "mulher ideal e romântica", mais comum a circular na mídia da época.

Steichen teve grande importância para a formação da estética fotográfica, com suas imagens contrastantes e minimalistas. Sempre considerou a fotografia como uma expressão, tanto artística quanto pessoal, e, por isso, costumava passar ideias e conceitos através de suas imagens.

Versátil, criativo e determinado, Steichen passou pela fotografia artística, de moda, de publicidade, de guerra, construindo uma linguagem pessoal que é analisada

pelos estudiosos da fotografia. Em sua obra, podem ser vistas tanto imagens de mulheres seminuas ou com roupas elegantes em poses inusitadas, quanto fotografias de guerra para reconhecimento aéreo de espaços que seriam atacados. Poucos fotógrafos possuem tamanha versatilidade em seu trabalho. Steichen passa, além disso, pela produção audiovisual e pela curadoria deixando uma marca. *The Family of Man* ainda pode ser visitada em Luxemburgo e traz reflexão aos visitantes; é preciso que as pessoas percorram o caminho traçado por Steichen, do nascimento à morte, para entender, através de suas fotografias, os feitos e a finitude do humano.

# Referências

DAMÁSIO, António. **Fotógrafos** – Edward Steichen, 2010. Disponível em http://aimagemcomunica.blogspot.com/2010/12/fotografos-edward-steichen.html Acesso em: 16 de maio, 2018.

FOTOGRAFIA DE MODA: Edward Steichen. In: **Coletivo IT-LAB**, 2011. Disponível em: https://coletivoitlab.wordpress.com/2011/12/08/fotografia-de-moda-edward-steichen/ Acesso em: 16 de maio, 2018.

LOPES, Juliana. **Ainda moderno:** as imagens atemporais de Mapplethorpe e Steichen, em Milão. 2012. Disponível em http://ffw.uol.com.br/noticias/moda/o-que-e-moderno-hoje-as- imagens-atemporais-de-mapplethorpe-e-steichen-em-milao/ Acesso em: 20 de maio, 2018.

PHOTO-SECESSION. In: enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <a href="http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3818/photo-secession">http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3818/photo-secession</a>>. Acesso em: 14 de maio, 2018.

SOUGEZ, Marie-Loup. **História da Fotografia.** Tradução de Lourenço Pereira. Lisboa: Dinalivro, 2001. Título original: Historia de la Fotografia.

SOUZA, Jorge Pedro. Uma crítica do fotojornalismo ocidental. Chapecó: Argos; Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2004.

#### Amanda de Oliveira

Graduada no Curso Superior de Tecnologia em Fotografia (Unicap - Universidade Católica de Pernambuco), pós-graduada em Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual (Unicap). Possui experiência em fotojornalismo (Diário de Pernambuco e Folha de Pernambuco), e hoje atua como laboratorista no Curso Superior de Tecnologia em Fotografia da Universidade Católica de Pernambuco. E-mail: amanda.severiano@unicap.br

#### Ana Cláudia Monteiro Dutra

Graduada em Fotografia pela Universidade Católica de Pernambuco.

E-mail: claudia.monte@outlook.com.br

### Brenda Moraes de Brito

Graduada em Fotografia pela Universidade Católica de Pernambuco.

E-mail: moraesbrenda82@gmail.com

#### **Camilla Santos Dias**

Graduada em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco e, atualmente, integra a 4ª turma da Pós-graduação em Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual. Com experiência em fotografia e cinema, seu trabalho autoral aborda as relações de poder entre corpos dissidentes, espaços entre o público e o privado, e a figura do voyeur. Participa de um grupo de estudos sobre pensamento e arte anticolonial. Email: contatocamillaasdr@gmail.com

#### **Catarina Andrade**

Doutora em Comunicação/Cinema (UFPE — Universidade Federal de Pernambuco) e Professora Adjunta do Departamento de Letras/UFPE. Atua nas áreas de Ensino de Comunicação e Estética, Cinema e Educação, Língua Estrangeira (Francês), Interpretação Cinematográfica; com ênfase nos temas: subalternidade, pós-colonial e decolonial, cinema intercultural, literatura, imagens periféricas, memória e representação. Possui experiência em curadoria (foi coordenadora e curadora no Cineclube da Aliança Francesa do Recife de 2013 a 2017). Atualmente é professora colaboradora do Programa de Pósgraduação em Comunicação PPGCOM/UFPE e da Pós-graduação Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual, da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). É vice-líder do Grupo de Pesquisa Laboratório de Experiência, Visualidade e Educação (LEVE). É autora do livro As fronteiras da representação — imagens periféricas no cinema francês contemporâneo (2014) e co-autora dos livros Comunicação e Interculturalidade — Educação, novas tecnologias e linguagem (2018);

Cinema, Globalização, Transculturalidade (2013); Filmes da África e da Diáspora (2012).

E-mail: <a href="mailto:cati.andrade@gmail.com">cati.andrade@gmail.com</a>

### **Dario Brito**

Doutor em Design da Informação e Mestre em Letras/Linguística pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), atualmente é professor nos cursos de graduação em Jornalismo e em Jogos Digitais e do Mestrado Profissional em Indústrias Criativas da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Atuou no Jornal do Commercio (PE) durante dez anos ocupando cargos de repórter, repórter sênior, colunista assistente e editor assistente. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Jornalismo e Editoração, atuando principalmente nos seguintes temas: narrativas, linguagem, editoração e suporte. E-mail: dario.brito@unicap.brr

### Elysangela Freitas

Especialista em Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual pela UNICAP (2017). Especialista em Língua Portuguesa, com ênfase em Produção Textual, pela FACOTTUR (2011). Graduada do Curso Superior Tecnológico em Fotografia da UNICAP (2014). Bacharel em Direito pela UFPE (1999). Graduada em Licenciatura em História pela UNICAP (1994). Servidora do Tribunal Regional do Trabalho de Pernambuco desde 1993. E-mail: elysangela@gmail.com

### Filipe Falcão

Doutor em Comunicação pela UFPE, professor dos cursos de Fotografia e Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco e dos cursos de Cinema e Jornalismo das Faculdades Integradas Barros Melo. Docente do curso de especialização As Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual na Universidade Católica de Pernamhuco. Autor dos livros Fronteiras do medo, 2015, e A aceleração do medo, 2019. E-mail: filifalcao@gmail.com

#### Gil Vicente

Gil Vicente produz e pesquisa diversas formas da fotografia e do audiovisual desde a graduação em Jornalismo nos anos 1990. Acompanhei a transição dos processos analógicos para as mídias digitais deste campo trabalhando extensivamente no mercado editorial e formatando bancos de imagens. Desde 2017, além de desenvolver soluções em narrativas visuais para diversos fins profissionais e artísticos, busquei aperfeiçoar esta prática com uma orientação teórica acadêmica, na Especialização em Narrativas da Fotografia e do Audiovisual, na UNICAP - Universidade Católica de Pernambuco. O meu trabalho de conclusão neste curso sobre as possibilidades de inovação tecnológica em documentários audiovisuais continua agora no programa de Mestrado em Indústrias Criativas da mesma instituição. Você pode conhecer um pouco do meu trabalho em, http://www.gilvicentexaxas.com.br/. E-mail: gilvicente@uol.com.br

### **Giovanna Farias Santos**

Graduada em Fotografia pela Universidade Católica de Pernambuco.

E-mail: giovannafarias99@hotmail.com

### Guryva Portela

Doutorando do Programa de Pós-graduação PPG-Multimeios, da Unicamp, Mestre em Teatro e Dança (Unicamp), graduação em artes cênicas (UFPE), ator, diretor e professor de corpo e movimento e estudos do ator. E-mail: guryva@gmail.com

### Icaro Benjamin Telles Arruda Schmitz

Graduado em fotografia pela Universidade Católica de Pernambuco.

E-mail: icarobenjamin@gmail.com

### João Guilherme de Melo Peixoto

Pós-doutorando em Educação e Inovação pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGEdu UFPE). Pós-doutor em Comunicação pelo Center for Internet Studies and Digital Life (Universidad de Navarra, Pamplona, Espanha). Doutor e mestre em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM UFPE). Professor e pesquisador da Universidade Católica de Pernambuco (Unicap). Professor permanente do Programa de Pós-graduação em Indústrias Criativas da Unicap (PPGCriativas — Unicap). É servidor público do Tribunal de Justiça de Pernambuco (TJPE). E-mail: joaogmpeixoto@gmail.com joao.peixoto@unicap.br

#### Julianna Nascimento Torezani

Doutora em Comunicação pela Universidade Federal de Pernambuco (2018). Mestre em Cultura e Turismo (2007) e graduada em Comunicação Social - Rádio e Televisão pela Universidade Estadual de Santa Cruz (2003). Professora das disciplinas de Fotografia e Iluminação do Curso de Comunicação Social da Universidade Estadual de Santa Cruz. Pesquisadora dos seguintes temas: fotografia, fotojornalismo, teorias da comunicação, legislação para imagem, preservação de acervos fotográficos, imagem, jornalismo, direção de fotografia, cinema, vídeo, televisão e redes sociais. Sócia da Intercom pesquisadora do Grupo de Pesquisa em Fotografia. Atualmente desenvolve pesquisa sobre produção jornalística nas redes sociais digitais. juliannatorezani@yahoo.com.br

#### Kaísa Andrade

Graduada em Comunicação Social, com habilitação em Publicidade e Propaganda, na Universidade Federal de Pernambuco - UFPE (2013 - 2018). Pós-graduada na especialização em Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual na Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP. E-mail: andradekaisa@gmail.com

#### Márcia Larangeira Jácome

Carioca, radicada no Recife desde 1986. Feminista, sua trajetória profissional combina o jornalismo e a produção cultural; a educação popular, a pesquisa social e a produção editorial. Integrou a equipe do SOS Corpo – Instituto Feminista para a Democracia por 20 anos e em 2009 passou a atuar como consultora independente para agências de cooperação e organizações sociais, dividindo esse tempo com o retorno à academia. Em

2014, conclui o Mestrado em Comunicação (UFPE) com uma pesquisa sobre comunicação, experiência sensível e política nas redes e nas ruas. Entre 2016 e 2017, fixa residência em Maputo, onde atua consultora técnica na área de gênero para o governo moçambicano no âmbito do Projeto Brasil e África: lutar contra a pobreza e empoderar as mulheres via a Cooperação Sul-Sul, fruto da cooperação entre os governos do Brasil e Moçambique (apoio técnico: Fundo de População da ONU e ONU Mulheres; apoio financeiro: Department for International Development, do Reino Unido) . Nesse tempo, passa a dedicar mais atenção à fotografia e no retorno ao Recife, freqüenta o curso de Especialização em Narrativas Contemporâneas da Fotografia e Audiovisual (Unicap), cujo produto final é o foto-livro Arruar, Kupengwa – vi(s)agem entre duas cidades. Atualmente, desenvolve um projeto de pesquisa de doutorado sobre narrativas fotográficas da cidade na Universidade de Lisboa. E-mail: mar.jacome@gmail.com

#### Maria Carolina Maia Monteiro

Formada em Comunicação Social - Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco (1999), com especialização em Design da Informação pela mesma instituição (2010), Master em Jornalismo Digital pelo Instituto Internacional de Ciências Sociais (IICS) e Universidade de Navarra (2010). Tem Mestrado (2012) e Doutorado (2018) em Design, também na UFPE. Atualmente, é professora dos cursos de Fotografia e Jornalismo da Universidade Católica de Pernambuco. Atuou durante 17 anos na redação do Diário de Pernambuco. Hoje é presidente do Conselho Diretor do site de jornalismo independente e investigativo Marco Zero Conteúdo. E-mail: <a href="mailto:carolinamonteiro2001@gmail.com">carolinamonteiro2001@gmail.com</a>

#### Marina Feldhues

Vivo e trabalho em Recife. Sou graduada em Fotografia pela Unicap e curso o doutorado em comunicação na Ufpe. Organizo um grupo de estudos sobre pensamento e cultura visual decolonial na Unicap. Sou poeta, pesquisadora e fotógrafa. Em linhas gerais, procuro conciliar minha paixão pela pesquisa e teoria em cultura visual com minha necessidade física/espiritual de prática criativa. Assim espero continuar, pois sinto que me faz bem. E-mail: marinafeldhues@gmail.com

#### Natália Dantas Pimentel

Mestranda no Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE) e bolsista FACEPE. Graduada em Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo pela Universidade Católica de Pernambuco (Unicap, 2007) e pós-graduada em Jornalismo e Crítica Cultural, pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE, 2011), e em Narrativas Contemporâneas da Fotografia e do Audiovisual, pela Unicap (2017). Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em jornalismo, fotografia, webjornalismo, jornalismo hiperlocal, mídias digitais e comunicação corporativa. Tem interesse acadêmico nos estudos ligados à fotografia, experiência estética, cultural visual e processos criativos. E-mail: natalia.dantas@gmail.com

### Paulo Souza dos Santos Júnior

Doutorando em Comunicação no PPGCOM-UFPE. Professor da Universidade Católica de Pernambuco - UNICAP. Mestre em Comunicação pelo PPGCOM-UFPE (2018).

Especialista em Fotografia e Audiovisual pela UNICAP (2017). Graduado em Fotografia também pela UNICAP (2015). Pesquisador, fotógrafo documental e realizador audiovisual de Recife. Possui um lastro de formação e atuação profissional na área financeira. Funcionário de carreira do Banco do Brasil desde 2009. Especialista em Gestão de Empresas (2013) e graduado em Gestão Financeira (2011) pela UNISUL. Tem interesse acadêmico nos estudos ligados sobretudo aos efeitos do real no cinema, experiência estética, cinema de gênero e fotografia. E-mail: psouzamail@gmail.com

### **Renata Victor**

Formada e pós-graduada em Design pela UFPE. Trabalhou no Jornal do Comércio/PE, durante 10 anos, começou como repórter fotográfica, passou para subeditora e depois assumiu a editoria de fotografia. Leciona na Universidade Católica de Pernambuco desde 1991, nos cursos de Jornalismo, Publicidade e Relações Públicas. Hoje, atua como Coordenadora do curso Superior de Tecnologia em Fotografia. Participou de várias exposições, tais como Pernambuco Mix a qual foi curadora no Recife e São Paulo. Como professora orientadora, ganhou 47 prêmios nos Sets Universitários e INTERCOM. Email: fotorenatavictor@gmail.com

### Rodrigo Carreiro

Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e do bacharelado em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pernambuco, onde cursou Mestrado e Doutorado em Comunicação (Cinema). Autor dos livros Era uma vez no spaghetti western, 2014, e O som do filme: uma introdução, 2019. E-mail: rearreiro@gmail.com

### Tsuey Lan Bizzocchi

Graduada em Fotografia pela Universidade Católica de Pernambuco.

E-mail: aconsuelo@gmail.com

FOTOGRAFIA E AUDIOVISUAL: IMAGEM E PENSAMENTO

