

Cristina Novikoff
Alvaro Vitorio
(organização)

Fotografia:

diálogos interdisciplinares

Cristina Novikoff
Alvaro Vitorio
(Organização)

*Fotografia:
diálogos interdisciplinares*

São Paulo
Editora Pontocom
2016

Copyright © 2016 dos autores

Capa: Alvaro Luiz Vitorio Machado
Fotografia: Griszka Niewiadomski, freeimages.com
Preparação e revisão: Sérgio Holanda
Diagramação e supervisão: André Gattaz

Editora Pontocom
São Paulo - São Paulo - Brasil

Conselho Editorial
José Carlos Sebe Bom Meihy
Muniz Ferreira
Pablo Iglesias Magalhães
Zeila de Brito Fabri Demartini
Zilda Márcia Gricoli Iokoi

Coordenação Editorial
André Gattaz

Catálogo na Fonte - CIP

F761

Fotografia: diálogos interdisciplinares / Cristina Novikoff, Alvaro Vitorio (organização). – São Paulo: Editora Pontocom, 2016.

210 p. ; 23 cm

ISBN: 978-85-66048-61-2

1. Fotografia. 2. Educação. 3. Fotografia: usos. 4. Fotografia: história e teoria. I. Cristina Novikoff, org. II. Alvaro Vitorio, org.

CDD 770

CDU 770

Sumário

Apresentação

Cristina Novikoff, Alvaro Luiz Vitorio Machado	7
Poética dos sentidos no fotojornalismo de moradores de rua Cintia Andrade, Cristina Novikoff, Marcus A. de Padua	15
Erotismo e sensualidade nas fotografias de Guy Bourdin Ágatha S. Souza, Cristina Novikoff, Felipe S. Triani	29
Mojubá: a representação fotográfica de Exu e sua presença no cotidiano Raphael J. L. Lanzillotte, Marcus V. Barbosa, Cristina Novikoff	49
Retratos de família: da encenação aos lugares de memória Gisele Andrade da Silva, Antonio B. F. Filho, Cristina Novikoff	65
Fotografia: arte, educação e estética Lídia Santos Arruda, Cristina Novikoff, Otávio B. Mithidieri	85
Fotojornalismo: distanciamentos e aproximações entre informação e sensacionalismo Luiz Alan Pereira, Marcus Vinícius Barbosa, Cristina Novikoff	113
Fotografia <i>newborn</i> : a sensibilidade e a arte da fotografia de recém-nascidos Maria Teresa C. F. de Lima, Cristina Novikoff, Sônia C. M. Garcia	129
A imagem como instrumento de inserção em um grupo: a caracterização do malandro e sua fotografia publicada numa rede social Eliete S. Menezes, Rhanica E. Toledo Coutinho, Cristina Novikoff	145
A ilusão da beleza: a beleza na publicidade atual Fernanda Ferreira Medina, Cristina Novikoff, Carine C. Bizerra	161
Maricá em fotografias: as contradições da cidade escrita com a luz Luiz Gustavo Brayer, Cristina Novikoff, Anna Paula Soares Lemos	169

Fotografia gastronômica

Keila da Silva Alves Pessôa, Cristina Novikoff, Carine C. Bizera 179

O fabuloso destino de Amelie Poulain e sua fotografia

Krissia Gomes Almeida, Felipe S. Triani, Alvaro Luiz V. Machado 195

Entre sombras: a importância do uso das sombras para criação de imagens sensuais

Rafael Sarrasqueiro, João A. A. Carnavos, Cristina Novikoff 203

Apresentação

CRISTINA NOVIKOFF

ALVARO LUIZ VITORIO MACHADO

A obra intitulada “*Fotografia: diálogos interdisciplinares*” é a materialização da experiência *poiética* do processo de ensino e aprendizagem vivenciado na pós-graduação *lato e stricto sensu*, sob a perspectiva rizomática – em que a percepção total da realidade é fulcral e concomitante enquanto os conteúdos são elaborados. A proposição é duas ordens, ou seja, acadêmica e política. A primeira ordem cerca a finalidade de difundir conhecimentos elaborados interdisciplinarmente com os cursos de pós-graduação *stricto sensu* do programa interdisciplinar em Letras e Ciências Humanas e o curso de pós-graduação *lato sensu* de Fotografia, ambos da Universidade do Grande Rio – Unigranrio. O olhar sobre a imagem e suas possibilidades dialógicas para expressar o tempo presente constitui o *corpus* do livro, organizado pelos professores da Unigranrio.

A professora Cristina Novikoff é responsável pelo Laboratório do Grupo de Estudos e Pesquisas em Representações Sociais na/para Formação de Professores – LAGERES/CNPq/ Diretório dos Grupos de Pesquisa no Brasil. Atuou nas disciplinas denominadas “Ensino-Aprendizagem: questões contemporâneas” e “Metodologia da pesquisa científica” de 2010 a 2015. O professor Alvaro Luiz Vitorio Machado ministrou aulas nas disciplinas “Desenho de Observação da Figura Humana”, “História da Arte” e “Ilustração” na graduação e pós-graduação. Ambos com curso em fotografia, discutem a força de potência da imagem como alternativa para o ensino-aprendizagem. Destarte, a obra terá impacto na academia em diferentes áreas do conhecimento, em razão da aplicação consistente das estratégias narrativas e linguagem acessível a diferentes públicos, seja de graduação ou pós-graduação. Vale destacar o ineditismo da mesma, sendo a primeira do gênero no Brasil a articular o ensino-aprendizagem da fotografia em prol da discussão da arte, filosofia e sociologia.

Em cada artigo as áreas de conhecimento engendram-se em conceitos associados à Educação, Filosofia, Arte, Comunicação Social, Sociologia e História, construindo um *corpus* rizomático sobre a temática estética, imaginário e tempo presente na busca da poética.

A “Poética dos sentidos no fotojornalismo de moradores de rua”, artigo proposto por *Cristina Novikoff, Marcus Alexandre de Padua e Cintia Andrade*,

propõe uma discussão para se compreender a poética dos sentidos no processo que utiliza imagens dos moradores de rua. Para isso é traçado um breve histórico do caminho trilhado para a criação da fotografia e de como se deu a apropriação dessa técnica na imprensa. A seguir é realizada uma discussão sobre o conceito de moradores de rua. Os pares conceituais: Desterritorialização e Reterritorialização; Nômade e Sedentário; Espaço Liso e Espaço Estriado também percorrem e orientam esse tópico, no sentido de indicar os lugares e as trajetórias feitas pelos moradores de rua em suas conexões com a estrutura urbana. Finaliza-se o artigo com uma reflexão acerca da fotografia como instrumento de resistência e produção de devires revolucionários, no sentido de considerar que as imagens são produtoras de afecções e sentidos éticos, estéticos e políticos, que se compõem com o *conatus* individual, retornando ao mundo como força de criação que inventa novos modos de existência imanescentes.

O artigo de *Ágatha da Silva Souza, Cristina Novikoff e Felipe da Silva Triani*, intitulado “Erotismo e sensualidade nas fotografias de Guy Bourdin”, tem como objetivo discutir o uso do erotismo e da sensualidade e sua relação com a moda através das fotografias publicitárias das décadas de 1960 e 1970, partindo de uma análise iconográfica das imagens do fotógrafo francês Guy Bourdin. Este estudo delimita-se à análise crítica e interpretativa das fotografias publicadas pela revista Vogue Paris, considerada maior referência em moda e comportamento feminino, bem como dos anúncios realizados para Charles Jourdan, famoso designer de sapatos francês.

Raphael J. L. Lanzillotte, Cristina Novikoff e Marcus Vinicius Barbosa acenam o cotidiano da arte como instrumento sociocultural em “Mojobá: a representação fotográfica de Exu e sua presença no cotidiano”. O artigo trata basicamente da estética fotográfica abordando conceitos como arte, fotografia, pictorialismo, mimese, fruição estética e as ideias do belo e do gosto pessoal. Trataremos também da religiosidade afro-brasileira, o Candomblé especificamente, sobre o Orixá Exu e como este é representado na fotografia. É fato que, de certa forma, é necessário uma inserção no contexto religioso do Candomblé para haver um melhor entendimento sobre seu código simbólico, entretanto no presente artigo poderemos compreender as principais características da religião supracitada por meio da apreciação imagética fotográfica, além da análise sobre o Orixá Exu contextualizado no Candomblé de origem Nagô. Exporemos aqui sua importância para a manutenção do culto e suas características projetadas sobre a personalidade humana, características estas que serviram de base para a produção fotográfica dos dois fotógrafos abordados: Pierre Verger e Mario Cravo Neto. Exu é a divindade responsável pela comunicação, pelo movimento e dinamismo dos corpos, sendo assim compreenderemos,

a partir da visão Nagô, seu valor para que todos nós, independente de nossas crenças pessoais, possamos nos perceber vivos e em desenvolvimento constante. A obra de Verger traz a público uma visão antropológica e divinizada sobre este Orixá, enquanto as produções de Cravo Neto nos apresentam Exu de modo mais humanizado e presente em cenas corriqueiras do nosso cotidiano. São essas duas vertentes o fio condutor desta pesquisa, que pretende levar a todos a uma reflexão livre de conceitos socioculturais pré-estabelecidos a fim de identificarmos uma parcela do Orixá Exu em cada um de nós.

Em “Retratos de família: da encenação aos lugares de memória”, *Gisele Andrade da Silva*, *Antonio Bartolomeu Ferreira Filho* e *Cristina Novikoff* analisam a fotografia como instrumento de coesão social do grupo familiar. Como objeto de veneração carregado de afeto, singularidades e histórias, expressa a representação de um grupo e permite a descrição de sentidos da sociedade. Para tanto, utilizamos como gênero de linguagem imagética o retrato de família para discutir de que modo a imagem fotográfica sai do contexto da encenação e passa a funcionar como suporte para a construção da genealogia de um determinado grupo. É por meio da leitura imagética que se pretende tecer algumas considerações sobre a formação da memória e da identidade, tanto individual como coletiva, a partir da análise dos elementos contidos na fotografia. O estudo gerador do texto teve ancoragem na pesquisa bibliográfica no decorrer do curso de pós-graduação em Fotografia da Universidade do Grande Rio – Unigranrio, por meio de obras especializadas e atuais sobre o tema. Partimos do pressuposto de que embora o retrato de família esteja impregnado de representações que são caracterizadas na composição de poses e clichês, ele não deixa de ser visto, também, como a presença da ausência de elementos sociais como resistência, ideologias e valores marcados nas cores, sombras e enquadramentos da fotografia. A relevância deste estudo está na possibilidade de se compreender o valor da linguagem imagética na compreensão das representações de família.

O trabalho intitulado “Fotografia: Arte, Educação e Estética”, de *Lídia Santos Arruda*, *Cristina Novikoff* e *Otávio Barreiros Mithidieri*, articula a imaginação material e dinâmica de Bachelard à experiência vivenciada na sala de aula em prol da sensibilização estética para superar o engessamento educacional brasileiro. A proposta geradora do artigo nasceu das discussões sobre o valor da arte no curso de pós-graduação em Fotografia da Universidade do Grande Rio – Unigranrio no período de 2014 a 2015. Nas discussões interdisciplinares acerca de fotografia, arte, educação e estética, a memória pulsava na relação estabelecida entre o teórico e sua aplicação no campo, em vivo processo dialético com o curso livre de fotografia ministrado no contra turno de uma escola

Municipal de Ensino Fundamental do Rio de Janeiro. Ali os alunos foram convidados a criar um ensaio baseado em uma música, utilizando o seu olhar artístico, técnico e estético apreendido para a elaboração das fotos. Houve durante todo o processo a valorização do conhecimento, do saber do educando nas escolhas e tomada de decisões sobre como dar movimento e registrar a mensagem da música por meio da fotografia. Resultam desta experiência novos olhares sobre a educação, a arte e a política que ora os autores apresentam em forma de provocação para novas vivências da práxis educacional entrelaçada com a arte.

Em “Fotojornalismo: distanciamentos e aproximações entre informação e sensacionalismo”, de *Luiz Alan Pereira, Marcus Vinícius Barbosa e Cristina Novikoff*, o objetivo foi compreender os conceitos de fotojornalismo e sensacionalismo nas mídias impressas e digitais, bem como aspectos relacionados a direitos autorais. Para tanto, o artigo pauta-se sobre uma perspectiva teórica, realizada por meio de pesquisa exploratória à luz de Novikoff (2010), para posterior delineamento do estado do produto, proposto por Coutinho e Novikoff (2013) à luz de Cervo (2007) e Jonhson (2002). Fez-se uso das capas de edições do jornal *O Dia*, jornal de grande circulação no Estado do Rio de Janeiro, seguido de análise crítica que consolida a ancoragem teórica deste artigo. Ao final, entende-se que à parte das características sensacionalistas, as imagens selecionadas no veículo analisado apresentam um senso estético e pleno respeito aos direitos autorais, dentro do que preconiza a Lei 9610/98. Todavia, as relações entre os títulos apresentados e as imagens selecionadas nem sempre coadunam, de onde entendemos que existe a real necessidade de um trato da redação na escolha dos temas/títulos, ou dos repórteres fotográficos, na seleção das imagens para que possam encontrar um elo.

Maria Teresa Cerqueira F. de Lima, Cristina Novikoff e Sônia Cardoso Moreira Garcia, abordam em “Fotografia *newborn* – a sensibilidade e a arte da fotografia de recém-nascidos” as técnicas da fotografia *newborn* e seu crescimento no mercado de trabalho. Este é um estilo de fotografia que tem encantado todo o mundo com sua criatividade, com elaboração de cenários e acessórios. Apesar deste estilo fotográfico encher os olhos e o coração dos seus observadores, ele nem sempre existiu. Anteriormente a criança na sociedade era retratada pelos fotógrafos como adultos em tamanho reduzido, e isso ao longo dos anos da infância. Além disso, percebemos as significativas mudanças de olhares e atenção que se voltam ao recém-nascido, que veio ganhando espaço na sociedade e também nos registros fotográficos. A importância dos diferentes tipos de conhecimentos do fotógrafo como o técnico, o de comportamento e das fases do sono do bebê, do ambiente e da composição fotográfica, serão temas

abordados neste artigo. De modo geral, o artigo versa sobre o estilo de fotografia que pode nortear os profissionais da área com uma abordagem descritiva do assunto. Em razão da vasta literatura sobre fotografia e material didático a respeito deste tema, fez-se o estado do conhecimento e observa-se uma lacuna nos livros no Brasil sobre este tema, sendo em sua grande maioria ilustrativa, sem conteúdo descritivo. Sabemos que as fotos são realmente encantadoras, mas nem sempre o valor da discussão conceitual sobre o tema para valorização da profissão. O alicerce teórico é nossa contribuição para todos os interessados na arte registrar o nascituro.

O artigo intitulado “A imagem como instrumento de inserção social do malandro”, tecido por *Eliete Salvador Menezes*, *Rhanica Evelise Toledo Coutinho* e *Cristina Novikoff*, apresenta a fotografia como instrumento de inserção em um grupo social, remetendo a uma temática atual e importante para as discussões preocupadas com a inclusão social. Parte-se da ideia da imagem como forma de representação do real que corrobora a mobilidade social. Portanto, a fotografia é entendida neste artigo como força metafórica para transformação ou deslocamento social. O objetivo do artigo é possibilitar a compreensão de como uma imagem pode provocar a mudança social de uma pessoa. O pressuposto inicial é de que a fotografia deixa de ser apenas um objeto ilustrativo ou de apreciação, e passa a ter outro valor na vida de uma pessoa, quando a partir de uma imagem, um indivíduo pode ser reconhecido e aceito por um determinado grupo “desejante”. O estudo gerador deste texto partiu do questionamento sobre as possibilidades da imagem em promover uma transformação na vida de uma pessoa e quais seriam as melhores técnicas para acentuar características positivas de uma pessoa? O trabalho descreve a experiência com um ensaio fotográfico do “malandro” numa sessão de 150 fotos que geraram a promoção social de um morador de Pílares, Rio de Janeiro.

“A ilusão da beleza – a beleza na publicidade atual” é o artigo escrito por *Fernanda Ferreira Medina*, *Joaquim Humberto Coelho de Oliveira* e *Cristina Novikoff*. O texto demonstra que desde que fotografia foi criada, ela vem sendo utilizada para inúmeros fins – entre eles, na contemporaneidade a fotografia serve de peça de *branding*. A identidade passa para a pluralidade ou se esvai e o coletivo internalizado insiste em *selfies* hoje tratados em softwares como o *Photoshop*, como recurso de apresentar o desejado e não o real. Muito se tem esperado das pessoas, em especial das mulheres, para atender aos padrões de beleza na tipologia *Barbie*, inalcançável naturalmente. Nesta busca, as perspectivas de realização do corpo perfeito se esvaem. Por esse motivo, o artigo pretende encetar uma reflexão crítica sobre a imagem da mulher e os padrões de beleza da sociedade atual na fotografia publicitária – tópicos subjacentes à constelação

teórica que enquadra a noção de ilusão. Espera-se, assim contribuir para superar alguns entendimentos e contradições que lhe estão associados, a fim de propiciar novos ângulos à função do *Photoshop*, no sentido da compreensão da singularidade e complexidade da figura feminina.

Em “Maricá em fotografias: as contradições da cidade escrita com a luz”, de *Luiz Gustavo Brayer, Cristina Novikoff e Anna Paula Soares Lemos*, apresenta-se a perspectiva cultural do município de Maricá. Parte-se da inquietação sobre a discussão acerca da relação entre a fotografia e a expressão da cultura local em Maricá, *locus* de ricas possibilidades culturais – embora, apesar da diversidade geoturística, tanto os turistas como os moradores pouco explorem suas possibilidades. O objetivo do artigo é descrever cronologicamente a relação entre o fotodocumentário e a valorização dos pontos turísticos de Maricá. O estudo bibliográfico e documental foi pautado nas dimensões de pesquisa propostas por Novikoff (2010). Os resultados apontam para uma pesquisa na qual os resultados indicam um grande problema: nem os próprios moradores conhecem pontos turísticos que sejam diferentes da “praia e da lagoa”.

Keila da Silva Alves Pessoa, Cristina Novikoff e Carine Camara Bizera apimentam a obra com “Fotografia gastronômica”, com finalidade de articular a área histórica da fotografia ao surgimento e desenvolvimento da arte da imagem fotográfica gastronômica. Demonstram o seu progresso no decorrer dos anos, além de ressaltar algumas dicas julgadas mais importantes para a realização e produção das fotografias em que o principal destaque é a comida. O foco desse artigo foi instigar a inovação, criatividade e o despertar de interesse não só no público consumidor gastronômico, como também para atrair mais fotógrafos para essa área tão rica em beleza e detalhes, trabalho árduo e requinte. Com a finalidade de reunir as mais importantes informações disponíveis sobre a fotografia gastronômica, tenta-se provar que a estética desta fotografia faz toda a diferença no marketing culinário na hora de atrair o público alvo e torná-lo cliente.

Em “O fabuloso destino de *Amelie Poulain* e sua fotografia”, de *Krissia Gomes Almeida, Felipe da Silva Triani e Alvaro Luiz Vitorio Machado* emerge a tese de que a arte da fotografia deu origem a um novo movimento artístico, que através da sequência de quadros fotográficos reproduzidos por um instrumento denominado de cinematógrafo, desenvolvido na França, possibilitou a emergência do cinema. Portanto, se a fotografia faz a composição do cinema, isso implica que o sucesso cinematográfico está intimamente relacionado à qualidade da fotografia. A implicação da fotografia para o sucesso do cinema pode ser percebida no filme *O Fabuloso Destino de Amelie Poulain*, no qual houve grande cooperação entre o diretor do filme e o diretor de fotografia, algo que resultou

em 58 vitórias em prêmios de diversas categorias. Neste sentido, o artigo tem como objetivo discutir a importância da utilização da fotografia no cinema, seu impacto emocional e psicológico sobre os telespectadores. Para atingir o objetivo estabelecido, são situados alguns entendimentos sobre a fotografia e o diretor de fotografia, para discutir sua implicação no filme objeto desta análise. O artigo apresenta uma sinopse do filme, o sucesso conquistado, a forma com as cores foram escolhidas e o sentido de sua utilização, bem como as técnicas de inserção das fotografias nos quadros do filme, que certamente foram decisivas para seu sucesso.

“Entre Sombras: a importância do uso das sombras para criação de imagens sensuais”, de *Rafael Sarrasqueiro*, *João Alexandre de Almeida Carnavos* e *Cristina Novikoff*, aborda a importância do uso da luz e da sombra para a fotografia, mostrando que a luz sem a sombra não é nada e que elas se complementam tornando a imagem mais atraente e interessante. Usa-se como base de análise a fotografia sensual, mostrando os diversos usos e motivos pelo qual usam-se as sombras e também o uso do preto e branco para dar o charme e requinte que as fotografias do estilo possuem.

Em síntese, o livro apresenta a possibilidade de pensar a fotografia em suas diferentes perspectivas estéticas e educativas para se avaliar sua força na comunicação, na arte, na literatura. Vale destacar que as imagens usadas ora foram autorizadas por seus criadores ora pinçadas na rede *web* obedecendo ao “código de uso livre de imagens”.

Poética dos sentidos no fotojornalismo de moradores de rua

CINTIA ANDRADE

CRISTINA NOVIKOFF

MARCUS ALEXANDRE DE PADUA

Introdução

A fotografia tem se mostrado como instrumento significativo no sentido de apontar como se dão as novas configurações espaciais do espaço urbano. A postura e a abordagem estética por parte do fotógrafo que intervém e se desloca no espaço urbano é diferenciada, levando-se em conta o tipo de terreno onde a intervenção estética pode acontecer. No entanto, diferente dos bem comportados trabalhos comissionados pelo Estado, o fotógrafo deve agir antes nestes espaços públicos de forma subversiva, interferindo de forma crítica, a fim de produzir imagens que destoem daquelas tradicionais, em que o morador de rua aparece como alguém simplesmente inapto ao convívio social. Essas representações na maior parte das vezes são apresentadas pelo fotojornalismo baseadas em valores morais, no sentido em que o discurso sobre esse segmento social demonstrou ser persuasivo e convincente para endossar julgamentos e práticas discriminatórias. Assim, quando se pensa na questão do morador de rua, as representações podem ser resumidas em excluídos de rua que estão fora do mercado de trabalho, do acesso à moradia, à educação, à saúde e assim por diante. Porém, o morador de rua também pode ser percebido como potência criadora, como ponto de resistência ao poder que atravessa as estratificações sociais e seus estados de dominação.

O desenvolvimento desta reflexão procura mostrar como a prática da fotografia pode ser utilizada como instrumento de resistência e de liberação da potência de existir do morador de rua. A proposta é analisar a ação do fotógrafo na criação de imagens e afecções que levem o homem a construir novas relações com o mundo. Essas imagens são construídas a partir de materiais que a fotografia oferece – luminosidade, cores, traços, movimento – que se misturam com as mãos e os olhos do fotógrafo – “olho da máquina fotográfica” –, com

recursos tecnológicos da máquina fotográfica, perspectiva, foco, ângulo, que movimentam um trabalho criador, inventor do fotógrafo com o evento/acontecimento fotografia. Através desses materiais, o fotógrafo cria blocos de sensações, que segundo Deleuze e Guattari (1992), operam como matéria prima da arte e que são perceptivos e afetivos. Remetem a sensações que têm a capacidade de provocar o devir-outro, opondo-se assim a qualquer forma de representação transcendente da ordem estabelecida. Considera-se que, ao captar as forças, intensidades e afecções dos encontros com os moradores de rua, o fotógrafo produz a sua “matéria expressiva” (*Idem*, p. 217). Nesse sentido, trata-se de mobilizar o pensamento através de linhas libertárias, mutantes, nômades, que tendem a se livrar da incumbência de representar, tornando possível a criação de formas de resistência.

A estrutura desse texto será organizada a partir de três tópicos. O primeiro apresenta a questão histórica da fotografia e do fotojornalismo, seguida de uma discussão sobre o conceito de morador de rua, como se deslocam e se movimentam no espaço urbano. Em sequência, serão propostas algumas reflexões sobre a produção de afecções produzidas pelas imagens fotográficas. Nesse sentido, o intuito é perceber o fotógrafo como artista criador de blocos de sensações, permitindo assim que o espectador apreenda o morador de rua não mais como um ser impotente, mas como indivíduo que se reinventa através de sua potência afirmativa e revolucionária, criando assim novas formas de existência nos espaços urbanos. No final dessa apresentação, serão destacadas apenas algumas imagens fotográficas, como imagens-sensações.

Do nascimento da fotografia ao fotojornalismo

O caminho para a criação da fotografia iniciou-se a partir do século XIX, quando buscou-se fixar num meio físico, pois até aquele momento, o máximo que se podia conseguir era a captura e a exibição de uma imagem externa através das chamadas câmaras obscuras, as ancestrais das atuais câmeras fotográficas. As primeiras imagens reproduzidas mecanicamente foram realizadas com a ajuda de equipamentos ópticos e produtos químicos. A esta tecnologia, suficiente não apenas para captar uma imagem, mas também para reproduzi-la mecanicamente, denominou-se *fotografia*, ou “escrever com a luz” – do grego *photo* + *graphos*. O princípio da câmara obscura é compreendido desde a Antiguidade. A compreensão do seu princípio óptico é atribuída, por alguns historiadores, como Ramirez (1997) e Sougez (2001), ao filósofo grego Aristóteles (384-322 a.C.), responsável pelas primeiras observações esquemáticas

da câmara obscura. Se diz que Aristóteles, ao longo de um eclipse solar, observou o fenômeno de projeção do sol sobre uma superfície sob as sombras. Pollack (1977) afirma que essa descrição se converteu na principal fonte de informação para o filósofo Roger Bacon no século XIII. O autor afirma que Bacon descreveu o fenômeno ao estudar um eclipse parcial do sol através de um artefato cujos princípios correspondem ao da câmara obscura. Já nos primeiros anos do século XVI, Leonardo da Vinci fez o primeiro registro preciso sobre o processo de aparecimento de uma imagem invertida em uma câmara escura. Na mesma época, o também italiano Daniel Bárbaro, foi o primeiro a utilizar e a sugerir a câmara escura para auxílio à pintura e à perspectiva.

É necessário explicitar que enquanto técnica, a fotografia é constituída por dois processos distintos: um processo físico e um processo químico. O processo físico que abrange as leis da óptica – as objetivas e a caixa escura que permitem a formação e captura da imagem – já estava bastante avançado no final do século XVIII. Nesse período o processo químico – aquele que possibilita o registro latente da imagem num suporte sensibilizado com cristais de prata que, depois de revelado e fixado, produz uma imagem permanente – começou a amadurecer.

No século XVIII, em Paris, Louis Daguerre inventava uma máquina capaz de registrar, não mais artesanalmente, as imagens do mundo exterior – o daguerreótipo. De base rígida e superfície prateada, o aparelho duplicava, ainda que de forma precária, os objetos dispostos à sua frente. No mesmo ano da descoberta do daguerreótipo, na Inglaterra, W. H. Fox Talbot utilizava papel impregnado com células de nitrato de prata, que, expostos à luminosidade, podiam registrar os traços, as formas e as fisionomias dos objetos em sua superfície. Foi assim, que a fotografia começou a ter papel fundamental como registro documental. Ressalte-se que no início a fotografia ainda era uma prática amadora, longe da escala de produção industrial. As primeiras câmaras foram fabricadas na França e na Inglaterra por volta de 1840, e eram operadas unicamente por seus inventores e pelos mais entusiasmados (SONTAG, 1981).

No final da década de 1830, quando a fotografia surgiu, já havia um bom número de jornais, tanto na Europa como nas Américas. Entretanto, por questões tecnológicas, foram necessários mais de 30 anos para tornar possível a utilização de fotografias na imprensa. A incorporação da fotografia na imprensa a partir de 1880, com a utilização de uma nova técnica de impressão, é uma etapa importante para a forma de se ver o mundo (FREUND, 1994).

Fulton (1988) afirma que o fotojornalismo deu à sociedade uma surpreendente história visual do século XX. Essa prática tornou-se uma referência à amplitude da experiência humana e, se uma fotografia pode ser o

último documento histórico e antropológico de nosso tempo, o fotojornalismo é uma fotografia humanística que tem a capacidade de transformar nossas expectativas do mundo e da verdade.

Do ponto de vista histórico, é possível ver a fotorreportagem como a forma imposta na modernidade do relato pictorial, que utiliza os meios técnicos da fotografia para pôr em prática a velha tarefa da comunicação visual. O conteúdo, os limites e os objetivos do relato são deliberados pela própria declaração direta ou indireta, e é isto que da mesma forma impõe um limite na propaganda, no exagero e na falsificação, como também no elemento absolutamente imaginativo que tem existência nos relatos de filmes e nas histórias em quadrinhos. O trabalho fotojornalístico possui elementos de exagero, falsificação, imaginação e propaganda tanto como qualquer outra forma de representação (GIDAL, 1973).

Já para Sousa (2000), a concepção de fotojornalismo não é fácil de ser estabelecida, pela diversidade de profissionais que nem sempre apresentam convergências temáticas, técnicas, de abordagens e de pontos de vista e unidade na expressão. Desse modo, o autor conceitua o fotojornalismo em dois sentidos: *lato* e *estrito*. No sentido *lato*, compreende-se o fotojornalismo como “a atividade de realização de fotografias informativas, interpretativas, documentais ou ‘ilustrativas’ para a imprensa ou outros projetos editoriais”. Nesse sentido, o fotojornalismo se caracterizará mais pela finalidade e menos pela intenção. Seriam consideradas assim, como imagens fotojornalísticas, não apenas as fotografias ilustrativas como também as imagens que fazem parte de reportagens mais elaboradas ou que compõem fotodocumentários. Já num sentido mais restrito, o fotojornalismo é entendido como a “atividade que pode informar, contextualizar, oferecer conhecimento, formar, esclarecer ou marcar pontos de vista (opinar) através da fotografia de acontecimentos e da cobertura de assuntos de interesse jornalístico” (*Idem*, p. 12 - 13).

Os primeiros processos de reprodução fotomecânica que possibilitaram a impressão de imagens fotográficas surgiram em meados de 1860, permitindo a impressão de imagens fotográficas através de uma matriz produzida fotograficamente. Entretanto ainda eram processos caros e rudimentares para permitirem um uso mais intenso de fotografias pela imprensa. A fotografia só passou a ser comum na imprensa a partir de 1882, com o aperfeiçoamento de um processo de impressão chamado *autotipia* pelo alemão Georg Meisenbach (1814-1912). O processo de autotipia, também conhecido no Brasil, como *meiotom* – *halftone* – permitia que a imagem original de tons contínuos fosse reproduzida através de uma malha – ou retícula – de vidro, sendo então fragmentada em pequenos pontos, distribuídos de maneira regular e cujo

tamanho variava em função da tonalidade específica de cada área da imagem. Através deste processo, gravava-se uma chapa denominada clichê, no qual os pontos, em alto-relevo, correspondiam às áreas escuras da imagem. Os clichês podiam ser montados juntamente com os blocos de textos e impressos simultaneamente, pelo processo tipográfico então utilizado (HEIDELBERG GLOSSARY, 2004).

Em pouco tempo, a popularização da fotografia permitiu o surgimento de uma nova estética fotográfica, em que a boa fotografia, pelo senso comum, deveria ser lisa, limpa e com os objetos centralizados. Essa estética influenciou até mesmo as produções do domínio do fotojornalismo. Por outro lado, a difusão da fotografia amadora permitiu a possibilidade da experimentação, da criação, além de garantir que os acontecimentos mais marcantes das histórias individuais e familiares possam ser registrados.

Territórios e deslocamentos dos moradores de rua

A população de rua é um fenômeno social que se torna cada vez mais abrangente na sociedade, não existindo um conceito específico sobre esta, em função das várias concepções políticas, econômicas e ideológicas que caracterizam esse segmento. As divergências entre alguns estudos quanto à definição do que seja população de rua torna-se ainda mais complexa por estarem inclusos neste universo migrantes, catadores de papel, prostitutas, trabalhadores itinerantes, desabrigados, mendigos, camelôs, dentre outros. A dificuldade principal é distinguir entre as pessoas que vivem nas ruas daquelas que estão em condições precárias de habitação (SANTOS, 2009).

Segundo Araújo (2000), a população de rua é composta por qualquer pessoa que tira seu sustento da rua, incluindo, além dos que residem nas ruas, os ambulantes, vendedores, camelôs, catadores de material reciclável e outros, posto que estes trabalhadores informais residem em áreas periféricas distantes dos grandes centros urbanos e dormem eventualmente nas ruas devido às difíceis condições de deslocamento e principalmente em razão dos custos. Os moradores de rua incluem indivíduos que buscam desenvolver alternativas para obter condições materiais de sobrevivência, independente de seus vínculos habitacionais. Compõem-se por indivíduos de diferentes realidades, mas que comungam da condição de pobreza sem pertencer à sociedade formal. Por diferentes ou parecidos motivos, como a perda de emprego, uso de drogas, rompimentos de laços afetivos, muitos perderam a expectativa de vida e se refugiaram nas ruas.

Bursztyn (2000) afirma que nos países de língua inglesa o termo usado para definir a população de rua é *homeless*, referindo-se a todos os indivíduos que habitam casas improvisadas em vilas ou favelas. A população de rua, fenômeno corriqueiro na paisagem das grandes metrópoles brasileiras, é caracterizada por Escorel (1999) como uma condição limítrofe, que pode ser verificada empiricamente no cotidiano de pessoas que moram nas ruas da cidade; é parte de uma trajetória composta por situações extremamente vulneráveis de pequenas e grandes desvinculações, de laços afetivos frágeis e irregular suporte material.

Segundo a Secretaria Nacional de Assistência Social do Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome (2004), a população em condição de rua compreende um grupo populacional heterogêneo, caracterizado por sua condição de extrema pobreza, pela fragilidade ou interrupção dos vínculos familiares e pela falta de moradia convencional regular. São pessoas constrangidas a habitar logradouros públicos, áreas degradadas e ocasionalmente utilizar abrigos e albergues para pernoitar.

Assim, percebe-se que os moradores de rua se caracterizam pelo seu nomadismo, que traduz “uma multiplicidade pura e sem medida, a malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose” (DELEUZE e GUATTARI, 1995 p. 13). O *homeless* assume a figura do nômade, fazendo seus caminhos nos interstícios da cidade. Deleuze e Guattari afirmam que o nômade, ao contrário do sedentário, é aquele que se relaciona intimamente com o território, mas não possui referências físicas fixas para lhe guiar, caminhando num terreno que apaga seus rastros, fazendo com que possa andar numa pequena região, geometricamente, caminhando infinitamente.

Trata-se então de compreender a constituição de dois tipos distintos de espaço - sedentário estriado, nômade liso. Deleuze e Guattari (*Idem*, p. 51-52) afirmam que

[...] por mais que o trajeto nômade siga pistas ou caminhos costumeiros, não tem a função do caminho sedentário, que consiste em distribuir aos homens um espaço fechado, atribuindo a cada um a sua parte, e regulando a comunicação entre as partes. O trajeto nômade faz o contrário, distribui os homens [...] num espaço aberto, indefinido, não comunicante [...]. O espaço sedentário é estriado, por muros, cercados e caminhos entre os cercados, enquanto o espaço nômade é liso, marcado apenas por ‘traços’ que se apagam e se deslocam com o trajeto [...]. O nômade se distribui num espaço liso, ele ocupa, habita, mantém esse espaço, e aí reside seu princípio territorial.

Nesse sentido, a ocupação é, como muitos outros espaços urbanos, uma resistência lisa em meio à cidade estriada. Segundo os autores, a cidade está repleta dessas resistências, que confirmam o movimento entre espaço liso e estriado, desterritorialização e reterritorialização. Nas palavras dos autores,

[...] a cidade libera espaços lisos, que já não são só os da organização mundial, mas os de um revide que combina o liso e o esburacado, voltando-se contra a cidade: imensas favelas móveis, temporárias, de nômades e trogloditas, restos de metal e de tecido, *patchwork*, que já nem sequer são afetadas pelas estriagens do dinheiro, do trabalho ou da habitação. (*Idem*, p. 189)

Dessa forma, afirmam os autores que o nômade é o desterritorializado por excelência; a desterritorialização é o movimento pelo qual se abandona o território, “é a operação da linha de fuga e a reterritorialização é o movimento de construção do território” (*Idem*, p. 224). “A espécie humana está mergulhada num imenso movimento de desterritorialização e reterritorialização no sentido de que seus territórios “originais se desfazem ininterruptamente” (GUATTARI; ROLNIK, 1986, p. 23). Os processos de desterritorialização e a reterritorialização são indissociáveis. Se existe um movimento de desterritorialização, há também um movimento de reterritorialização, ou seja, este processo se faz presente em qualquer sociedade (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

Assim, o aparecimento da cidade é responsável pelo primeiro grande movimento de desterritorialização, na medida em que ele imprime a divisão da terra pela organização administrativa, fundiária e residencial. No caso dos moradores de rua, existe o seu território de morador, onde ele conhece os códigos territoriais e as relações de poder que compreendem a sua comunidade. É possível notar nos moradores de rua que a sua reterritorialização acontece de maneira peculiar, suas vidas desenvolvem-se de maneiras específicas a fim de garantir sua sobrevivência, para conviverem e verem o mundo. Morando nas ruas, estas pessoas vão introduzindo as experiências vividas neste mundo e transformando-as em costumes, maneiras de pensar e disposições incorporadas ao longo de suas experiências na ambiência das ruas. Os moradores de rua, pela sua forma de viver, escapam aos mecanismos institucionais legalizados e legitimados, agrupando-se em pertencimentos excludentes (*Ibid.*).

O fato de eles pertencerem à categoria de excluídos está relacionado ao atual sistema político que, na esfera do capitalismo neoliberal, tem produzido milhares de novos moradores de rua a cada ano. Nesse modo de produção, a sociedade burguesa aceita como fato natural jogar milhões de pessoas na miséria para seu enriquecimento. (LESSA e TONET, 2004). A população de rua, tendo

situações de vida precárias, utiliza das ruas como moradia e abrigo, pois fica abaixo da pirâmide do capitalismo, já que nem todos conseguem um trabalho digno, sendo excluídos da sociedade.

Oliveira (2009, p. 2) afirma que

[...] a pessoa moradora de rua passa e se sujeita a uma situação de extrema vulnerabilidade social, no limite da exclusão social, da desfiliação social e da pobreza, sem ter a garantia do mínimo para sua subsistência, além de uma série de outras questões sociais, políticas e econômicas.

O morador de rua é aquele que para e habita espaços abandonados no epicentro do turbilhão urbano. É, pois, um homem que – quer por obrigação, quer por opção – contrapõe-se à lógica que a cidade capitalística – ávida pela velocidade dos homens produtivos, apavorada pela violência e exposta à espetacularização fetichista que se impõe aos seus espaços públicos. Apesar disso, o seu vagar já consistiria, por si só, em uma subversão, em um ato de resistência.

O devir imagem do fotógrafo: aproximações entre arte e fotografia

Qual a relação misteriosa entre uma obra de arte e um ato de resistência, uma vez que os homens que resistem não têm nem o tempo nem talvez a cultura necessários para relacionar-se minimamente com a arte?

(DELEUZE, 1987, p. 13)

Deleuze (*Idem*) percebe uma profunda afinidade entre obra de arte e o ato de resistência. A obra de arte é ato de resistência no sentido em que sempre desobedece, despreza palavras de ordem, não pretende transmitir nada e ainda desfaz as informações que a envolvem. Sob essa perspectiva a arte é devir-revolucionário: o artista evoca suas potências criadoras ao invocar as potências transformadoras de um povo ao propor política e resistência. Essas formas de resistência não poderiam ser dissociadas de um vigoroso processo de experimentos estéticos e políticos.

A obra de arte mobiliza devires e sensações. A fotografia, a literatura, o cinema e demais gêneros artísticos produzem blocos de sensações que valem por si mesmos, eles acontecem sem depender do seu criador – o artista – ou do

público – aquele que é afetado pela obra de arte e demais fatores externos. A capacidade da arte em provocar sensações e de prolongar o instante possibilita aos mundos elaborados na concepção artística permanecerem independentes de elementos externos que comungam para a sua aparição. “A arte é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si. Ela se conserva por romper o conservadorismo de cada época” (DELEUZE e GUATTARI, 1992, p. 213).

Guattari (1992), afirma que a arte é potência emergente, expressão do pensamento, que se apresenta como invenção de possibilidades de vida; um compromisso com a diferença. A arte se interpõe aos papéis instituídos, cruza relações entre matérias distintas e diferentes processos de criação. Por apresentar uma linguagem aberta, fluxos e intensidades, agenciamento de sensações sem reivindicações conceituais arrojadas, as imagens fotográficas são um convite para que se exercite o olhar. Experimentar o olhar, os sentidos, o corpo, essa parece ser uma linha de fuga para diferentes modos de vida e existência, capazes de pensar, de sentir a alegria em sua potência vital, ou seja, de afirmar a vida. (*Ibid.*).

A poética imagética consiste em promover linhas, cruzamentos com paisagens livres que deslocam o olhar, as sensações, com o objetivo de exercitar uma inteligibilidade da visibilidade ou da sensação, dos afetos. Para além do culto estético da arte, uma modéstia das sensações, do olhar, do ver, uma pretensão de experimentar, de exercitar o olhar. Tudo que a arte conserva, nada mais é do que sensações, ou para afirmar como Deleuze e Guattari, “blocos de sensações” (*Idem*, p. 213).

Essas sensações, segundo Gil (1996), constituem-se de percepções macro e também por uma infinidade de pequenas percepções, ou, micropercepções, que por sua vez são compostas de imagens-nuas. As imagens-nuas são aquelas que na maior parte das vezes passam despercebidas diante da vastidão com que absorvemos as macropercepções.

Na fotografia, tudo o que é reservado são blocos de sensações. As sensações são os encontros das forças no corpo, antes de se transmutarem em uma representação ou conceito. Elas agem em níveis que são determinados pelos órgãos dos sentidos. Ora ela é um toque, ora um som, um sabor. No momento em que atinge todos os sentidos ao mesmo tempo, há um momento total ou um *pathos*, que é o instante máximo da sensação. O olho da máquina fotográfica não é nada mais do que olho humano que procura expressar uma sensação. As paisagens que são apresentadas são um convite para uma política do olho, ligada aos acontecimentos que atravessam os homens todos os dias, mas que são banalizadas pela pressa, pela frieza da vida.

Nesse sentido, a imagem fotográfica é um convite ao experimento do olhar, dos sentidos, do corpo; indica ser uma linha de fuga para diferentes modos de vida. A partir daí pode-se perceber a existência de composições de forças, fluxos e intensidades que resultam em novos devires. Entrar no campo do devir é estar sempre compondo em nossos corpos algo de inusitado a partir do encontro com o outro (DELEUZE e GUATTARI, 1995).

Deleuze e Guattari (*Idem*) afirmam que devir é ruptura principalmente com o modelo dominante, o padrão majoritário é vazio. O homem macho, adulto, não tem devir. Dessa forma, devir é se desterritorializar em relação ao modelo. Devir jamais é devir majoritário. Ser majoritário nunca é o resultado de um devir. Todo devir é necessariamente minoritário. Para devir minoria, o homem precisa antes experimentar ser atravessado pelas afecções do encontro com o minoritário.

Esses encontros segundo Spinoza (2007), são os corpos em suas relações com outros corpos, que sofrem afecções e que agem sobre o *conatus* individual, produzindo constrangimentos ou expansões de potência de agir – expressam modificações – composições ou decomposições – de um estado a outro, não apenas no corpo afetado, mas também no corpo afetante. Os afetos são, dessa forma, potência em processo de variação; ser afetado é passar de uma perfeição menor para uma maior – alegria – ou de uma perfeição maior para uma menor – tristeza. Essa mudança expressa a variação da potência de agir do corpo. Assim, ser atravessado pelo devir-morador de rua é ser afetado por esse encontro. Não é tornar-se morador de rua, é apreender através dos fluxos e dos movimentos como se dispor de um modo novo no mundo. Não é imitar o que se imagina morador de rua, mas é produzir com sua própria potência uma condição minoritária.

Segundo Rolnik (2006), esse corpo em devir – variação contínua – é corpo vibrátil, corpo que nos remete a um modo de subjetivação intrincada pela rede de forças que nos compõe, que configura o mundo à maneira como este se apresenta ao corpo, na forma de vibração e contágio. Esse modo requer, sobretudo, uma vulnerabilidade e uma porosidade ao mundo, sublinhando a vocação de devir no corpo, e integrando-o à subjetividade para deslocá-la de seus territórios identitários.

A experimentação do devir diz respeito a territórios singulares que são criados, ele é sempre produzido pelas minorias que são potência criativa, que agem transformando o mundo, corrompendo padronizações, identidades fixas, afirmando o poder de criação e resistência da vida. Conforme afirma Oneto (2007, p. 202) “resistimos porque ‘devimos’, porque queremos ultrapassar a nós mesmos. A resistência é primeiramente em devir”.

Deleuze e Guattari (1995, p. 224) deram atenção especial à pobreza como resistência:

É verdade que o capitalismo manteve como constante a extrema miséria de três quartos da humanidade, pobres demais para a dívida, numerosos demais para o confinamento: o controle não só terá que enfrentar a dissipação das fronteiras, mas também a explosão dos guetos e favelas.

A resistência insere-se nas fissuras do sistema. Ela é um modo de legitimar as diferenças que insistem, apesar das vicissitudes, em não se deixar engolir pelas malhas dos biopoderes. Ao contrário, deixa perceber que as relações de poder são constantemente interrompidas pela resistência a estas. Não se trata de uma relação em busca da mera inclusão do excluído, mas uma subversão que se dá nos fluxos imanentes ao arranjo que constitui o *socius*, por um processo de mutação progressiva do seu tecido, espargindo-se por um processo de contágio (FOUCAULT, 1974).

Foucault (1995) pontua que o poder está em toda parte, porque provém de to-dos os lugares. O poder não é nem instituição, nem estrutura, mas o nome que se dá “a uma situação estratégica complexa numa sociedade determinada” (*Idem*, p. 89). Em relação de imanência com o poder, representando o outro termo nas relações de poder, estão os diferentes pontos de resistência. Foucault defende que onde há poder, há resistência, sendo necessário reconhecer o caráter estritamente relacional das relações de poder. Estas não podem existir senão em função de uma multiplicidade de pontos de resistência, que estão presentes em toda a rede de poder.

Para resistir, afirma Foucault (*Idem*, p. 241), “é preciso que a resistência seja como o poder”, “tão inventiva, tão móvel, tão produtiva quanto ele”, e “que, como ele, venha de ‘baixo’ e se distribua estrategicamente”. Para o autor, jamais o indivíduo é aprisionado pelo poder, sendo sempre possível modificar a dominação que a relação de poder tenta exercer em condições determinadas e segundo uma estratégia precisa.

Assim, ao habitar os espaços lisos da cidade, o morador de rua subverte o status e a funcionalidade destes espaços vãos, preenchendo-os de novos sentidos. Faz do espaço rejeitado por tantos cidadãos uma morada: lugar marcado pela singularidade que ali habita. Faz do não lugar um lugar, e ali, naqueles espaços esquecidos, afirma a consistência de sua existência desviante do sedentarismo civilizado.



Figura 1: o espaço estriado é imposto pela ordem, pelo aparelho de Estado. o espaço liso se caracteriza por ser aberto e se apresenta como forma de resistência ao estabelecido. O morador de rua desterritorializado se reterritorializa nos espaços vazios nas cidades. Percebe-se que ambos espaços se interpenetram.

Figura 2: O trajeto nômade distribui os homens num espaço aberto. É nômade todo processo político, coletivo, individual, psíquico que foge e resiste ao Estado sedentário.



Considerações finais

A fotografia é certamente de uma ferramenta de afetações que conduz a uma poética dos sentidos. É interessante perceber as ambivalências e reflexões sinalizadas pelas imagens. Elas mobilizam os olhares, ao adentrar no conflito dialético que a fotografia produz, em especial, na realidade imagética. A fotografia pode servir para lançar o olhar para novas percepções e reações produzidas a partir de uma técnica que cada vez mais revela a vida cotidiana. Um aparato que, também, se apresenta como um novo organizador da percepção, favorecendo as transformações do *sensorium*, dos modos de perceber e de experimentar a vida. Experimentar blocos de sensações por meio de imagem

fotográficas é uma espécie de captura de um acontecimento, que pode movimentar outros acontecimentos nos corpos que as observam, dilatando as sensações, o olhar para outros movimentos intensivos e criativos.

O fotógrafo, em seus devires, registra trajetórias e deslocamentos dos moradores de rua, cria imagens-sensações, a partir das quais potencializa forças de desconstrução do corpo cognitivo provocando abalos, fissuras, fluxos, vulcanismos sensoriais com o pensar. Desmobiliza os órgãos por meio de experiências com a arte, converte fluxos e intensidades. Compartilha culturas em composições inusitadas – composições essas atravessadas por seus fluxos nomádicos. Elas são modos de vida que resistem à produção do espaço urbano, que incorpora estratégias de um urbanismo majoritário do capitalismo na distribuição socioespacial da população.

É fora dos limites e configurações do espaço estriado do Estado que o morador de rua se desloca. É ele sim, o nômade, que em seu movimento intensivo age desfazendo os estriamentos dos espaços criados para classificar, funcionar, padronizar condutas. É ele o vetor de desterritorialização que atravessa e recria velocidades e fluxos nos espaços estriados das barreiras, das fronteiras fixas e segregadoras do urbano. Ele segue entrepondo-se nos interstícios para desmanchar os zoneamentos prescritos dos usos da cidade.

A partir do encontro de corpos entre o fotógrafo e o morador de rua, surgem as composições, possibilitando a criação e expressão de novos modos de ser. Pensar a composição de um percepto é estudar como o corpo é afetado, de que modo entra em devir. Percepção e afetação resultam das interações dos corpos que condicionam sensibilidades.

Fazer arte é transformar um território, desterritorializá-lo. Concebê-lo. Uma obra de arte é uma concepção cujos elementos que a realizaram envolvem procedimentos técnicos, experiência, tipos de ferramentas, materiais e sensações. O fotógrafo é aquele que tem a potência de reunir em suas imagens elementos heterogêneos, matérias diversas, múltiplos vetores de subjetivação que se conectam em ruptura com o mundo hierarquizado das grandes cidade e territórios urbanos e de suas formas perfeitas – insuficientes. Só ele pode dar pistas para se aceder à multiplicidade e diversidade do mundo dos moradores de rua, numa política do intempestivo e da subversão da ordem estabelecida.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Carlos. Migrações e vida nas ruas. In: BURSZTYN, Marcel. *No meio da rua: nômades, excluídos, viradores*. Rio de Janeiro: Garamond, 2000.

- AURÉLIO Buarque de Hollanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. São Paulo: Ed. 34, 1995.
- _____. *O que é a filosofia?*. São Paulo: Editora 34, 1992.
- _____. Controle e Devir. In: *Conversações*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DURHAM, Eunice A. *Caminho da cidade: a vida rural e a migração para São Paulo*. São Paulo: Perspectiva (Coleção Debates), 1984.
- ESCOREL, Sarah. *Vidas ao Lén. Trajetórias de Exclusão Social*. Rio de Janeiro: FIOCRUZ, 1999.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: a vontade de saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- _____. *O sujeito e o poder, uma trajetória filosófica: (para além do estruturalismo e da hermenêutica)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- _____. *Vigiar e punir*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- FREUND, Gisele. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Vega, 1994.
- FULTON, Marianne. *Eyes of time: photojournalism in America*. Boston: Little, Brown and Company, 1988.
- GIDAL, Tim. *Modern Photojournalism*. Nova York: Collier Books, 1973.
- GIL, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa, Portugal, 1996.
- GUATTARI, Felix; ROLNIK, Sueli. *Subjetividade e História*. In *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1986: p. 25-126.
- HEIDELBERG. Glossary Of Graphics Arts. Disponível em < <http://www.heidelberg.com/wwwbinaries/bin/files/dotcom/en/glossary.pdf> > Acesso em 12/08/2004
- LESSA, Sérgio; TONET, Ivo. *Introdução à filosofia de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2004.
- MINISTÉRIO DO DESENVOLVIMENTO SOCIAL E COMBATE A FOME. SECRETARIA NACIONAL DE ASSISTÊNCIA SOCIAL. *Política Nacional de Assistência Social*. Brasília, 2004.
- OLIVEIRA, Rogério Daniel Salgado de. Por traz de um click. Uma reflexão sobre dois eventos imagéticos: O advento da fotografia e do computador iconográfico. In: *II Simpósio de Comunicação, Tecnologia e Educação Cidadã*, 2009, Bauru.
- ONETO, Paulo. *A que e como resistimos: Nietzsche e Deleuze: arte e resistência*. Fortaleza: Forense Universitária, 2007.
- ROLNIK, Sueli. *Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina; Ed. da UFRGS, 2006.
- SONTAG, Susan. *Ensaio sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Arbor, 1981.
- SOUSA, Jorge Pedroma. *históricocrítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Grifos, 2000.

Erotismo e sensualidade nas fotografias de Guy Bourdin

ÁGATHA DA SILVA SOUZA

CRISTINA NOVIKOFF

FELIPE DA SILVA TRIANI

Introdução

Este artigo tem como objetivo discutir o uso do erotismo e da sensualidade e sua relação com a moda através das fotografias publicitárias da década de 1960 e 1970, partindo de uma análise iconográfica das imagens do fotógrafo francês Guy Bourdin. Este estudo delimita-se à análise crítica e interpretativa das fotografias publicadas pela revista *Vogue Paris*, considerada a maior referência em moda e comportamento feminino, bem como dos anúncios realizados para Charles Jourdan, famoso designer de sapatos francês.

Espera-se que este artigo possa contribuir para os estudos acadêmicos em publicidade, moda, comportamento e fotografia. Desta maneira, o presente estudo foi desenvolvido percorrendo o caminho evolutivo da mulher na sociedade e sua representação na publicidade até o século XX. Em seguida, pretendeu-se situar os conceitos utilizados de publicidade, propaganda e erotismo, elucidando em que medida o erotismo e a sensualidade foram e são duas “faces da moeda-propaganda” atual e como se processam por meio da publicidade e *marketing* de moda com as fotografias de Guy Bourdin. Mais adiante, percorreu-se a vida e estilo fotográfico de Guy Bourdin e sua importância para a fotografia de moda da época, destacando o uso do erotismo em suas fotografias publicitárias das décadas de 1960 e 1970, culminando na conclusão, com a análise da mulher como mercadoria na publicidade e propaganda de moda, ou seja, da “coisificação da mulher”.

A mulher na sociedade e sua representação na publicidade até o século XX

As mulheres vêm lutando há séculos por mudanças e pelo seu espaço na sociedade. No século XVI, durante a Revolução Francesa (1789-1799), foi

promulgada a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão pregando liberdade, igualdade e fraternidade, porém nada se falava sobre igualdade de direito para as mulheres. Sendo assim, essas e outras implicações provocaram uma reação das francesas, que passaram a exigir seus direitos.

Nesta perspectiva, Olympe de Gouges (1748-1793), feminista, revolucionária, jornalista e escritora francesa, se manifestou em defesa do direito da mulher e escreveu a Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã, que logo no artigo primeiro pregava que a mulher nasce com liberdade e permanece com direitos iguais ao dos homens, indicando que a Revolução esqueceu as mulheres em seu projeto de liberdade e igualdade. A Convenção rejeitou o projeto. Por defender estes e outros tantos ideais, Olympe foi exilada e condenada à morte, sendo guilhotinada em 3 de novembro de 1793.

Até o começo do século XIX, as mulheres eram tratadas como prisioneiras, em estrito regime de clausura doméstica. Elas deveriam ficar apenas dentro de casa cuidando dos afazeres domésticos até que seus pais encontrassem um bom marido para poderem sair de casa, terem filhos, constituírem uma família e viver novamente sob outra espécie de clausura doméstica, ou seja, saíam do domínio do pai para entrarem no domínio do marido. A igreja se torna o único “passeio” permitido, e ainda assim quase sempre deveriam ir acompanhadas.

Outra discussão é acerca do casamento precoce que geralmente acontecia entre os 14 e 15 anos de idade, impedindo que as mulheres pudessem aprofundar seus estudos. Logo, seus esforços eram redirecionados ao cuidado do lar. Estudar era um privilégio quase que restrito aos homens, que aprendiam na escola o que esperar de uma boa esposa.

Ainda no século XIX, as diversas mudanças culturais e socioeconômicas que aconteciam ao redor do mundo colaboraram para que algumas discretas mudanças acontecessem. As mulheres passaram lentamente a integrar os bailes e teatros, pois se acreditava que este pequeno convívio com o meio social e o cultivo da conversação tornariam a mulher mais agradável nas reuniões.

De todos os preconceitos despertados pela figura feminina, os mais universais e intensos estão ligados à sua sexualidade. A Ciência também discriminou a mulher, pelo menos até bem pouco tempo. No século XIX Gustave Le Bon, um dos fundadores da psicologia social, afirmou que uma mulher inteligente é algo tão raro quanto um gorila de duas cabeças. Todavia, é na moral sexual da mulher que a cultura machista concentra mais intensamente a carga de discriminação, gerando desigualdade. Naquela época, a “virtude” da

mulher encontrava-se tão-somente em sua virgindade, a qual compreendia também a honra da família desta. Por isso, o patriarca a guardava como um bem valioso, tornando a mulher uma subserviente, que lhes prestava apenas para dirigir o lar, onde não corria o risco de perder sua “virtude”. Mediante a instituição de diversas medidas como as ações discriminatórias e controladoras, a população feminina foi submetida à cultura machista. (HERMANN, 2007, p. 26)

A revolução industrial, no século XIX, foi um marco importante para a inserção da mulher no mercado de trabalho. Isso se deu porque com o desenvolvimento industrial e o consequente aumento do setor terciário, boa parte da mão de obra feminina teve de ser transferida para dentro das fábricas.

O século XX foi palco de grandes revoluções, cujas consequências refletiram-se principalmente no comportamento da sociedade. A Revolução Industrial, no século XIX, e o crescimento da ciência, tecnologia, medicina e saúde resultaram em importantes conquistas como: a popularização do telefone e dos automóveis, a invenção do avião e das aeronaves espaciais e do computador e da internet, que aumentaram o nível do conhecimento sobre o resto do universo e tornaram a informação quase instantânea.

Com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os homens tiveram de se direcionar para os campos de batalha por longos períodos, e as mulheres se viram “obrigadas” a assumir o trabalho em escritórios, lojas, centrais telefônicas, profissões assistenciais e nas fábricas, tornando-se as novas “chefes” de família. A mão de obra feminina era vista como vantajosa por ser mais barata e menos rebelde. Consequentemente, o governo se viu obrigado a conceder maior espaço na política e concedeu a elas o direito ao voto.

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), instalou-se no mundo um forte processo de interação econômica, política e cultural, que promoveu um amplo e veloz intercâmbio de conhecimentos e ideais entre as nações. Barreiras temporais e espaciais foram quebradas por meio da descoberta de novas tecnologias, como por exemplo, a internet, que possibilitou uma maior interação entre pessoas de localidades diferentes do mundo. (LOURO, 1999, p. XX)

As mulheres despertaram, progressivamente, a consciência do espaço que podiam conquistar e na década de 1960 os movimentos feministas já podiam ser identificados como movimentos de massa. As feministas não queriam apenas a igualdade de direitos, elas questionavam as origens e analisam as raízes culturais dessas diferenças.

Concomitantemente, em 1960 foi lançada a primeira pílula anticoncepcional e uma verdadeira revolução sexual se seguiu. A chegada dos contraceptivos significou uma verdadeira revolução de costumes e hábitos novos, libertando a mulher que esteve escondida durante tantos séculos e sedenta por independência e liberdade. A partir de agora, elas agora poderiam relacionar-se o quanto quisessem sem medo e perigo de uma gravidez indesejada. As mulheres agora estavam livres para poder planejar sua vida, trabalhar, e ter seu próprio dinheiro, libertando-se de anos de desigualdade e repressão. O sexo, que era tratado até então apenas um meio de reprodução, agora podia ser visto também como uma forma de obtenção de prazer.

Na década de 1960, os movimentos feministas sofreram uma guinada significativa, identificando-se com o movimento de massa.

No entanto, a partir da década de 1960, começando nos EUA, mas espalhando-se rapidamente pelos países ricos do Ocidente e além, nas elites de mulheres educadas do mundo dependente – mas não, inicialmente, nos recessos do mundo socialista –, encontramos um impressionante reflorescimento do feminismo. (HOBSBAWM, 2003, p. 306)

Com o surgimento da pílula anticoncepcional, a mulher passou a usufruir maior liberdade, tanto nos comportamentos como nas atitudes, como fumar, como fumar em público e se trajar com calças compridas e minissaias, para além da norma social de saias no comprimento de quatro centímetros acima do joelho.

Embora esses movimentos pertencessem, essencialmente, ao ambiente de classe média educada, é provável que na década de 1970, e sobretudo na de 1980, uma forma política e ideologicamente menos específica de consciência feminina se espalhasse entre as massas do sexo, muito além de qualquer coisa alcançada na primeira onda de feminismo. (YAMAMOTO, 2011, p. 1)

A luta feminista não se limita a luta pela igualdade de direitos; ela questiona as origens e as raízes culturais dessas diferenças. Uma das grandes contribuições alcançadas pelo movimento está relacionada a separação de gênero, surgida na década de 1970, que desmistificou a ideia de que as mulheres estariam se intrometendo nos espaços dos homens.

As famílias passaram a incentivar suas filhas a expandirem seus estudos e a diversidade e a profundidade de conhecimentos adquiridos oportunizaram alargar os horizontes de expectativas relativas à vida pessoal da mulher. Assim,

mais madura, com visão mais crítica e reflexiva da realidade, a mulher começou a fazer suas opções e ser mãe-solteira já não era motivo de escândalo ou alarde.

A travessia para a maturidade deixou de ser vista como uma pá de cal para decolar do lar. A mulher aos 40 anos ou mais voltou a estudar, fez carreira depois de educar seus filhos e em muitos casos tornou-se uma profissional madura, motivada, abrindo caminhos para outras mais jovens. (CONFORTIN, 2003, p. 117)

Tais conquistas proporcionaram uma mudança de visão da sociedade sob a mulher e consequentemente textos publicitários também passaram por uma significativa mudança, trazendo uma mulher à frente de grandes decisões, quer em sua vida particular, quer em âmbito geral. Paulatinamente, a mídia começou a tratar de temas mais profundos como aborto, divórcio, sexo, profissão etc. Atualmente, retrata-se uma mulher autor-realizada e ativa que busca bem-estar, conforto e principalmente liberdade. Cai a imagem da mulher “Amélia” e cresce a veiculação de anúncios retratando a figura de uma mulher desafiadora e determinada

No entanto, apesar de terem vencido muitas barreiras na vida profissional, as mulheres, até os últimos anos do século passado, ainda não eram valorizadas como deveriam, através de sua personalidade, princípios e valores. Uma modelo, por exemplo, ao se expor em anúncios publicitários, tem sua valorização ligada apenas ao estereótipo, ou seja, à beleza física, ao externo, às aparências. Esquecia-se do lado esposa, mãe, educadora do lar e profissional competente. Para Vestergaard e Schoreder (1995, p. 93), apesar das mudanças, “a publicidade, nas décadas de 1970 e 1980, a publicidade não representou a mulher em seus novos papéis e em suas diferentes funções”.

Percebe-se que, infelizmente, a mídia explorava a mulher apenas por seus atributos físicos, expondo somente mulheres bonitas e sensuais em poses eróticas, pois é aquilo que chamaria a atenção, e seu estereótipo passa a ser condição para que ela cresça profissionalmente. Este ideal de beleza deixa a mulher insegura e menos valorizada. A publicidade nessa época representa a evolução da mulher carregada de estereótipos marcados na veiculação de imagens da mulher mais sensual, ou seja, mais ousada.

Em meados do século XX, percebeu-se que a figura feminina era retratada de dois modos: de um lado uma mulher poderosa, jovem e bonita, focada de maneira erotizada, servindo quase que como objeto sexual. Esse “modelo de beleza” chamava atenção não só dos homens, como também das mulheres, que sentiam o desejo de se tornar aquela representação do anúncio: bela, poderosa e desejada. Via-se essa mulher em peças publicitárias de moda e

também em produtos direcionados ao público masculino. De outro lado, no entanto, havia a mulher “do lar”, recatada, casada, mãe, e que servia de estereótipo ideal para anunciar produtos ligados ao cuidado do lar e da família. Com diferentes categorias, os anúncios propõem os produtos como armadilhas para conquistar consumidores. Apela para o desejo e para a necessidade dos consumo. Assim, a mulher vai, a cada dia, se posicionando também na mídia, pois as empresas passam a enxergá-las como consumidoras importantes, já que desempenham um forte poder de decisão na hora da compra não só em produtos femininos como também naqueles direcionados ao público masculino.

Este artigo aborda vida e a estética fotográfica de Guy Bourdin (1928-1991). Para isso, é importante fazermos uma breve referência ao contexto histórico da época.

O século XX foi palco de grandes revoluções, cujas consequências se refletiram principalmente no comportamento da sociedade. O século XIX, resultou ainda em importantes conquistas como: a popularização do telefone e dos automóveis, a invenção do avião e das aeronaves espaciais e do computador e da internet que aumentaram o nível do conhecimento sobre o resto do universo e tornaram a informação quase instantânea.

Após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), instalou-se no mundo um forte processo de interação econômica, política e cultural, que promoveu um amplo e veloz intercâmbio de conhecimentos e ideais entre as nações. Barreiras temporais e espaciais foram quebradas por meio da descoberta de novas tecnologias, como por exemplo, a internet, que possibilitou uma maior interação entre pessoas de localidades diferentes do mundo (LOURO, 1999).

A década de 1960 representa a libertação dos anos de desigualdade e repressão às mulheres com as grandes mudanças de hábitos e de expressão da liberdade da mulher a partir das descobertas dos métodos contraceptivos, como a pílula e a *camisinha*. A revolução de costumes e hábitos novos ocasionados por tais descobertas permitiu a libertação da mulher enclausurada em normas e tabus sociais e religiosos. Se antes esses escudos forjados durante tantos séculos diminuía e limitavam a mulher aos afazeres do lar e para atender ao mundo masculino, com os métodos contraceptivos a sede por independência e liberdade começa a ser saciada. Os relacionamentos se alargam e sem medo da gravidez indesejada. O planejamento familiar, profissional e econômico começa a tornar realidade.

Alguns anos depois, em busca de reconhecimento da sociedade, a mulher passou a lutar por um lugar no mercado de trabalho, disputando diretamente com os homens. Com isso, o casamento perdeu o rigor e novos conceitos foram surgindo, inclusive sobre relacionamento, comportamento e sexualidade.

Assuntos de interesse público que ganharam espaço e mudaram a história do homem moderno (FOUCAULT, 1988). Enfim, a globalização econômica, política e cultural observada na época, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, deu às mulheres mais liberdade, e agora elas faziam parte da esfera pública da sociedade, lutando por um lugar no mercado de trabalho, ainda muito restrito aos homens. Movimentos feministas surgem, e levantam a bandeira da igualdade sexual e inicia-se uma verdadeira Revolução Sexual e Comportamental na sociedade.

A Revolução Sexual eclodiu na década de 1960, e se espalhou pelo mundo inteiro. A sexualidade, um assunto de extrema importância para o homem, passou a ser debatida abertamente por pessoas de todos os estilos, gêneros e idades. Nesta mesma época, surgem movimentos importantes como o movimento *hippie*, o movimento feminista e o movimento *gay*, que buscam liberdade sexual e aos poucos ganham força na sociedade.

Essa globalização, resultado do pós-Segunda Guerra, colaborou para que a proliferação dos discursos sobre sexo se tornasse cada vez mais constante na mídia e este fosse retratado de modo cada vez mais aberto. Televisão e revistas foram os que mais investiram no assunto.

A partir do final da década de 1960, já era possível ver os reflexos desses movimentos na moda. Revistas como famosas *Vogue*, *Haper's Bazaar* e estilistas consagrados como Charles Jourdan passaram a usar a sexualidade como tema de editoriais e campanha. O francês Guy Bourdin e o alemão Helmut Newton foram os grandes nomes da fotografia de moda da época que trabalhavam com essa temática.

A liberdade da década de 1970 foi refletida na fotografia de moda da época. As modelos ficaram cada vez mais desinibidas e os fotógrafos começaram a desafiar suas fronteiras. No final de 1970 e início de 1980, a página dupla foi trazida para a revista de moda. Imagens cada vez mais sexistas e estereótipos sexuais – principalmente vistos através de fotografia de moda – foram dominando o conteúdo das revistas.

Erotismo, sensualidade e coisificação da mulher

No estudo sobre a História da Sexualidade, Michel Foucault (1988) coloca como a sexualidade foi apropriada pelo discurso do saber científico, por meio de uma pedagogização da mesma, exercendo um poder disciplinar e controlando os desejos. É inclusive pretensão, ao lermos Foucault, enxergarmos o Erotismo como um dispositivo de resistência, considerando a instauração da resistência,

concomitantemente a de seu controle. Se há disciplinamento da sexualidade, notadamente reservada a vida conjugal e com a função de procriação, emerge o vulgar, o Erotismo.

A Eros, Deus grego do amor, era atribuído o sucesso dos mortais no amor, na cultura ocidental. O seu princípio de prazer dirige-se do exterior para o interior do organismo, isto é, do objeto (erótico) para o Eu. O erotismo está relacionado com aquilo que é explícito, desenvolvido e preciso, e tem intenção meramente exibicionista. Por outro lado, a sensualidade não possui a ligação de mostrar claramente, ou seja, é implícita, apenas deixa no ar, com um toque bem maroto, com certa malícia, dando ao expectador somente o vislumbre. Por tanto, o erotismo apela sempre para o sentido consciente, não permitindo possíveis dúvidas; já a sensualidade encobre a vulgaridade disseminada no erotismo.

A sensualidade convida à fantasia, ou seja, à expressão individual de cada um, e nos parece tão natural como um talento da mulher, porque as mulheres sabem a hora, o lugar e o modo de ser totalmente envolventes e sensuais. Isso quer dizer que aprendem as formas de atração e repulsa desde meninas ou até já nascem com esse dom, e sabem o momento certo de utilizá-lo.

O erotismo desenvolveu-se junto à indústria de massa e acabou por vulgarizar excessivamente o papel feminino em anúncios. No entanto, a forma como o erotismo revelou-se na publicidade transformou a mulher em objeto de prazer e/ou divertimento, e o seu corpo assumiu papel de mercadoria para ser seguido e copiado por milhares de mulheres e desejado por tantos outros homens. É como se uma mulher, ao adquirir determinado produto, adquirisse junto todas as características atribuídas à modelo e ao universo criado através de seu anúncio publicitário.

Observa-se que mesmo em propagandas cujo objetivo era representação da “mulher dona-de-casa”, “rainha do lar”, “mulher de família”, elas também acabavam sendo usadas como objetos, agindo como promotoras de vendas e *marketing* de produtos destinados aos cuidados e manutenção do lar. Esse tipo de estratégia está longe de chegar ao fim, pois se sabe que a sedução e essa exposição de corpos e da sua sexualidade de maneira abusiva é uma arma manipuladora e gera consumo. Percebe-se que anúncios publicitários preocupam-se cada vez menos em informar a qualidade dos produtos e usam cada vez mais o corpo como meio de exploração publicitário. Sendo assim, o modo como o corpo é usado e registrado pela publicidade acaba por inferiorizar ainda mais o papel da própria mulher na mídia. O capitalismo e a sociedade de consumo e do espetáculo reduziram a mulher e seu corpo a objetos de consumo.

A emancipação da mulher no mundo social, atualmente transformou-se numa moeda de duas faces: de um lado, a mulher mais conservadora em termos de valores e princípios, que exerce profissões fora e dentro de casa, com dignidade e respeito, ocupando o espaço social, político e econômico; e também na mídia; de outro lado, aquela mais liberada, mais despojada de valores e princípios morais e religiosos, cujo corpo deve ser cultuado e valorizado como mercadoria; é a mulher objeto. (JORDÃO, 2005, p. 102)

Tendo analisado parte do processo evolutivo da mulher na sociedade até hoje, fica evidente que não é esse o papel que a mulher lutou tantos anos para conseguir. Ela quer liberdade, independência, sensualidade, intelectualidade e tudo mais em um conjunto só. Só não quer ser mulher objeto.

Publicidade e propaganda

A publicidade e a propaganda são técnicas de persuasão, mas com diferentes propósitos e funções. Segundo Erbolato (1985), publicidade pode ser classificada como arte de despertar no público o desejo de compra, levando-o à ação. Em sua etimologia, segundo o Dicionário Etimológico Nova da Língua Portuguesa (1982), “publicidade” tem origem no latim *publicus*, que designava, em princípio, o ato de divulgar, de tornar público. Segundo Cunha (1982), a publicidade tem origem no termo *público*, ou seja, o relativo, pertencente ou destinado ao povo, à coletividade. Para Rabaça e Barbosa (1987, p. 481), publicidade é “qualquer forma de divulgação de produtos ou serviços, através de anúncios geralmente pagos e veiculados sob a responsabilidade de um anunciante identificado, com objetivos de interesse comercial”.

A partir da década de 1960, o termo *propaganda* conquistou terreno e hoje confunde-se em alguns casos com *publicidade*. Em linhas gerais, *propaganda* refere-se às atividades que tendem a influenciar o cidadão, com objetivo comercial, religioso ou político-social, enquanto *publicidade* é a arte de despertar no público um desejo de compra, levando-a à ação. Nesse sentido, “a publicidade apela para o instinto de conservação, os sentimentos de conforto, prazer, etc. e a propaganda apela ao sentido moral e social dos homens, aos sentimentos nobres e as suas virtudes” (MALANGA, 1979, p. 12).

A palavra *propaganda* é gerúndio latino do verbo *propagare*, que quer dizer: propagar, multiplicar (por reprodução ou por geração), estender, difundir. Fazer propaganda é propagar ideias, crenças, princípios e doutrinas. O Instituto de Análise da Propaganda define propaganda como “uma expressão de opinião

ou ação por parte de indivíduo ou grupos, deliberadamente destinada a influenciar opiniões ou ações de outros indivíduos ou grupos relativamente a fins predeterminados” (CHILDS, 1967, p. 101).

O anúncio publicitário também tem a capacidade de provocar emoções, impulsionando os desejos latentes com grande precisão, de tal forma que os consumidores se sentem impulsionados a adquirir o produto; A publicidade possibilita a construção de sonhos, de fantasias, mas tem como objetivo a venda de uma imagem, a qual virá concretizada em um produto ou serviço. Portanto, a busca dessa fantasia, dessa imagem irreal, mas sedutora, é constante nos anúncios, fazendo com que o receptor esteja vinculado a ela, porque o ideal que almeja não será alcançado.

Como veremos adiante, Guy Bourdin foi um dos maiores mestres da fotografia publicitária da segunda metade do século XX. Suas imagens possuíam seguramente um grande apelo emocional que perturbavam o inconsciente do consumidor. Vender o produto não era a responsabilidade de Bourdin. Sua função era aguçar os sentidos, despertar desejo, e para isso abusava do erotismo, da sensualidade e de construções narrativas em suas fotos. Bourdin contava histórias, criava atmosferas, e levava o consumidor consigo para o mundo que criava e fotografava. Como resultado, temos uma fotografia sensível, ousada, extremamente inovadora para época e para os consumidores envolvidos.

Em seu anúncio publicitário para o *designer* de sapatos Charles Jourdan, na primavera de 1968, podemos observar mais claramente como Bourdin enxergava a publicidade de moda e seu poder de construir narrativas através da fotografia, conforme a Figura 1 (página seguinte). A foto tem como plano de fundo a cidade de Manhattan, cortada de forma estratégica e harmoniosa pela Brooklyn Bridge de forma a dividir a cena em duas, o que foi pensado estrategicamente para a sarjeta da revista. A menina de vestido verde, meia-calça branca e sapatos vermelhos atravessa a foto com uma versão gigante de um sapato amarelo de Jourdan sob seu braço e logo atrás dois policiais são retratados na sombra da ponte, na tentativa de apreender o ladrão presumido.

A fotografia ilustrada na Figura 2 reforça a teoria que Bourdin estava muito mais interessado em seduzir seu espectador para consumir as histórias que ele contava do que os produtos que ele vendia. A cena é caótica, desorganizada e o próprio sapato quase não aparece.

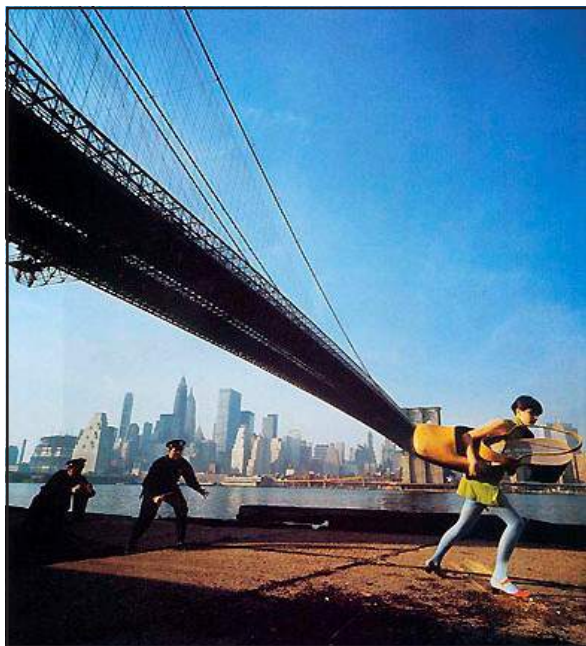


Figura 1: Charles Jourdan advertisement, Spring 1968. Fonte: www.guybourdin.net/shoes_pages/brooklyn_bridge.htm

Figura 2: Charles Jourdan advertisement, Spring 1975. Fonte: www.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2010/april/15/the-unguarded-moment/?idx=25



Guy Bourdin: vida e estética fotográfica

Se a imitação é a realmente a mais sincera forma de lisonja, Guy Bourdin é, provavelmente, o fotógrafo comercial o mais venerado dos últimos quarenta anos. Conhecido principalmente por seus ensaios fotográficos de moda para a revista de moda *Vogue Paris* durante a década de 1970 e por seus instigantes anúncios de sapatos para Charles Jourdan, Bourdin desenvolveu um estilo único,

que inspira até hoje fotógrafos de moda, artistas e cineastas. Suas imagens são caracterizadas pelo uso de uma iluminação teatral, composição dramática, gráfica e cores vivas. Suas fotografias possuíam uma narrativa polêmica e escandalosa que misturava sofisticação, sexo, violência e até um certo humor negro, desafiando as abordagens convencionais para despertar o desejo dos leitores de revistas de moda.

Embora Bourdin tenha deixado uma marca indelével na cultura visual, o reconhecimento de sua influência manteve-se relativamente discreto. Quando comparado com fotógrafos como Helmut Newton, Richard Avedon e William Klein, Bourdin nunca realmente se tornou um nome muito famoso. Mas seu relativo anonimato não foi um acidente. Durante sua vida, Bourdin se recusou a apresentar ou vender suas fotografias de moda. No auge da sua carreira, o trabalho de Bourdin foi exclusivamente visível nas páginas de revistas de moda, um meio intrinsecamente perecível. Suas fotografias acabavam sendo consumidas e descartadas em uma base mensal. Apesar de ser considerado um mestre por *insiders* da moda e apreciadores de fotografia, Bourdin era conhecido por ser uma figura solitária.

A radicalidade de Bourdin foi muitas vezes atribuída a uma atitude caprichosa ou desdenhosa para com o gênero de fotografia de moda. Mas, na verdade, sua posição se desenvolveu a partir de seu grande engajamento conceitual e formal com a revista como seu único meio artístico. A triangulação convencional entre a imagem de publicidade, espectador e produto e foi subvertida, interrompendo o consumo fácil da imagem e mensagem.

Em sua concepção estrita de sua prática artística, Bourdin tratava a página dupla de uma revista como uma característica estrutural do seu trabalho. Sua postura intelectual era completamente diferente da de seus colegas, que tratavam revistas como apenas mais um veículo para a divulgação de suas imagens para inserir um espelho de forma conceitual e formal para o espectador.

Páginas e páginas de esboços e anotações demonstram sua integração lúdica da coluna vertical que atrapalha o plano de imagem horizontal no planejamento de muitos dos seus quadros.

Apesar de suas contribuições radicais ao meio, a fotografia não era vocação inicial de Guy Bourdin. Ele havia demonstrado, desde cedo, uma aptidão para desenhar e, ao longo de sua juventude, recebeu sua introdução à fotografia como parte de seus dois anos de serviço militar. De 1948 a 1949 ele estava em Dacar, no Senegal, onde serviu como aprendiz de um fotógrafo do exército. Em 1950, quando voltou para Paris, Bourdin retornou às suas ambições artísticas, que haviam sido paralisadas antes do serviço militar. Durante este ano, organizou sua primeira exposição em uma galeria na *Rue de Bourgogne*. Apesar de só ter

exibido uma pequena seleção de pinturas e desenhos a tinta, Bourdin não abandonou completamente a câmera. Embarcou em uma viagem de experimentação fotográfica intensiva, enquanto continuou sua prática mais convencional de pintura e desenho de cinco anos.

Vasculhando as poucas imagens que sobrevivem a partir do início dos anos 1950, percebe-se um retrato parcial de um fotógrafo florescente que tentava fugir de várias abordagens e estilos, à beira de inventar sua própria linguagem. Quase todas as suas impressões iniciais são caracterizadas por uma marca extremamente rigorosa de formalismo – um traço que continuaria a ser um ingrediente-chave nas suas fotografias. Em meio a inúmeros estudos em preto-e-branco que datam deste período, algumas fotografias demonstram a sua propensão para o dramático, composição sugestiva e seus olhos para o detalhe.

Paralelamente a estes estudos formais mais sóbrios, Bourdin também se envolveu em fotografia de rua. Rondando mercados ao ar livre e bairros da classe trabalhadora, sua câmera capturou inúmeras vinhetas da vida parisiense diária. Bourdin exibiu uma série dessas fotografias sob o pseudônimo de Edwin Hallan, na Gallerie Huit, em 1953. No entanto, a devoção de Bourdin a esse gênero foi relativamente curta.

Foi o surrealismo que influenciou primordialmente suas fotografias. Mesmo após a guerra, o movimento foi tão forte que impulsionou Bourdin a buscar a tutela artística de Man Ray. Depois de bater na porta do estúdio de seu ídolo em numerosas ocasiões, e sendo dispensado pela esposa do artista Juliet, Bourdin foi finalmente autorizado a entrar estúdio de Man Ray. Como um veterano de vários movimentos de vanguarda, incluindo Dadaísmo e Surrealismo, Man Ray forneceu um exemplo perfeito do desenvolvimento da própria concepção pouco ortodoxa da arte, com implicação narrativa e intensidade psíquica. Ele era um participante ativo nos círculos de vanguarda e esporadicamente trabalhava como fotógrafo de moda comercial nas décadas de 1920 e 1930.

Em 1954, Bourdin apresentou o seu trabalho ao editor-chefe da *Vogue Paris*, Edmonde Charles Roux. O ano do encontro foi crucial. A fotografia de moda estava sem graça, idealizada e convencional refletindo o otimismo e florescimento do consumismo da classe burguesa durante os anos de reconstrução da França. Bourdin apresentou um portfólio desprovido de trabalho comercial, sendo convincente o suficiente para fotografar o seu primeiro trabalho de moda para a revista em fevereiro 1955.

Chapeaux-Choc (Hat Shocker), publicada na revista *Vogue* (Figura 3, adiante) foi o título da primeira fotografia de Bourdin para a revista, causando polêmica. Bourdin posou seus modelos no mercado de “carne de encardido” de Paris. As últimas criações da estilista Claude Sanit-Cyr foram justapostas

com cabeças de vacas mortas, coelhos eviscerados e lajes recém-abatidos de carne pendurada em ganchos de metal ameaçadores. Apesar da situação, as fotos apresentavam mulheres elegantes sorrindo com a complacência de costume, ampliando o contraste com o plano de fundo. Outra perspectiva é de que a imagem, ao apresentar elegância e complacência, valoriza estes aspectos em detrimento do erotismo ou do corpo sensual. Essa possibilidade valorativa foi possível através de um equilíbrio imagético, no qual toda a fotografia estava preenchida com instigação provocada através do plano de fundo como estratégia.



Figura 3: Chapeaux-Choc (Hat Shocker), Vogue Paris. Hat by Claude Saint-Cyr, February, 1955. Fonte: www.utata.org/sundaysalon/guy-bourdin/

A estreia de Bourdin na respeitada revista francesa resultou em um pequeno número de cartas enfurecidas e cancelamentos de assinaturas. Porém, este ensaio não só inaugurou três décadas de longo relacionamento de Bourdin com *Vogue*, como também marcou uma mudança radical nas convenções da fotografia de moda. As modelos passaram de “objetos” a seres humanos ativos e expostos a situações reais.

Em suas subsequentes atribuições para a revista, Bourdin injetou fragmentos de realismo em cada quadro, baseando-se em sua prática anterior de fotografia de rua, colocando uma modelo vestindo uma estola de pele contra um pano de fundo urbano abstraído, ou ao fotografar uma modelo vestindo um elaborado chapéu floral Dior com moscas e abelhas que pululam em seu rosto e pescoço. Inventava constantemente diferentes meios de desestabilizar roupas sem graça, maquiagens e acessórios.

Bourdin sabia que o cultivo do desejo na fotografia de moda não vinha de uma simples descrição do produto em destaque. Ele entendia que o anseio

do leitor poderia ser despertado de um modo muito mais eficaz, envolvendo um determinado produto em uma situação sedutora ou um ambiente inquietante. Bourdin instantaneamente se tornou um pioneiro da publicidade subliminar.

Francine Crescent começou sua carreira de trinta anos na *Vogue* Paris em 1957, e era grande apoiadora da arte de Guy Bourdin. Após a sua primeira colaboração editorial em 1960, Bourdin deixou de receber atribuições esporádicas para ser um contribuinte mensal. Em 1967, Crescent tornava-se editora-chefe, dando ainda mais espaço para o trabalho do fotógrafo. Cada edição da *Vogue* passou a contar com uma média de vinte páginas de imagens de Bourdin. Além de seu apoio incondicional à *Vogue*, Crescent foi igualmente importante na introdução de Bourdin para o designer de sapatos de alta-costura Roland Jourdan, em 1964. Após a contratação de Bourdin para criar sua primeira campanha publicitária em 1967, Jourdan concedeu total liberdade artística ao fotógrafo e sua relação de trabalho durou mais de 15 anos, o que era raro para um fotógrafo de moda, já que o negócio é governado por extrema inconstância.

Além de proporcionar a estabilidade financeira e exposição pública sem precedentes, ambos os relacionamentos de longo prazo serviram para Bourdin como plataforma para as suas experimentações. Ao longo da década de 1960, Bourdin gradualmente se afastou das fotografias chocantes, presentes em seus primeiros editoriais da *Vogue* e se encaminhou cada vez mais para a impregnação de narrativas em suas fotografias. Em uma foto para uma marca de roupas íntimas (Figura 4), publicada na edição de junho de 1964 da *Vogue*, Bourdin retrata uma modelo de sutiã em frente a um espelho.



Figura 4 : Guy Bourdin, *Vogue* Paris, June, 1964. Fonte: www.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2010/april/15/the-unguarded-moment/?idx=23

O próprio corpo da modelo está fora de foco e age como um quadro, rompendo com as convenções estabelecidas do modelo (e do produto) de frente para a câmera. Em direção às extremidades da década de 1960, Bourdin percebeu que poderia criar um *tableaux* voyeurista repleto de intriga e suspense através de recortes e composição dramática. Esses dois dispositivos tornaram-se o gancho de período “maduro” de Bourdin, cujo ponto de partida poderia ser atribuído aos primeiros anúncios feitos para Charles Jourdan em 1968.

Bourdin foi o primeiro a fazer o uso de narrativa de forma explícita na fotografia de moda. Suas fotografias funcionavam como painéis de história em quadrinhos tradicional, onde a ação é comprimida no desenho simples de uma série de momentos muito dramáticos. Bourdin seduz o espectador a consumir as histórias que ele conta, em vez de os produtos que ele exhibe. Como se o seu talento para a narrativa visual não bastasse, os cenários de Bourdin frequentemente atraíam o espectador para violência e sexo ilícito, gerando grande polêmica.

Este modo altamente autorreflexivo e conceitual de abordagem do meio fotográfico é também evidente no uso que Bourdin faz de imagens eróticas. Como seu contemporâneo Helmut Newton, Bourdin criou imagens que espelhavam o afrouxamento geral dos códigos morais e a aceitação da política anteriormente contra-cultural na sociedade. Seja por meio de representação direta ou inferência sutil, Bourdin capturou cada tabu sexual – de lesbianismo e sadomasoquismo à pedofilia e masturbação. No entanto, ao contrário de Newton, Bourdin não se limitou a encenar fantasias libertino-sexuais para a câmera. Ele sistematicamente confundiu os dispositivos formais e estruturais intrínsecos ao meio fotográfico com excitante conteúdo sexual. Esta estratégia é evidente em algumas das imagens mais famosas de Bourdin, como seus anúncios Charles Jourdan para a Primavera e Outono de 1979, bem como suas imagens para o Calendário Pentax em 1980 (Figura 5).



Figura 5 : Pentax Calendar, 1980. Fonte: www.louise-alexander.com/artist/guy-bourdin/

Em cada um destes exemplos, Bourdin reduziu a modelo a uma presença fragmentada. Só a parte do corpo fetichizada, como pernas de uma mulher sob uma mesa barroca (Figura 6) ou as nádegas da menina (Figura 7) que espreita para debaixo de uma cama são retratadas em suas fotografias.

Figura 6: Charles Jourdan advertisement, Autumn 1979. Fonte : www.michaelhoppengallery.com/artists/30-guy-bourdin/overview/#/artworks/9786



Figura 7 : Charles Jourdan advertisement, Spring 1979. Fonte: www.louise-alexander.com/artist/guy-bourdin/

O anúncio de primavera de 1975 para Jourdan (Figura 8, adiante) simboliza este emparelhamento temático. No primeiro plano da cena, o corpo de

uma mulher se deita em uma cama, com a cabeça cortada para fora da imagem e toalhas encobrendo o peito e região pubiana. Uma criança espreita através da porta aberta do quarto, enquanto no meio a televisão brilha com uma imagem de um homem gritando, presumidamente de um filme de terror. Conectando as várias pistas, Bourdin retrata o corpo da mulher ao mesmo tempo como objeto sexual e prenúncio de morte. Por meio de inferência dramática, a criança tímida também desempenha um duplo papel – tanto como *voyeur*, assim como

testemunha do assassinato. Além de suas narrativas literais, cenas de Bourdin entrelaçando sexo e morte também podem ser vistas como reflexo metafórico de sua própria prática.



Figura 8: Charles Jourdan advertisement, Spring 1975. Fonte: www.phaidon.com/agenda/photography/picture-galleries/2010/april/15/the-unguarded-moment/?idx=26

As atmosferas sufocantes de cabines telefônicas, quartos de hotel sem janelas e

banheiros estavam entre os espaços favoritos de Bourdin. A cor também desempenhou um papel central em sua fórmula pictórica. Ele revolucionou o uso da cor, numa época em que a cultura do preto-e-branco ainda era hegemônica na França. Ele é o primeiro a pôr de lado as preocupações decorativas e atribuir funções de cores como agentes de informação e ingredientes que dão um sentido à imagem e ao drama. Em particular, as pigmentações vermelhas brilhantes se repetem no final de *tableaux* de Bourdin (Figura 9), escorrendo de uma tomada elétrica – uma surreal *stand-in* para um orifício sexual, como retratado em um anúncio de Jourdan, de 1975 – ou derramando da boca brilhante líquido de um modelo vermelho que se destina a ser lido como um decreto estilizado de violência gráfica com gestos pictóricos –saturando o quadro com representação obviamente falaciosa de sangue.

Nos primeiros anos da década de 1980, Bourdin foi apresentado a inúmeros desafios. Sua licença artística sem paralelo na *Vogue* e Charles Jourdan havia progressivamente diminuído com a saída de seus clientes. Em 1982, Roland Jourdan deixou a empresa para se juntar a uma outra empresa de calçados, Roland Pierre. Francine Crescent renunciou de seu cargo como presidente da *Vogue Paris* em 1987, mas continuou a trabalhar para as editoras de moda rivais. O clima mais contido na indústria da moda e do advento do politicamente correto na década de 1980 não se casou bem com a estética provocante de Bourdin. Ao final da década, Bourdin parou de trabalhar e viveu como um recluso em Paris, falecendo de câncer em 1991.

Figura 9: Pentax Calendar, 1980. Fonte: www.louise-alexander.com/artist/guy-bourdin/



Considerações finais

Observamos que os períodos históricos situam a mulher em estados paradoxais: ora a mulher luta por direitos e espaços na sociedade para fazer parte dela como sujeito, ora é utilizada como objeto na propaganda e publicidade. A coisificação da mulher se apresenta como ótima estratégia de *marketing* no segundo período, em que a mulher se torna objeto. No entanto, Guy Bourdin apresenta uma estética fotográfica que além de elevar o nível da fotografia a arte, também retira a mulher vulgarizada da publicidade e propaganda da época por meio de estratégias instigantes, mas sem perder a sensualidade e o erotismo provocado pela mulher.

Bourdin escolheu a mídia impressa como a única forma de propagação de sua arte, ao menos enquanto estivesse vivo. Ficou evidente ao longo deste estudo que a imprensa feminina em geral vem agindo ao longo dos anos como uma verdadeira conselheira para a mulher. Ela informa a mulher como se comportar, o que comer, o que vestir, onde ir, o que ouvir, o que comprar, enfim, como manual de sobrevivência para as mulheres. Desta forma, ela não apenas acompanha todas as transformações sociais ocorridas ao decorrer do tempo como também é responsável por reformular grande parte delas.

Destemido e seguro frente às imagens que produzia, Guy Bourdin deu uma nova perspectiva para a fotografia publicitária. Audaciosas e por vezes impactantes, suas imagens conseguiam seduzir e despertar desejos latentes do consumidor sem serem vulgares. Bourdin entendia como poucos a indústria da moda e o meio pela qual e para qual elas eram produzidas.

A relevância de seu trabalho vai muito além do contexto de quando e onde as fotos foram tiradas. A mulher não está inserida de maneira isolada,

pois os outros elementos que compõem a fotografia são tão instigantes quando a ela, ou seja: é como se a mulher fosse utilizada somente para causar a sensualidade e o erotismo, contudo, sendo mais valorizada que em períodos anteriores e ainda, em alguns casos, mostrando traços de personalidade. É possível perceber em suas obras os reflexos do contexto histórico e social da época. Sendo assim, além de revolucionarem e elevarem o nível da fotografia e publicidade de moda, suas imagens revolucionaram a maneira como se percebiam os padrões daquele momento, sendo eles políticos, comportamentais ou culturais.

Referências bibliográficas

- BARROS, Lindinês Gomes de. *Erotismo: Uma Resistência Do Sujeito Às Proibições*. Revista Inter-legere – ano 1, número 1 Jan/jul de 2007.
- CHILDS, Harwod L. *Relações públicas, propaganda e opinião pública*. FGV, Rio de Janeiro, 1967.
- CONFORTIN, Helena. Discurso e gênero: a mulher em foco. In: GUILARDI-LUCENA, Maria Inês (org.). *Representações do Feminino*. Campinas: Átomo, 2003. p. 107-123.
- CUNHA, A. G. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- ERBOLATO, M. L. *Dicionário de propaganda e jornalismo*. Campinas: Papirus, 1985. Forense Universitária, Vol.1- Neurose 1997.
- FOUCAULT, M. *História da Sexualidade I: A vontade do Saber*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1988.
- GINGERAS, Alison M. *Guy Bourdin*. New York: Phaidon, 2006.
- GOUGES, O. de. *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne*. Bibliothèque Jeanne Hersch. Textes fondateurs, 1971.
- HERMANN, L. M. *Maria da Penha: Lei com nome de mulher*. São Paulo: Servanda, 2007.
- HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Tradução Marcos Santarrita; revisão técnica Maria Célia Paoli. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LOURQ, G. L. (Org.). *O corpo educado: pedagogia da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.
- MALANGA, Eugenio. *Publicidade: uma introdução*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1979.
- RABAÇA, Carlos A.; BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de comunicação*. Ática: São Paulo, 1987.
- VERTHIME, Shelly. *Guy Bourdin: In Between*. Göttingen: Steidl, 2010
- VESTERGAARD, T.; SCHOREDER, K. *A linguagem da propaganda*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- YAMAMOTO, C. T. A evolução dos direitos das mulheres até a criação da Lei n. 11.340/2006, 2011. Disponível em: <<http://boletimjuridico.com.br/doutrina/texto.asp?id=2217>>. Acesso em: maio 2015.

Mojubá: a representação fotográfica de Exu e sua presença no cotidiano

RAPHAEL J L LANZILLOTTE

MARCUS VINICIUS BARBOSA

CRISTINA NOVIKOFF

Introdução

O presente artigo se propõe a realizar uma dupla tarefa: estudar a estética fotográfica e o simbolismo do Orixá Exu nos cultos de origem Nagô representados pelas fotografias de Pierre Verger e Mario Cravo Neto. Veremos aqui um estudo sobre a relação da fotografia com a arte e como estudiosos do passado viam a proximidade dessas duas áreas, além de refletirmos sobre a fotografia como mero procedimento técnico que por muitas vezes foi usado como auxílio para a produção de pinturas.

A mimese é outro assunto abordado nesse primeiro momento, onde o momento capturado pelo fotógrafo congela cenas reais, distinguindo a essência além da aparência e, dessa maneira, a fotografia consegue se desprender do estigma da mimese. Outro aspecto discursivo no presente texto é em relação a perda e a permanência associadas podem definir a fotografia, onde a perda se relaciona com as circunstâncias que envolvem o ato fotográfico e a permanência é o que fica registrado na matriz fotográfica e em sua cópia. Trataremos também da inevitável comparação entre o fotógrafo e sua obra em relação a outros fotógrafos e suas obras, já que é quase impossível fazer relações de cunho estético.

No segundo momento do artigo analisaremos Exu no contexto do Candomblé de origem Nagô, ressaltando as particularidades do culto em que ele é responsável pela manutenção do culto, pelo dinamismo e comunicação entre os seres vivos e os sobrenaturais. Comentaremos sobre o assentamento onde é cultuada a divindade em questão, relacionando alguns elementos importantes para a atração e fixação de sua energia a fim de propiciar melhores resultados aos adeptos do culto. Estudaremos brevemente o arquétipo de Exu sobre a personalidade de seus filhos.

Para finalizar, observaremos algumas fotografias produzidas por Pierre Verger e Mario Cravo Neto com o intuito de estudar a estética fotográfica e as particularidades de Exu na obra desses dois fotógrafos. Verger teve uma estreita relação com a cultura afro-brasileira, registrando o Candomblé em nosso país com uma abordagem mais antropológica; Cravo Neto retratava aspectos da afro-brasilidade com um enfoque mais social, buscando em cenas cotidianas sinais relacionados às divindades de origem Nagô. Através de suas lentes poderemos perceber jeitos diferentes de representar o mesmo tema, nos enriquecendo acerca da cultura negra brasileira.

A estética fotográfica

A partir de seu surgimento, em virtude de sua precisão e fidelidade, a fotografia era vista como um espelho do real, muito empregada pela ciência. Conforme Frizot (1998, *apud* FREITAS, 2009, p. 1), “[...] a história da fotografia teve de inventar, para si mesma, razões para sua existência as quais não eram simplesmente uma vaga forma de capturar o mundo em imagens.” Constantemente, fotógrafos estavam propensos a demonstrar que a fotografia era mais que uma simples cópia do real, que ela era uma meio artístico. A fotografia, portanto, se acostumou a estar no centro do debate entre poesia, razão, procedimento e arte.

Os aspectos metodológicos da fotografia são de grande importância, visto que uma imagem concebida sem uma preocupação formal constitui não uma fotografia, mas apenas uma captura. Dessa maneira a imagem prioriza somente o apertar do botão e não o olhar fotográfico. No entanto, a estética, enquanto a apreensão do mundo pelos sentidos, baseada na experiência sensorial, como propõe Baumgarten (*apud* BASTOS, 1987, p. 11), não poderia se resumir apenas a aspectos procedimentais, nem mesmo se considerássemos a arte enquanto *techné* (técnica). Compreendemos que a arte depende do sensível, além do método por meio do qual ela é produzida. E essa percepção de que a arte se forma a partir desses dois elementos, técnica e sensibilidade, é um dos pontos principais para tentar compreendê-la um pouco melhor e compreender, ainda, a estética da fotografia.

Com o surgimento da fotografia em meados do século XIX muitos estimavam as artes pelo grau de dificuldade técnica. E a fotografia, por ser produzida por intermédio da câmera, era menosprezada por muitos, o que afetava a reputação do fotógrafo. Na busca de reconhecimento artístico, alguns fotógrafos tomaram a pintura como exemplo. O Pictorialismo foi um importante

movimento de fotógrafos surgido sob o entusiasmo criador da pintura. Tais fotógrafos tratavam, comumente, como pintura as suas fotografias, fazendo intervenções sobre do negativo com pincéis, lápis e diferentes produtos químicos. Ganharam espaço entre os fotógrafos dessa época a natureza morta e o nu artístico, sempre com a finalidade de atribuir à fotografia uma intenção artística. Contudo, uma dinâmica contrária também existia nessa época. Alguns pintores passaram a fotografar como uma prática de estudo porque perceberam que a fotografia era uma arte livre, cercada de uma atmosfera própria, que não se aplicava à representação pictórica. Mesmo com a presença do sujeito personificada no fotógrafo que está atrás das lentes, a fotografia continuava obrigatoriamente a ter uma referência fidedigna com o real. A pintura, por sua vez, não possuía essa ligação imprescindível com a realidade. Portanto, a fotografia contribuiu com a liberação da arte de modo geral do dever de representar a realidade, abrindo caminho para novos movimentos artísticos surgidos entre o final do século XIX e o início do século XX que viriam a ser chamados de Arte Moderna.

Visando se afastar dos conceitos de composição pictórica na fotografia e descobrir outros princípios e códigos especificamente fotográficos que serviriam compor fotografias, Alexander Rodchenko, por exemplo, trocou a pintura pela fotografia. Seu trabalho fotográfico é muito caracterizado pelas fotomontagens e por uma linguagem gráfica e geométrica – clara influência Construtivismo russo, cujo estilo era norteador para seus trabalhos. O cineasta Dziga Vertov exerceu forte influência sobre as composições de Rodchenko. Vertov filmava o cotidiano das cidades russas, no intuito de usar a câmera como o olho sempre vigilante do fotógrafo às situações cotidianas. Dessa maneira, podemos dizer que, sob a influência de Rodchenko e Vertov, a fotografia passa a descobrir-se nas ocasiões mais corriqueiras do dia a dia.

Em certa medida, a fotografia anunciava o homem da câmera de Dziga Vertov que dirigia seu objetivo, como se de um olho desmesuradamente aberto se tratasse, sobre os acontecimentos. Recorria o mundo em estado de alerta. A silhueta do fotógrafo repórter, grande provedor de imagens, artesão de um dos primeiros meios de comunicação, se perfila no horizonte. [...] Sobretudo porque a fotografia, ao abordar todos os temas com uma compreensão parecida, permite que o banal possa se converter em material de uma imagem interessante. Traduz os acontecimentos de uma forma distinta à pintura. Verte nas artes o tumulto da sociedade; destaca uma cena, retém os elementos que a resumem; [...] (ARBAÏZAR, In: ABRAÏZAR, PICAUDÉ, 2004 *apud* FREITAS, 2009, p. 2).

O momento capturado pelo fotógrafo congela cenas reais. E, de tal modo, conseguimos distinguir a essência além da aparência e a fotografia consegue se desprender do estigma da mimese, apesar de unida a um referente real, produzindo emoções sem a obrigação de copiar padrões e procedimentos estranhos a ela própria. Assim, a linguagem fotográfica está em constante processo de desenvolvimento. Modifica-se e segue as tendências de cada época. Para entender estas transformações, o fotógrafo deve estar sempre sintonizado com as imagens veiculadas nas principais mídias e estar atento às maneiras como a fotografia se desenvolve. A fotografia, enquanto linguagem, acompanha as características culturais da período histórico em que é produzida. Logo, seja qual for a tendência, a fotografia precisa ter claramente uma estética, com conteúdo técnico, para atingir seu fim, ou seja, uma linguagem. E por ser uma linguagem visual, a fotografia deve ser produzida com o propósito de que qualquer pessoa, em qualquer parte do mundo, consiga compreendê-la.

As fotos são objetos enigmáticos, pois habitam nossa imaginação. E se a fotografia for assumida como um sinal para a compreensão de algo, então compete ao receptor formar os atrelamentos entre o passado e o presente, o efêmero e o permanente, compreendendo, assim, a linguagem e a estética da fotografia. Analisando a relação entre o objeto fotografado e o real, percebemos que nem sempre a foto promove esse tipo de aproximação. Conexos, o real, o objeto e a foto levantam os problemas essenciais para uma estética fotográfica e apontam que a fotografia como arte é mais vasta, complexa e menos popular e explorada do que se imagina.

É no tempo que a foto pode ser definida como a associação entre a perda e a permanência. A perda se relaciona com as circunstâncias que envolvem o ato fotográfico, uma vez que o fotógrafo enquadra e recorta uma possibilidade entre muitas. Já a permanência é o que fica registrado na matriz fotográfica e em sua cópia. Nesse sentido, a foto possui a habilidade de estimular nosso inconsciente e, por isso, a mesma se transforma em obra aberta, possibilitando a reflexão e a compreensão de seu processo de construção. Esta reflexão está não só no processo criativo de construção da imagem, mas também em sua conexão com o real, em que passamos a questionar e valorizar as diversas maneiras pelas quais se dá a recepção. Assim, o sentido da fotografia está no olhar, essencialmente. A fruição estética, na medida em que é gerada por um todo de distintas capacidades do indivíduo, termina expressando suas percepções ideológicas, compreendendo-as como um conjunto de seus princípios éticos, estéticos e culturais, e de suas recordações de experimentações cotidianas.

A maioria dos fotógrafos vive sendo submetida a imagens fotográficas de outros autores. Em relação a essas, externando ou não, nutre um julgamento

estético relativo a seu gosto pessoal e a partir daí passa a recepcionar as imagens dos demais fotógrafos, sendo inevitável a comparação de suas produções e de si próprio como profissional diante dos outros e de seus trabalhos. À medida que na arte em geral o objeto artístico tem como finalidade ele próprio conferindo ao artista mais liberdade e um possível distanciamento de diversos valores sociais, na fotografia o objeto fotográfico tem a necessidade de cumprir um papel específico, determinado por uma ideologia social imperativa. O fotógrafo profissional desenvolve-se para ser um intérprete dessa ideologia e o desenvolvimento dessa postura não pode ser apenas externo, ele penetra nos valores e passa a conotar o sistema de valores do profissional ou a sua constituição estética.

Exu: senhor da individualidade, do movimento e da dinâmica ritual no Candomblé

Para o Candomblé, em sua tradição Nagô, o Orixá Exu não só está relacionado com os ancestrais femininos e masculinos e com suas representações coletivas, mas também é um elemento constitutivo e dinâmico de todos os seres vivos e, igualmente, de todos os seres sobrenaturais. Nesse sentido, Exu não pode ser isolado ou classificado em nenhuma categoria. É um princípio dinâmico e de expansão, sem ele todos os elementos do sistema seriam imóveis e a vida não se desenvolveria. Cada ser humano tem seu Exu individual, cada casa, cada família, cada coisa e cada ser tem seu próprio Exu e mais: se alguém não tivesse seu Exu em seu corpo, não poderia existir, não saberia que estava vivo, porque Exu é o princípio dinâmico que nos move e a nossa consciência que nos faz perceber vivos.

Cada Orixá possui seu Exu, com o qual ele constitui uma singularidade. Na realidade, é o elemento Exu de cada um deles que desempenha suas funções. No templo religioso, cada Orixá é acompanhado de seu Exu particular. Nos rituais em que há oferendas, eles as recebem juntos. Porém, geralmente, é Exu quem é agradado primeiro. A função de Exu consiste em solucionar, resolver todos os “trabalhos”, encontrar os caminhos apropriados, abri-los ou fechá-los e, principalmente, fornecer sua ajuda e poder a fim de mobilizar e desenvolver tanto a existência de cada indivíduo como as tarefas específicas atribuídas e delegadas a cada uma das demais entidades e divindades sobrenaturais.

Exu é representado em seu assentamento por um montículo de barro em forma de um homem acorado, ornado com búzios, moedas, favas e um falo ereto, entre outros elementos. O falo ereto nada mais é que a afirmação de seu caráter truculento, atrevido e sem-vergonha e de seu desejo de chocar o

decoro, além de representar a sexualidade que está sob seu domínio. O lugar consagrado a esta divindade é ao ar livre. Seus fios de contas são pretos e vermelhos ou com miçangas de todas as cores. Suas vestimentas seguem as mesmas cores dos fios de contas, vermelhas, pretas e estampadas de todas as cores; seus símbolos principais são o Ogó (falo esculpido em madeira), o gorro onde esconde seu penteado fálico, muitos búzios e pequenas cabaças. Na natureza rege os caminhos.

O arquétipo dos filhos de Exu é muito comum em nossa sociedade, onde há pessoas com caráter ambivalente. A obscenidade, a depravação, o desatino e a corrupção também fazem parte das características dos filhos deste Orixá, assim como a facilidade em inspirar confiança e dela abusar, mas também apresentam, em contrapartida, a faculdade de inteligente compreensão dos problemas dos outros e a de dar ponderados conselhos.

Fotografia etnográfica: Exu pelas lentes de Pierre Verger e Mario Cravo Neto

A fotografia é um assunto polêmico para o Candomblé, o que é evidenciado pelo fato de que ela é sentida ora como ameaça à estabilidade religiosa, ora como um instrumento importante para a manutenção desta mesma estabilidade. Os múltiplos sentidos que a fotografia, etnográfica especificamente, adquire no Candomblé encontram explicações na forma como ele se estrutura, nas relações.

As fotografias etnográficas unem informações da tradição oral e da memória de um povo. Com o advento da fotografia, a forma de transmissão das histórias mudou, aprimorando a interação intercultural, pois a imagem transmite de maneira imediata, sem anteparos, o que no plano linguístico poderia ser omitido. A possibilidade de a imagem ser lida como um texto pode ser considerada uma nova forma de estabelecer métodos de estudos que alterem e elevem a qualidade dos resultados das pesquisas no campo que se pretende estudar. O fato da fotografia não possuir fadiga visual contribui para que ela seja uma importante aliada para a pesquisa antropológica.

PIERRE VERGER

Um dos maiores expoentes da fotografia etnográfica foi Pierre Edouard Leopold Verger (Paris, 4 de novembro de 1902 — Salvador, 11 de fevereiro de 1996). Seus estudos e registros fotográficos contribuíram para a valorização do Candomblé da Bahia no quadro geral da religiosidade brasileira. A troca que se

estabeleceu entre a produção fotográfica e escrita de Verger e a cultura religiosa da Bahia faz parte da própria construção do Candomblé. Verger foi o fotógrafo que mais fotografou cultos de Candomblé, entre os anos de 1930 a 1970, tanto na África quanto no Novo Mundo (Brasil, Cuba e Haiti). Ele registrou, inclusive, muitas cerimônias de iniciação, rituais de passagem, fiéis em transe, objetos sagrados e locais tradicionalmente proibidos ao registro fotográfico.

Exu, nas palavras de Pierre Verger, é definido da seguinte forma:

A cólera dos *Òrìxà* e das pessoas. Tem um caráter suscetível, violento, astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente... gosta de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas, desencadear brigas, dissensões e mal-entendidos... mas tem igualmente seu lado bom e, nisso, *Ècù* revela-se e, talvez, o mais humano dos *Òrìxà*, nem completamente bom, nem completamente mau... Ele tem a qualidade de seus defeitos, é dinâmico e jovial. (VERGER, 2000, p. 36)

Percebemos pelas descrições acima que Exu é um Orixá portador de uma ambivalência de comportamentos que pode ser muito facilmente associada à ambiguidade do comportamento humano. Segundo Prandi, “Não é de se admirar que tenha sido considerado perigoso, pois ele é o próprio princípio do movimento, que tudo transforma, que não respeita limites” (2005, p. 68-78).

Exu é sem dúvida um dos mais complexos Orixás do panteão iorubano no Brasil, que abarca aproximadamente 16 divindades. Sua complexidade reside na ambiguidade de seu caráter e nas suas funções relacionadas à comunicação entre o Orun (espaço mítico habitado pelos Orixás, divindades, e Egun, espíritos dos mortos) e Aiye (espaço material habitado pelos vivos). É Exu quem transporta as oferendas do mundo dos homens ao mundo das divindades. Exu traz também as mensagens do Orun ao Aiye, ele é o mensageiro entre os dois mundos, e opera esta comunicação, também nas consultas oraculares. Exu é o porta-voz das demais divindades; sem sua participação nada poderia ocorrer, uma vez que os Orixás interferem em tudo o que ocorre nesse mundo, desde as atividades cotidianas até os grandes fenômenos da natureza. Mas o que mais distingue Exu dos outros Orixás é seu caráter transformador. “Ele tem o poder de quebrar a tradição, por as regras em questão, romper a norma e promover a mudança” (PRANDI, 2005, p. 68-78).

Adiante temos fotografias produzidas por Pierre Verger de assentamentos do Orixá Exu, que são representados tanto no Brasil como na África por um montículo de argila misturada a diversos elementos naturais que atraem e fixam a energia desta divindade. Na maioria das vezes vemos também um pênis ereto modelado na mesma massa de argila representando a virilidade do Orixá como



podemos perceber nas referidas imagens. Verger fotografava muitas pessoas viradas (em transe) em seu Orixá.

Foto 1 (acima): Assentamento de Exu A; Foto 2 (dir.): Assentamento de Exu B. Fotos de Pierre Verger.



MARIO CRAVO NETO

Mario Cravo Neto (Salvador, 20 de abril de 1947 – Salvador, 9 de agosto de 2009) foi um fotógrafo que também construiu uma visualidade do Candomblé com múltiplas representações da religião, ora através de imagens simbólicas que operam como ícones, ora através de imagens fragmentadas da realidade, que juntas, constituem uma obra poética. Os vínculos deste fotógrafo com o Candomblé são múltiplos. Por ser soteropolitano ele sempre esteve,

como a maioria dos baianos, rodeado por uma forte influência das religiões africanas. O Candomblé está nos mercados, nas portas das casas, no jeito de andar do povo, na agitação das ruas, nas cores das vestes, nos fios de contas pendurados nos pescoços, no cheiro das comidas, no mar que envolve a cidade. Todo esse movimento o autor registra em fotografias e seu envolvimento está expresso nas fotos que produz, construindo um universo de sensações e simbologias que evoca sentidos diversos para o povo de santo e para o leigo.

As fotografias não são, obviamente, destinadas somente à apreciação de iniciados, mas podem se encontrar níveis de leitura conforme o grau de envolvimento do espectador com a religião. Cravo Neto sempre apresentou suas fotografias como obras de arte, diferentemente de Pierre Verger. Ele expunha seus trabalhos em galerias e museus, publicava as fotografias em livros e as veiculava em um site oficial mantido hoje em dia por familiares.

É perfeitamente possível construir uma interpretação das fotografias de Cravo Neto sem lançar mão de nenhum elemento do universo do Candomblé, tomando-se para a análise as sensações que os volumes, cores, enquadramento e texturas instigam no espectador. A construção pictórica é, por si só, suficiente para capturar o olhar e os sentidos do observador. Assim, a fotografia, apesar de figurativa, apesar de reconhecermos todos os seus elementos de composição, apesar do realismo de seus elementos, tem um significado abstrato para o leigo.

As fotografias de Cravo Neto representam Exu não apenas de maneira ritualística, mas em sua forma cotidiana, a partir da captura de momentos comuns na vida das pessoas. Como dito anteriormente, Exu é representado pelo falo rígido, o símbolo da masculinidade, da virilidade. Também o representa a porta que se abre já que é senhor das encruzilhadas, dos caminhos; as lutas, as brigas, as contendas, tudo que é dinâmico. Exu é sempre o primeiro a ser saudado e agradado antes de qualquer ritual do Candomblé para que tudo seja satisfatório. Cravo Neto captura a dinâmica de Exu nas imagens do livro *Laroyé* e cria uma narrativa fotográfica que leva o espectador a experimentar a ambivalência deste Orixá. Na Foto 3 (dir.) pode-se perceber a construção de um diálogo entre a comida e o sexo, a boca e o falo. A imagem retrata



uma alegria exacerbada e desmedida, um erotismo primitivo, que existe no homem, mas que a racionalidade reduz e amansa. Na foto há uma imagem de Exu em madeira e o homem que a segura na mão provoca o fotógrafo (e o espectador) colocando o falo da escultura na boca e ao mesmo tempo, em um movimento circular, introduzindo um pedaço de madeira na boca da escultura.

Na Foto 4 (dir.), a imagem é composta em primeiro plano pela silhueta em contraluz de um homem de costas para a câmera olhando para o segundo plano, onde se encontra outra figura masculina refletindo, assim, o caráter duplo de Exu. A parede de rocha em perspectiva à esquerda



e a inclinação da cabeça do homem de costas conduzem o olhar do espectador ao encontro do outro homem em segundo plano.



A Foto 5 (à esq.) apresenta uma imagem simbólica do Orixá Exu em que podemos perceber sua característica de estar em todos os lugares ao mesmo tempo, inclusive os de difícil acesso, e em lugar nenhum. Nesta imagem, além do homem no alto da igreja em ruínas, há também uma árvore

que engole parte da parede, denotando a passagem do tempo. A árvore, misturada à construção em ruínas, é uma bela imagem que pensa o renascimento no interior da destruição. A árvore que nasce das ruínas, a indistinção entre destruição e criação são, também, contradições presentes no arquétipo de Exu.

Na Foto 6 (dir.), Cravo Neto retrata um rapaz com um galo de briga. Além das cores preta e vermelha da composição, que simbolizam as cores características de Exu, o galo representa o caráter truculento e o dinamismo das rinhas que compõem a personalidade do Orixá.

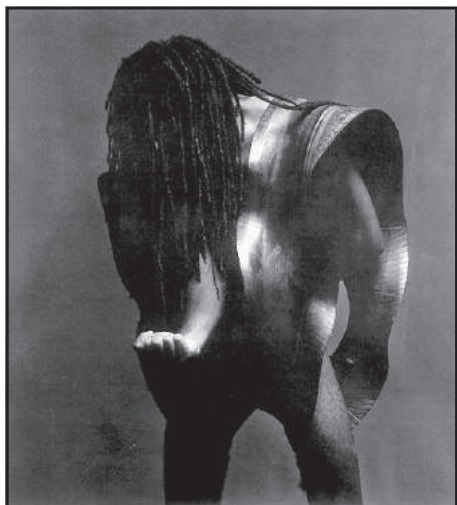


Na África, assim como no Brasil, Exu é responsável também pela dinâmica e manutenção do comércio e dos mercados ao ar livre. O fotógrafo captura essa característica na Foto 7 (esq.), que representa uma banca de feira e em segundo plano uma figura masculina simbolizando Exu.

A Foto 8 (dir.) é composta por um homem em primeiro plano apoiado na carroceria de um caminhão encarando a câmera. Exu é aí representado pela postura do homem que imprime sua força bruta no trabalho braçal.



A Foto 9 (dir.) é composta de uma figura masculina em silhueta ao anoitecer. O homem aparece de costas para a câmera na rua ressaltando os domínios de Exu sobre este campo.



As imagens a seguir retratam o caráter erótico/sexual do Orixá Exu. A Foto 10 (à esquerda) tem como protagonista o cantor e percussionista baiano Carlinhos Brown. Nesta composição Brown tensiona seu punho direito frente a seu corpo, simbolizando o Ogó de Exu como um pênis em estado de ereção. O cantor encontra-se nu diante da câmera o que confere à cena um ar de erotismo e sensualidade reforçado pelo material orgânico que envolve seu corpo.

Na imagem à direita (Foto 11), temos representado de maneira simbólica o ato sexual, em que um homem introduz o braço dentro do orifício de um objeto, constituindo poeticamente os órgãos sexuais.



À direita temos a Foto 12, em que Exu é representado pela sombra projetada no chão atrás do menino em primeiro plano. O enquadramento eleito por Cravo Neto mostra o menino, mas não o torna o protagonista, já que olha para fora da cena deixando um vazio em segundo plano e a sombra passa a



ser o ponto de atração na imagem. O fotógrafo aqui simboliza o Exu que há em cada um de nós. Mesmo que sejamos alheios à religiosidade afro, todos temos Exu como dinamizador e propulsor de nossas vidas; mesmo que “invisível” ele está em toda parte junto a nós, nos guardando.



E, por fim, a Foto 13 (esq.) retrata crianças brincando num pátio. Cravo Neto utiliza uma longa exposição para conseguir rastros na imagem provenientes do movimento dos corpos das crianças. Exu está aí presente pelo dinamismo dos movimentos corporais e pela inquietude das crianças.

A opção do fotógrafo pela construção de uma narrativa tem como objetivo fazer dialogar imagens criando tensões e distensões que refletem as tensões e distensões da própria vida. Cravo Neto produz uma poética que traduz pensamentos e emoções e que visa atingir os sentidos e a razão dos espectadores. Além da dinâmica presente no livro *Laroyé*, toda a obra de Cravo Neto dialoga entre si, pois ele reeditou algumas fotografias em vários de seus livros e fez o mesmo em relação a fotografias para exposições, conferindo-lhes, assim, novas interpretações e sentidos. Desta forma o fotógrafo dinamiza sua obra e lança um pensamento sobre a fotografia e o Candomblé que é a representação de uma circularidade presente a todo momento em nossa vida, em nosso cotidiano.

Conclusão

O conteúdo cognitivo e simbólico dos objetos empregados no Candomblé produz leituras que reafirmam a complexidade do estudo dessa categoria religiosa, apontando para as especificidades de sua estrutura socioeconômica, para a vida ritual e para a cosmologia dos ritos. As formas de comunicação visual, aqui especificamente através da fotografia, veiculam mensagens de naturezas diversas e contribuem para a definição do Orixá, do rito, da dança ou do “jogo cênico”, que por vezes é encenado diante das lentes da câmera por orientação do fotógrafo. A uso de materiais diversos como textura, tamanho, cor, forma e outros elementos visuais constitui a singularidade de cada casa de culto, grupo, pessoa ou mesmo de cada Orixá. A fotografia, nesse contexto, contribui para validar e reforçar o código de ligação entre os componentes de uma determinada comunidade religiosa e dos conceitos veiculados pelos rituais, identificando as raízes, as famílias e os clãs.

A simbologia contida, seja nos ritos religiosos ou nas características dos Orixás impregnadas na sociedade e na cena comum, cotidiana, implica em análise de outras instâncias, favorecendo a criação de uma teia de significados que é usada como base para a produção imagética pela fotografia. A permanência destes ícones confere uma eficácia à simbolização dessas energias/forças veiculadas na religiosidade afro-brasileira, em que os espectadores, inseridos ou não no contexto religioso, podem fazer leituras diversas com diversas interpretações e compreensões sobre o trabalho dos fotógrafos que exploram essa temática e sobre o sistema religioso em si.

A visão de mundo africana influencia os símbolos do Candomblé, mas também o processo de escravidão e o transplante violento da religião no Brasil estão presentes. O Candomblé, uma espécie de síntese de alguns valores civilizatórios africanos, ora está em conflito com o modo de vida ocidental, ora o absorve. Podemos afirmar que esta é uma religião de matriz africana porque reúne diversos cultos a Orixá da África num só panteão, conservando uma composição mítica parecida aos cultos africanos. Na diáspora dos negros africanos, etnias distintas, sob a hegemonia dos negros Iorubá/Nagô (principalmente), criaram em solo brasileiro o que hoje chamamos de Candomblé. Esta religião possui um sistema mítico que afronta e conflita com a ordem excludente e racionalista do mundo ocidental. Tal sistema não é fragmentário nem excludente; é totalitário – no sentido de abranger o ser humano como um todo – e integrativo. Os mitos e processos de iniciação, os rituais, enfim, toda a estrutura mítica do Candomblé obedecem a uma lógica própria – lógica essa que concebe o tempo e o espaço diferentemente de como os concebe o mundo

racional. Enquanto o que gere a sociedade capitalista ocidental é o tempo cronológico, no Candomblé prevalece o tempo mítico. O Candomblé é uma religião de afirmação do mundo, reorganizando seus valores e revestindo de estima muitos aspectos das coisas que outras religiões consideram más, como por exemplo, o dinheiro, o sucesso e o poder. Porque o Candomblé não distingue entre o bem e o mal do modo difundido pelo Cristianismo, ele procura atrair todos os tipos de indivíduos que têm sido socialmente excluídos por outras instituições religiosas e não religiosas.

Exu é o responsável pela organização e manutenção de todo esse complexo ideológico dentro do Candomblé. Sem ele não haveria tal compreensão. É ele também que nos traz a percepção da vida e do mundo em que estamos inseridos. Ele é o dinamizador e o comunicador; ele proporciona o movimento, o erotismo e a sensualidade. E é a partir da fotografia de Pierre Verger e Mario Cravo Neto que Exu se materializa, quer seja pela ótica divinizada e antropológica ou pela perspectiva humanizada e banal cotidiana.

Referências bibliográficas

- ABRAÍZAR, Philippe e PICAUDÉ, Valerie. *La confusión de los géneros en fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- BASTOS, Fernando. *Panorama das Ideias Estéticas no Ocidente de Platão a Kant*. Brasília: Editora UnB, 1987.
- COSTER, Eliane. *Fotografia e Candomblé: Modernidade Incorporada?* Rio de Janeiro: 2007. 131 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.ppgartes.uerj.br/disscentes/dissertacoes/dismestelianecoster2007.pdf> > Acesso em: 21 abr. 2015.
- CRAVO NETO, Mario. *Laryé*. Salvador: Mario Cravo Neto e Áries Editora, 2004.
- DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico e outros ensaios*. Campinas: Papirus, 1994.
- FREITAS, Gabriela Pereira de. Por uma estética fotográfica do instante. In: *Intercom – XXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Curitiba: 2009, 14f. Artigo Científico. Anais eletrônicos... Brasília: UnB, 2009. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2009/resumos/R4-1060-1.pdf> > Acesso em 21 abr. 2015.
- FRIZOT, Michel. *A new history of photography*. Milan: Könemann, 1998.
- PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.

VERGER, Pierre. *Notas sobre o culto dos orixás e voduns*. São Paulo: EDUSP, 2000.

Referências das fotos

Sites visitados em: 25 abr. 2015.

Foto 1 – <http://www.ileaxeifaorixa.com.br/ile/images/stories/diversos/exu1.jpg>

Foto 2 – http://www.pierreverger.org/images/phocagallery/phototheque/afrique/dahomey/abomey/legba/thumbs/phoca_thumb_1_3773.jpg

Foto 3 – http://www.harpersbooks.com/pictures/15065_hspread.jpg

Foto 4 – <http://brasilofcolor.tumblr.com/post/112457595632/mario-cravo-neto-laroye>

Foto 5 – http://www.harpersbooks.com/pictures/19286_dspread.jpg

Foto 6 – http://40.media.tumblr.com/06a1e70fee10f2e78f99901b8923a2db/tumblr_nkpsveTL2f1rqcfi6o1_1280.jpg

Foto 7 – <http://brasilofcolor.tumblr.com/post/113231054857/mario-cravo-neto-laroye>

Foto 8 – http://www.harpersbooks.com/pictures/19286_fspread.jpg

Foto 9 – http://www.harpersbooks.com/pictures/19286_espread.jpg

Foto 10 – <http://mam.org.br/wp-content/uploads/2014/02/1997.065.jpg>

Foto 11 – http://www.harpersbooks.com/pictures/19286_gspread.jpg

Foto 12 – http://1.bp.blogspot.com/_rXtYFftv4so/SxMIjhUxQPI/AAAAAAAAACqk/gKyEwa-qeKc/s400/C067.jpg

Foto 13 – http://www.vervecultural.com.br/kalix/agenda/fotografia/mario-cravo-neto_laroyed.JPG

Retratos de família: da encenação aos lugares de memória

GISELE ANDRADE DA SILVA

ANTONIO BARTOLOMEU FERREIRA FILHO

CRISTINA NOVIKOFF

Introdução

A invenção da fotografia, no século XIX, deu-se num contexto de grandes transformações sociais, econômicas e culturais. Como diz Kossoy (2001), em seu trabalho intitulado *Fotografia e História*, “o mundo tornou-se de certa forma familiar” (p. 26). Com o posterior avanço da indústria gráfica, as imagens fotográficas foram rapidamente multiplicadas, possibilitando o início do processo de autoconhecimento, recordação e de conhecimento do mundo. Daí a ideia de que os seres humanos são os únicos, que ao longo de sua existência deixam registros sobre si “trazendo a memória, diferentemente dos demais animais, a percepção da relação do significado do registro de suas recordações” (PANOFSKY, 2012, p. 23).

No início de seu percurso, a fotografia ganhou o status de “espelho do real” (DUBOIS, 1998, p. 27) e por muito tempo essa marca foi atribuída à imagem fotográfica, a qual foi amplamente utilizada como prova infalsificável, bem como associada à identificação em documentos de reconhecimento social. O gênero de retrato fotográfico surgiu em meados do século XIX, fortemente vinculado aos processos de identificação e de inscrição social, confirmando-se como suporte imagético que, entre outros aspectos, buscou apresentar a representação da classe burguesa em ascensão.

Ao falar da possibilidade de atender a demanda para se registrar toda e qualquer forma de paisagem, Kossoy (2001, p. 26) diz que “o gênero do retrato provocou a mais expressiva demanda que a fotografia conheceu desde seu aparecimento e ao longo de toda a segunda metade do século XIX”.

Em meados do século XIX, as *cartes-de-visite* de Disdéri e a popularização do retrato fotográfico criaram o cenário propício ao surgimento das práticas

de organização de álbuns de família, os quais abrigavam imagens feitas em estúdio e faziam parte dos mobiliários das salas de visita das famílias burguesas. Com o surgimento da câmera Kodak, em 1888, os álbuns de família passaram a abrigar instantâneos da vida cotidiana, ainda sob a ótica de privilegiar momentos raros da narrativa familiar.

Por meio do retrato de família, a fotografia auxilia, como prova documental imagética, a dar uma ideia das representações diversas, dentro do universo familiar de uma determinada época. Assim, auxilia na reflexão de diferentes realidades, expressando idiosincrasias, ou seja, características de comportamento do indivíduo ou até mesmo do grupo social ao qual pertence (MRAZ, 2005, p. 1). Fotografamos a nós mesmos, nossos familiares e amigos como se tivéssemos uma necessidade natural de deixar uma marca no mundo, um rastro da nossa existência, assim como fizeram os nossos ancestrais ao deixarem seus desenhos nas paredes das cavernas.

É neste contexto que surgem as tão conhecidas fotos de nascimentos, batizados, formaturas, casamentos e tantas outras. Todos os momentos em família passam a ser registrados e acompanham uma narrativa, possibilitando a construção de memórias individuais e coletivas que configuram a representação e a identidade do grupo familiar no espaço social.

Assim, parte-se da seguinte hipótese: embora o ato de retratar esteja permeado pela estética da encenação, que envolve interferências do meio cultural e que imprime escolhas do modelo e do próprio fotógrafo (enquadramento e composição), como propõe Soulages (2010, p. 67-75), há de se levar em conta que o retrato fotográfico, principalmente aquele realizado no âmbito familiar, funciona como um vestígio do visível. O retrato confirma, atesta a presença de algo que existiu (BARTHES, 1984, p. 115). De certa forma, compõe o que chamamos de “lugares de memória”, por meio dos quais o grupo familiar privilegia o que se pretende lembrar e perpetuar para as próximas gerações.

Portanto, propomos o estudo do retrato de família sob a perspectiva desses dois autores, considerando ambos os pontos de vista como complementares. No entanto, nos apoiaremos nas contribuições de outros estudiosos, que também serão utilizados no referencial teórico desta pesquisa.

A metodologia utilizada neste estudo centrou-se na pesquisa bibliográfica, envolvendo a análise de referências básicas acerca do assunto, bem como de artigos científicos produzidos mais recentemente. Neste percurso, verificou-se que muitos outros pesquisadores, como por exemplo Leite (1993) e Mauad (2014), têm se dedicado a investigar o gênero de retratos de família sob a ótica de sua representação social e dos sentidos relacionados à memória e à identidade do núcleo familiar e individual.

Da invenção da fotografia ao surgimento do gênero de retrato

O aparecimento da fotografia no século XIX alterou a relação do homem com o mundo, tornando esta invenção, como toda invenção em seu primeiro momento, em um instrumento polêmico. Estudos mostram que vários pesquisadores trabalhavam de forma independente, em diversas partes do mundo, em busca da tão almejada maneira de fixar as imagens da câmara escura, que já era conhecida desde a visão perspectivista do Renascimento.

Qualquer manual da história da fotografia apresenta sua invenção como o resultado da conjunção de duas invenções preliminares e distintas: a primeira, puramente ótica (dispositivo de captação da imagem); a outra, essencialmente química, é a descoberta da sensibilização da luz de certas substâncias à base de sais de prata (dispositivo de inscrição automática). (DUBOIS, 1998, p. 128)

Exatamente pela experimentação e divulgação desses dois dispositivos citados por Dubois, que dois nomes são destaques na história da fotografia: Niépce e Daguerre, duas personalidades que se ligaram por interesses comuns.

Em 1826, o francês Nicéphore Niépce realizou a reprodução de uma imagem usando luz do sol, sais de prata e uma placa de estanho. O processo foi denominado inicialmente como heliografia (ou gravação por luz solar) e levou cerca de oito horas para que fosse produzido. Em 1839, na França, Louis Jacques Mande Daguerre possibilitou que a tecnologia se tornasse acessível ao mundo, por meio da divulgação do aparelho de daguerreotipia, o qual diminuiu o tempo de revelação para minutos. A máquina capaz de registrar as imagens do mundo exterior – o daguerreótipo – “duplicava” os objetos dispostos à sua frente e, pela rapidez de Daguerre em patentear sua novidade, seu invento logo se popularizou.

Outros nomes, como o do inglês Willian Henry Fox-Talbot e do francês Hippolyte Bayard, também devem ser atribuídos ao surgimento da fotografia. Talbot já havia realizado a experiência de imprimir positivo, por meio de processo químico a partir de negativos, de maneira a obter imagens exatas e reproduzíveis. No entanto, sua técnica, conhecida como *calotíпия*, além de não possuir rapidez, também não produzia imagens com tanta nitidez quanto as produzidas pelo daguerreótipo. Bayard, que trabalhava na área desde 1837, chegou a expor 30 fotografias antes de Daguerre apresentar seu invento, mas como não publicou seu trabalho, acabou perdendo as chances de patentear a nova tecnologia.

Assim, várias foram as experiências realizadas para colocar em prática a fotografia, e, para tanto, podemos citar que tais experiências

[...] estavam literalmente pulverizadas, acontecendo de forma independente e simultânea em várias partes do mundo ocidental, numa verdadeira febre que tomou artistas e cientistas, culminando no advento fotográfico. A invenção da fotografia seria de tal modo marcada pela pulverização de inúmeros eventos correlatos desenvolvidos aleatoriamente, que seu registro, a concessão de uma patente ou a identificação de seu autor torna-se um lance de oportunidade, um lance que envolve questões econômicas e políticas, mas do que propriamente um mérito autoral. (FATORELI, 2003, *apud* SANZ, 2005, p. 50)

De fato, o resultado da junção engenhosa de técnica e oportunidade causou muita agitação. No meio artístico, à época marcado por sua característica representativa, a nova tecnologia passou a ser vista como uma concorrente à pintura. E ganhou, neste contexto, o estatuto de espelho do real.

Mauad, em seu trabalho *Através da imagem: história e fotografia, interfaces* (1996), relata que “o caráter de prova irrefutável do que realmente aconteceu, atribuído à imagem fotográfica pelo pensamento da época, transformou-a num duplo da realidade, num espelho, cuja magia estava em perenizar a imagem que refletia” (*Idem*, p. 2). Com essa marca da realidade associada à imagem fotográfica, ela passou a ser utilizada na área científica, principalmente em estudos das características físicas de criminosos, bem como no plano do controle social. Até os dias de hoje está associada à identificação, haja vista seu uso em documentos como identidades, carteiras estudantis e outros.

A contribuição da fotografia em todas essas áreas foi de extrema importância, mas a sua função enquanto ferramenta de criação de retratos superou todos os seus demais usos, ganhando especial destaque no âmbito privado por meio dos retratos de família. No entanto, apesar de ser um dos gêneros fotográficos mais comuns, há de se destacar que a fotografia de retrato esteve restrita a um determinado grupo de pessoas até meados do século XIX, pois somente os mais abastados podiam pagar por um daguerreótipo. Segundo Fabris (2004, p. 29) “os altos preços dos daguerreótipos e das produções de fotógrafos como Nadar, Carjar, Le Gray colocam o retrato num âmbito social restrito, permitindo-lhe atestar apenas a ascensão da alta burguesia”.

Foi em 1854, com o fotógrafo André-Adolphe Eugène Disdéri (1819-1889) e seus cartões de visita, vendidos à época por apenas cinco francos, um valor muito menor do que era cobrado por outros fotógrafos (de 50 a 100

francos), que a imagem fotográfica foi colocada ao alcance não só da pequena burguesia, mas também de todo o proletariado. Anunciava-se assim o status da fotografia como um produto industrial.

Em meados da década de 1850, estúdios fotográficos já marcavam presença nas principais ruas de toda a Europa, dos Estados Unidos e de outras partes do mundo. Eram lugares da moda para ver e ser visto e atraíam pessoas de todos os estratos da sociedade. A classe média, com seu recém-conquistado poder de consumo, gostava de poder ser amplamente retratada – algo que antes era prerrogativa da aristocracia – através de um método cuja natureza mecânica parecia garantir uma relação direta entre o modelo e sua imagem. (HACKING, 2012, p. 100)

Após patentear seu invento, em 1854, Disdéri logo abriu o maior estabelecimento de fotografia da Europa. Sua novidade consistia em uma câmera de quatro lentes que permitia produzir até oito pequenos retratos diferentes por meio de uma só placa fotográfica. Os retratos eram recortados e montados sobre um cartão e esse processo era rápido e barato, além de possibilitar certo grau de experimentação no tocante aos tempos de exposição.

A impressão, em papel albuminado, era então recortada em fotografias individuais e geralmente fixada em um cartão com o nome do estúdio. Cada retrato era do tamanho de um cartão de visita comum, medindo cerca de 6 x 10cm. O custo mais baixo por impressão expandiu o mercado fotográfico, ao passo que o formato-padrão tornava as *cartes de visite* fáceis de trocar, enviar e colecionar em álbuns especiais contendo janelas pré-cortadas para as fotografias. (HACKING, 2012, p. 100)

Para Mauad (2014, p.14), Disdéri é o produto de seu tempo, um tempo marcado por transformações nas quais “a fotografia passa a ser uma mercadoria requisitada por um público cada vez mais amplo que, por motivos de ordem econômica, via a sua autorrepresentação através do retrato.”

Em 1860, a “cartomania” – a febre pelo colecionismo de *cartes de visite* – já tomava conta de toda a Europa Ocidental e dos Estados Unidos. Esse formato de retrato chegou a ser o único utilizado durante décadas e também foi a principal ferramenta de representação dos famosos da época, cujas imagens chegavam às mãos do público por um valor muito mais barato. Para se ter uma ideia da dimensão do uso dessa novidade, segundo Hacking (2012, p. 100), “a rainha Vitória autorizou John Mayall (c. 1810-1901), fotógrafo da época, a

realizar *cartes de visite* da família real e centenas de milhares de cópias foram vendidas”.

Neste percurso, foi junto à burguesia urbana do século XIX que as *cartes de visite* ganharam espaço e passaram a ser o atestado da existência dessa classe social, a partir da qual a fotografia ganhou o *status* de artifício de ferramenta de construção e idealização da realidade. Para Mauad (2014, p. 15) “será o retrato o emblema associado a um novo grupo social e um novo tempo, marcado pela velocidade e pela reproduzibilidade, o prenúncio da sociedade do simulacro e do império do efêmero vigente no século XX”.

De fato, a disseminação do retrato fotográfico está intimamente ligada à ascensão de amplas camadas da sociedade, a fim de alcançar uma maior representação política. Segundo Fabris (2004, p. 28)

O “efeito Disderi” não pode ser dissociado de uma análise da função social do retrato da sociedade oitocentista. Se, no século XIX, o retrato pictórico começa a ser questionado com gênero em função das transformações profundas pelas quais passa a arte moderna, não se pode, porém, esquecer que esse mesmo século conhece um desenvolvimento extraordinário da representação e da autorrepresentação do indivíduo em consequência da crescente necessidade de personalização da burguesia. Sinal de distinção somente acessível à aristocracia, o retrato começa a ser cultivado pela burguesia durante os reinados de Luís XV e Luís XVI de uma maneira peculiar, que respondia sobretudo às suas possibilidades econômicas.

As fotografias em formato de *cartes de visite* ganharam sucesso ao permitirem que os papéis sociais desejados de serem externados fossem facilmente retratados. Por meio de poses teatrais, o cliente era adaptado aos moldes de representação preestabelecidos e institucionalizados de acordo com sua posição social.

O estúdio fotográfico, ou “sala de pose”, dispunha de retratos para que o modelo visualizasse, além de acessórios e roupas, a fim de que fosse criado o cenário ideal para a “fabricação” da imagem social “aceitável”, aquela cujo modelo almejava transmitir de si mesmo, um estereótipo social.

O que Disdéri e seus clientes almejavam é transformar em imagem a estabilidade e a legitimidade da burguesia graças a uma composição ordenada e unitária, que se inspira na pintura então em voga, marcada pela inteligibilidade imediata da representação. (FABRIS, 2004, p. 31)

Nesses tipos de retrato, o rosto ficava sempre em evidência, mas o corpo era determinante para demonstrar o caráter desejável. Postura, ângulo em relação à câmera, utensílios, tudo era disposto na cena para criar uma atmosfera de requinte, de tal modo que os elementos figurativos fizessem uma ligação da burguesia com a nobreza, sem que a primeira deixasse de criar sua própria maneira de se representar.

Ao contrário das primeiras fotografias que se concentravam no rosto, Disdéri fotografa o cliente de corpo inteiro e o cerca de artifícios teatrais que definem seu status, longe do indivíduo e perto da máscara social, uma paródia da autorrepresentação em que se fundem o realismo essencial da fotografia e a idealização intelectual do modelo. É por isso que não hesita em embelezar o cliente, aplicando a técnica do retoque. O “agradável”, ameaçado pela exatidão da fotografia, torna-se o grande triunfo do fotógrafo industrial, que pode fornecer à clientela sua imagem “num espelho”... complacente. (FABRIS, 2008, p. 20)

No tocante à estética desse tipo de fotografia, Disdéri buscou um esquema que se adaptasse às condições econômicas e aos critérios de gosto de sua clientela. Mauad (2014, p. 17), cita o livro *Estética da Fotografia*, publicado pelo fotógrafo, em 1862. No livro, Disdéri estabelece os princípios básicos de uma boa fotografia: “fisionomia agradável, nitidez geral, as sombras, os meios-tons e os claros bem pronunciados, estes últimos brilhantes; proporções naturais, detalhes nos negros, beleza”.

Tendo se tornado definitivamente popular, os cartões de visita podiam ser dados a amigos e familiares e até mesmo guardados como lembrança de uma imagem de si mesmo. Fotografias enfeitavam paredes e eram colocadas em álbuns dispostos pela casa e disponíveis para quem quisesse olhar: estavam ali a demonstração das virtudes familiares. Estúdios especializados nesse tipo de imagem rapidamente se proliferaram.

Em fins da década de 1860, novos formatos foram apresentados como, por exemplo, o *carte cabinet*, que passou a ser amplamente utilizado. Com a medida de 14 x 10 cm, trouxe mais variedade para os álbuns e cenários, especialmente no tocante a retratos de rostos ou bustos.

Em 1888 com o lançamento da Kodak por George Eastman e o slogan “você aperta o botão, nós fazemos o resto”, a fotografia foi finalmente colocada ao alcance de todos. Tratava-se de

[...] uma câmera pequena (9,2 x 7,9 x 16,5 cm); o chassi completo encerrava um rolo de filme com 6,35 centímetros de largura, com o

qual se obtinham cem exposições circulares. O obturador cilíndrico era armado por cordão e disparado por meio de um botão; o filme era transportado quando se girava um pino e a máquina tinha apenas uma velocidade (1/25 segundo), uma abertura e uma objetiva retilínea de foco fixo. (BUSSELLE, 1979, p. 36)

Estava lançada a época do foto-amadorismo, na qual com uma câmera, que podia ser transportada para qualquer lugar e apresentava facilidade de manuseio e de revelação de imagens, era possível que todos participassem do processo de registrar imagens. A fotografia tonou-se verdadeiramente uma prática democrática. Assim, quase todas as pessoas de diferentes classes sociais já podiam ter acesso a essa nova forma de representação. A fotografia passou a ser um objeto de relíquia, de posse, de pertencimento a um determinado grupo, justamente pelo seu poder de fixar momentos para a posteridade e de reforçar a coesão social da família de forma afetiva.

O ato de conservar os álbuns, gavetas ou caixas de fotografias de família tornou-se corriqueiro e esse tipo de prática social nos instiga a refletir sobre o seu caráter estético e sobre a função que exercem essas fotografias no contexto familiar.

Fotografia de família e a questão da encenação

Não há como falar de fotografia de família sem citar as contribuições da historiadora Mirian Lifchitz Moreira Leite em seu livro *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. O livro, cuja primeira edição foi publicada em 1993, é resultado de uma reflexão sobre as potencialidades e limitações da leitura da imagem, em particular, sobre a fotografia histórica, por meio da qual a autora também realiza uma análise da fotografia nas ciências humanas.

A historiadora trabalha com uma coleção de álbuns cedidos por descendentes de imigrantes de várias origens: italiana, alemã, portuguesas, judia, russa, espanhola, entre outras, que acabaram por se reunir em São Paulo, no período de 1890 a 1930.

Em meio a tantos resultados significativos da obra *Retratos de família*, uma questão em especial nos chama a atenção para o presente estudo. Trata-se de uma observação de caráter estético: no percurso de análise das imagens, Leite (1993, p. 137) relata que apesar da diversidade de origens sociais, os álbuns apresentam uma aparente homogeneidade e padronização na coleção de fotografias do período, ou seja, os retratos de todas as famílias eram semelhantes e suas especificidades apareciam apenas nos depoimentos orais ou nas legendas.

Para Leite isso se deve, em parte, aos padrões estéticos incorporados pelos profissionais da fotografia, às suas formas de enquadramento e até mesmo às escolhas dos modelos ao serem fotografados, para os quais a fotografia era utilizada com objeto de exibição. Muitos desses imigrantes posavam para a câmera com o intuito de mostrar as fotografias para parentes e vizinhos da terra de origem. Eram encenações de bem-estar e não necessariamente reproduções de suas condições de vida, como ilustrado na Figura 1.

Figura 1: Família encenação Feliz. Fonte: pixabay.com



A pesquisadora ressalta questões de natureza técnica, as quais também influenciavam os registros das imagens, tais como a ausência de *flash* até aproximadamente 1917, o que tornava impossível uma fotografia noturna e levou à adoção do uso de claraboias nos estúdios; bem como os longos tempos de exposição, fato que exigia a posição estática e a pose.

A propósito, desde o surgimento do retrato fotográfico, a pose pode ser considerada seu elemento fundamental. Para Fabris (2004, p. 35), apesar da necessidade de criar um aspecto espontâneo, a pose é sempre um elemento teatral.

Colocar-se em pose significa inscrever-se num sistema simbólico para o qual são igualmente importantes o partido compositivo, a gestualidade corporal e a vestimenta usada para a ocasião. O indivíduo deseja oferecer à objetiva a melhor imagem de si, isto é, uma imagem definida de antemão, a partir de um conjunto de normas, das quais faz parte a percepção do próprio eu social. Nesse contexto, a naturalidade nada mais é do que um ideal cultural, a ser continuamente criado antes de cada tomada. (FABRIS, 2004, p. 36)

Estas questões nos remetem aos nossos próprios álbuns de família, nos quais os ritos relacionados às mudanças mais significativas pelas quais passamos em nossas vidas, como os de nascimento, casamento, aniversário, entre outros,

são frequentemente registrados e se apresentam por meio de uma estética aparentemente padronizada em quase todas as fotografias, apesar das diferenças entre famílias.

Se pararmos para lembrar dos nossos registros fotográficos em família, rapidamente surgirão aquelas cenas nas quais nos “ajeitamos” frente à câmera, enfileirados, de maneira a dispor os chefes de família sempre ao centro da imagem e toda a sua prole a compor o resto do enquadramento. “Não se mexa mais, aproxime-se, diga ‘xis’”. Pronto! Aquele momento será eternizado!

Para Leite (2005, p. 37):

Hoje, existem dois tipos diferentes de retratos de família: os formais (de casamentos, batizados, formaturas, comunhões) e os informais (retratos de férias e dos momentos ociosos). Os primeiros continuam a ser padronizados sobre a dignidade do grupo familiar, como vinham sendo desde o século XIX, enquanto os outros, chamados pleonasticamente de instantâneos, continuam a registrar unicamente instantes alegres de solidariedade, encobrendo os conflitos e as transgressões.

Tais contribuições nos propõem realizar uma reflexão acerca da estética desse tipo de fotografia. E, neste sentido, surge a importância de analisarmos o estudo de Soulages (2010) ao encarar o retrato fotográfico como um ato permeado de encenações. Este autor inicia seu livro sobre a estética da fotografia por meio das seguintes questões:

Uma foto é um vestígio. Mas um vestígio de quê?
Daquilo que se quis fotografar ou do que foi fotografado sem premeditação, sem vontade, sem desejo? Do objeto em si ou de um simples fenômeno? Do fotografável ou do infotografável?
Mas por que não também um vestígio do sujeito que fotografa ou do ato fotográfico, a da ação fotográfica ou do metafotográfico?
Um vestígio do ponto de vista ou do enquadramento? Um vestígio da obtenção do negativo ou do seu aproveitamento? (*Idem*, p. 13)

Sobre a fotografia produzida por cada um de nós no âmbito familiar, entre amigos, nas férias etc., Soulages afirma que esse tipo de fotografia, denominada pelo autor como doméstica, é encenação. Para ele “toda a fotografia doméstica parece teatral, porque existe sempre mais ou menos uma tendência histórica ou pelo menos narcisista em cada homem” (*Idem*, p. 25).

Por meio do retrato, o autor questiona a possibilidade de a fotografia captar o real e para falar da questão da encenação, prefere o termo *composição*.

Neste sentido, fotografar “é sempre constituir um teatro do qual se é diretor, do qual se é, por certo tempo, o Deus ordenador: dão-se ordens, chama-se à ordem, introduz-se ordem no real que se quer” (*Idem*, p. 67). De fato, ao posarmos para uma foto, desejamos oferecer o melhor de nossa imagem e perpetuar os momentos mais alegres. Para isto, utilizamos códigos gestuais e vestuais culturalmente aceitos, de modo que se possa garantir o resultado desejado. Esse jogo teatral é composto por um conjunto de escolhas realizadas tanto pelo fotógrafo quanto pelo fotografado e essa prática requer seleções e decisões que compõem o processo criativo de construção da imagem fotográfica.

Desta forma, ao tratar a fotografia pelo viés da encenação, Soulages coloca em xeque o estatuto “necessariamente real” daquilo que se põe diante da câmera, propondo que a estética da fotografia seja tratada pela estética do “isto foi encenado” (*Idem*, p. 26), na qual a imagem fotográfica deixa de ser encarada apenas como testemunho, mas passa a abarcar juntamente com essa capacidade de atestar a existência, a sua característica de ser um índice de um jogo teatral. Assim, Soulages acredita que “todo fotógrafo é, portanto, quer queira quer não, um encenador, o Deus de um instante. Toda fotografia é teatralizante” (*Idem*, p. 76). No entanto, embora os retratos de família também estejam vinculados à estética da encenação, cabe-nos uma reflexão: o fato de serem encenados, ou não, limitaria o seu significado para o grupo familiar? Seriam eles somente uma encenação e nada além disso?

Para Dubois, (1998, p. 79)

Toda prática do álbum de família vai além das poses congeladas, dos estereótipos, dos clichês, dos códigos fora de moda, além dos rituais de organização cronológica e da inevitável escansão dos eventos familiares (nascimento, batismo, comunhão, casamento, férias etc.), o álbum de família não cessa de ser um objeto de veneração, cuidado, cultivado, conservado como uma múmia, guardado numa caixinha (com os primeiros dentes de bebê, ou como a mecha dos cabelos da vovó); só se o abre com emoção, numa espécie de cerimonial vagamente religioso, como se tratasse de convocar os espíritos. Com toda a certeza, o que confere tamanho valor a esses álbuns não são nem os conteúdos representados neles próprios, nem as qualidades plásticas ou estéticas da composição, nem o grau de semelhança ou de realismo das chapas, mas sua dimensão pragmática, seu estatuto de índice, seu peso irredutível de referência, o fato de se tratar de verdadeiros vestígios físicos de pessoas singulares que estiveram ali e que tem relações particulares com aqueles que olham as fotos.

É nesta perspectiva que podemos analisar a possibilidade de uso da fotografia de família como suporte para memória e construção da identidade individual e coletiva, um entendimento que, para o grupo familiar, pode ultrapassar o sentido estético da imagem, seja ele teatral ou não.

Fotografia, memória e identidade

Fotografia é memória e com ela se confunde. Fonte inesgotável de informação e emoção. Memória visual do mundo físico e natural, da vida individual e social. Registro que cristaliza, enquanto dura, a imagem – escolhida e refletida – de uma ínfima porção de espaço do mundo exterior. É também a paralisação súbita do incontestável avanço dos ponteiros de relógio: é pois o documento que detém a imagem fugida de um instante da vida que flui ininterruptamente. (KOSSOY, 2001, p. 156)

Compreender a fotografia como recurso de memória requer em primeiro lugar traçarmos um entendimento sobre o conceito de memória. Para isto vamos utilizar a definição de Le Goff (1990, p. 423), para o qual “a memória, como propriedade de conservar certas informações, remete-nos em primeiro lugar a um conjunto de funções psíquicas, graças às quais o homem pode atualizar impressões ou informações passadas, ou que ele representa como passadas”.

Não podemos negar que essa faculdade de conservar hábitos e lembranças do passado está intrinsecamente relacionada à existência humana. As informações que armazenamos em nossas mentes, advindas de nossas experiências adquiridas ao longo da vida definem, de certa maneira, a nossa história.

Na figura 2, à página seguinte, é possível imaginar a força da imagem que cristaliza um momento e uma hierarquia no papel social em que certamente o menino no colo poderá, se fizer uso de suas memórias por imagens fotográficas, compreender a sua própria família. Conforme Mauad (2014, p. 13), “a família ao guardar determinados objetos, ao relatar certos eventos, ao organizar álbuns de fotografias, determina o que deve ser lembrado e preservado da ação do esquecimento”. Para a autora, o fato de nenhum grupo possuir sua perenidade assegurada é que faz com que a família tenha a preocupação de manter sua identidade. A fotografia é, neste contexto, um recurso de fundamental importância para a preservação e transmissão da memória familiar.

Família encenação Feliz II. Fonte: pixabay.com



Ao falarmos de retratos de família, a referência ao livro do semiólogo Roland Barthes: *A câmara clara* continua sendo uma constante, pois foi justamente devido a uma fotografia de família – a de sua mãe aos cinco anos, com seu irmão num Jardim de Inverno –, que Barthes construiu sua ontologia sobre a fotografia. Para a análise da fotografia, Barthes formula alguns conceitos vinculados ao ato fotográfico: *Operator* (o fotógrafo), *Spectrum* (o objeto representado) e *Spectador* (quem observa a foto). Contudo, o que nos chama a atenção na obra de Barthes é que ele deixa claro que seu ponto de vista não é nem de um produtor, nem de quem se deixa fotografar, mas de observador que se assume conectado às imagens que observa. O semiólogo busca na fotografia não só aspectos técnicos, históricos ou sociológicos, mas aquilo que lhe dá prazer e emoção, fazendo-o ouvir uma outra voz, a voz do afeto e da emoção. Ele diz que “como Spectator, me interessava pela Fotografia por ‘sentimento’; eu queria aprofundá-la, não como uma ferida: vejo, sinto, portanto noto, olho e penso” (BARTHES, 1984, p. 39).

Para o autor, *studium* e *punctum* seriam dois conceitos fundamentais em seu interesse pelas imagens fotográficas (*Idem*, p. 45-46). O *studium* seria um campo vasto, ligado ao saber e à cultura pessoal, teria a ver com uma espécie de interesse geral por uma imagem, um afeto médio, mas não necessariamente com a emoção e se processaria por meio de uma relação do observador para com a foto. Já o *punctum*, Barthes afirma que é o elemento “que parte da cena, como uma flecha”, não é o observador que o procura, mas é ele que parte da cena fotografada e o fere, o marca.

Ao tratar da fotografia de sua mãe quando criança no Jardim de Inverno, Barthes encontra na morte uma evidência dolorosa e inegável do noema – “isso foi” – da fotografia. Relata Barthes (1984, p. 101): “sozinho no apar-

tamento em que há pouco tinha morrido, eu ia assim olhando sob a lâmpada, uma a uma, essas fotos de minha mãe, pouco a pouco remontando com ela o tempo, procurando a verdade da face que tinha amado. E descobri.”

Assim, o autor discorre sobre o referente fotográfico, o que para ele “não era a coisa facultativamente real a que remete uma imagem ou um signo, mas a coisa necessariamente real que foi colocada diante da objetiva, sem a qual não haveria fotografia” (*Idem*, p. 114). Para ele, na fotografia jamais podia-se negar que a coisa esteve lá, sendo a referência a ordem fundadora da Fotografia.

Nessa perspectiva, quando Barthes se propõe a analisar a foto de sua mãe, deixa-se levar pelo afeto. Aquele momento torna-se um reencontro com sua mãe. Aquela imagem o toca de tal maneira a estabelecer uma estreita relação entre fotografia, memória e identidade. Ele acreditava, contudo, na verdade trazida por aquela fotografia, mesmo apesar de em certos momentos suscitar dúvidas sobre o caráter real ou não daquela imagem. De certa maneira, aquela foto apresentava o caráter de autenticação do vivo, de algo que existiu.

Assim acontece com cada um de nós ao colecionarmos imagens de nossos entes queridos: esses registros são como pedaços congelados do passado, guardados para que possamos recordar, a qualquer momento, trechos de nossas trajetórias ao longo da vida, compondo o que chamamos neste estudo de *lugares de memória*.



Figura 3: Família Secular.

Fonte: pixabay.com

Ao avaliar o impacto da fotografia em nossas mentes, Kossoy (2005, p. 42) afirma:

A fotografia funciona em nossas mentes como uma espécie de passado preservado, lembrança imutável, de certa luz, de determinado tema, absolutamente congelado contra a marcha do tempo. Certas imagens carregam em si forte conteúdo simbólico, como algumas de nossas próprias fotos pessoais ou familiares.

Neste processo, nossa identidade é produzida e modificada à medida em que emergem sentimentos de pertencimento. Se recorrermos ao dicionário para entender a raiz da palavra identidade encontraremos a seguinte informação: do latim escolástico *identitāte*, qualidade de idêntico; conjunto de características (físicas e psicológicas) essenciais e distintivas de alguém, de um grupo social ou de alguma coisa.

Essas características são produzidas e modificadas em função das relações e interações sociais. Por meio dos retratos de família, contamos algo sobre nossos familiares, mostramos ao mundo quem somos e aprendemos a ser, como um movimento cíclico.

Para Kossoy (2005, p. 43):

Apreciando essas imagens, “descongelam” momentaneamente seus conteúdos e contam a si mesmo e aos mais próximos suas histórias de vida. Acrescentando, omitindo ou alterando fatos e circunstâncias que advêm de cada foto, o retratado ou retratista tem sempre, na imagem única ou no conjunto das imagens colecionadas, o *start* da lembrança, da recordação, ponto de partida, enfim, da narrativa dos fatos e emoções.

Uma vez que as lembranças dos indivíduos, ou suas memórias individuais, articulam-se entre si e são construídas a partir do pertencimento a um grupo, constituindo a memória coletiva (HALBWACHS, 1990), a fotografia de família funciona como uma prática real de preservação do grupo familiar, de maneira a facilitar a sua coesão. Desse modo, como bem nos define Dornier (2004, p. 11),

As fotografias de família apoiam a vida do grupo familiar, testemunham os laços de sangue e reforçam a sua adesão que supera a mera realidade física ou fisionômica para alcançar uma dimensão simbólica que pertence ao espírito de família. Aparecem carregadas da identidade coletiva familiar que tem obrigação de perpetuar e, por este motivo, são apresentadas, por excelência, como coadjuvantes da memória coletiva familiar.

Segundo Kossoy (2005, p. 44) as fotografias sobrevivem mesmo após o desaparecimento físico do referente, são os elos documentais e afetivos que perpetuam a memória.



Figura 4: Família.

Fonte: pixabay.com

Com isso, encerramos este estudo com o mesmo Kossoy (2005, p. 44), que para especificar tal pensamento, afirma:

A cena gravada na imagem não se repetirá jamais. O momento vivido, congelado pelo registro fotográfico, é irreversível. Os personagens retratados envelhecem e morrem, os cenários se modificam, se transfiguram e também desaparecem. O mesmo ocorre com os autores-fotógrafos e seus equipamentos. De todo o processo, somente a fotografia sobrevive.

Considerações finais

É notório que o advento da fotografia trouxe ao homem uma nova maneira de se relacionar em sociedade. Depois que Niépce e Daguerre tornaram públicas suas descobertas na França do século XIX, a possibilidade de perpetuação de momentos por meio de imagens alterou de uma vez por todas a maneira de conhecer o mundo, as pessoas e os lugares. Realidades diversas tornaram-se, de certa maneira, familiares.

Na sociedade oitocentista, o gênero de retrato fotográfico esteve inicialmente restrito a uma pequena parcela da sociedade, mas rapidamente proliferou com a invenção das *cartes de visite*, patenteada pelo fotógrafo Disdéri. A fotografia passou a ser uma mercadoria requisitada por um público cada vez maior. Ver-se representado deixou de ser prerrogativa apenas da aristocracia, tornou-se objeto de desejo da burguesia em ascensão e também do proletariado.

Estúdios passaram a ser lugares nos quais se podia explorar as próprias identidades. Os longos tempos de exposição, necessários à produção da imagem fotográfica, fizeram da pose o símbolo da fotografia no século XIX. Os artifícios teatrais utilizados para a composição do retrato fotográfico corroboraram para a fabricação da imagem social “aceitável”, aquela que se desejava externar de acordo com a posição social do retratado.

Com a popularização do retrato, imagens fotográficas podiam ser guardadas como representações do próprio indivíduo e presenteadas como objetos de lembrança a amigos e familiares. Retratos de família ganharam espaço enquanto objetos de relíquia, passando a constituir álbuns que faziam parte da decoração das casas burguesas. O lançamento da câmera Kodak, em 1888, permitiu que todos participassem do processo de registrar imagens, mesmo que de forma amadora.

O fato é que nós, enquanto únicos seres que ao longo de nossa existência deixamos registros de nossas experiências, utilizamos a fotografia para marcar nossa passagem pelo mundo. Preocupamo-nos em eternizar, por meio da fotografia, todos os ritos relacionados às mudanças mais significativas de nossas vidas. Essa ação de perpetuar momentos, que tem como produto final a imagem fotográfica, nos instiga a refletir sobre a característica estética dessa imagem, assim como sobre sua função no contexto do grupo familiar.

Foi aí que percebemos que o retrato de família pode carregar o sentido teatral, proposto pelo “isto foi encenado” de Soulages (2010), no qual importam as subjetividades implícitas no ato de fotografar, tanto no que diz respeito às escolhas compositivas do fotógrafo, quanto no que se refere aos desejos de quem se deixa fotografar.

No entanto, se nos “ajeitamos” frente à câmera para moldar uma determinada realidade, a qual se desejou reproduzir por qualquer que seja o motivo, tal sentido estético não esgota a função do retrato para o grupo familiar, pois ele é para aquele grupo o seu objeto de coesão. É nele que se pode encontrar algo que existiu, como propõe Barthes (1984), um suporte para a memória e para a construção da identidade individual e coletiva.

É por meio do retrato de família que determinamos o que deve ser lembrado e preservado para a posteridade. Ao reviver os momentos resgatados pela imagem fotográfica, muitas vezes guardadas nos velhos e conhecidos álbuns, nos quais colecionamos momentos carregados de afeto, é que aprendemos um pouco sobre quem somos e, de certa forma, construímos um pouco de nossas histórias.

Referências

- Acervo*: revista do Arquivo Nacional. Fotografia – v. 6, n 1-2 (jan/dez 1993) Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1993.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BRASIL, Luísa Kuhl. O retrato como artefato: relações entre fotografia e Cultura material. In: *Anais do V Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual*. Monteiro, R. H. e Rocha, C. (Orgs.). p. 312-318. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2012. Disponível em <https://projetos.extras.ufg.br/seminariodeculturavisual/images/anais_2012/38_o_retrato_como_artefato.pdf>. Acesso em janeiro de 2015.
- BUSSELLE, Michael. *Tudo sobre fotografia*. São Paulo: Pioneira, 1979, 1ª. edição.
- DORNIER, Sarah. Fotografias de família para hablar de la memoria. In: *Historia, Antropología y Fuentes Orales*. 2, 32, Barcelona: Universidad de Granada, 2004. Disponível em <<http://www.jstor.org/discover>>. Acesso em fevereiro de 2015
- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas-SP: Papirus, 1998 2ª, edição.
- FABRIS, Annateresa (org.). *Fotografia: usos e funções no século XIX*. São Paulo, Edusp, 2008, 2ª. edição.
- FABRIS, Annateresa. *Identidades virtuais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- FATORELLI, Antonio. *Fotografia e viagem*. Entre a natureza e o artifício. Rio de Janeiro: Faperj, Relume Dumará, 2003.
- HACKING, Juliet. *Tudo sobre Fotografia*. Rio de Janeiro: Sextante, 2012.
- HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. De Laurent Léon Schaffer. São Paulo: Vértice/Revista dos Tribunais, 1990. Tradução de: *La mémoire collective*
- JOSÉ, Henrique. *Oficina de Fotografia para principiantes*. Reunião de Textos. Galeria Zoon de Fotografia, 1998, pps. 05- 06
- KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. 2. ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.
- _____. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.
- _____. *Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia*. In: SAMAIN, Etienne (org). *O Fotográfico*. 2º edição. São Paulo: Senac, 2005.
- LE GOFF, Jacques. *História e memória*. 5.ed. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.
- LEITE, Miriam L. Moreira. *Retratos de família: leitura da fotografia histórica*. São Paulo: Edusp, 1993.
- _____. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Etienne (org). *O Fotográfico*. 2º edição. São Paulo: Senac, 2005.
- _____. Leitura da Fotografia. In: Colóquio Internacional Brasil, França e Quebec. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, N.E., p. 130-141, 2º semestre de 1994. Disponível em <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/16099/14643>>. Acesso em janeiro de 2015

- MAUAD, Ana Maria. Através da imagem: história e fotografia, interfaces. In: *Revista Tempo*, Niterói, vol. 1, n.2. Universidade Federal Fluminense, Departamento de História, dez/1996. Disponível em <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf> Acesso em dezembro de 2014.
- MAUAD, Ana Maria. Fotografia e Família no Brasil Oitocentista. In: *Álbuns de família: a história e a memória entre os fios luminosos da fotografia* (org Richard Gonçalves André). Londrina: Universidade Estadual de Londrina, 2014.
- MRAZ, John. Famílias e fotografia, Revista Eletrônica *O Olho da História*. www.oolahdahistoria.ufba.br - Edição Nº 7, 2005, p.01
- OLIVEIRA, Renata Cruz. *Fotografia, memória e identidade: os álbuns da família Lima*. [Dissertação de mestrado em Comunicação]. Niterói: Programa de Pós-graduação em Comunicação, Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense, 2007.
- PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. São Paulo Perspectiva, 2012. p.47-87.
- SANZ, Cláudia Linhares. *Passageiros do tempo e a experiência fotográfica: da modernidade analógica à contemporaneidade digital*. [Tese de mestrado]. IACS/UFF, 2005.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Senac, 2010.
- ZAMBON, Michele e Lopes, Disce V. A fotografia como modo de representação da identidade: dos cartões de visita de Disdéri ciberespaço. In: *Revista Discursos Fotográficos*, v. 3, n. 3, p. 29-54. Londrina, 2007. Disponível em <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/discursosfotograficos/article/view/1492>>. Acesso em dezembro de 2014.

Fotografia: arte, educação e estética

LÍDIA SANTOS ARRUDA

CRISTINA NOVIKOFF

OTÁVIO BARREIROS MITHIDIERI

Introdução

*A Vida não é o que a gente viveu,
e sim a que a gente recorda,
e como recorda para contá-la.*
(Gabriel Garcia Marques)

O artigo descreve a articulação entre a teoria apreendida no curso de Pós-Graduação *lato sensu* em Fotografia da Universidade do Grande Rio – Unigranrio no período de 2014 a 2015 e a prática, num processo vivo da práxis a partir da experiência desenvolvida na Escola Municipal Grécia, na qual a professora de História e pós-graduanda no citado curso ministra oficinas de fotografia.

Neste artigo apresenta-se a discussão da fotografia como instrumento intelectual na aprendizagem de jovens estudantes do ensino fundamental, a partir da articulação entre a imaginação material e dinâmica de Bachelard e a experiência vivenciada na sala de aula em prol da sensibilização estética para superar o engessamento didático de apelo ao conteudismo.

A fotografia como instrumento intelectual emerge do pressuposto de que ela instiga a comunicação entre a realidade interna e externa do sujeito, pois aguça a curiosidade, desperta o interesse e retém na memória o sentimento, a imagem e os signos apreendidos, além de permitir a construção de novos pensamentos. Assim, a fotografia incita a imaginação e colabora na compreensão da percepção sobre o mundo, o si e as coisas. A imaginação e o conhecimento são dados na psique de modo dinâmico e ocorrem em relação à vida societária. Portanto, consideramos que a fotografia tem potencial para despertar a imaginação radical proposta por Castoriadis (1979), em que a psique institui ou reinstitui a realidade externa.

Nesta perspectiva de que a fotografia mobiliza a imaginação e gera sentimentos e signos que podem ser analisados de diferentes modos, privilegia-se neste texto o discurso fotográfico e seu valor para o aprendizado interdisciplinar na educação formal. Daí apresentar a experiência vivenciada na articulação entre o aprendizado de uma professora de história em formação num curso de especialização e sua prática de sala de aula com o ensino interdisciplinar da fotografia. Se a compreensão do valor da arte se ampliava e ganhava corpo na medida em que se aprofundava no campo teórico em sua formação, a tradução deste aprendizado ganhava corpo no trabalho junto aos educandos na motivação destes para se trabalhar com a fotografia por meio da criação de imagens, de discussão dialogada com os estudantes sobre a técnica, a estética e a vida política. Concomitantemente, buscou-se, como educadora, compreender como cada estudante reagia no papel de produtor e consumidor de imagens.

No que se refere à utilização da fotografia enquanto técnica, o direcionamento de uma prática foi o desafio de aplicar a partir de uma música, o discurso fotográfico apreendido pelos educandos.

Para dar razão ao estudo fez-se o estado do conhecimento na literatura interdisciplinar a partir da tabela analítica proposta por Novikoff (2010) para mapear os estudiosos do imagético e de relatos de experiências semelhantes registrados em revistas educacionais. No *corpus* levantado com 10 obras sobre o imaginário, em especial com recorte na linha crítica, encontramos em Bachelard e Castoriadis duas grandes contribuições para interagir com a educação. E, em mais de 30 artigos publicados sobre o tema, nenhum se reportava à articulação entre Bachelard e ensino de fotografia para jovens – mote deste artigo. No entanto, em todos foram observadas diferentes iniciativas de interdisciplinaridade que apontam possibilidades de conciliação dos conteúdos pertinentes a Arte-Educação.

Em síntese, no *corpus* apreendido para a discussão aqui proposta, afirma-se a possibilidade de usar a fotografia como instrumento para educar o ato de olhar. Lembrando que são os olhos que veem, mas é a psique na sua gnose e imaginário que enxerga através de conceitos e histórias recebidas e trazidas pelos adolescentes, e com as mãos se forja o trabalho. Nesta perspectiva, as aulas foram se delineando num colorido próprio e inacabado.

Gaston Bachelard: a poética da imaginação material

Neste tópico a tessitura do diálogo escrito apresenta sucintamente a ideia de Bachelard sobre a imaginação material e dinâmica, em busca da

superação da imaginação entendida como secundária ou estática, inicialmente entendida pelo próprio filósofo e de outros que a comparam a imaginação formal dada pelo sentido da visão e exercício da abstração (PERES, 2014).

Para melhor compreender o pensamento de Bachelard e seu lugar neste artigo faz-se uma breve apresentação de seu pensamento ao longo da sua produção intelectual que nasce da ciência positivista pautada num “racionalismo científico ortodoxo e segue para um estado de devaneio absoluto” (OLIVEIRA, 1980, p. 124). Em suas primeiras obras, é marcada a ideia de imaginação como erro dos cientistas, semelhantes aos místicos e alquimistas (*La formation de l'esprit scientifique [A formação do espírito científico]*). Daí a necessidade de purificar a inteligência pela razão, verificando os “obstáculos epistemológicos” que imperam na ciência, e a busca para sua fundamentação contra a imaginação como também acreditava a psicanálise junguiana.

Ao mergulhar na psicanálise analítica de Jung, a proposta de regras da boa conduta do cientista seria a de “projetar a luz sobre as raízes do pensamento e do sentimento, rejeitar as impurezas, sublimar o que é suscetível de ser conservado” (MANSUY, *apud* OLIVEIRA, 1980, p. 124). Neste período, Bachelard faz um caminho inverso e passa a usar os arquétipos junguianos para discutir as ciências. Aqui a imaginação começa a ter novos contornos. E, assim, estabelece relações entre o material e o imaginário por meio dos quatro domínios elementares, “ar, água, terra e fogo”, que estruturam a imaginação poética. As imagens materiais são “um elemento material, é o princípio de um bom condutor que dá continuidade a um psiquismo imaginante” (BACHELARD, 2001, p. 8).

É em 1938 que Bachelard passa a defender que a imaginação transmuta pelas mãos para intervir na matéria, em sua obra *La psychanalyse du feu (A psicanálise do fogo)*. Nesta obra o filósofo sugere que “a imaginação entenderia a produção de imagens como acontecimento objetivo, imanente à realidade, e não exterior a ela” (PERES, 2014, p. 16). A origem desta proposta filosófica se dá nos elementos primitivos do pensamento pré-socrático, em especial em Empédocles com seus quatro elementos – fogo, água, ar e terra – como raízes de todas as coisas. Suas ideias se aproximavam das concepções de Parmênides em relação às duas vias para a compreensão da realidade, ou seja, a via da essência que revela que o ser “É”, e a via da aparência que demonstra o não ser “Não é”. O problema aqui é entender o ser como eterno, único e imóvel.

Bachelard, na sua nova fase, coloca a imaginação não como sendo derivada, mas o centro das discussões e passa a se preocupar “unicamente com os conhecimentos subjetivos, com as possibilidades da imaginação poética e do sonho” (OLIVEIRA, 1980, p. 127). O autor inicia em sua obra *A psicanálise*

do fogo a explicação para o homem romper com o animal, “psicanalisar a besta”, e discorre sobre o quanto as experiências pessoais com suas imagens primitivas afetam as científicas, mesclando-se ou confundindo-se. Desta nova perspectiva, a observação passa para o fenômeno psicológico e discute a estrutura subjetiva das imagens materiais.

O sonho como força marca suas obras e registra esta tendência à imaginação ao apresentar o elemento água. Na obra *A água e os sonhos*, a metamorfose é base da discussão onde a água é um elemento transitório e “o ser ligado à água é um ser em vertigem”, na tradução de Peres (2014, p. 18).

L'eau est vraiment l'élément transitoire. [...] L'être voué à l'eau est un être en vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule. La mort quotidienne n'est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses flèches ; la mort quotidienne est la mort de l'eau. L'eau coule toujours, l'eau tombe toujours, elle finit toujours en sa mort horizontale. [...] la mort de l'eau est plus songeuse que la mort de la terre: la peine de l'eau est infinie [...] (BACHELARD, 1942).

A água num estilo poético é o elemento para pensar a imaginação, sendo apresentada em suas diferentes formas. Começa com a água materna, passa pela água feminina, as águas compostas que formam a massa, que não se aceitam como a água doce e a salgada, a água em sua calmaria e as melancólicas. Assim, a água é comparada com a linguagem que é fluída, contínua, uniforme e com ritmos diferentes, acentuando a fase poética de Bachelard.

O ar entra em cena na obra de Bachelard para expressar a relação entre a percepção e a imaginação, onde esta distorce aquela para se libertar de suas primeiras impressões. O ar vem como elemento que se movimenta na verticalidade, busca dar leveza às coisas e possibilita novas formas de pensamento. Mas apresenta uma das aberturas mais significativas para seus críticos, pois não supera a direção de subir e cair, não considera o diagonal, o giro como outras possibilidades na sua análise.

A terra enquanto projeto em *La Terre et les rêveries de la volonté (A Terra e os devaneios da vontade, 1948)* é percebida a expansão de suas ideias sobre o tônus muscular e das vontades agressivas em que esse elemento resistente provoca, age e reage as matérias. E, o homem que trabalha, luta para modelar é apreciado nas obras bachelardianas.

É nesta dupla vida da imagem, a criada na imaginação e a física, que tramita Bachelard, que neste artigo é analisado no trabalho dos jovens estudantes num curso de fotografia.

A fotografia na legislação educacional

De acordo com o Plano de Desenvolvimento Escolar – PDE (BRASIL, 2015), a fotografia pode ser um instrumento pedagógico valioso na medida em que equilibra a formação dos estudantes para o mundo da informação e ainda mobiliza a escola, a família e a comunidade por meio dos produtos, exposições, mostras, campanhas, entre outras.

Na série dos Cadernos Pedagógicos do Programa Mais Educação, no tema “Comunicação e uso de Mídias”, a fotografia é entendida como “a base de uma sociedade imagética na qual os estudantes estão inseridos; trabalhar esses símbolos e suas ‘gramáticas’ significa instrumentalizá-los para a leitura do mundo” (BRASIL, 2015, p. 17).

Para o desenvolvimento dessa experiência tendo a fotografia como ferramenta, foi primordial que os adolescentes envolvidos recebessem noções técnicas da linguagem fotográfica e do funcionamento da câmera, percebendo que ao dominar as técnicas fotográficas, suas mensagens passadas pelas fotos produzidas teriam um alcance maior. Em seus estudos sobre os saberes necessários à prática educativa, Freire expõe:

Ensinar exige respeito aos saberes dos educandos. Por isso mesmo pensar certo coloca ao professor ou, mais amplamente, à escola, o dever de não só respeitar os saberes com que os educandos, sobretudo os das classes populares, chegam a ela – saberes socialmente construídos na prática comunitária. (FREIRE, 1996, p. 33)

A palavra fotografia traz alguns significados que optamos por associar os termos gregos *fós* - luz e *grafis* ou *grafê*, que é traduzido por “desenhar com luz e contraste”. Algumas outras definições sinalizam ser a fotografia a *photo*, ou seja, sensível à luz + *grafos*, que significa escrita ou informação. Neste sentido, aduz-se que “para entender a fotografia, é preciso entender um pouco sobre luz, sobre informação, sobre o clique que fazemos com as nossas câmeras e os nossos olhos” (*Idem*, p. 48).

A orientação pedagógica dos Cadernos Pedagógicos do Programa Mais Educação é de que se trabalhe e se oriente os estudantes no sentido de desenvolver a compreensão acerca do valor dos aspectos técnicos da linguagem fotográfica. Este caminho possibilita no entendimento sobre a construção da mensagem a partir do uso da fotografia. Entre os elementos técnicos para assegurar a qualidade da fotografia como meio de expressão e registro estão as técnicas de:

Composição: é a organização dos elementos dentro de um espaço determinado. No caso da fotografia, podemos organizar uma série de elementos visuais (pontos, linhas, planos, cor, perspectiva, luz e sombra, formas, foco, enquadramento, ângulo, etc.), dentro do retângulo, para criarmos imagens que retratem ou expressem nossas ideias e/ou sentimentos.

Enquadramento: é um recorte feito pelo fotógrafo do mundo que o cerca. O fotógrafo escolhe qual parte deseja recortar e quais elementos devem estar presentes na imagem. O recorte e a organização dos elementos escolhidos devem ser pensados no processo de construção da imagem.

Ângulo: diferentes enquadramentos podem ser construídos pela mudança de ângulo ou ponto de vista do fotógrafo. Se o fotógrafo subir numa cadeira ou deitar no chão, por exemplo, verá a mesma cena ou objeto de formas diferentes.

Pontos, linhas e planos: se observarmos com atenção, podemos perceber que as imagens são compostas por pontos, linhas e planos. Essas dimensões da fotografia são usadas, muitas vezes, para conduzir o olhar do espectador criando pontos de atenção, movimento, equilíbrio ou desequilíbrio, etc. No caso dos planos, o fotógrafo pode estabelecer uma relação entre os elementos que estão em diferentes distâncias da câmera.

Luz e sombra: a luz é um elemento fundamental da fotografia, sem ela não se podem produzir imagens fotográficas. Para se construir boas imagens fotográficas, é importante perceber como está a luz do espaço ou o objeto a ser fotografado. Esta percepção nos ajuda a ter controle da quantidade de luz que a câmera irá capturar ou se será necessário usar outras fontes de luz como o *flash*, abajur ou até uma lanterna.

Alvarado e colaboradores (2010) apontam os resultados das Oficinas de Fotografia para crianças entre 4 e 12 anos de idade, realizadas em Sevilha (Espanha), através de sessões que tinham por objetivo desenvolver nas crianças, desde tenra idade, a capacidade de compreender e produzir imagens fotográficas, reconhecendo nelas um meio privilegiado de expressão artística, comunicação e informação. A experiência demonstrou que as crianças são capazes de interiorizar noções básicas sobre planos, ângulos, perspectiva, sequências e composição. Também desenvolveram habilidade para realizar enquadramentos,

selecionar temas, observar a iluminação entre outros. A fotografia demonstrou ser, também, uma eficaz ferramenta de aproximação das crianças a diversas manifestações culturais.

Em relação à fotografia, vimos que ela não pode ser apontada como uma mera cópia do real, visto que ao fazê-la colocamos nela a nossa maneira de ver as coisas. Escolhemos o que fica e o que deve ser retirado da imagem a ser produzida.

A fotografia adquiriu um status diferenciado, oferecendo de forma direta um testemunho acerca do mundo que nos rodeia e das pessoas e coisas nele inseridas. A invenção da câmera fotográfica modificou a forma como a humanidade via o mundo, alterou o seu significado, ou melhor, multiplicou e fragmentou muitos significados do real. (BERGER, 1999)

No espectro das imagens fotográficas, Barthes (1984) afirma que podemos assumir três papéis distintos: o que registra a imagem (*operator*), o que olha a imagem (*espectador*) e o que é fotografado, aquele que se torna imagem (*spectrum*). Este último, por sua vez, ao representar um espetáculo, como diz o significado literal da palavra, garante a unicidade do processo fotográfico, em que a cena reproduzida jamais poderá se repetir existencialmente. Mesmo diante de tanta beleza emitida pela câmera escura em todo o seu processo, a fotografia, de acordo com Justo (2003), é uma forma de apreensão do outro pouco valorizada. É um olhar que se contrapõe ao imediatismo da sociedade atual. Permite ao sujeito estar diante de um mesmo fenômeno por tempo indeterminado de maneira a senti-lo, percebê-lo, julgá-lo, interpretá-lo.

Vemos então uma evolução conceitual da fotografia. Já que suas primeiras expressões e conceitos, a fotografia colocava-se como uma verdade imagética, vista como realidade pura e neutra, sem considerar os valores e princípios daqueles que observam a imagem.

Quando Justo (2003) destaca o caráter ilusório de representação do real na fotografia, ela explicita que esta é apenas um instrumento e que a construção de um saber que toma por base uma imagem vai além da sua representação, necessitando da articulação entre o olhar do sujeito individual e o sujeito cultural. É preciso que essa modalidade artística seja conectada a ações que, de fato, diante desse impacto gerado nos sujeitos, sejam capazes de transformar, de ressignificar a experiência.

Essa visão de que a fotografia vai além da sua representação nos levou a trabalhar a estética fotográfica considerada por Lemagny (1980, p. 159) a ideia de que “toda fotografia pode ser considerada sob o ângulo do documento ou

sob o ângulo da obra de arte. Não se trata de duas espécies de foto. É o olhar de quem a considera que decide.”

Como base do processo de criação foi muito importante criar e reforçar os conceitos de cidadania e autonomia tendo as seguintes preocupações: que o sujeito seja capaz de atuar com competência, dignidade e com responsabilidade; que não opere pela discriminação, mas sim pelo respeito à pluralidade cultural, social, linguística; que seja capaz de inserção e participação sócio-político-cultural; que seja capaz de lidar com o mundo do trabalho, ao ter capacidade de iniciativa e de inovação; que desenvolva capacidades importantes para a formação do sujeito, dentre as quais a de inserção social; que seja autônomo. Resumindo, a escola deve “assumir-se como espaço social de construção dos significados éticos necessários e constitutivos de toda e qualquer ação de cidadania” (BRASIL, 2015, p. 27).

A cidadania tem um braço na construção de um indivíduo autônomo, tomando por base suas necessidades e capacidades. Nessa tendência inseriu-se o pensamento de John Dewey (1859-1952), um dos expoentes máximos da Escola Nova, que elaborou os conceitos de “aprender fazendo, aprender pela vida e para a democracia”. Inseriu-se também o pensamento de Decroly, que elaborou a ideia de uma aprendizagem que se efetivasse por meio da observação, da expressão e da associação de ideias, possibilitando à criança interferir no meio educativo (GADOTTI, 1992).

E para finalizar os conceitos utilizados na Oficina de Fotografia e Leitura de Imagem apresentamos a Arte, pois ela está ligada do princípio ao fim das atividades práticas. A arte, além da possibilidade de dialogar com todos os campos de saber, permite a imersão total do sujeito, fazendo com que os seus conhecimentos sejam considerados e possam fazer parte desse processo. Assim sendo, a arte prioriza práticas participativas em que o indivíduo possa utilizar toda a sua bagagem cultural na construção do saber dialogado e compartilhado por todos.

Apa (2006) considera que a arte, principalmente por meio de mensagens visuais, facilita o processo de análise crítica dos problemas sociais. A ilustração é citada como veículo fundamental na comunicação de conteúdos para a população. Juntamente com o desenho, a fotografia é mencionada como a forma mais criativa e inteligível para se ter acesso a conhecimentos. Para Berger (1999), a arte tem o poder de despertar os sentidos, principalmente a visão, devido à sua estética, que atrai os indivíduos como num passe de mágica, e devido ao fato de que ver precede toda e qualquer palavra.

Trabalhados os pontos técnicos essenciais da fotografia e os conceitos, partimos para a escolha do tema a ser fotografado e, conseqüentemente,

definimos que tipo de composição e linguagem seria utilizado – lembrando que todas as decisões são tomadas em grupo, respeitando a individualidade e o poder criador de cada um.

Seguindo o modelo de Freire (1996) de uma pedagogia emancipatória, o diálogo deve ser provocado e incentivado, pois o diálogo é importante para provocar o ensino de um “alfabetismo crítico em relação à mídia” para oportunizar aos estudantes se manifestarem “sobre sua cultura e experiência, para articular e discutir a opressão e a dominação cultural” (*Idem*, p. 127).

Relato de experiência vivenciada

A ideia principal da Oficina de Fotografia e Leitura de Imagem foi a de estimular os alunos do Ensino Fundamental II a apurar o olhar utilizando textos, poesias, músicas e fotos – e também o reverso: que a partir das suas próprias fotografias, criassem textos, histórias, poesias e música. Para este artigo traz-se a experiência da criação de um conjunto de fotos baseadas na letra da música *Cálice* do cantor e compositor Chico Buarque de Holanda em parceria com Gilberto Gil. O título da atividade do ensaio fotográfico foi *CÁLICE ou CALE-SE!*, tendo sido motivada pelo aniversário dos 50 anos do Golpe Militar no Brasil.

A Oficina aconteceu em 2015, no contra turno de uma escola municipal da Cidade do Rio de Janeiro situada no bairro da Vila da Penha, que atende a alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental II. A Oficina aconteceu duas vezes na semana e está dividida em três turmas com sessões de 1:20 hs para cada turma. São utilizados telefones celulares, máquinas fotográficas e *tablets* trazidos pelos alunos, além de alguns equipamentos emprestados da própria instituição de ensino. Esses mesmos alunos participam de outras Oficinas como as de Artes Visuais, Dança, Teatro e Música, bem como de passeios-aulas para museus, exposições, teatro, cinema e apresentações artísticas. Sendo assim, os alunos estão constantemente em contato com as várias formas de arte.

A ideia de trabalhar com fotografia no contra turno surgiu também da demanda apresentada pelos alunos, pois hoje quase todo adolescente tem um aparelho que faça fotografias, e a imagem pode ser entendida como veículo de construção da linguagem. Portanto, a iniciativa de apurar o senso estético do educando oferecendo a oportunidade de ampliar suas referências visuais, artísticas e estéticas para uma ética se constitui em competência do currículo escolar da escola citada.

O aspecto amplo da relação ensino-aprendizagem alcança não somente a participação na execução das fotos, mas os critérios de escolha das fotos para exposição no saguão da escola, enlaçando a percepção imaginativa da disposição das imagens como incentivo e introdução à Curadoria.

O arquivamento do material para pesquisa futura das fotos é disponibilizado na sessão de álbuns virtuais na rede social Facebook e no Blog da escola. No final de cada semestre é aberta à visitação de responsáveis e da comunidade escolar.

A oficina de Fotografia e Leitura de Imagem para pesquisa sobre o tema

Ao pesquisarem sobre o Golpe de 1964, os alunos tiveram acesso às imagens da época pelas lentes do fotógrafo Evandro Teixeira, palavras de ordem em cartazes, gravuras e poesias. Em relação à busca por composições surgiu a indicação, entre outros de Chico Buarque de Holanda, de quem foram selecionadas duas músicas: *Cálice* e *Apesar de você*.

Partimos para a escolha de que música teríamos como tema de base para a elaboração das fotos já que duas músicas haviam sido elencadas. Por votação, após ouvirmos juntos, a música escolhida foi *Cálice* dos autores Chico Buarque de Holanda e Gilberto Gil.

A partir da escolha da música fizemos um breve debate sobre a mensagem que a letra da música transmitia, interpretando cada parte dela.

CÁLICE (Chico Buarque/Gilberto Gil, 1978)

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

Em primeiro momento, a letra da música parece uma crítica à Igreja Católica, fazendo menção a trechos da Bíblia em que Jesus cita palavras semelhantes, sabendo que está para ser traído e sabendo que precisa passar por aflições sem abrir sua boca e reclamar, então clama ao Pai, dizendo que se for possível, afaste o cálice, que simboliza todo o tormento e dor que o espera (Lucas 22-42). Mas a intenção desse cálice é criticar a censura, é uma crítica ao “cale-se” imposto em forma de censura.

Como beber dessa bebida amarga

Tragar a dor, engolir a labuta

*Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta
De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira, tanta força bruta
Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa
Atordoados eu permaneço atento
Na arquibancada pra a qualquer momento
Ver emergir o monstro da lagoa
De muito usada a faca já não corta
Como é difícil, pai, abrir a porta
Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo
De que adianta ter boa vontade
Mesmo calado o peito, resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade
Talvez o mundo não seja pequeno
Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar o meu próprio pecado
Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Me embriagar até que alguém me esqueça*

A música *Cálice* foi escrita e censurada em 1973, no auge da repressão militar no Brasil, no período de 1969-1974, sob o governo do general Emílio Garrastazu Médici, e só foi liberada para ser tocada em público em 1978, durante o governo do general Ernesto Geisel. Nesta época foi instalado o início de uma abertura política e amenização do rigor da ditadura militar do seu antecessor. A música intercala trechos da bíblia como forma de burlar a censura que marcava esse período. Podemos citar “Pai, afasta de mim esse cálice / de vinho tinto de sangue.” No trecho, “O cálice/cale-se” aparece com a função de não proibir que a população se manifeste contra as atrocidades do governo

ditatorial no Brasil. A música também passa uma ideia de resistência quando no seu trecho “A vida não é um fato consumado”. Aqui deixa claro que é possível lutar e questionar o estado atual.

Como a Oficina atende a alunos do 6º ao 9º ano do Ensino Fundamental, foi necessário fazer um nivelamento no conhecimento histórico dos alunos. Assim foram estudados alguns vídeos sobre o período militar no Brasil, com debates sobre os mesmos.

A primeira observação foi de que a Arte foi uma grande aliada no combate à ditadura militar no Brasil, o que alimentou o interesse na atividade fotográfica. Em grupo, os alunos começaram a pensar, a partir da letra da música *Cálice*, como realizariam o ensaio fotográfico. As questões levantadas pelos próprios alunos após a discussão foram: como reproduzir o clima de medo e ansios da época? Como fariam com que nas fotos aparecessem o duplo sentido da palavra *cálice* (o da taça e o ato de mandar calar-se). Que frases da época usariam para compor o ensaio? As fotos seriam uma (re)-criação das fotos originais pesquisadas na Internet? Seria possível transmitir a tensão da época? Que recursos fotográficos eles usariam para complementar a mensagem que queriam passar?

Já a professora e mediadora do trabalho se perguntou se os alunos estariam capacitados, após receberem noções de técnicas fotográficas, a utilizá-las no ensaio proposto? Conseguiriam estabelecer a estética principal do estilo de luz impregnado na Arte Barroca? A responsabilidade do ensinar a remetia à proposta humanizadora da educação, de que

[...] embora diferentes entre si, quem forma se reforma e reforma ao formar e quem é formado forma-se e forma ao ser formado. É neste sentido que ensinar não é transferir conhecimento, conteúdos, nem formar é ação pela qual um sujeito criador dá forma, estilo ou alma a um corpo indeciso e acomodado. (FREIRE, 1996, p. 25)

Neste momento reflexivo de articular as teorias da escola/educação e da formação na especialização, a consciência docente sobre dois aspectos importantes para o ensino da fotografia: i) a foto realmente eterniza uma imagem, mesmo que esta não corresponda à verdade absoluta, mas a uma verdade fabricada, aquela que se quer passar adiante e; ii) o caráter subjetivo da fotografia não pode ser desprezado. A professora retoma a ideia da importância da criação, do devaneio proposto por Bachelard – o que permite ir aos mais longínquos lugares da mente e se liberta da técnica instrumental e adentra na *téckné* que fabrica com uso da imaginação (CASTORIADIS, 1979). Nesta mediação, a professora toma a ideia de que a imagem retratada, ao mesmo

tempo em que apreende o real, reflete o ponto de vista de seu autor (BARTHES, 1984) e trabalha, assim, com os alunos, algumas noções de fotografia como: luz direta, luz indireta, enquadramento e composição.

Deste modo, a partir das referências a alguns pintores já trabalhados, como Caravaggio, do período Renascentista (obra *São Francisco de Assis em Êxtase*, reproduzida adiante), os alunos utilizaram o estilo barroco do claro-escuro e sombras marcantes em suas fotos. Nesta fase a professora se questiona, novamente com Barthes, em relação a muitas dessas fotos: “era a História que me separava delas. A História não é simplesmente esse tempo em que não éramos nascidos?” (BARTHES, 1984, p. 96).



Imagem 1: Caravaggio, *São Francisco de Assis em Êxtase*.

Fonte: pt.wikipedia.org

O entrave, entretanto, estava na questão de que critério usar para realizar o ensaio fotográfico em questão. As dúvidas dos alunos acabaram por surpreender a professora porque eles perceberam que não era mais só o exercício de (re-)criar uma obra de arte através de um releitura e, sim, (re-)criar um conjunto de imagens que levassem o espectador a ter a mesma emoção da época. Seriam capazes de ressuscitar tais sentimentos?

Segundo Barthes, a foto faz um registro histórico do momento, um instante que não poderá ser reproduzido novamente, levando-se em consideração a época, os costumes e as tradições que ficam eternizados no instante fotografado. É por isso única e de caráter documental. Outro ponto discutido por Barthes e que merece destaque é o fato de a fotografia ressuscitar sentimentos ou, como diz o autor, ressuscitar o “morto”. Esta é uma qualidade da foto que independe de seu tempo e do modo como foi produzida e pode atuar tanto em âmbito particular como coletivo. Em nível particular, uma foto pode reavivar sentimentos relativos a alguém que não está mais presente, ou trazer, por instantes, sensações vividas em determinada época e que já não existem mais.

Para isso o local a se realizar as fotos deveria ser escuro, onde a luz não fosse generosa. O espaço do Teatro do Núcleo de Arte Grécia foi o eleito.

Em grupo os alunos foram compondo as imagens a partir dos trechos selecionados como mais relevantes, com a preocupação de compô-las utilizando as técnicas fotográficas e revelando o imaginário fotográfico que aqui entrelaçamos com a poética da imaginação em Bachelard. Na foto que abre a recriação da música *Cálice* pelos estudantes temos a figura do anjo, representada nas Imagens 1 e 2.



Imagem 1 (esq.): Representação do anjo.

Imagem 2 (abaixo): O encontro do oprimido com o anjo.

Para representar a ambiguidade que se encontra em “Pai, afasta de mim esse cálice”, os alunos utilizaram a ideia de um anjo representando o símbolo religioso com um cálice nas mãos (Imagem 1). Tiveram o cuidado de escolher a modelo, maquiando-a com guache vermelho para representar o sofrimento. Para o trecho “Como beber dessa bebida amarga”, escolheram como parte do cenário um cavalet



onde o anjo se desprende das asas para dar socorro ao clamor. Nesse momento, para compor a fotografia, entra um segundo aluno interagindo com o anjo (Imagem 2).



Imagem 3 (esq.): a consciência do opressor.

Imagem 4 (abaixo): O opressor em ação torturando.

Para criar as fotos 3 e 4 do ensaio, referente ao trecho “Tragar a dor, engolir a labuta”, um dos alunos chamou a atenção para como seria retratado o opressor. Seria realmente fácil para ele executar as torturas? Que conflitos ele guardaria dentro de si? Para isso, utilizando o recurso da iluminação,

criaram uma sombra marcante, dando dessa forma volume ao modelo para representar o conflito vivido pelo opressor.

Para o trecho “Mesmo calada a boca, resta o peito / Silêncio na cidade não se escuta”, foram criadas as fotos 5 e 6 (página seguinte). Ao colocarem na foto 5 o aluno representando o oprimido de preto, houve a intenção de fazer com que ele sumisse no próprio cenário. O aramado atrás foi a forma que



usaram para pontuar as grades e que as pessoas eram levadas para lugares secretos para serem torturadas. Essa intenção de sumir com o oprimido aparece também na foto. Utilizou-se só a luz do *flash* da câmera.



Imagem 5 (dir.): A denúncia do oprimido.

Imagem 6 (abaixo): O oprimido após a tortura.



A imagem 6 mostra explícita a real intenção da mensagem da música, ao colocar nas mãos do oprimido o cartaz grafado “Afasta de mim esse cale-se”. A superexposição de luz no anjo contrasta com a subexposição do oprimido.

As fotos 7 e 8 (página seguinte) foram feitas para o trecho “De que me vale ser filho da Santa / Melhor seria ser filho da outra.” Para diferenciar as duas “Mães” de que a música fala, os alunos optaram por usar a mesma aluna com a bandeira do Brasil, utilizando-a como um lenço, sendo que a imagem 8, que representa na música “ser filho da outra” foi manipulada para ficar sem cor, sem vida. A modelo passa um olhar questionador nessa foto.



Imagem 7 (esq.): Mãe Santa.



Imagem 8 (dir.): A outra mãe: a questionadora.

A foto 9 foi criada com a intenção de colocar na mesma cena o opressor, o oprimido e o anjo como representante daquilo que poderia cessar a dor da tortura, opressão e censura. A intenção dos alunos na imagem 10 (página seguinte) é de dar um caráter artístico brincando com a luz dura sendo direcionada para o rosto da aluna que representa o oprimido, marcando dessa forma a sombra do cassete e a ilusão da emanção de uma “luz divina saindo das mãos do anjo”. Esteticamente eles tentaram dar um “caráter mágico” à foto.



Imagem 9: As personagens principais: o opressor, o oprimido e o anjo salvador.



Imagem 10: A sombra e a luz dando um caráter mágico.

A imagem da foto 11 foi baseada na releitura do quadro do pintor renascentista Michelangelo Merisi da Caravaggio (obra *São Francisco em Êxtase*), para retratar o trecho: “Como é difícil acordar calado / Se na calada da noite eu me dano”.



Imagem 11: Releitura da pintura de Caravaggio-São Francisco em êxtase.

As imagens 12 e 13 (página seguinte) foram produzidas para o trecho: “Quero lançar um grito desumano”. Para retratar o grito escolheram a ambiguidade de desistir da luta com o “Ame-o ou deixe-o”, ou permanecer na luta contra a opressão com “Afasta de mim esse cale-se”.



Imagem 12 : Mensagem explícita na foto do grito contra a ditadura e a censura.

Imagem 13: Mensagem explícita da época para apoiar a ditadura.



Para o trecho “Esse silêncio todo me atordoa” optaram em colocar em primeiro plano, nítido, o anjo com o cálice nas mãos e no fundo, desfocado, o oprimido sem forças, atordoado, utilizando-se a perspectiva para dar profundidade à cena.



Imagem 14: Uso da perspectiva para simular o atordoado.

As imagens 15 e 16 foram pensadas para o trecho “Na arquibancada pra qualquer momento”; na primeira, os alunos usaram as escadas da escola para simularem uma arquibancada cercada com grades para afastar os revoltosos. Na foto 16, tentam passar a ideia da população como meros espectadores dos fatos. São duas arquibancadas diferentes: uma ativa e a outra passiva, encenadas nas fotos pelos gestos dos modelos retratados. Vemos claramente a direção de fotografia.



Imagem 15: Utilização da escada da escola e do portão para simular uma arquibancada cercada.

Imagem 16: Os espectadores.



As imagens 17, 18 e 19 (página seguinte) retratam o trecho “Ver emergir o monstro da lagoa”. Para isso os alunos utilizaram, para representar o monstro, cabeças de corvos (bicho de mau agouro) e no centro uma aluna representando os estudantes (caracterizada com uma camisa xadrez e um óculos preto quadrado). Houve dessa forma o cuidado estético de compor a cena.

Os alunos brincaram novamente com a luz ao iluminarem “saturando de luz” o rosto da estudante. Foi a forma de despersonalizar um rosto, dando assim um caráter universal aos estudantes. Quantos sofreram? Quem eram?

Nunca saberemos. Ao fundo da cena está um painel feito pelos próprios alunos com jornais amassados, como uma referencia à censura feita aos jornais.

Imagem 17: Versão para o monstro da lagoa com as cabeças de corvo.



Na foto 19 a ideia foi a de passar o que ficou depois da tortura: o monstro, o cálice e a bebida amarga que é o sangue. A iluminação nesse momento é uniforme, permitindo visualizar toda a cena.



Imagem 18 (acima): Os seus rostos.

Imagem 19 (dir.): o monstro da lagoa, o cálice de vinho e a parede de jornais amassados.

O trecho seguinte faz uma referência às brechas e fendas encontradas para continuar a questionar o sistema vigente: “Como é difícil, pai, abrir a porta / Essa palavra presa na garganta / De que adianta ter boa vontade / Mesmo calado o peito, resta a cuca” (Imagens 20 e 21). Mesmo por trás das portas, ou porões escuros, os gritos não se calavam. Vimos que os alunos criaram, com o recurso do buraco no papel, o que seria uma “porta”, criando, assim, o elemento para colocar em prática a sua arte de representar. Utilizaram a edição colocando uma foto ao lado da outra.



Imagens 20 e 21: O buraco da porta.

Na imagem da foto 22 foi a ideia é mostrar que nem tudo está perdido: sempre aparecerão outras pessoas para continuar a luta por liberdade. Retrata o trecho “Talvez o mundo não seja pequeno / Nem seja a vida um fato consumado / Quero inventar o meu próprio pecado / Quero morrer do meu



próprio veneno”. Tecnicamente foram usadas as aulas de como fotografar grandes grupos de forma que todos coubessem na foto.

Imagem 22: Luta pela liberdade.



Imagem 23: Homenagem aos manifestantes do século XXI.

Na imagem 23, os alunos utilizam o recurso da aproximação usando o enquadramento para dar destaque a um elemento do grande grupo fotografado: na concepção deles, o novo modelo de estudante político, marcado com um lenço cobrindo o rosto.

As fotos 24 e 25 foram realizadas como releitura de uma gravura. A luz utilizada foi a luz direta. A ideia foi criar uma foto que servisse como convite para a apresentação das mesmas no telão da Escola Municipal Grécia, durante a apresentação da Oficina de Música.



Imagem 24 (acima): Releitura de gravuras da época.

Imagem 25 (esq.): Utilização da releitura da gravura para compor o convite da exposição do ensaio fotográfico.

A foto 26 mostra que dentre várias frases, os alunos optaram por “Calem nossas bocas com beijos” para finalizar o ensaio fotográfico. A luz usada era a direta de quem estava fotografando, dando volume à cena.

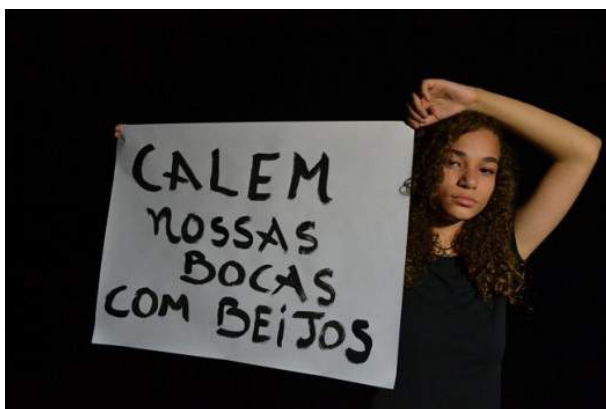


Imagem 26: Mensagem criada para finalizar o ensaio.

Discussão

A partir das imagens registradas é possível verificar o aprendizado interdisciplinar da fotografia, história e política, quando se percebe que em cada cena da história entra o cuidado estético, a criação, a consciência do ato político da ditadura militar que silencia, rouba os direitos mais elementares de expressão de pensamento, que interrompe violentamente a vida.

Kossoy (2000) afirma que “o dado do real, registrado fotograficamente, corresponde a um produto documental elaborado cultural, técnico e esteticamente, portanto, ideologicamente: registro/criação.” É justamente o realizado na oficina de fotografia.

De modo geral, as fotos tratam o tema historicamente e buscam em cada uma delas expressar a canção em consonância com os fatos históricos e artísticos sobre o tema (Imagem 11). O anjo nas primeiras fotos (Imagens 1 e 2) representa o elemento dinâmico que aparece e desaparece e remete à ideia de que, vencida pela sedução de leveza, a imaginação material do ar cede lugar à imaginação dinâmica: “o ar é uma matéria pobre. Em compensação, porém, com o ar teremos uma grande vantagem, referente à imaginação dinâmica. Efetivamente, com o ar o movimento supera a substância. Não há substância senão quando há movimento” (BACHELARD, 2001, p. 9).

O anjo se movimenta, na mesma medida em que a imaginação dos estudantes representa a sua presença, marcada com a luz para acentuar sua

capacidade de descer para a terra e socorrer o oprimido e, depois de subir para seu mundo, deixando-o com a esperança guardada no peito.

Da sessão 3 a 6 são registradas as formas de opressão dos militares aos intelectuais e população em geral. As fotos 7 e 8 anunciam a luta por uma pátria mãe diferente, libertadora. Já as fotos 9 e 10 trazem a tortura com a sustentação do imaginário religioso, na figura de um anjo. Nas fotos 12 e 13 são rememorados os movimentos de luta contra a repressão, em contraste com as fotos 14, 15 e 16, que indicam mais repressão, num movimento rico de sentimentos e emoções. Nas fotos 17, 18 e 19, a repressão e o medo são representados por objetos distintos e relativos a estes sentimentos inibidores: máscaras, mãos na boca, monstro do lago que assombra/ameaça. Nas fotos 22 e 23 a luta e o questionamento persistem e nas fotos 22 e 23 são apresentadas a ideia de resistência e de que a luta contra a ditadura continuará.

A cada foto que corresponde ao discurso fotográfico que narra a sequência histórica da música *Cálice*, encontramos Bachelard e seus elementos, que podemos sinteticamente mapear a seguir. O conjunto de fotos expressa bem a ideia bachelardiana de imaginação em movimento com os elementos fogo, água, ar e terra. A expressão “*fac fixum volatilis*”, ou seja, o devaneio materializado pela matéria que fixa (foto) o volátil (ideia da música forjada na imaginação) é percebida no conjunto de fotos. A peça toda formada pelas fotos é a matéria volatilizada pelo devaneio do estudante/sujeito imaginante, estabelecendo a mediação entre o fixo-volátil, matéria-devaneio e sujeito-mundo.

O fogo aparece no conjunto da obra fotográfica quando se compara a proposta de Bachelard de ser este elemento o que anima o sujeito a se permitir imaginar. Este elemento é que “vai animar a imaginação do repouso e, assim, estimular a imaginação poética” (FREITAS, 2006, p. 60).

A água, na perspectiva bachelardiana, pode ser comparada à uniformização das fotos, que se inicia de acordo com a música e percorre cada estrofe com ritmos diferentes de execução. É a imaginação para além da ciência, do conteúdo. É o devaneio.

O ar ou mundo poético aéreo é apresentado por Bachelard para apresentar sua ideia de valorização extremada da desmaterialização em que a “imaginação substancial do ar só é verdadeiramente ativa numa dinâmica de desmaterialização” (BACHELARD, 2001, p. 165). É o momento de encenar para além da música e se jogar no papel encenado (anjo, oprimido, opressor, entre outros).

O elemento terra está na resistência de que trata Bachelard, ou seja, no evidenciar a imaginação das forças. Os alunos com suas mãos/força transformam a matéria (aprendizado) com total uso da imaginação. São percebidos neste movimento do aprender a resistência real de um enfrentar de fatos

históricos da luta sofrida, injusta e violenta da ditadura e, concomitantemente, a entrega nos devaneios dinâmicos.

Conclusão

A noção desenvolvida neste artigo da fotografia enquanto instrumental intelectual entrelaçou a teoria desenvolvida no curso de especialização em fotografia da Unigranrio e a vivência do ensino interdisciplinar na oficina de fotografia. A fotografia não se limitou ao ato de apontar e acionar o botão de uma câmera. Antes de tudo, ela se revelou no discurso fotográfico carregado de devaneio bachelardiano, em que a imaginação percorreu todos os elementos da configuração da psique estudantil. A fotografia se materializou em recorte, seleção e construção intencional de quem a fez.

O fotógrafo-estudante usou todo um referencial da sua realidade ao apertar o botão da câmera fotográfica e gerar seu entendimento de mundo, da situação proposta para a expressão do pensamento sobre os 50 anos da ditadura militar.

Para a realização com sucesso do ensaio proposto os alunos utilizaram recursos intertextuais com outras linguagens, como a gravura, pintura e música como exemplos para expressar sua criação. E, neste pensar interdisciplinar entre filosofia, psicanálise, literatura e história se aduziu a licença poética do ponto de vista do autor criador, no caso o aluno fotógrafo, para ensinar-aprender a fotografar com arte.

O produto final da relação do estudante com a fotografia possibilitou observar que o sujeito social (aluno) travestido de fotógrafo abre possibilidades educativas ao conhecimento sobre histórias de vida trazidas pelo próprio aluno. É o aluno o criador de sua própria história quando ao manipular uma máquina fotográfica aprecia, interpreta a si mesmo e outros sujeitos sociais. Portanto, o trabalho com fotografia favorece a imaginação criadora para pensar os fatos históricos que se avizinham com suas vidas (bebida, agressão, solidariedade, abandono governamental, etc.).

Conclui-se essa experiência com satisfação de perceber que os alunos haviam alcançado o objetivo proposto no início do texto, de serem produtores de imagens e pensamentos sobre a política na era da ditadura a partir de um referencial proposto, sem intervir demasiado, nem inibir a criação. Fato consubstanciado no dia em que a professora colocou as fotos para serem impressas em uma loja na Vila da Penha, onde se localiza a escola, e a moça encarregada de conferir as fotos perguntou se as fotos eram de alguma peça teatral sobre a ditadura – missão cumprida.

Referências

- ALVARADO, María del Mar Ramírez e colaboradores. Fotografia criativa para as crianças: a alfabetização audiovisual através da fotografia. *Comunicação e Educação*, São Paulo, Ano XV, número 3, set/dez 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/comueduc/article/view/44846>>. Acesso em: 10 fev. 2015.
- APA, Hatsi Corrêa Galvão do Rio. *A utilização da arte como ferramenta para educação ambiental*. Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Departamento de Zootecnia e Desenvolvimento Rural, Disciplina de Projetos e Seminários. Santa Catarina, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *La formation de l'esprit scientifique*. Contribution à une psychanalyse de la connaissance objective. 5e édition. Paris: Librairie philosophique J. VRIN, 1967.
- _____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. [L'air et les songes, trad. Antonio de Pádua Danesi] 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.
- BERGER, John. *Modos de Ver*. Tradução de Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BÍBLIA. Português. 1988. *A Bíblia sagrada*: tradução na linguagem de hoje. Traduzida em português por Almeida. Revista e corrigida. ES 1994. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.
- BUARQUE, Chico Buarque. *Cálice e Apesar de você*. Disponível em: <<http://letras.terra.com.br/chico-buarque/01/03/2015>> Acessado em 20 de junho de 2014.
- BRASIL. Comunicação e uso de Mídias. *Série Cadernos Pedagógicos*. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=16690&Itemid=1115>. Acesso em: 22 mar. 2015.
- BRASIL. Ministro da Educação. *O Plano de Desenvolvimento da Educação: razões, princípios e programas*. Disponível em <<http://portal.mec.gov.br/arquivos/livro/livro.pdf>> Acessado em 21 de fev de 2015. >. Acesso em: 22 mar. 2015.
- _____. Ministério da Educação. *Programa Mais Educação*. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=16690&Itemid=1115>. Acesso em: 22 mar. 2015.
- FARIA, Maria Alice de Oliveira. A poética de Gaston Bachelard. *Ren. Let.*, São Paulo, 20:123-137, 1980.
- FREITAS, Alexander de. água, ar, terra e fogo: arquétipos das configurações da imaginação poética na metafísica de Gaston Bachelard. *Educ. e Filos.*, Uberlândia, v. 20, n. 39, p. 39-70, jan./jun. 2006.
- GADOTTI, M. *Ação pedagógica e prática social transformadora*. *Educação e Sociedade*, v.1, n. 4, p. 5-14, set. 1979.
- JUSTO, Carmen Sílvia Sanches. *Os meninos fotógrafos e os educadores: viver na rua e no Projeto Casa*. São Paulo: UNESP, 2003.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

- LEMAGNY, Jean-Claude. *L'Ombre et le temps: essais sur la photographie comme art*. Paris : Nathan, 1992. 384 p.
- PERES, Lúcia Maria Vaz. A imaginação material de Gaston Bachelard e os quatro elementos como ciclos da vida: um viés de análise através de um filme. 18p. in ALVES, Fábio L.; SCHOEDER, Tânia. Maria R.; BARROS, Ana Taís Martins P. *Diálogos com o imaginário*. Curitiba: CRV, 2014.
- SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- SOULAGES, François. *Estética da fotografia*. São Paulo: Senac, 2010.

Fotojornalismo: distanciamentos e aproximações entre informação e sensacionalismo

LUIZ ALAN PEREIRA

MARCUS VINÍCIUS BARBOSA

CRISTINA NOVIKOFF

Introdução

A mídia jornalística sempre esteve presente em nossas vidas. Formal ou informalmente, por meio de conversas, mensagens, jornais impressos e mais recentemente pelos meios digitais, estas sempre nos trouxeram um elemento essencial ao nosso cotidiano: informação. A fotografia, em especial, concedeu especial toque a esse instrumento midiático, fazendo com que este se tornasse atrativo à leitura, bem como passou a identificar o jornal, por sua característica *sui-generis* dentro do segmento de negócios. Segundo matéria apresentada por Carlos Castilho ao site *Carta Maior* (2009), os jornais considerados influentes e mais relevantes na mídia jornalística brasileira, tidos como tradicionais, perderam espaço para os jornais mais populares, considerados sensacionalistas. O artigo reforça que os jornais exponenciais e de maior prestígio representam 4,45% dos jornais impressos vendidos nas bancas. A maioria esmagadora pertence a jornais tidos como locais, regionais ou populares.

Assim, o fotojornalismo adapta-se a tal vertente. Em especial, o fotojornalismo sensacionalista, objeto desse estudo, que realmente tem vendagem significativa, chega ao mercado consumidor e abre campo de oportunidades de trabalho a fotógrafos profissionais que buscam oportunidades no mercado de trabalho.

Compreende-se que os jornais necessitem das imagens como chamariz para sua vendagem, principalmente os populares, que conforme mencionado, possuem grande circulação e atingem camada significativa da população considerada inserida nas faixas “C” e “D”. A seleção de imagens torna-se parte imprescindível para a equipe editorial, visto que estas atraem o leitor para a compra do impresso, podendo ser consideradas o caminho mais prático para a aquisição desta mídia. Desse modo, uma seleção criteriosa de imagens adequadas

à proposta textual deve ser considerada nesta etapa do trabalho, levando em consideração aspectos socioeconômicos, temáticos e autorais. Questiona-se: Quais as aproximações e distanciamentos entre o fotojornalismo que informa e o que se aponta como sensacionalismo? Objetiva-se nessa proposta compreender os conceitos de fotojornalismo e sensacionalismo nas mídias impressas e digitais, bem como aspectos relacionados a direitos autorais e os critérios na seleção de imagens para jornais para circulação de grande massa.

Para a realização deste trabalho teórico se fará uma revisão bibliográfica para a fundamentação teórica, de onde se pretende referenciar alguns conceitos acerca de fotojornalismo, sensacionalismo, estética e direitos autorais; num segundo momento será realizada uma pesquisa qualitativa feita através da coleta de imagens de capa dos jornais de doze edições dominicais da primeira semana de cada mês no ano de 2014 do jornal *O Dia*, sendo este voltados aos segmentos C e D, buscando-se verificar sua correlação com características como senso estético, respeito aos direitos autorais, a caracterização da imagem como sendo jornalística ou sensacionalista, bem como a coerência imagem x tema. O trabalho será pautado através das Dimensões Novikoff (2010), as quais embasarão a análise crítica do estudo, sendo consideradas as informações obtidas com a análise das imagens coletadas, tendo como *locus* de pesquisa o ambiente em ciberespaço do jornal *O Dia*, visto ser considerado de uso público da sociedade, conforme ressalta Johnson (2002).

Neste sentido, após a conclusão deste estudo, busca-se contribuir para as pesquisas acadêmicas do curso de Jornalismo e afins, bem como para as organizações do mesmo setor da organização aqui analisada.

○ fotojornalismo e suas características

A fotografia trata-se de uma atividade inserida em uma rede de atividades. Nos meios de comunicação, esta se insere mais precisamente no jornalismo impresso e nos portais de notícias *on-line*. Segundo Sousa (2004), no sentido amplo do entendimento, o fotojornalismo significa: produção e transmissão de imagem de cunho informativo, explicativo e testemunhal para o veículo de comunicação impresso ou outros projetos editoriais relacionados a notícias. Em se tratando de uma linguagem visual entendida mundialmente, pode-se compreender que através desta torna-se possível informar e passar conhecimento, porém devidamente amparada por textos que deem suporte à imagem selecionada, como reforça Sousa:

Quando se fala de fotojornalismo não se fala exclusivamente de fotografia. A fotografia é ontogenicamente incapaz de oferecer determinadas informações, daí que tenha de ser complementada com textos que orientem a construção de sentido, para a mensagem fazê-lo. (SOUSA, 2002, p. 9)

As produções desses gêneros fotográficos vão desde o arranjo das instalações até a iluminação mais apropriada. Segundo Aversa (2010), no Brasil, as redações dos jornais opõem-se ao uso de fotos manipuladas. O fotojornalismo destarte compreende um modo de comunicação por meio de uma imagem momentânea, geralmente factual, escolhida pela imprensa e agregada ao jornalismo impresso. O fotojornalismo é aplicável a dois contextos: o informativo, o jornal mencionado como “sério” tendo a informação como elemento básico e de interesse comum; e no jornal citado como “popular”, onde o fotojornalismo sensacionalista é moldado na realidade de seus leitores.

Vale lembrar que as imagens vêm carregadas de significado, que darão o sentido editorial no material a ser publicado. Desse modo compreende-se o entendimento de Sousa (*apud* Vilches, 1987) de que a imagem deve estar contida no texto de forma a gerar força e impactos noticiosos. Assim, a fotografia transforma-se em um espelho desse contexto, como o resultado do conjunto de conhecimentos agregados. Kossoy afirma que:

A fotografia tem uma realidade própria que não corresponde necessariamente à realidade que envolveu o assunto, objeto do registro, no contexto da vida passada. Trata-se da realidade do documento, da representação; uma segunda realidade, construída, codificada sedutora em sua montagem, em sua estética, de forma alguma ingênua, inocente, mas que é, todavia, o elo material do tempo e espaço representado, pista decisiva para desvendarmos o passado. (KOSSOY, 2002, p. 20)

Compreende-se neste momento, que se torna responsabilidade do repórter fotográfico a captação do material visual das matérias para qual a equipe de reportagem será pautada. Seu trabalho consiste em elemento chave do processo informacional. O “clímax” fotográfico paira sobre o momento entre abrir e fechar o obturador da câmera. O repórter fotográfico, ao sair da redação para fazer a reportagem, cria um *preview* imaginário de como a imagem supostamente vai ficar. Não se pode excluir nenhuma possibilidade, porque novas situações surgem a todo momento. A atenção aos detalhes no local do acontecimento e a comunicação a partir da imagem torna-se creditável, pautada

pela representação do real. Desse modo, o fotojornalismo, ao contrário de outras mídias, não gera dúvidas sobre os elementos envolvidos. Atrélada ao texto e produzida de forma estratégica, a fotografia relata fatos que transformam a notícia em um canal de geração de conhecimento. Hicks, em sua obra *Worlds and Pictures: An Introduction to Photojournalism* (1952), ressalta que nas revistas *Life* e *Time* a fotografia tinha o mesmo peso informativo que o texto. De acordo com a política editorial das revistas citadas, não era autorizada a manipulação da imagem alterando o teor da informação.

Diz-se que o fotógrafo possui um olhar crítico a respeito do que ele fotografa. Sensibilidade e percepção são imprescindíveis. Além disso, um bom posicionamento é um diferencial para conseguir a foto única. A objetividade é o compromisso legítimo do repórter fotográfico, garante à sociedade o direito ao acesso à informação de qualidade. O fotojornalismo torna-se, portanto uma maneira de eternizar fatos transmitindo informações de forma eficiente (MUNTEAL e GRANDI, 2005). Vale ressaltar o peso que a fotografia informativa possui ao movimentar a opinião pública sobre dado acontecimento. O a compreensão a esta afirmativa parte do entendimento de Kossoy, que afirma:

As diferentes ideologias, onde quer que atuem, sempre tiveram na imagem fotográfica um poderoso instrumento para a veiculação das ideias e da consequente formação e manipulação da opinião pública, particularmente, a partir do momento em que os avanços tecnológicos da indústria gráfica possibilitaram a multiplicação massiva de imagens através dos meios de informação e divulgação. (KOSSOY, 2002, p. 20)

E, segundo Martins (2010), “com o desenvolvimento do olhar e da técnica, novas possibilidades surgem, e o fotógrafo se torna cada vez mais exigente”. Sensibilidade e percepção são imprescindíveis.

Podemos compreender com as exposições no presente tópico a relevância do fotojornalismo, seja para a transmissão de informações com a apoio textual, seja para a formação de opiniões pautadas diante da visão da imagem apresentada.

Fotografia apelativa (sensacionalista)

A fotografia pertencer ao gênero sensacionalista ou informativo trata-se de uma questão de ponto de vista de quem pensa a sua execução. São duas

imagens feitas por uma mesma câmera, porém interpretadas por ângulos diferentes e interesses distintos. A criatividade do fotógrafo exerce peso consistente, visto que ele estabelece uma cumplicidade entre subjetivo e objetivo. O conhecimento técnico e senso crítico fazem com que o profissional no exercício da função tenha consciência de sua responsabilidade social.

Tecnicamente, os jornais em formatos em que as imagens têm mais espaço do que textos formam o que se chamam de tabloides. O dicionário *online* Michaelis (2014) aponta que o termo tabloide possui relação com o formato do jornal, que apresenta dimensões menores que os jornais tradicionais. Por sua vez, o dicionário *inFormal* (2014, s.p) aponta que a palavra originalmente “significava jornal com formato quadrado, para se distinguir de outros periódicos. Com o tempo, entretanto, passou a significar os jornais sensacionalistas, escandalosos” (*inFormal*, 2014, s/p).

Baynes (1971) aponta que o surgimento do primeiro tabloide fotográfico, em 1904, marca uma mudança conceitual: as fotografias teriam deixado de ser secundarizadas como ilustrações do texto, para serem definidas como uma outra categoria de conteúdo tão importante como a componente escrita. Hicks (1952) aponta que as mudanças resultaram em uma concorrência na imprensa, aumentando cada vez mais o número de exemplares impressos e sua circulação, gerando aumento da propaganda e lucro.

Segundo aponta Angrimani (1995), o jornalismo popular ou sensacionalista teve origem na França nos séculos XVI e XVII, com os periódicos *Gazette de France* e *Nouvelles Ordinaires*. Ambos eram parecidos com os veículos informativos contemporâneos. Já no século XIX, surgem os *canards*, veículos informativos de somente uma página. O autor aponta que as capas mais procuradas eram as que envolviam temas violentos, bem como eclipses, cometas e grandes catástrofes. Desse modo, podemos compreender o fascínio e o interesse pela fotografia que causava algum tipo de impacto ou sensação leitor, como forma de impulsionar as vendas de exemplares.

No Brasil, no mesmo século não existia a comercialização intensa de tabloides que somente, em fins da década de 1980, segundo Marcondes Filho (1986), marcam características que apelam para exploração das informações de forma emotiva, desconstruindo um fato e enaltecendo características que não condizem com o real contexto. O propósito era de que a informação emotiva vendesse por si mesma.

O fenômeno da tabloidização não ocorre apenas no Brasil, e apesar das características serem diferentes, esse modelo de impresso cresce ao redor do planeta. A Inglaterra possui ou possuía alguns dos mais tradicionais e famosos tabloides do mundo: o *The Sun* e o *Daily Mirror*, famosos mundialmente por

exposição de imagens de famosos em situações de seu cotidiano privado, bem como fatos que chocam a opinião pública inglesa. Claro que essas características e formatos são distintos dos tabloides populares no Brasil, que carregam em suas matérias assuntos com vertentes ao esporte preferido pelos brasileiros, o futebol, e as famosas mulheres seminuas em exposição, além de uma carga extra de fatos policiais ocorridas em sua área de atuação.

No Brasil, em especial o surgimento de tabloides com as características sensacionalistas atende a uma demanda de uma faixa de pouco acesso à informação, criando um nicho de mercado crescente no país, principalmente pelo maior acesso a informação de populações menos favorecidas economicamente. Em entrevista à Revista *Contracampo*, do programa de Pós Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense – UFF, Colin Sparks, um dos expoentes no fenômeno da tabloidização, destaca que:

[...] o Brasil é uma sociedade onde o público-leitor foi limitado, em termos de circulação, e os jornais eram, em suma, lidos pela elite. Muitos dos leitores potenciais de tabloides eram analfabetos ou viviam no interior, sem acesso a quaisquer jornais. Por essa razão, creio que o problema da tabloidização no Brasil é o resultado da crescente urbanização e dos melhores padrões de vida. Agora vocês têm mais pobres urbanos, alfabetizados, e que, portanto, constituem um mercado potencial para os tabloides. (*Contracampo*, 2014, p. 103)

Os dados apontados por Castilho (2009) na introdução deste estudo corroboram com a afirmativa. Ademais, uma das características marcantes dos tabloides é apontada por Almeida (2007, p. 23): “são publicadas notícias – em textos curtos e com linguagem simples e direta”. Entende-se nesse momento a importância da fotografia nesse nicho de mercado, visto esta ser um instrumento utilizado pelas editorias jornalísticas com o objetivo de reforçar a veracidade do texto e reforçar o assunto abordado. Em jornais com características de tabloide, a seleção de imagens faz toda a diferença na escolha do leitor, visto que tais jornais, como aponta Sparks (2014), têm abrangência, no Brasil, a uma camada da população de poder econômico relativamente baixo.

Estética

Inicia-se a discussão com o entendimento de Farache (2008, p. 105), que afirma: “a fotografia jornalística é uma categoria de imagem que surgiu com a finalidade primeira de ilustrar notícias veiculadas na imprensa – ou seja, com

foco explicitamente determinado em relação ao seu espaço de legitimação e propagação.” Enquanto meio de veiculação de notícias, esta deve vir carregada de significado e estimulada por elementos visuais – composição, forma, luz e cor.

Compreende-se então que a estética faz parte do fotojornalismo, principalmente pela sua representação ante o fato relatado, remetendo-nos ao campo da imaginação, que nos sugere uma quantidade imensa de caminhos a ser pensados e observados como belos ou não. A fim de ilustrar o contexto de como a imagem fotográfica faz parte do imaginário, imagine um repórter fotográfico que relata uma dada localidade turística. A captação das imagens faz todo o diferencial para o imaginário do leitor com relação ao local. Isso pode ser decisivo para o leitor optar por viajar ou não para o local onde foram registradas as imagens.

Por esse ângulo, o conceito de fotojornalismo indicaria o campo estético com peculiaridades próprias. Um acontecimento chocante pode ter uma visão bela, em função de uma ação, um gesto humanitário, que ao invés de chocar no sentido de uma imagem agressiva aos olhos, mexe com lado afetivo, o sentimento de amor, compaixão ao próximo. Apesar de toda objetividade do ato fotográfico em si, esse encontro entre o sujeito e o autor da imagem faz toda diferença, pois esta vem carregada de um senso estético que gera sentimentos adversos ante à visão apresentada que faz diferença no contexto da informação escrita.

Direitos autorais

Segundo o ECAD – Escritório Central de Arrecadação e Distribuição (2014, s.p) “direito autoral é um conjunto de prerrogativas conferidas por lei à pessoa física ou jurídica criadora da obra intelectual, para que ela possa gozar dos benefícios morais e patrimoniais resultantes da exploração de suas criações [... e] protege as relações entre o criador e quem utiliza suas criações artísticas, literárias ou científicas, tais como textos, livros, pinturas, esculturas, músicas, fotografias etc.”

A convenção de Paris de 1883, que versa sobre a assinatura do tratado de proteção da propriedade industrial, serviu de norte para que os legisladores brasileiros versarem sobre as questões de direitos autorais, estas já remontadas nas constituições de 1891, 1934, 1946, 1967, a Emenda Constitucional de 1969 e na própria constituição de 1988 (ECAD, 2014). Efetivamente a Lei 9610/1998, conhecida como a Lei de Direitos Autorais – LDA (BRASIL, 1998), regulamenta a questão dos direitos autorais em território nacional. Esta tem

por premissa proteger, garantir e regular os direitos de todos os brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil frente aos direitos autorais.

O movimento das sociedades e organizações de direitos autorais teve início no Brasil no início do século XX, com Chiquinha Gonzaga, que considerava justo receber por parte das arrecadações de suas obras musicais que eram apresentadas em teatros. A partir desse momento, surge a primeira sociedade de proteção aos direitos autorais no país: a Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, tendo depois sua nomenclatura alterada para Sociedade Brasileira de Autores, surgindo a partir diversas entidades de proteção aos direitos autorais (ECAD, 2014). Assim, os autores de qualquer obra literária, artística ou científica têm os seus direitos assegurados e nomes reconhecidos em toda e qualquer obra por ele produzida.

O crédito ou reconhecimento da obra consiste em uma forma de proteção ao criador e sua criação contra o lesão ou outro tipo de transgressão que lhe venha causar prejuízos moral e ou material, pela banalização de seu trabalho. Vale lembrar que o país é signatário de diversos Acordos e Tratados Internacionais, tais como a Convenção de Berna, regulamentada pelo Decreto 75.699, de 6/12/75, a Convenção de Roma, regulamentada pelo Decreto 57.125, de 19/10/65 e o Acordo sobre aspectos dos Direitos de Propriedade Intelectual relacionados ao Comércio – ADPIC, regulamentado no país pelo Decreto 1.355, de 30/12/1994.

A fotografia, assim como outros elementos de propriedade intelectual, é amparada e caracterizada na Lei 9.610/98 em seu art 7.º, que segue em destaque:

São obras intelectuais protegidas as criações do espírito, expressas por qualquer meio ou fixadas em qualquer suporte, tangível ou intangível, conhecido ou que se invente no futuro, tais como: [...]

VI - as obras audiovisuais, sonorizadas ou não, inclusive as cinematográficas;

VII - as obras fotográficas e as produzidas por qualquer processo análogo ao da fotografia;

VIII - as obras de desenho, pintura, gravura, escultura, litografia e arte cinética;

IX - as ilustrações, cartas geográficas e outras obras da mesma natureza; (BRASIL, 1998, s. p.)

O artigo 24 da Lei supracitada (BRASIL, 1998) versa sobre os direitos morais do autor, que vão desde a reivindicação da autoria do trabalho, o direito ao crédito na obra, a contestação de qualquer intervenção que venha a modificar sua obra, até a preservação de sua memória, e sua consequente retirada ou

suspensão de sua circulação ou forma de utilização já autorizada. Em relação a obras fotográficas, em especial, a Lei descreve um artigo específico sobre os direitos de autoria dos autores, que lhes dá amparo legal e direitos de exercício de uso de sua imagem da melhor forma lhes aprouver, inclusive dando garantias à originalidade, conforme o Artigo 79, a seguir:

Art. 79. O autor de obra fotográfica tem direito a reproduzi-la e colocá-la à venda, observadas as restrições à exposição, reprodução e venda de retratos, e sem prejuízo dos direitos de autor sobre a obra fotografada, se de artes plásticas protegidas.

§ 1º A fotografia, quando utilizada por terceiros, indicará de forma legível o nome do seu autor.

§ 2º É vedada a reprodução de obra fotográfica que não esteja em absoluta consonância com o original, salvo prévia autorização do autor.

Muitas editorias ignoram o direito do autor do trabalho fotográfico de ter seu nome creditado junto à foto publicada. Com a banalização da fotografia, a busca por imagens na internet para ilustrar as matérias tem crescido em um ritmo acelerado e tem provocado inquietação nos repórteres fotográficos, que veem seus trabalhos publicados com créditos trocados ou até mesmo sem créditos, sinalizando um total desrespeito às Leis vigentes no país.

Como o artigo trata de publicações de mídia jornalística, como veremos adiante, boa parte das obras fotográficas não são creditadas aos seus autores. Isto em razão da ausência de cuidados frente à questão ética de credibilidade ao autor da fotografia. Muitas são plagiadas, sem qualquer escrúpulo, com a intenção de realizar a venda, sem se preocupar com as implicações legais nelas contidas.

Relato de caso

A metodologia para este estudo foi de natureza teórica, sendo delineada sob a abordagem da pesquisa qualitativa do tipo descritiva, pautada nas Dimensões de Pesquisa apresentadas por Novikoff. Esta é uma abordagem teórico-metodológica, com todas as dimensões de preparação, estudo, desenvolvimento e apresentação de pesquisa acadêmico-científica (NOVIKOFF, 2010), que nos permitiu o desenvolvimento teórico para ancoragem do presente relato, bem como delinear o Estado do Produto (COUTINHO e NOVIKOFF, 2013), ou seja, a análise das imagens e suas

características, fazendo uso de fotos de capa constantes nos primeiros cadernos do jornal *O Dia* para a coleta de imagens.

A metodologia de natureza qualitativa empregada para este trabalho teórico foi dividida em três etapas, onde a primeira consistiu em uma revisão bibliográfica abordando tópicos sobre fotojornalismo, sensacionalismo, estética e direitos autorais, para desenho do Estado do Produto. Em um segundo momento, realizou-se uma pesquisa junto ao acervo eletrônico do Jornal *O Dia*, afim de colher as capas das edições dominicais postas em circulação no primeiro domingo dos meses do ano de 2014. Justifica-se a escolha por esta são datas em que o público foco da pesquisa, de base assalariada, recebe seus proventos e adquire exemplares, para leituras de cadernos como esportes e notícias do cotidiano. O caminho metodológico de se estudar o estado do produto (fotografias) se justifica a partir do momento que se entende o ambiente virtual como um espaço da sociedade (Johnson, 2002). Vale apontar que um caminho metodológico, segundo Cervo e colaboradores (2007, p. 27), “é a ordem que se deve impor aos diferentes processos necessários para atingir certo fim ou resultado desejado.”

Resultados e discussões

Na realização do estado do conhecimento por meio da revisão bibliográfica realizada junto ao acervo eletrônico do jornal *O Dia*, não se localizaram as edições que estavam previstas no método. No *website* do jornal, não há um *link* específico que permita ao leitor o acesso a edições anteriores. Ao acessar a base de alguns jornais grandes, como o *O Globo*, por exemplo, existe a página de acesso aos acervos de todas as edições do jornal. No caso do jornal selecionado para o desenvolvimento do relato, não há página para acesso às edições anteriores, levando-nos a captar junto à redação algumas edições de forma aleatória – o que apesar de extrapolar o método proposto nos permitiu realizar a análise do material. Desse modo, apresenta-se a Tabela 2, com os dados coletados para a realização da análise crítica do presente estudo conforme segue abaixo. Destaca-se que das edições selecionadas inicialmente, conseguimos a capa da somente da edição de 5/1/2014. Desse modo foram analisadas as capas das edições, além da data supracitada, das edições de 18/3/2014, 10/5/2014, 13/09/2014 e 10/12/2014, conforme tabela adiante.

TABELA 1: ANÁLISE DAS FOTOGRAFIAS

<i>Data</i>	<i>Título *</i>	<i>Senso estético</i>	<i>Direitos autorais</i>	<i>Coerência imagem-título</i>	<i>Jornalística</i>	<i>Sensacionalista</i>
5/1/14	A	S	S	S	X	
18/3/14	B	S	S	N		X
10/5/14	C	S	S	N		X
13/9/14	D	S	S	S		X
10/12/14	E	S	S	N		X

* Títulos: A - “Lutadores na torcida pela volta do Aranha”; B - “Revolta no Adeus a Cláudia”; C - “Rio, a 33 dias da Copa”; D - “Adeus ao Guerreiro”; E - “Tráfico usa armas especiais para atacar bases de UPPs”. Fonte: dados da pesquisa

Nota-se que dentro dos elementos da tabela de análise de fotografias, alguns elementos são plenamente atendidos, tais como senso estético e respeito aos direitos autorais. Todas as imagens selecionadas apresentam bom senso estético e até nos afloram algum sentimento, como compaixão, revolta ou companheirismo, parceria. Não há imagens agressivas ou que remetam ao fato em si, como cenas de extrema violência, com imagens chocantes de acidentes ou corpos. Existe um respeito ao leitor, que, subjetivamente ao analisar a imagem e verificar o título da reportagem, compreende o que ocorreu sem necessariamente a imagem apresentar o fato em si. Desse modo, compreendemos o bom senso do repórter fotográfico na seleção das imagens.

Quanto aos direitos autorais, o jornal respeita plenamente os ditames legais, ao sinalizar em todas as imagens selecionadas o nome do autor da fotografia. Além de denotar a seriedade do veículo midiático, este apresenta respeito ao autor da mesma e respeito às Leis no que tange os direitos autorais. Desse modo, os autores podem divulgar no veículo seu material, certos de que serão devidamente reconhecidos pelo trabalho desenvolvido, que para um repórter fotográfico torna-se extremamente relevante.

Já no quesito “Coerência Imagem X Tema”, denota-se um distanciamento na maioria das imagens analisadas. No primeiro momento, em se tratando da aderência a imagem x tema, surge a edição de 5/1/2014, destacando o apoio a

Anderson Silva, o “Aranha”, dos demais colegas de trabalho, onde se torna notória a coerência tanto no título da reportagem quanto na imagem que faz alusão ao título.

De igual forma, na reportagem de 13/9/2014, intitulada “Adeus ao Guerreiro”, a imagem da despedida da família ao ente vítima de tiroteio em uma Unidade de Polícia Pacificadora – UPP, como são chamadas unidades policiais instaladas em determinadas comunidades pobres na cidade do Rio de Janeiro, sinaliza uma clara ideia de que se trata de uma menção saudosa da família ao policial morto em conflito.

No entanto, as demais imagens não apresentam coerência com o título discutido pela reportagem. Na imagem da edição de 18/3/2014, intitulada “Revolta no Adeus a Cláudia”, as cenas não versam sobre o protesto da família contra a atividade da Polícia, que levou à morte a Sra. Cláudia; não há um manifesto explícito feito por parentes e amigos da vítima e sim a cena de uma família ainda em choque pela perda do ente querido. Percebe-se que nesse momento a equipe de redação fez uso de uma imagem que reflete a perda repentina de um ente familiar vitimado por um confronto da polícia com traficantes em uma dada região da cidade. A revolta da sociedade diante do fato no entanto não está devidamente retratada na imagem selecionada. Por sua vez, na edição de 10/5/2014, a reportagem de título “Rio, a 33 dias da Copa”, remete à ideia de apresentar os avanços ou atrasos que ainda estavam impactando negativamente na ocorrência do evento. Toda a mídia tratava do tema como sendo um apontamento para todos os problemas que envolviam a estrutura do evento e não algo relacionado à violência e os roubos que ocorrem em praias famosas da capital fluminense.

As imagens que destacam a ação de um marginal e sua gangue ao roubar um turista, infelizmente, apesar de ser fato recorrente na cidade do Rio de Janeiro, nada tinham a ver com os problemas estruturais que teoricamente poderiam impactar na realização do evento. Os problemas de segurança pública poderiam ser destacados em outros cadernos do jornal, como as páginas policiais, por exemplo. Por fim, a imagem que aponta diversos policiais mortos em confrontos com traficantes nas favelas cariocas não possui uma conexão com o título da reportagem de capar da edição de 10/12/2014 – “Tráfico usa armas especiais para atacar bases de UPPs”. Sinteticamente, a reportagem falava do perfil de armamentos utilizados pelos traficantes no combate às UPPs da cidade. Claro que no conflito entre a polícia e bandidos diversas vidas serão ceifadas, seja das forças de segurança, sejam dos bandidos. Entretanto, o cerne da reportagem debruçava-se sobre a questão do tipo de armamento utilizado por bandidos e não sobre as mortes que ocorreram, nem sobre a representação

por meio de diversas cruzes fixadas em uma das praias da cidade. A fotografia em nada contextualiza com o fato ocorrido e seu impacto na sociedade.

Já o último tópico observado busca classificar a imagem como sendo “Jornalística” ou “Sensacionalista”. Dada a característica do jornal analisado no presente estudo, pode-se verificar que, à exceção da imagem selecionada da edição de 5/1/2014, que tem um cunho informativo e jornalístico, as demais estão relacionadas com fatos sensacionalistas, que correlacionam fatos que chocam a opinião pública com a exploração da notícia para alavancar a venda de exemplares, principalmente levando em conta o perfil de público que faz uso deste veículo informativo para leitura.

Considerações finais

Durante a elaboração do presente estudo, buscou-se elucidar alguns conceitos relevantes para a profissão do fotógrafo, com vistas à promoção de novos saberes e olhares sobre o campo da profissão. A pesquisa para a ancoragem teórica nos permitiu compreender os deslocamentos que a imagem acarreta para a promoção da notícia. Entretanto, em função do público que o jornal atinge, a imagem necessita ser explorada com um caráter mais sensacionalista do que jornalístico, com o objetivo simples de elevar a venda do veículo. Entretanto denota-se que à parte das características sensacionalistas, as imagens selecionadas no veículo analisado apresentam um senso estético e pleno respeito aos direitos autorais, dentro do que preconiza a Lei 9.610/98. No entanto, percebe-se que as relações entre os títulos apresentados e as imagens selecionadas nem sempre coadunam, de onde entendemos que existe a real necessidade de um trato da redação ou dos repórteres fotográficos na seleção das imagens para que possam encontrar um elo de ligação.

O trabalho de certa forma também foi prejudicado em aspectos metodológicos em função do não interesse do veículo em disponibilizar as capas das edições que inicialmente foram selecionados na proposta de trabalho. No entanto, o esforço de analisar o produto “capas de jornais” para pensar o “sensacionalismo” foi alcançado.

Aponta-se também a falha do veículo de comunicação, de circulação expressiva na cidade do Rio de Janeiro e presente em diversas mídias (impressa, televisiva, radiofônica e digital), em não possuir para pesquisadores um canal *online* para acesso ao seu acervo. Como mencionado no corpo do presente estudo, outros canais contam com um portal de acervo jornalístico devidamente catalogado para que estudantes e pesquisadores possam buscar informações.

Com o uso do ciberespaço foi possível desenvolver uma análise crítica do material, visto que na verdade não obtivemos retorno da equipe de redação do Jornal *O Dia*.

Entende-se que existe realmente um caminho vasto a ser perseguido por estudiosos e pesquisadores na área de fotografia, comunicação e áreas afins que muito necessitam do suporte de imagens para dar amplitude à suas ações. Desse modo, buscamos contribuir significativamente para que outros estudos sejam despontados sobre este espectro.

Referências

- ANGRIMANI, Danilo. *Espreme que sai sangue*. Um estudo do sensacionalismo na imprensa. São Paulo: Summus, 1995.
- BAYNES, Ken. *Scoop, Scandal and Stife*. A Study of PhotograPhy in Newspapers. London: Lund, 1971.
- BRASIL. *Lei nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998*. Altera, atualiza e consolida a legislação sobre direitos autorais e dá outras providências. Disponível em: < http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19610.htm.> Acesso em 19/05/2014
- CASTILHO, Carlos. Venda avulsa de jornalões brasileiros cai a índices surpreendentes. In: Carta Maior. Disponível em: <<http://cartamaior.com.br/?/Editoria/Politica/Venda-avulsa-de-jornaloes-brasileiros-cai-a-indices-surpreendentes-%0D%0A/4/15318>.> Acesso em 05/04/2015.
- CERVO, Amado Luis, BERVIAN, Pedro Alcino e SILVA, Roberto da. *Metodologia Científica*. 6ª ed. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2007.
- COUTINHO, Rhanica Evelise Toledo; NOVIKOFF, Cristina. *O Ciberespaço como ferramenta de ensino para Educação Ambiental*. [Dissertação de Mestrado] MECSMA – Mestrado Profissional em Ensino em Ciências da Saúde e do Meio Ambiente, UNIFOA. Volta Redonda, 2013.
- ECAD. Escritório Central de Arrecdação e Distribuição. *Direito Autoral*: o que é? Disponível em <http://www.ecad.org.br/pt/direito-autoral/o-que-e-direito-autoral/Paginas/default.aspx>. Acesso em 21/04/2015;
- FARACHE, Ana Elyzabeth de Araújo. *Fotografia e experiência estética: a superação do efêmero no fotojornalismo contemporâneo*. 2008. 133p. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Pernambuco - UFPE. Recife, 2008. Disponível em: http://www.repositorio.ufpe.br/bitstream/handle/123456789/2898/arquivo1865_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em 21/04/2015.
- HICKS, Wilson. *Words and Pictures*. An Introduction to Photojournalism. New York: Harper, 1952.

- INFORMAL, *Dicionário Online*. Disponível em <<http://www.dicionarioinformal.com.br/tabl%C3%B3ide/>>. Acesso em 17/04/2015.
- JOHNSON, Allan G. *Dicionário de Sociologia*: guia prático da linguagem sociológica. Tradução de Ruy Jungmann. Jorge Zahar Editor: São Paulo, 2002.
- KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. São Paulo. 3. ed. Atelier 2002.
- MARCONDES FILHO, Ciro. *O Capital da Notícia*. São Paulo, Ática, 1986.
- MARTINS, Nelson. (2010) – Fotografia: da analógica à digital. Rio de Janeiro: Ed SENAC Nacional, 2010. 280 p. II. Publicado em parceria com a Editora Senac Rio.
- MICHEALIS *Dicionário Online*. Disponível em:< http://michaelis.uol.com.br/moderno/ingles/definicao/ingles-portugues/tabloid%20_492980.html> Acesso em 15/04/2015.
- MOREIRA, Priscilla M. M. *Violência, futebol e erotismo: sensacionalismo e espetacularização nas capas do tablóide*. 2007. 69p. Monografia (Graduação). Universidade Federal Viçosa – UFV. Viçosa: 2007. Disponível em:< http://www.com.ufv.br/pdfs/tccs/2007/2007_priscilaalmeida_sensacionalismomeiahora.pdf> Acesso em 20/04/2015.
- MUNTEAL, Oswaldo. GRANDI, Larissa. *A imprensa na História do Brasil: fotojornalismo no século XX*. Rio de Janeiro: Ed. PUC - Rio; Desiderato, 2005.
- NOVIKOFF, C. *Pesquisa qualitativa: uma abordagem teórico-metodológica na educação*. In *Anais IV SIPEQ* – ISBN - 978-85-98623-04-7. 2010. Disponível em:<<http://www.sepq.org.br/IVsipeq/anais/artigos/52.pdf>>. Acesso em: 25 mar. 2014.
- SOUSA, Jorge Pedro. *Fotojornalismo: Uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa*. Porto, 2002. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/sousa-jorge-pedro-fotojornalismo.pdf>> Acesso em: 31 de janeiro de 2015.
- _____. *Uma História crítica do fotojornalismo Ocidental*. Argos – Editora Universitária. Letras Contemporâneas. 2004.
- SPARKS, Colin. *Jornalismo Tabloide* - Uma conversa com Colin Sparks. In: Revista Contracampo, v.30, n. 2, Trad. por Ana Resende, ed. ago-nov de 2014. Niterói: Contracampo, 2014. Pags: 101-114.
- VILCHES, L. *Teoría de la imagen periodística*. Barcelona: Paidós, 1987.

Fotografia *newborn*: a sensibilidade e a arte da fotografia de recém-nascidos

MARIA TERESA CERQUEIRA F. DE LIMA

CRISTINA NOVIKOFF

SÔNIA C. M. GARCIA

Introdução

O presente artigo trata da arte da fotografia e do ato de fotografar que tende a capturar um momento específico em nossas vidas e desta forma, eternizá-lo. Neste sentido, a fotografia conduz, a partir do olhar e técnica do fotógrafo, para uma imagem, uma realidade a ser capturada. Mauad (1997) chama a atenção para a importância da fotografia no século passado, em que tal experiência possibilita um novo tipo de conhecimento, mais imediato, mais generalizado, ao mesmo tempo em que habilita os grupos sociais a formas de autorrepresentação até então reservadas à pequena parte da elite que encomendava a pintura de seu retrato.

Atualmente percebemos as significativas mudanças de olhares e atenção que se voltaram no campo da arte de fotografar e, em especial, dirigida ao recém-nascido, ser que vem ganhando espaço na sociedade e também nos registros fotográficos. Podemos pensar que é neste movimento que os interessados tentam buscar os contornos de cores e focos que representem, no nosso caso, seus rebentos e com eles, seus sucessos.

Ter o recém-nascido como ser eleito e foco desta ação exige cuidados ainda mais especiais e técnicas ainda mais específicas. Mostra-se fundamental que o fotógrafo deva ter domínio tanto em relação à técnica quanto em relação às peculiaridades do bebê, identificando o seu ciclo do sono, fome, sede e conforto emocional. Tais cuidados mostram-se decisivos e auxiliam, com excelência, na composição fotográfica.

Para Flusser, filósofo da fotografia, o mundo tornou-se colorido e tal modificação, em comparação aos tons cinzentos do passado, não pode ser explicada apenas esteticamente: “As superfícies que nos cercam resplandecem em cor, sobretudo porque irradiam mensagens”, afirma (FLUSSER, 1983, p. 97).

Tratamos, aqui, do nosso objeto de estudo, que é representado pelo estilo de fotografia dirigida aos recém-nascidos. Partimos do pressuposto de que fotografar recém-nascidos de forma empírica compromete os resultados desta ação, e que se bem embasados teoricamente, estes profissionais deverão efetivar seus lugares no mercado de trabalho. Neste momento evidencia-se a justificativa na construção do trabalho em tela. Além disso, as fotos que encham os olhos dos espectadores são sempre um motivo de muito encantamento e também de receio por parte dos pais. No meio fotográfico existe um número considerável de trabalhos que tratam da fotografia como objeto de estudo. De outra forma, esta realidade não é a mesma em relação a trabalhos voltados para a arte de fotografar recém-nascidos.

Os livros no Brasil sobre este tema são em sua grande maioria ilustrativos, sem conteúdo descritivo e/ou teórico. Sabemos que as fotos são realmente encantadoras, contudo o alicerce teórico representa fundamental contribuição para todos nós, profissionais da área e, também, leitores interessados. Dai delinear o presente estudo a partir da abordagem da pesquisa qualitativa do tipo descritiva pautada nas dimensões de pesquisa propostas por Novikoff (2010). Esta “[...] trata-se de uma abordagem teórico-metodológica, com todas as dimensões de preparação, estudo, desenvolvimento e apresentação de pesquisa acadêmico-científica” (NOVIKOFF, 2010, p. 3). Nas referidas dimensões é necessário que se faça o denominado “estudo do conhecimento”, com levantamento de pesquisa quantitativa de caráter exploratório e descritivo, através de estudo bibliométrico que tem por objeto o tratamento e a análise quantitativa das publicações científicas. Segue após esta fase a análise qualitativa. Para este trabalho foram levantados diversos artigos que tratam do tema “fotografia *newborn*” a partir de busca na biblioteca eletrônica “Scientific Electronic Library Online – Scielo”; a análise foi pautada na abordagem crítica sobre os conceitos de fotografia com recém-nascidos.

Frente ao avanço da sociedade diante da fotografia e nela, diante do nascimento e do novo público-alvo que se apresenta os recém-nascidos, evidenciamos um quadro em que os fotógrafos, profissionais da área, são convocados a especializarem-se no sentido de acolher e proceder tecnicamente corretos, uma vez que sejam solicitados por seus clientes. Assim inquirimos se os profissionais da fotografia estão preparados para dar conta da arte de fotografar os recém-nascidos e neste processo, disponibilizar de recursos que os auxiliem em todo o processo.

O objetivo deste artigo é apresentar a arte da fotografia e nela, a necessidade de um novo e aperfeiçoado olhar do profissional para os *newborns* e seus familiares. Desta forma, partimos do pressuposto de que profissionais,

para fotografar os recém-nascidos, precisam possuir capacitação específica e disponibilidade pessoal no sentido de realizarem suas metas de forma satisfatória para todas as partes envolvidas neste dinamismo. E ainda, considerando que os pais e familiares envolvidos neste processo contam com este recurso para mais uma satisfação e realização, ambas funcionando como obra eternizada de suas continuidades, supomos ser a referida pesquisa de vulto significativo. Assim, queremos crer que o aprofundamento e o estudo acerca das possibilidades de aperfeiçoamento dos profissionais da fotografia e da fotografia de recém-nascidos, possam ser viabilizados e factíveis.

Fotografia do *newborn*

A sensibilidade de um fotógrafo para registrar os primeiros dias de vida de um bebê é uma das questões mais relevantes neste artigo. Sabemos que existem profissionais que procuram algumas profissões somente pelo retorno financeiro, mas não possuem gosto por aquilo que decidem fazer. A fotografia não está isenta destes profissionais, mas para se obter sucesso nesta área, além do conhecimento técnico é importante ter sensibilidade – e neste caso, também com os bebês. É necessário lembrar que eles são frágeis e que necessitam de cuidados na hora de execução das poses. O fotógrafo de recém-nascidos passa a maioria do tempo em que são realizadas as fotos com o bebê no colo, pois é o responsável por acalmar, acalantar, vestir o bebê, entre outras coisas. Se ele não gostar do que está fazendo, o trabalho não vai fluir da maneira que deveria. Importante lembrar que os pais sempre estão presentes durante as sessões para acompanhar cada detalhe – geralmente é a mãe que está presente, até mesmo para as importantes pausas da amamentação. A fragilidade deste ser, tão indefeso, deve ser levada em conta na hora da sessão de fotos.

A representação da criança como recém-nascido nem sempre existiu na história. No século XII ainda não havia espaço para a infância na arte medieval, somente nas pinturas com tom de sarcasmo e graça é que começaram a surgir imagens de crianças em sua vida cotidiana. No início do século XIX as crianças eram retratadas por alguns teóricos de forma marginalizada, e apareciam em pinturas da época como homens e mulheres de pequena estatura, com vestimentas de adultos e no cotidiano da sociedade sem a representação da infância:

A arte medieval representava a criança como um homem em escala reduzida... A criança era, portanto diferente do homem, mas apenas

no tamanho e na força, enquanto outras características permanecem iguais. (ARIÈS, 1981, p. 8)

As crianças estavam na sociedade, mas não existiam registros sobre o assunto. Eram consideradas anãs, homens de pequena estatura e eram tratadas como adultas e participavam do cotidiano dos adultos, sem presença afetiva ou infantilizada. A criança antigamente era como nos mostra Aries “um anão, mas um anão seguro de que não permanecerá anão, salvo em caso de feitiçaria” (*Ibid.*)

Até por volta do século XII a arte medieval desconhecia a infância e não procurava representá-la. Até mesmo nos registros brasileiros, do século XIX ao início do século XX, o Brasil era registrado como um país sem crianças, que não apareciam em fotos e registros com seus traços de infância. Em uma foto da década de 1880, Monteiro Lobato aparece com as irmãs Judite e Ester vestidos com roupas de adultos da época. Também Olavo Bilac, em seu livro de poesias infantis lançado em 1904, traz em sua capa meninos vestidos com terno. Este autor escreve uma crônica, em 1908, em que recorda seus tempos de criança, mostrando essa característica da época, em que teve que retrain suas vontades de infância para se juntar aos adultos.

Nunca fui verdadeiramente menino e nunca fui verdadeiramente moço. A coisa não teria importância, se fosse uma desgraça acontecida a mim somente: mas foi uma desgraça que aconteceu a toda uma geração. Toda a gente do Rio, que tem hoje a minha idade, deve estar sentindo ao ler estas linhas, a mesma tristeza. Fomos todos criados para gente macambúzia, e não para gente alegre. Nunca nos deixaram gozar essas duas quadras deliciosas da vida e que o existir é um fato divino. Os nossos pais davam-nos a mesma educação que haviam recebido: cara amarrada, palmatória dura, estudo forçado e, escravidão prematura à estupidéz das fórmulas, das regras e das hipocrisias. [...] “É preciso estar quieto! É preciso ser homem!” Tanto nos recomendaram isso, que ficamos homens. E que homens! Céuticos, tristes, de um romantismo doentio. (BILAC, 1904)

Somente no século XVII começaram a surgir um grande número de retratos de crianças sozinhas e de crianças com suas famílias, tendo os menores como centro da composição. No século XVIII começaram a surgir fotos de bebês usando cueiros, uma espécie de faixa de tecido que era enrolada em seus corpos. Então, no século XIX, começaram a surgir as fotos de crianças usando trajes infantis, aproximando do que conhecemos hoje como fotografia infantil.

Toda essa representação da criança até os dias atuais ocorria o mais próximo da realidade e a criança era retratada em seu cotidiano, até que em 1980 a Australiana Anne Geddes, considerada a mãe deste estilo fotográfico, resolveu clicar bebês em legumes, verduras e flores. A ideia veio porque ela queria criar um cartão de natal com a fotografia da filha. Com o passar do tempo Anne viu um potencial nesse estilo de fotografia e seus ensaios passaram a ser voltados para elaboração de calendários.

Posteriormente, as irmãs gêmeas americanas Kelley Ryden e Tracy Raver se tornaram responsáveis pelo formato que o estilo fotográfico assumiu. Suas fotografias deixavam os bebês em primeiro plano. As duas começaram a fotografar os bebês recém-nascidos com a mão no queixo ou em posição fetal.

A fase do sono: conhecendo os estágios do sono do recém-nascido

A fotografia *newborn* é um estilo de fotografia criativo, em que as fotos são feitas com utilização de acessórios e roupinhas próprias para a sessão, sendo necessário que o bebê esteja em sono profundo para que permaneça nas poses utilizadas. O fotógrafo deve ter conhecimento das fases do sono do bebê para que os cliques saiam perfeitos.

Da mesma forma que os adultos, os bebês passam por diferentes fases do sono. Atravessamos um ciclo do sono que vai da semiconsciência ao sono leve, o sono com sonhos e finalmente o sono profundo. Depois fazemos o caminho inverso, até chegar ao estágio acordado e o de voltar a dormir de novo. A etapa do sono em que geralmente sonhamos é conhecida como REM (da sigla em inglês *rapid eye movement*, ou movimento rápido dos olhos). Adultos e bebês costumam ter, em média, cinco ciclos de sono por noite. (BabyCenter Brasil, 2015)

A primeira fase do sono é a fase do sono com sonhos, que aparece por volta de 6 ou 7 meses de gravidez. Nos recém-nascidos podemos identificar esta fase de uma forma muito fácil: nota-se um movimento de olhos de um lado para outro sob as pálpebras durante os sonhos, o corpo fica parado e a respiração ofegante. Este momento dos sonhos é uma ótima hora para fazer registros de bebês sorrindo, fazendo biquinhos, entre outros movimentos. As feições enquanto estão sonhando vão mudando, e o fotógrafo atento consegue registrar momentos únicos.

Os bebês recém-nascidos têm mais sono que os adultos, e em geral passam cerca de 25 por cento do tempo do sono sonhando.

De acordo com o especialista em sono norte americano Richard Ferber, as crianças ao nascerem passam por volta de 50 por cento do tempo dormindo em estágio REM. Essa proporção cai para 33 por cento em até 3 anos e para 25 por cento a partir de 10 a 14 anos. (BabyCenter Brasil, 2015)

O outro estágio é a fase do sono sem sonhos; neste estágio o bebê o bebê respira de forma ofegante e regular, e podemos identificar também a presença de suspiros profundos. Ficam em posição imóvel, e às vezes pode-se identificar pequenos movimentos de chupar a boca e alguns movimentos mais bruscos do corpo (o que é normal, e também pode ser visto no sono de adultos). Esta fase acontece em pequenos intervalos, ao contrário dos adultos e das crianças maiores. No decorrer do primeiro mês de vida, os movimentos repentinos vão desaparecendo e o sono vai ficando cada vez mais contínuo.

O recém-nascido dorme aproximadamente 16 a 18 horas por dia e alterna ciclos de sono e vigília a cada 3 a 4 horas, sendo esses distribuídos entre dia e noite. Quando o recém-nascido chega ao primeiro mês de vida ele começa a se adaptar com a noite e o dia, identificando as atividades sociais, e assim dorme mais durante a noite e fica acordado durante o dia. Por esse motivo, as fotos de recém-nascido devem ser tiradas o quanto antes, pois quanto mais dias de vida o bebê tem, mais ele vai se adaptando com convívio social e menos tempo ele dorme durante o dia.

Segurança do bebê na fotografia de recém-nascido

A segurança do bebê é de suma importância para este trabalho, pois o bebê é muito frágil e necessita de cuidados. Cabe ao profissional passar segurança para os pais e durante a sessão ter cuidado e saber realizar as composições de forma segura.

A fotografia *newborn* é uma arte, e nós fotógrafos gostamos de alimentar nossa criatividade. Utilizamos adereços e poses geralmente recriadas da internet, porém por mais que tais poses tenham sido vistas milhares e milhares de vezes, sempre serão únicas para aqueles clientes que as estão vendo pela primeira vez em seu filho. Tentar novas poses, acrescentar novos adereços, é normal no processo de criatividade, mais sempre devemos fazer isso de forma segura.

Existe uma quantidade de coisas a se considerar quanto a poses *newborns*. Por exemplo, nem todo recém-nascido pode fazer todos os tipos de pose! Alguns bebês se curvam com facilidade, outros não. Não se deve forçar! Você também deve procurar saber dos pais se o bebê tem algum problema de saúde. Se você está inseguro, então não tente a pose. (FERNANDES, 2015, s/p)

É comum acontecer durante uma sessão de fotos com recém-nascidos, que os pais queiram essa ou aquela pose que viram na internet, mas devemos deixar claro para os pais que o mais importante é a segurança do bebê. Cada bebê é um de um jeito, tem sua singularidade, uns irão gostar mais de ficar de bruços, outros de barriga para cima. E assim o fotógrafo vai se adequando e criando as poses de acordo com a necessidade daquele bebê. Nunca se deve forçar uma pose só para agradar os pais, pois isso pode acabar machucando o bebê, causando um acidente ou algo mais grave.

Na maioria das vezes as poses que consideramos inseguras são composições ou clonagem. As fotos de bebês em florestas, em cima de violão, pendurados e árvores, na verdade são montagens, composições ou clonagens feitas no *photoshop* para abrigar ainda mais as fotos de recém-nascidos; na verdade o bebê não foi colocado naquela situação, pois traria riscos para si.

Composição: qualquer imagem composta de várias partes ou elementos, no mundo da fotografia refere-se a “camadas” mescladas no *photoshop* (ou outro programa similar) para que diferentes áreas de cada foto sejam usadas para criar uma única foto.

Clonagem: nos softwares gráficos de computador, especialmente Adobe Photoshop, a ferramenta Clone Stamp (ou carimbo) seleciona amostras de área de sua imagem e, em seguida, utiliza esses pixels para pintar sobre outras partes da imagem. A ferramenta Clone Stamp age como carimbo para que você possa alterar o tamanho, o que permite a clonagem a partir apenas de um pixel de largura ou até centenas deles. Você pode mudar a opacidade para produzir um efeito de clonagem mais sutil. Além disso, há uma escolha de alinhamento da área ou não. (FERNANDES, 2015, s/p).

Através dessas técnicas podemos aumentar as possibilidades de composições, possibilitando segurança para os bebês e assim fortalecendo ainda mais este trabalho encantador que é a fotografia de recém-nascido.

Composição fotográfica e técnicas para fotografia de recém-nascidos

Para que seja registrado este momento tão especial que é o nascimento de um novo ser, o profissional deve passar confiança e ter certeza do que está fazendo. É importante escolher um espaço acolhedor, quentinho, o ideal é que o profissional tenha um aquecedor para manter o local com uma temperatura agradável, pois na maioria das vezes o bebê está sem roupas e a temperatura agradável irá fazer com que ele se sinta confortável, facilitando o andamento do trabalho, como ilustrado nas figuras 1,2 e 3.*



Figura 1: Sono da união.

Figura 2: Sono de anjo.

Figura 3: Sono do príncipe.



* Todas as fotos são de Maria Teresa Cerqueira F. de Lima.

É importante também, para que este ambiente esteja confortável, o uso de toalhas e cobertores de tecidos macios. O ideal é que estes cobertores sejam de uma cor só, para não desviar a atenção do espectador das fotografias (Figuras 4, 5 e 6).

Figura 4: Sono no ninho.

Figura 5: Sono da bailarina.

Figura 6: Sono de princesa.



Além dos cobertores pode ser utilizada uma diversidade de adereços e acessórios que complementam a composição.

Na fotografia, não só o que você fotografa que conta, a forma como você fotografa também é crucial. Uma composição ruim de uma foto pode tornar um assunto fantástico em algo ruim, mas uma cena bem preparada pode criar uma imagem maravilhosa nas situações mais comuns. (FERNANDES, 2015, s/p)

Na composição de fotos de recém-nascidos, em sua grande maioria, o foco é feito sobre o bebê. A ideia é registrar os traços simples do recém-nascido, que mudam com o passar dos meses, então o cuidado em trazer simplicidade à composição é de suma importância. Nas fotos em que encontramos nos sites



se ter cuidado em colocar bastante tecido no fundo do cesto, para que o bebê não fique suspenso dentro do mesmo. O bebê deve estar confortável e seguro. (Figuras 7,8 e 9).



e redes sociais percebemos a suavidade das cores, a simplicidade das composições e o olhar do fotógrafo em relação àquele momento.

Cada pose tem um detalhe especial. Nas fotos realizadas em cestos, deve-

Figura 7 : Sono da fadinha.

Figura 8: Sono do atleta.

Figura 9: Sono de rei.

Nas fotos em que o bebê está com a mãozinha no rosto, geralmente a mais escolhida pelos pais, é necessário o uso de um assistente para segurar a cabeça do bebê; depois é feita uma montagem no *photoshop* com duas imagens: uma segurando a cabeça, outra segurando a. Esse cuidado é pelo fato da cabeça do bebê ser mais pesada que seu corpo, e soltá-la poderia trazer riscos para o bebê (Figuras 10, 11 e 12).



Figura 11: Despertar da princesa.

Figura 12: Sono da libélula.

Figura 13: Sono da rainha.



Nas fotos em que os bebês ficam suspensos (Figura 14), também utilizamos o auxílio dos pais ou de auxiliares para suspendê-los alguns centímetros. Os bebês não são suspensos sobre o chão, pois embaixo sempre deve haver um *puff* ou uma cama, e devem levar no máximo alguns segundos. O fotógrafo deve ter o cuidado de observar se o bebê está em sono profundo para tal composição.



Figura 14: Sono da sereia.

Uma dica interessante e que traz um charme especial nas fotos é conhecer as fases do sono citadas anteriormente e utilizar esse conhecimento nas sessões. Quando o bebê está no início do sono, aquele sono mais leve, ele respira mais forte e suas pálpebras mexem. Neste momento, na maioria das vezes ele sorri. O fotógrafo deve ficar atento para realizar o clique. Esse conhecimento auxilia e traz um diferencial, pois os pais não têm este conhecimento e sempre ficam surpresos em observarem que você conseguiu registrar este momento.

Faça um planejamento da sessão. Pense antes em que poses e acessórios irá utilizar, procure ideias novas. Essas fotos estão por toda a parte e em sua maioria são muito parecidas, portanto novidades são sempre bem vindas. Vá para o ensaio sabendo o que irá fazer: estude antes e faça as composições – a utilização de bonecos com os acessórios dias antes da sessão auxilia para se ter uma ideia de como irão ficar as poses e a composição.

Outro ponto importante é a higiene antes e durante a sessão. Lave as mãos antes de tocar o bebê. Procure sempre, entre uma sessão e outra, lavar os acessórios para que o próximo bebê não tenha contato com os acessórios utilizados pelo anterior. Os recém-nascidos não tomaram todas as vacinas ainda, então todo o cuidado com a higiene é fundamental. Pode acontecer de no dia da sessão o bebê estar com cólicas ou qualquer outra sensação incômoda dos primeiros dias de vida. Caso isso aconteça, agende para o dia

seguinte. Compreenda o bebê, pois este trabalho depende muito do amor que o profissional passa para o seu trabalho e para o bebê.

Caso o bebê acorde entre uma pose ou outra, dê uns minutinhos para que ele adormeça novamente – os bebês dormem com muita facilidade. Cante uma música de ninar baixinho no ouvido dele, isso o ajuda a se acalmar. Em muitos casos os profissionais utilizam durante a sessão o som do útero bem baixinho, para auxiliar no processo de relaxamento do bebê. Em alguns momentos é necessário dar uma pausa para a amamentação do bebê. Não se pode ter pressa neste tipo de trabalho – algumas sessões demoram mais de três horas. Perceba quando é hora de parar: você irá notar quando o bebê não quer mais. Não insista, pare a sessão e respeite a vontade do bebê.

Alguns resultados e discussão

Para a elaboração deste texto foi realizada uma pesquisa quantitativa de caráter exploratória e descritiva, através de estudo bibliométrico que tem por objeto o tratamento e a análise quantitativa das publicações científicas. Foram levantados diversos artigos que tratam do tema a partir de busca na biblioteca eletrônica “Scientific Electronic Library Online – Scielo” por constitui-se na maior rede ibero-americana de coleções de revistas científicas em texto completo e com acesso aberto, livre e gratuito, e por abrigar as melhores revistas científicas do Brasil. Realizamos sete buscas na tentativa de elencar os trabalhos de interesse temático. Na primeira busca, com o indexador “fotografia”, encontramos 433 artigos. Na segunda busca, com os indexadores “fotografia” e “newborn” e na terceira busca, agora com os indexadores “fotografia” e “bebês”, não foram encontrados artigos. Na quarta busca substituímos o indexador “bebê” por “crianças” e o resultado foi de 14 artigos. Destes, somente um se aproximava do tema e corroborou com a produção do presente artigo. Já na quinta busca, com os indexadores “fotografia” e “arte” foram encontrados 35 artigos, sendo que destes, apenas sete se aproximaram e corroboraram com a nossa discussão acerca de fotografia. Na sexta busca, agora, com os indexadores “fotografia”, “arte” e “bebê”, apenas 1 (um) apareceu e não se relacionava ao nosso tema, nem contribuía com as reflexões propostas.

Dos oito artigos encontrados, apenas um se refere à fotografia como a arte para registrar crianças. Nenhum dos artigos aborda o trabalho “fotografia *newborn*”, o que denota a importância deste trabalho para os profissionais da área. Ao se compreender o valor da fotografia e dos cuidados necessários com o bebê no momento do registro da sua imagem, é importante destacar que:

A fotografia não é reflexo do real nem ilustração, ela é dotada de uma historicidade própria, que considera novas tecnologias, formas de conceber e encarar o social. O fotógrafo, por seu turno, não é mero espectador do objeto fotografado, ele age e interfere, criando novas realidades. (BRITES, 2000, p. 166)

A intervenção no momento da fotografia foi tarefa necessária no momento de decidir as poses dos bebês e dos aparatos necessários para o trabalho. As horas de dedicação e estudo das imagens, das melhores estratégias, considerando o valor estético e ético das imagens, pesaram nas decisões do profissional no momento do planejamento do ensaio fotográfico.

Conclusão

A história da fotografia vem sendo tecida ao longo dos séculos e nos ajuda a compreender a importância da fotografia enquanto instrumento de formulação de histórias imagéticas.

A evolução da fotografia possibilitou novo estado de coisas e nelas, as demandas trazidas pelo desejo dos pais em ver seus filhos recém-nascidos fotografados e inseridos dentro de um contexto que, de certa forma, os imortaliza. Neste sentido, mostra-se evidente que fotografar *newborns* representa registrar os sentimentos e afetos de uma relação familiar permeada por sentimentos próprios e singulares que, por sua vez, representam uma relação, um dinamismo e uma família.

A fotografia *newborn* não nos parece tão simples. Recém-nascidos são especiais em si e mais ainda quando são portadores, em fotografia, dos afetos do momento que são fotografados.

A fotografia de recém-nascido é linda e encantadora, o olhar do fotógrafo em relação à cena e à magia com que é passado o nascimento deste ser é de fato especial. A poesia que encontramos em cada foto, a singularidade de cada bebê, nos fazem ainda mais apaixonados pelo assunto. Porém é de grande valia o aprofundamento nos conhecimentos sobre o assunto, pois assim podemos engrandecer ainda mais as sessões, além de trazer ainda mais segurança para o bebê, já que muitos se arriscam sem ao menos entender um pouco sobre as características dos bebês.

Esperamos com este artigo ter contribuído um pouco com o conhecimento sobre o assunto para que os profissionais se interessem ainda mais sobre a fotografia *newborn*. Percebemos que alguns profissionais têm medo de

se entregar a este estilo fotográfico, justamente por envolver várias questões de segurança e técnicas. Porém se o leitor, também, se encanta por este estilo fotográfico e tem interesse em registrar estes momentos, vale se aprofundar sobre o assunto e quando se sentir seguro embarcar nesta magia fotográfica e emocione junto as pessoas com os sorrisos, biquinhos e imagens cheias de ternura que só os recém-nascidos podem proporcionar.

Referências

- ARIÈS, P. *A história social da criança e da família*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1981.
- BABYCENTER BRASIL. Entenda o sono do bebê. In< <http://brasil.babycenter.com/a1500230/entenda-o-sono-do-beb%C3%AA>> Acesso em 15 de janeiro de 2015.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- BILAC, Olavo. *Poesias infantis*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1904.
- BRITES, Olga. Crianças de revistas (1930/1950). *Educ. Pesqui.*, Jan 2000, vol. 26, n. 1, p.161-176. ISSN 1517-9702.
- CHIARLLI, Tadeu. História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX: algumas considerações. *ARS* (São Paulo), 2005, vol. 3, n. 6, p. 78-87. ISSN 1678-5320.
- COELHO, Maria Beatriz R. de V. O campo da fotografia profissional no Brasil. *Varia hist.*, Jun 2006, vol. 22, n. 35, p. 79-99. ISSN 0104-8775
- FERNANDES, Simone. *Um aviso importante sobre segurança na fotografia Newborn*. In< <http://fotodicasbrasil.com.br/um-aviso-importante-sobre-seguranca-na-fotografia-newborn>> Acessado em 12 de fevereiro de 2015.
- FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.
- MAUAD, Ana Maria. Imagem e Auto Imagem do Segundo Reinado. In: NOVAIS, Fernando. *História da vida privada no Brasil*. Vol.2. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SANTOS, Joel. *Fotografia. Luz, exposição, equipamentos: dicas para fotografar em Portugal*. 1ª Ed. Editora Centro Atlântico. 2010.

A imagem como instrumento de inserção em um grupo: a caracterização do malandro e sua fotografia publicada numa rede social

ELIETE SALVADOR MENEZES

RHANICA EVELISE TOLEDO COUTINHO

CRISTINA NOVIKOFF

Introdução

Diante do que vem sendo discutido ao longo dos anos acerca da relevância da fotografia, pode-se constatar que ela mudou a forma de se ver o mundo. Desde o seu surgimento, com o negativo de Joseph Niépce em 1826 e o daguerreotipo de Louis Daguerre em 1839, muita coisa mudou.

Uma das práticas mais importantes associadas ao daguerreotipo foi o retrato. No início, por ser muito caro e dispendioso, a maioria dos clientes dos estúdios fotográficos eram membros da burguesia, que procuravam imortalizar a sua imagem e a dos parentes próximos – muitas vezes até dos entes já falecidos. Essa era a forma encontrada pelas famílias para afirmar o status social e compensar a ausência de alguém querido. Alguns anos depois, mais ou menos por volta de 1861, Mathew Brady, um famoso fotógrafo americano, deixou seu estúdio e foi documentar o campo de batalha durante a Guerra Civil Americana – foi quando a fotografia passou a servir para eternizar os horrores da guerra.

Os anos foram passando, e a popularização dos equipamentos fotográficos foi aumentando. George Eastman tornou acessível a um maior número de pessoas a prática da fotografia quando criou, em 1886, a Kodak. E essa prática vem aumentando até os dias de hoje com a popularização das câmeras digitais, celulares e *smartphones*. Com advento das novas tecnologias, com o uso da internet e das redes sociais, uma imagem pode correr o mundo em poucos minutos. As notícias chegam muito mais rápido até os indivíduos. Neste espaço virtual os internautas podem postar e vender um produto em minutos, tornar uma pessoa popular ou, até mesmo, ao postar uma foto de uma pessoa caracterizada, tornar essa pessoa membro de um determinado grupo.

O objetivo do artigo consiste em possibilitar a compreensão de como uma imagem pode provocar a mudança social de uma pessoa. O pressuposto inicial é de que a fotografia deixa de ser apenas um objeto ilustrativo ou de apreciação, e passa a ter outro valor na vida de uma pessoa, quando a partir de uma imagem, um indivíduo pode ser reconhecido e aceito por um determinado grupo “desejante”. O estudo gerador deste texto partiu do questionamento sobre as possibilidades da imagem em promover uma transformação na vida de uma pessoa e quais seriam as melhores técnicas para acentuar características positivas de uma pessoa?

Em linhas gerais, a história da fotografia demonstra seu potencial para revelar, desmistificar e promover o homem na sociedade. É justamente este recorte que se faz neste artigo ao abordar como uma determinada imagem publicada em uma rede social pode contribuir para inserção de uma pessoa em um grupo no qual a mesma almejava ser incluída. Para isso, descreve-se a figura do malandro a partir de um ensaio fotográfico de um homem que sonhava em ser conhecido no mundo do samba.

Para descrever o malandro torna-se necessário conhecer um pouco a história e o surgimento do samba no início do século XX, e para delimitar melhor o estudo fez-se um mergulho na literatura sobre o malandro, uma das figuras que está intimamente ligada ao samba nesse período.

Uma breve história do samba e a malandragem

É difícil falar da figura do malandro sem falar um pouco da história do surgimento do samba, pois a imagem dele está intimamente ligada ao samba, surgido no início do século XX. A história do samba inicia-se logo depois do fim da escravidão no país. Muitos soldados que voltavam da Guerra de Canudos e muitos negros fixaram residência em bairros próximos à zona portuária do Rio de Janeiro, então capital federal. Negros, pobres e com dificuldade de se inserirem dentro de um capitalismo brasileiro que se formava na época, fizeram do samba uma forma de expressão da cultura negra. Das reuniões feitas no morro, nasceria o samba malandro. Já que os sambistas da década de 1920 eram ligados a redutos da boemia e ao cotidiano das favelas, as letras dos sambas possuíam uma temática focada na realidade deles, ou seja, na orgia, malandragem e vadiagem. Foi nessa década que “malandragem” se tornou sinônimo de “sambista”.

O samba do início do século XX era considerado pela elite carioca como algo desordeiro e atrasado. O Rio de Janeiro, então capital do país, era o símbolo

da modernidade, o local que irradiava cultura para outras partes do país, sendo sinônimo de modernidade. Pereira Passos, prefeito da cidade na época, adotou um modelo francês conhecido como Belle Époque para instaurar o progresso na sociedade, e foi durante esse período que houve uma maior perseguição às manifestações populares, que eram vistas pela sociedade como atrasadas e inimigas do progresso que se queria estabelecer no Rio de Janeiro da época.

Para a elite, progresso significava que a cultura erudita, o culto, é que deveriam ser valorizados, e o samba, com suas letras de temática que exaltava a orgia, a malandragem e a vadiagem, era tido como atrasado e de influência negra, por isso era perseguido.

Mas nem todos da chamada elite intelectualizada demonstravam aversão a essas manifestações populares. Havia no meio dessa elite grupos que mantinham laços unindo esses segmentos da sociedade brasileira. Mesmo com toda perseguição, alguns músicos populares eram convidados a tocar nos salões e festas de grandes personalidades políticas, como relata Vianna (2007, p. 114): “o toque do pandeiro era reprimido por policiais e, ao mesmo tempo, convidado a animar recepções de um senador da República”.

Graças ao surgimento do rádio e da indústria fonográfica, a maioria instalada na cidade do Rio de Janeiro, o samba foi apresentado à alta sociedade. Muitos compositores começaram a lançar músicas de forma comercial, dessa forma, atingindo um maior número de pessoas, e consequentemente trazendo a cultura do samba para o gosto popular.

O malandro, figura exaltada pelas camadas populares e retratado nas letras de samba, era uma pessoa comum, que morava no subúrbio, frequentava botequins, tinha aversão ao trabalho e possuía a esperteza como trunfo para escapar de certas situações. Vasconcelos (2004, p. 103) traz a composição dos autores Ismael Silva, Noel Rosa e Orlando Luís Machado (1932) que apresenta um “retrato” do típico malandro na letra de sua canção *Escola de Malandro*, “A escola do malandro / É fingir que sabe amar / Sem elas perceberem / Para não estrilar... / Fingindo é que se leva vantagem / Isso, sim, que é malandragem”.

Foi com a chegada do Estado Novo, implementado por Getúlio Vargas e visando conter uma nova ameaça de golpe comunista no Brasil, que houve uma mudança temática nas letras dos sambas. Nesse período o malandro não era mais a figura central; a exaltação do trabalho e de um país a caminho da industrialização e do progresso é que figuravam as letras dos sambas.

O Estado Novo pregava a máxima “o trabalho dignifica o homem”, e como recompensa e promessa do trabalho, as classes teriam acesso a uma sociedade de consumo desejado. Surge, então, uma leva de malandros “regenerados” (WISNIK e SQUEFF, 1982), que negavam a vida boêmia e

exaltavam o trabalho. O malandro do Estado Novo, passou a ter uma postura caricata de pequeno-burguês, usava terno e sapatos brancos impecáveis, gravata, chapéu e tinha sempre a preocupação de se esquivar da polícia.

Foi através do samba que o malandro deu voz e corpo ao negro marginalizado, foi pelo samba que o negro passou a ser valorizado, não por ser trabalhador, mas por ser sambista. Carvalho (2009, s/p) ao abordar a temática do malandro do morro, afirma que “a sua voz não seria apenas sua voz, seria a voz do morro”. Já Zé Kéti, em sua música *A voz do morro* de 1955, ressaltava na letra: “Eu sou o samba / A voz do morro sou eu mesmo sim, senhor / Quero mostrar ao mundo que tenho valor / Eu sou o rei do terreiro” (KETI, 2015).

Nessa época constata-se que muitas famílias negras e pobres que foram expulsas do centro da cidade começaram a ocupar a Cidade Nova, as favelas e depois os subúrbios. Com as modificações que estavam ocorrendo no Rio de Janeiro, era preciso excluir, junto com toda a sua cultura, essa classe menos favorecida, deixando à margem de uma sociedade que aspirava à modernização e ao progresso.

Porém, mesmo com essa exclusão, era comum ver que, no centro da cidade daquela época, havia uma convivência entre todas as classes sociais com uma intensa troca cultural. Alguns jovens da classe média começaram a se aproximar do mundo do samba, e este deixou de ser um produto de um determinado grupo étnico ou de uma classe. Essa troca, esse envolvimento entre as classes facilitou o seu reconhecimento do samba como música nacional. Ou seja, o samba, que nasceu no morro e nos locais de população predominantemente negra, começou a ser utilizado e apreciado também por jovens da elite carioca, fazendo com que caísse no gosto popular. E mesmo com a população negra e pobre vivendo separadamente da população rica, elas continuavam coexistindo numa mesma área urbana e assim, membros de um grupo passavam a frequentar outros grupos sociais.

A antropologia da vida em grandes metrópoles já nos ensinou que fenômenos culturais diversos podem existir lado a lado sem que se estabeleça nenhum contato entre eles. A curiosidade é necessária para que membros de um grupo passem a frequentar outros grupos, transformando-se naquilo que estou chamando de “mediadores transculturais”. É necessário também um “ambiente” propício, o *campo de possibilidades* [...] para que essas trocas de informações intergrupos possam acontecer (VIANNA, 2007, p. 122).

Não há como negar que a forte repressão à cultura popular de origem negra teve influência decisiva na história do samba, e mesmo com essa repressão,

houve laços que uniram membros da elite brasileira e das classes populares, possibilitando assim, uma definição da nossa nacionalidade.

Após esse relato sobre a história do samba e sobre a figura do malandro, pode-se observar que o samba foi crucial para a união de duas classes sociais distintas. O malandro retratado não consiste em um malandro marginal, que vive do submundo do crime, e nem aquele baseado na figura das religiões de origem africanas, cultuado na figura folclórica de Zé Pelintra, embora ao visualizar a foto, muitos fazem a famosa saudação “Salve Zé!”. O malandro retratado, trata-se do boêmio da Lapa, o bonachão, o mulherengo, que adotou o estilo burguês usado pela elite carioca da época.

Redes sociais e a comunicação através de imagens

Muita coisa mudou desde o primeiro daguerreotipo e até mesmo desde os filmes da primeira Kodak. Antes um filme levava dias para chegar revelado nas mãos do consumidor; agora, segundos após o *click*, já se pode visualizar a imagem feita. Soulages (2010, p. 76) afirma que “todo fotógrafo é, portanto, quer queira quer não, um encenador, o Deus de um instante”. Em compensação, atualmente os sujeitos que se identificam e gostam de fotografias tiram fotos de qualquer coisa: comidas, pés, uma careta, tudo para se ter um maior número de “curtidas” nas imagens postadas nas redes sociais. Por conta disso, agora, mais do que nunca, torna-se necessário pensar mais na foto que se quer fazer, e não apenas fazer uma fotografia a esmo, de qualquer jeito. Pensar nas questões técnicas como por exemplo: na locação, no ângulo, na composição, fará com que a fotografia “pensada” atinja não só os amigos, mas um outro tipo de público.

Sabe-se que a imagem sempre foi um dos principais meios de comunicação e com o advento da internet ela ganhou muito mais destaque. O surgimento da fotografia trouxe uma expansão gradativa na produção e no uso de imagens. Cada vez mais as pessoas veem e querem ser vistas, seja por questões de ego ou *status*. Por meio de um registro fotográfico, pode-se criar um arquivo de vida, registrando o momento de tudo que foi importante. Os indivíduos tornam-se capazes de capturar o acaso, eternizar determinado instante, “a fotografia representa uma visão simbólica da imagem original, a partir de quem produziu a imagem” (COUTINHO, 2006, p. 339).

No século XXI, “o universalismo da linguagem visual aparece como uma possibilidade de se alcançar um maior número de pessoas, rompendo-se as fronteiras do nacionalismo” (COSTA, 2005, p. 36), unindo audiências do

mundo todo através das mídias. Com a popularização das redes sociais nos dias de hoje, uma simples fotografia não é mais um produto visto apenas por um grupo pequeno de pessoas (casal de namorados, famílias, amigos próximos, etc.). Diferente de uma fotografia revelada num papel fotográfico, a fotografia lançada numa rede social na internet tem um alcance muito maior, podendo ser vista por dezenas, centenas e até milhares de pessoas em apenas um dia. Isso traz uma certa popularidade à pessoa, e dependendo de quem está vendo essa imagem, a vida de uma pessoa pode mudar.

Na atualidade, com o surgimento das novas mídias sociais, ampliou-se o número de pessoas que têm suas fotografias compartilhadas, deixando de certa forma a sociedade cada vez mais ávida por imagens. A mídia alcançou um lugar dominante na vida da população. A exemplo das imagens publicitárias, por meio das quais a mídia lança um produto no mercado, o indivíduo passou a “divulgar” sua imagem através das redes sociais, e consequentemente se promover. Ao se lançar uma fotografia pessoal na internet com o propósito de ser visto, esta terá o mesmo efeito/sentido que uma imagem publicitária, promovendo assim o indivíduo no meio social. Conforme destaca Barroso:

As imagens norteiam a identificação do sujeito, são imagens-guias da constituição do eu, em sua mais radical alteridade. Para a psicanálise, a subjetividade se constitui e se sustenta com base no enlaçamento de três dimensões topológicas, as dimensões do simbólico, do imaginário e do real, designando, respectivamente, a relação do ser falante com o significante, com a imagem e com o objeto. Detenho-me aqui apenas na função do imaginário, visando a desenvolver o problema do uso da imagem e sua repercussão no sujeito contemporâneo. Se observarmos um pouco o que se passa no mundo da publicidade, vemos como aí a função do imaginário é decisiva na divulgação dos objetos fornecidos ao consumidor. (BARROSO, 2006, p. 93)

A imagem fotográfica tem um caráter ilusório: “ela ainda é a primeira forma de identificação a ser usada, por tratar de um reconhecimento instantâneo” (ZAMBON e LOPES, 2007, p. 35), mas ainda assim ela pode ser compreendida como a primeira forma de identificação, pois se trata de um reconhecimento instantâneo. O indivíduo não vive isolado, pois sempre está ligado a uma comunidade através da cultura, do lazer e da moda. Daí o valor da aparência, pois esta se tornou um dos motivos de agregação social, uma forma de se fazer parte de um determinado grupo, de reconhecer-se e ser reconhecido. A imagem pode ser compreendida como o que integra a pessoa num conjunto.

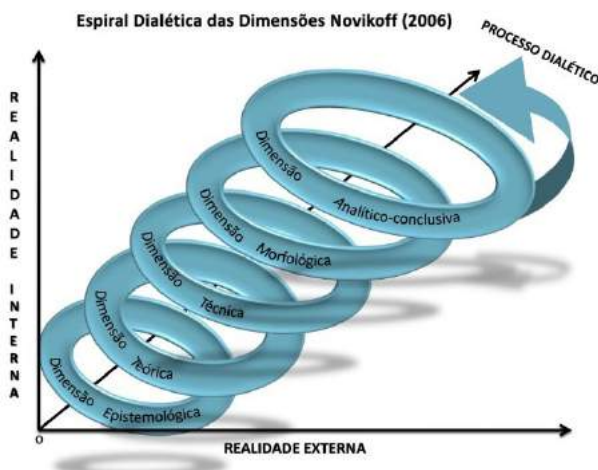
Através das mídias, as possibilidades de o indivíduo ser reconhecido dentro da sociedade ou de um grupo aumentam. Fazer parte de um grupo significa aceitar e tomar para si os critérios desse grupo. A partir do momento em que o indivíduo encontra-se dentro de uma comunidade, ele deve pensar e agir conforme essa comunidade.

Caminho metodológico

Delineou-se o presente estudo a partir da abordagem da pesquisa qualitativa do tipo descritiva pautada nas Dimensões propostas por Novikoff (2010), “[...] uma abordagem teórico-metodológica, com todas as dimensões de preparação, estudo, desenvolvimento e apresentação de pesquisa acadêmico-científica” (NOVIKOFF, 2010, p. 3). As dimensões passam por cinco etapas, didaticamente organizadas para nortear cada fase da pesquisa, conforme Figura 1.

Figura 1: Dimensões Novikoff.

Fonte: www.sepq.org.br/IVsipeq/anaais/artigos/52.pdf



Assim, a pesquisa foi organizada didaticamente passando por cinco etapas: epistemológica, teórica, técnica, morfológica e analítico-conclusiva. Realizou-se pesquisa de dados em diferentes obras visando compreender os conceitos de Fotografia, Redes Sociais, Samba e o estereótipo do Malandro. O objetivo desta etapa da pesquisa foi levantar alguns entendimentos dentro da revisão bibliográfica destes conceitos.

Um ensaio fotográfico do Malandro na Lapa

Em janeiro de 2014, ao fotografar um homem caracterizado de malandro, determinou-se como local a Lapa, bairro de classe média da Zona Central do município do Rio de Janeiro e berço da boemia e da malandragem carioca. A ligação do homem fotografado com o samba é muito forte, vem desde que ele era pequeno e morador da Serrinha, comunidade localizada no subúrbio de Madureira. Durante algum tempo, seus pais foram integrantes da Lins Imperial, escola de samba fundada em 1993, em que ele desfilou dos 12 aos 22 anos, quando se casou e teve interrompida a sua história com o samba.

Após um casamento frustrado, que o afastou por uns anos do mundo do samba, ele se viu aos poucos retomando a paixão por esse ritmo e por essa figura emblemática do malandro, conforme descreve abaixo:

E com isso uma paixão antiga é retomada e uma outra realidade aparece, a Lapa. À procura de um tempo perdido, caio na noite. Me reencontro com essa antiga paixão e o amor ressurgue com toda força. E no Carnaval surge a ideia de me “fantasiar” de uma das figuras mais tradicionais do Carnaval carioca, se não, a própria imagem do carioca, “o malandro”. Sem grandes pretensões, compro uma camisa listrada vermelho/branco, visto uma calça branca e um sapato branco, tudo na mais humilde intenção de me divertir. E é aí que um simples sambista começa a virar malandro. Espanto-me com admiração das pessoas com a minha imagem e começo a ganhar o cumprimento de “Salve, seu Zé!”, uma referência usada a entidade da Umbanda, Zé Pelintra. Entendo a associação e respondo a todos com respeito, mesmo não sendo da citada religião. Passo, então, a assumir o chapéu como uma característica da minha imagem e ouvir o cumprimento agora de “Salve a malandragem!”. Sem me auto-intitular, sem notar, já havia me tornado um malandro. (JURANDIR FILHO, o malandro, por e-mail, 2015)

O horário escolhido para a realização do ensaio fotográfico foi o do fim da tarde, momento em que a luz se torna mais difusa e assim evitam-se sombras muito marcadas no modelo. Com relação ao tipo de luz, optou-se apenas pela luz natural.

Teixeira (2013, p. 20) aponta que “o ato de se vestir, então, pode ser considerado um uso plástico do corpo, uma vez que a escolha do traje, para o indivíduo, é centrada no interesse de construir, para si e para o outro, uma imagem convencionalmente bela – e legível como tal”. Dessa forma, com a

escolha cuidadosa dos trajes (terno e sapatos branco, camisa listrada e chapéu), mais a comunhão perfeita entre pose e cenário, que caracteriza a fotografia de retrato, construiu-se a identidade do malandro; essa encenação permitiu ao modelo uma autossatisfação e uma fuga da realidade, mergulhando no universo desse personagem e perpetuando, na foto, o malandro.

Imagem 1: Malandro sambando na Lapa. Autoria: Eliete Salvador Menezes



André-Adolphe Disdéri (1819-1889), fotógrafo que popularizou e tornou a fotografia mais acessível a outras camadas sociais, já encenava uma realidade em suas fotos, criando um cenário onde inseria seus clientes a serem fotografados, conforme abordado por Fabris:

Ao contrário das primeiras fotografias que se concentravam no rosto, Disdéri fotografa o cliente de corpo inteiro e o cerca de artifícios teatrais que definem seu *status*, longe do indivíduo e perto da máscara social, numa paródia da auto representação em que se fundem o realismo essencial da fotografia e a idealização intelectual do modelo. É por isso que não hesita em embelezar o cliente, aplicando a técnica do retoque. O “agradável”, ameaçado pela exatidão da fotografia, torna-se o grande trunfo do fotógrafo industrial, que pode fornecer à clientela sua imagem “num espelho” complacente. (FABRIS, 1998, p. 21)

Através deste ensaio foi possível privilegiar e ressaltar as características do personagem malandro, através das poses e dos movimentos. Foi realizada a encenação e o cenário foi “criado” a partir do momento que a fotógrafa determinou o que seria enquadrado na foto, descartando o que não agradava ou o que pudesse poluir a foto. Assim como Disdéri, no ensaio do malandro

foi realizado um sonho do cliente, ao retratá-lo representando uma realidade ao qual não pertencia.



Imagem 2: Malandro recostado nos Arcos da Lapa. Autoria: Eliete Salvador Menezes

Pode-se observar a riqueza de detalhes e o cuidado em se retratar o cenário da malandragem carioca, buscando através de uma encenação representar uma cópia fiel da realidade vivida. Ainda sobre encenação ou se a fotografia é cópia fiel da realidade, Soulages nos diz que:

Os homens parecem ter necessidade de crer, e talvez seja por isso que eles se apeguem à aparência. Não podendo dizer e assumir o “isto foi encenado”

diante de uma foto, eles apontam na fotografia como prova do real. Essa situação com a ilusão vem de outro lugar, ela não é específica da fotografia, mas deve ser denunciada para que a fotografia chegue a um papel diferente daquele de pobre testemunha de um real impossível. (SOULAGES, 2010, p. 25)

Ora, na visão da fotógrafa que realizou o ensaio fotográfico proposto nesta pesquisa, tudo foi uma encenação, uma teatralização num grande palco chamado Lapa, mas para o sujeito fotografado, naquele momento, ele não era apenas um personagem folclórico, ele era o próprio malandro. Para ele, naquele momento, aquela era a primeira realidade.

A rede social e promoção

A abordagem da temática Redes Sociais traz sempre à tona a discussão acerca da socialização entre pessoas mediadas por um meio tecnológico, podendo ser um computador, notebook ou smartphone. Conforme dados divulgados no segundo semestre de 2013, o Facebook “ultrapassa a marca de

76 milhões de usuários no Brasil” (TALK2, 2015, s/p). Dessa forma, no ciberespaço a vida social pode ser ampliada, através das inúmeras possibilidades de interações com pessoas e empresas de todo o mundo. Um dos critérios para ampliação da rede de um internauta surge a partir dos seus interesses pessoais e afinidade com alguns grupos específicos que poderão se conectar através dessa rede, ampliando assim discussões e disseminações de informações e imagens. Segundo Aguiar (2007):

Redes Sociais são, antes de tudo, relações entre pessoas, estejam elas interagindo em causa própria, em defesa de outrem ou em nome de uma organização, mediadas ou não por sistemas informatizados; são métodos de interação que sempre visam algum tipo de mudança concreta a vida das pessoas, no coletivo e/ou nas organizações participantes. (AGUIAR, 2007, p. 2)

Todas essas possibilidades de conexão apresentam ao indivíduo inúmeras possibilidades de interação, favorecendo as trocas e constituindo elos entre pessoas, independentemente de sua localização geográfica. Santaella (2003, p. 89) afirma que “uma rede acontece quando os agentes, suas ligações e trocas constituem os nós e elos de redes caracterizadas pelo paralelismo e simultaneidade das múltiplas operações que aí se desenrolam”.

Aguiar (2007, p. 2) aponta que o processo interativo proporciona conexões entre os internautas, e de acordo com interesses e independente da forma com que é realizado esse processo, “o resultado gerado é um conjunto de relações que dependem tanto das redes reais quanto das virtuais”. Pode-se compreender então o Facebook como um tipo de rede de filiação, que pode ser potencializada através dos interesses em comum daqueles que navegam nesse ambiente virtual. Criado pelo americano Mark Zuckerberg em 2004:

O foco inicial do Facebook era criar uma rede de contatos em um momento crucial da vida de um jovem universitário: o momento em que este sai da escola e vai para a universidade, o que, nos Estados Unidos, quase sempre representa uma mudança de cidade e um espectro novo de relações sociais. O sistema, no entanto, era focado em escolas e colégios e, para entrar nele, era preciso ser membro de alguma das instituições reconhecidas. (RECUERO, 2009, p. 171)

O poder que uma rede social tem no processo de ampliação de contatos pessoais e profissionais é imensurável, conforme afirma Castells (2008, p. 445) “Parece que as comunidades virtuais são mais fortes do que os observadores em geral acreditam”.

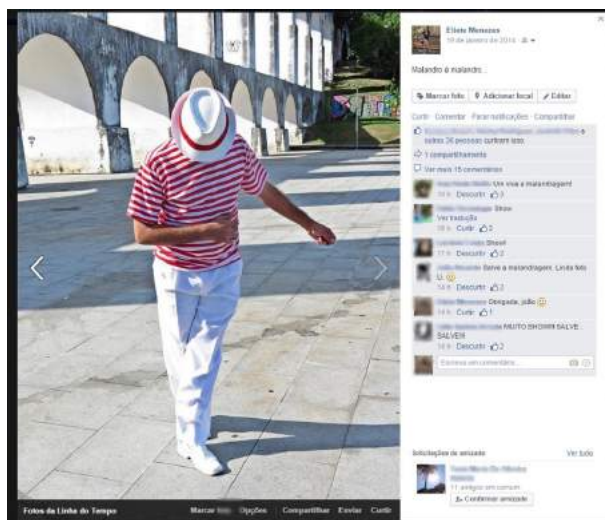
Análise e interpretação da imagem

A fotografia traz intrínseca uma mensagem que pode ser produzida por alguém, assim como por algum tipo de mídia. Essa mensagem, emitida através de uma imagem, poderá ser absorvida por um receptor que dela fará uso. De acordo com as imagens mentais desse receptor, ele irá interpretá-la de acordo com todo aparato cognitivo, cultural, ideológico, religioso, político, etc. Tais influências fazem com que uma mesma imagem tenha diferentes tipos de interpretações por parte de diferentes receptores.

Uma fotografia de uma pessoa no boêmio bairro da Lapa, caracterizada de malandro – terno e sapatos brancos, camisa listrada e chapéu – com uma pose característica do malandro, com os arcos da Lapa ao fundo, foi publicada, despretensiosamente, numa rede social. A imagem abaixo foi coletada da página pessoal da fotógrafa, autora principal deste estudo, e através dela pode-se verificar o número de curtidas e os comentários postados.

Imagem 3: Um malandro na rede social. Fonte: Perfil Facebook de Eliete Menezes

Essa imagem foi vista, curtida e comentada por algumas dezenas de pessoas, mas “falou” de forma “especial” com um determinado receptor. A descrição da pessoa e do local feita acima são os parâmetros adotados na



composição da imagem. Esses parâmetros têm o papel de auxiliar na análise e na interpretação feita pelo receptor. Mas a interpretação de uma imagem pode ocorrer a partir dos diversos níveis socioculturais, assim como também a partir da vivência das pessoas. Uma imagem pode ser ambígua, passível de vários significados causados pelo seu sentido conotativo. Lima e Silva relatam que:

O que irá reforçar o conteúdo da imagem fotográfica é a disposição dos elementos para a composição do campo visual. No entanto,

para a efetiva compreensão desta mensagem, o espectador irá buscar, em sua bagagem (memória visual), e na sua concepção de mundo, elementos de equivalência para chegar a uma dada interpretação. (LIMA e SILVA, 2007, p. 7)

No caso deste estudo, uma fotografia publicada em uma rede social teve um efeito apenas apreciativo por parte de algumas pessoas, mas para uma pessoa específica, uma jornalista, frequentadora assídua de rodas de samba, que sempre acompanha “passistas malandros”, essa mesma imagem despertou um interesse a mais, como relata a seguir:

A princípio, observando a foto, o que me chamou a atenção neste malandro, foi o porte, a maneira elegante de se vestir e toda a sua postura. Após conhecê-lo pessoalmente, vi que além da classe, ele é uma pessoa fina, educada, extremamente simpática e inteligente, características excelentes e típicas da boa malandragem. Aquele bom malandro que cativa a todos, o que gerou o convite para que ele participasse dos eventos de samba junto com a malandragem. E como já era de se imaginar, com todo o seu carisma, ele fez jus ao convite e representou bem com toda a sua malandragem. (Cris Macedo, jornalista e uma das colunistas do site *Mulheres de Zé*; entrevista realizada por telefone em 14 de abril de 2015.)

A fotógrafa, uma das autoras deste artigo, conheceu o modelo da sessão de fotos, Jurandir, numa trilha realizada no morro do Pão de Açúcar. Lá, após a interação com o grupo, foi possível descobrir o gosto comum pelo samba, e como ele percebeu que a autora gostava de fotografia, e já era estudante do curso de Pós-Graduação em Fotografia, logo surgiu o convite para este ensaio.

Foram realizados dois ensaios, com uma média de 200 fotos cada um. O primeiro foi a pedido dele, realizado em janeiro de 2014, e durou em torno de duas horas e meia. Era um fim de tarde de domingo e não havia muito movimento no local determinado para o ensaio. Primeiramente iniciou-se a sessão de fotos na Lapa e em seguida a fotógrafa e o modelo se deslocaram para a escadaria do Selarón. Conforme Silveira (2013, p. 86) a escadaria Selarón encontra-se localizada no bairro da Lapa e no momento em que ela se encontrava “suja e mal conservada, nas mãos do artista chileno Jorge Selarón transformou-se em um ambiente vivo, colorido e cheio de histórias. Desde então, a escadaria Selarón, como ficou conhecida, tornou-se um dos cartões postais da cidade”. O segundo ensaio foi sugerido pela fotógrafa, a título de verificar e testar sua evolução e maturidade enquanto estudante de fotografia. Todo o trabalho durou

cerca de uma hora e meia, e foram utilizados as mesmas locações que no primeiro, sendo que, dessa vez, explorou-se mais a escadaria de Selarón.

O que o modelo queria era apenas um ensaio para perpetuar sua imagem vestida de malandro, para poder postar e compartilhar as fotos em sua página pessoal no Facebook e eternizar o personagem em sua pele. Não pretendia alcançar nada com isso, apenas uma realização pessoal e o que a maioria das pessoas deseja quando posta uma foto nas Redes Sociais: um bom número de curtidas e receber elogios dos amigos. Mas, além disso, ele foi visto também por alguém ligado ao samba.

Observa-se que o reconhecimento através de comentários e curtidas ocorreu por conta da bagagem cultural e do meio em que os internautas estão inseridos.

Considerações Finais

Percebe-se na atualidade que com a internet e as redes sociais, uma imagem pode correr o mundo em poucos minutos. As notícias chegam muito mais rápido até a população. Pode-se postar e vender um produto em minutos, tornar uma pessoa popular ou, até mesmo, ao postar uma foto de uma pessoa caracterizada, tornar essa pessoa membro de um grupo.

A proposta deste estudo possibilitou compreender importância da escolha de local, horário, cenário e figurino, para uma sessão de fotos que visa realizar o sonho de se “incorporar” um personagem, neste caso o “Malandro”. A escolha de cada um dos detalhes viabilizou o resultado positivo da sessão de fotos propostas. Pretendia-se publicar as imagens em uma rede social, para que as mesmas fossem vistas pelas pessoas “certas”, tornando o sonho de uma pessoa possível. O que era apenas uma simples caracterização foi a porta de entrada para uma nova realidade, a transformação da vida de uma pessoa promovida através de uma fotografia publicada em uma rede social.

Assim como o samba surgido no início do século XX foi descoberto pela elite carioca da época até ser reconhecido, anos depois, como produto genuinamente nacional, o malandro, figura intimamente ligada ao samba, foi descoberto em uma rede social. E aquele malandro, que se vestia sem grandes pretensões, que era apenas uma pessoa caracterizada, se tornou um malandro de carteirinha.

Referências

- AGUIAR, Sonia. *Redes sociais na internet: os desafios à pesquisa*. Rio de Janeiro, 2007.
- BARROSO, Suzana Faleiro. O uso da imagem pela mídia e sua repercussão na subjetividade contemporânea, in *Psicol. rev.* (Belo Horizonte) v.12 n.19 Belo Horizonte jun. 2006. Disponível: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1677-11682006000100011&script=sci_arttext>. Acesso: 05/06/2014.
- CARVALHO, Marcio Mendes. *O Estado Novo e o samba malandro vigiado em Porto Alegre*: Um estudo sobre as ações intervencionistas estatais e as formas de resistência do personagem malandro nos anos 30. Porto Alegre. UFRGS, 2009. Disponível: <http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/21101/000736624.pdf>? Acesso: 15/01/2015.
- CASTELLS, Manuel. *A sociedade em rede*. 11. ed. São Paulo, São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- CHIARELLI, Tadeu. *História da arte / história da fotografia no Brasil - século XIX*: algumas considerações. ARS (São Paulo) [online]. 2005, vol.3, n.6, pp. 78-87. ISSN 1678-5320.
- COUTINHO, Iluska. Leitura e análise da imagem. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio (Org.). *Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação*. São Paulo: Atlas, 2006.
- COSTA, Cristina. *Educação, imagem e mídias*. São Paulo: Cortez, 2005. 198 p.
- FABRIS, Annateresa. *Fotografia: Usos e Funções no Século XIX*. 2ª ed. 1 Reimper. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- KÉTI, Zé. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Dados Artísticos. Disponível em: <www.dicionariompb.com.br/ze-keti/dados-artisticos>. Acesso em: 01/02/2015.
- LANGFORD, Michael. *Fotografia Básica*. 5ª ed. Lisboa: Dinalivro, 2003.
- LIMA, Cláudia Albuquerque de; SILVA, Nerivanha Maria Bezerra da. *Representações em imagens equivalentes*. Disponível: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/lima-claudia-imagens-equivalentes.pdf>>. Acesso: 09/01/2015.
- NOVIKOFF, C. (orgs.). Dimensões Novikoff: um constructo para o ensino um constructo para o ensino-aprendizado da pesquisa. In: ROCHA, J.G. e _____. *Desafios da práxis educacional à promoção humana na contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Espalhafato Comunicação, 2010. P. 211-242.
- RECUERO, Raquel. *Redes sociais na internet*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- SANTAELLA, Lucia. *Culturas e artes do pós-humano*: de cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.
- SILVA, Adelino; SILVA, Fábio. “Todo Mundo Usa”: Facebook como ferramenta de comunicação e entretenimento. *I Encontro de Comunicação e Mídia (ECOM)*, Campina Grande, Paraíba, 2013. Ano IX, n. 06 – Junho/2013. Disponível: <<http://www.biblionline.ufpb.br/ojs/index.php/tematica/article/view/21793/12014>>. Acesso: 19/04/2015.

- SILVEIRA, Leandro Almeida da. *Ensaio de Geografia: as geografias do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, 2013. Disponível: <<http://books.google.com.br>> Acesso: 19/04/2015.
- SOULAGES, F. Estética da fotografia: *Perda e permanência*. Tradução de I. D. Poleli & R. S. Campos. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.
- TALK2, DOT Digital Group. *Uso estratégico do Facebook: como sua empresa pode explorar a rede social ao máximo*. Disponível: <https://rdstation-static.s3.amazonaws.com/cms/files/1171/13-11-13_eBook_Facebook_digital.pdf> Acesso: 19/04/2015.
- TEIXEIRA, Debora Ester Sharon Passos. *Retalhos: fotografias do corpo*. Trabalho de conclusão do curso de Artes Plásticas, Habilitação em Bacharelado, do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, 2013. Disponível: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/4508/1/2012_DeboraEsterSharonPassosTeixeira.pdf>. Acesso: 10/04/2015.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/Ed. UFRJ, 2007.
- ZAMBON, Michele e LOPES, Dirce Vasconcellos. A fotografia como modo de representação da identidade: dos cartões de visita de Disdéri ao ciberespaço. *Discursos fotográficos*, Londrina, v3, n° 3, p. 29-54, 2007. Disponível: <<file:///D:/Users/secretaria.csa/Downloads/1492-4640-1-PB.pdf>>. Acesso: 09/01/2015.
- WISNIK, José M.; SQUEFF Ênio. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

A ilusão da beleza: a beleza na publicidade atual

FERNANDA FERREIRA MEDINA

CRISTINA NOVIKOFF

CARINE CAMARA BIZERRA

Introdução

O artigo discute a relação entre a fotografia e a ilusão da imagem – a ilusão sob a perspectiva de Nietzsche e a ilusão sob a perspectiva da fotografia de Barthes. Para Nietzsche, o debate situa-se sobre a verdade em outro terreno: ainda se trata de um conceito que opera no domínio da linguagem, e, em certo sentido, esvaziado de conteúdo ontológico e epistemológico, mas que se contrapõe à mentira, em uma perspectiva *extra-moral*. O debate sobre a verdade é situado em meio à constituição da linguagem, em meio às relações humanas, às “ações” e aos interesses humanos.

Para Barthes, o elemento principal da fotografia não está na “câmara escura” e sim na “câmara clara”, que é o sentido dado pelo olhar do fotógrafo. Se a câmara escura trabalha com a captação da imagem estática, a câmara clara dá a imagem seu signo carregado de história, contexto e representações.

As representações sociais hodiernas indicam movimentos caleidoscópicos frente à imagem de si. Nesta perspectiva, a sociedade ocidental, no mundo em constante mutação, tem exigido das pessoas adequações ao mercado. Nesse sentido, o consumidor institui representações socialmente compartilhadas, de imagem e consumo, buscando cada vez mais satisfazê-lo com o que é belo e esteticamente perfeito e aceitável. A fotografia é alterada e manipulada para atender a um público assíduo de redes sociais e internet que busca por imagem. Portanto, a fotografia tratada aqui será estudada como elemento somatório a um anúncio e como formadora de opinião.

Fotografia

Fotografia etimologicamente vem das palavras gregas “foto”, luz e “*grafein*”, desenhar. No século 16, através de artistas como Leonardo Da Vinci,

era exatamente assim que os artistas conseguiam reproduzir uma imagem, desenhando com a luz através da câmera escura. Quando não existia a fotografia, a câmera escura era utilizada para conseguir imagens projetadas do exterior para seu interior e assim as silhuetas eram desenhadas e as imagens reproduzidas.

No século 19, a fotografia começou como um experimento do inventor francês Joseph Nicéphore Niépce, responsável por uma das primeiras fotografias. Niépce começou com seus experimentos fotográficos em 1793, porém as imagens não se fixavam no papel e rapidamente desapareciam. Em 1824 ele conseguiu imagens que demorariam a desaparecer e logo em 1826 teve-se o registro do primeiro exemplo de fotografia permanente ainda existente. O processo era chamado de heliografia e a imagem demorava oito horas para ser gravada.

Depois de muitos experimentos com ácido nítrico, estanho, betume branco, prata e iodo, Niépce passou estes experimentos em um contrato de sociedade com Louis Jacques Mandé Daguerre, que descobriu depois de várias tentativas, em 1831, a sensibilidade da prata iodizada à luz, tendo assim sido o autor da primeira patente para um processo fotográfico, o daguerreótipo, em 1835. A partir de então foram feitos vários avanços, inclusive o surgimento do cinema através dos irmãos Lumière, até a fotografia como conhecemos.

Publicidade

A publicidade remete à ideia de arte de divulgar, comunicar, tornar uma ideia pública. A palavra publicidade deriva do latim *publicus*, “público” em português. É uma técnica de comunicação em massa que tem como principal objetivo fornecer informações sobre produtos ou serviços oferecidos, além de dar maior identidade ao produto e/ou empresa. É um modo de condicionar o consumidor para o ato de compra, estimulá-lo. A publicidade tem como função criar a necessidade de compra, mesmo que esta não se faça necessária, estimulando o consumismo tanto para agradar a si quanto para agradar a sociedade, sentir-se inserido, pertencer, ter *status*.

Chegando ao público através de mídia impressa (jornais, revistas, cartazes, panfletos, etc.), digital (internet, aplicativos, e-mail marketing, *digital signage*, etc.), rádio, TV, cinema, *outdoor*, mobiliário urbano, etc., torna os benefícios do produto e/ou serviço conhecidos, enfatiza-os para aumentar o interesse do consumidor.

A característica intrínseca da fotografia é de ela falar por si, sem precisar de descrição. Susan Sontag afirma: não se pode dizer mais do que se vê. Tinha por certo a supremacia entre os sentidos expressados pela fotografia. (SONTAG,

1977, *apud* BERGSTRÖM, 2009, p. 121) Para Bergström (*Idem*, p. 122), vivemos uma realidade de tela e estamos no limiar da fronteira entre o real e o imaginário, e podemos nos tornar emocionalmente retardados e escravos das imagens criadas principalmente pela mídia.

Manipulação de imagens

A manipulação de imagens, como o próprio nome já diz, manipula, cria um “universo perfeito” para o consumidor sentir-se acolhido, para que esse mundo e/ou pessoa ideal agrade aos olhos. Muito usada em peças publicitárias, a manipulação consegue modificar (através do *Photoshop*) e alterar completamente uma imagem. Aqui iremos retratar a manipulação e o retoque em imagens publicitárias do mercado da beleza, analisando o conceito de belo e porque isso muitas vezes afeta o consumidor, projetando uma imagem inalcançável.

“O que na vida nos incomoda, / Fruímos de bom grado em imagens.”

– Goethe (*apud* BARBOSA, p. 98, 2003)

Photoshop

Muito utilizado em revistas, anúncios e ensaios, o *Photoshop* é um programa para retocar e modificar fotografias. Ele pode corrigir praticamente qualquer coisa na imagem que está sendo trabalhada. *Photoshop* é o nome do *software*. *Adobe Systems* é o nome da empresa que desenvolve o programa. O *Photoshop* está disponível para uso nas plataformas *Windows* ou *Mac*. Ele é o programa de edição de imagens mais poderoso do mercado.

Embora não haja concorrentes mais fortes, a *Adobe* investe forte nessa ferramenta, sempre atualizando-a e acrescentando novas funcionalidades e recursos. Sendo assim, ele é o *software* mais vendido da história, tanto por sempre estar sendo aprimorado quanto pelas vantagens que oferece ao usuário, pois todas as ferramentas que o usuário necessita encontra nele, não tendo que migrar para outro *software*. Assim como qualquer outro *software* de edição, o *Photoshop* permite modificar fotografias e criar outros trabalhos. Ele pode retocar uma imagem, modificar e ajustar cores, fazer desenhos, diagramar textos além de permitir que uma arte seja criada do zero.

Ensaio fotográfico: imagens e ilusões

Como podemos ver nos exemplos abaixo, temos o antes e depois de uma mesma imagem tratada/manipulada no *Photoshop* para uma hipotética

publicação de capa de revista. Aqui podemos ver as duas imagens em seu todo; posteriormente veremos a mesma ampliada e as técnicas utilizadas para a manipulação, assim como finalizada.



Figura 1: Antes e depois da manipulação.

Modelo: Alessandra Hammond. Elaborado pela autora.

Ao analisarmos a imagem vemos que as alterações nela não foram de fato devastadoras, porém criou-se uma imagem distorcida da aparência da modelo. Vejamos abaixo as imagens ampliadas para estabelecermos suas diferenças e descrição das técnicas utilizadas:

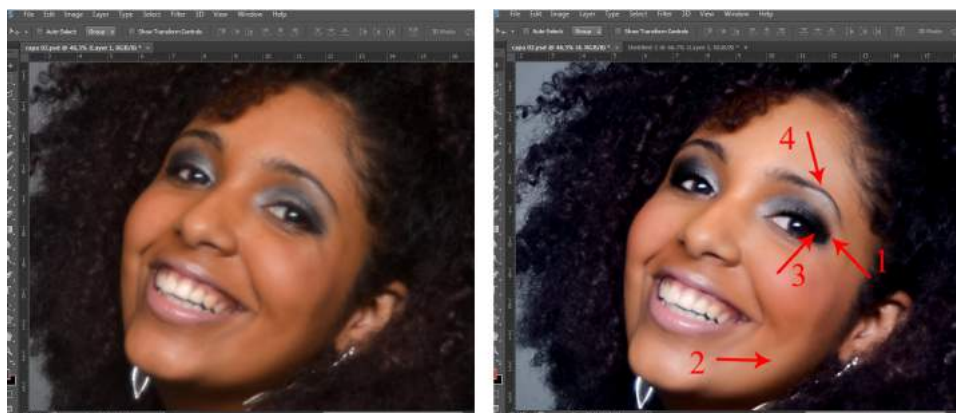


Figura 2: Antes e depois da manipulação em detalhe.

Modelo: Alessandra Hammond. Elaborado pela autora

Antes de passarmos para a manipulação em si, corrigimos a exposição da imagem a fim de melhorar a iluminação, com as ferramentas *Levels* e *Curves*, e corrigimos o balanço de branco com a ferramenta *Color Balance*, além de fazer um recorte para eliminar a cadeira onde a modelo estava sentada, que podemos ver na imagem do “antes”.

Etapa 1 – Os ajustes iniciais contribuíram para realçar os contornos escuros dos olhos da modelo. Houve também correção de possíveis manchas/ rugas na pele para deixá-la uniforme com as ferramentas *Spot Healing Brush Tool* e *Patch Tool*.

Etapa 2 – A iluminação da pele para que fosse dada a ilusão de brilho foi realizada com a ferramenta *Dodge Tool*.

Etapa 3 – Apesar de a modelo já ter sido maquiada previamente no ensaio, essa maquiagem precisa ser reforçada e ajustada para tornar-se impecável. Foi usado o recurso de maquiagem digital, sendo inseridos cílios postiços com a ferramenta *Brush Tool*; com a mesma ferramenta *Brush*, foi refeita a parte externa dos olhos onde está a sombra preta e o delineado preto dos mesmos. A *Brush Tool* também foi responsável pelo corado das maçãs do rosto.

Etapa 4 – As sobrancelhas foram levemente levantadas com a ferramenta *Liquify* para dar a ilusão de mais alegria, mais jovialidade e realçar a expressão da modelo.

Ao fim destes processos foram feitos mais ajustes de iluminação com as ferramentas *Levels* e *Curves* e aplicada uma camada de nitidez. Após todos estes ajustes poderemos utilizar a foto para nosso objetivo, que seria a capa de revista, assim finalizada:



Figura 3: Foto finalizada para a capa de revista. Modelo: Alessandra Hammond.
Elaborado pela autora

A manipulação da foto pode ser conferida no trabalho da Cantora Lady Gaga para campanha da marca Versace em que o fotógrafo faz um *Print screen* da aplicação do Photoshop no sistema operacional Windows. O conteúdo pode ser visualizado no YouTube (Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5B6FHWo8bLk>. Acesso em Dez. 2014.) Outra manipulação é da Twiggy, modelo famosa nos anos 1960, para uma campanha do produto anti-idade da marca Olay. A foto pode ser visualizada no portal Beauty Redefined (Disponível em: <http://www.beautyredefined.net/physically-photoshopping-ourselves-out-of-reality/>. Acessado em 10 de Dez. 2014).

Além das celebridades citadas aqui que tiveram suas aparências completamente modificadas, podemos citar também: Demi Moore, Mariah Carey, Madonna e Julia Roberts. No Brasil: Preta Gil, Suzana Vieira, Paola Oliveira, entre outras.

Discussão

Desde que se foi imposto um padrão de beleza – desde as modelos de Botticelli, com mulheres mais curvilíneas até os dias atuais, com a ditadura da magreza e das modelos de passarela –, as mulheres vêm sendo oprimidas a sempre seguir o padrão de suas épocas. Nos dias atuais, vemos imagens “hiper-manipuladas”, criando uma distorção do que é real e do que é manipulado, reforçando o estereótipo de que a mulher tem de ser perfeita ou não será aceita nos moldes da sociedade, tanto no quesito estético quanto comportamental.

Em nossa cultura, a imagem corporal da mulher é mais frequentemente exposta que a do homem, resultado da tradição masculina de transformar em imagens o objeto de desejo (REMAURY, 2000) e do modo de pensar daqueles que possuem os meios de produção cultural. “Para elas, 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, de jogos sutis. Um mundo a conquistar pelo exercício da arte.” (2013, p.58)

A publicidade foi desde sempre reduto ora da dona de casa submissa, ora da objetificação como a mulher “gostosa” de anúncios de cerveja. Essa última, além de virar objeto é tão manipulada durante a pós-produção da peça, que torna-se outro ser humano, sem falhas, como se aquele antes fotografado não atendessem aos requisitos mínimos de estética.

Outro exemplo de manipulação de imagem computadorizada é a foto da atriz Juliana Paes foi manipulada para a marca cervejeira Antarctica, para a

Campanha “A Boa”, que pode ser visualizada no Portal Assuntos Criativos (Disponível em: http://www.assuntoscriativos.com.br/2013/03/as-mais-belas-mulheres-sem-photoshop.html#.VU6vr_IVikp. Acesso em Dez. 2014).

De acordo com o portal *Carta Capital*, “a pesquisa ‘Representações das mulheres nas propagandas na TV’, realizada pelo Data Popular e Instituto Patrícia Galvão lançada em setembro de 2013, revelou que uma das principais bandeiras do movimento feminista e dos defensores da democratização da mídia agora também é abraçada pela maioria da população brasileira. A pesquisa mostrou ainda que 70% da população defende algum tipo de punição para os responsáveis por propagandas que mostram a mulher de forma ofensiva.

De maneira semelhante ao dado da pesquisa da Fundação Perseu Abramo, que revelou que 71% dos brasileiros e brasileiras defendem a regulação dos meios de comunicação de massa, agora, percentual equivalente também defende a regulação da propaganda, com responsabilização pela veiculação de conteúdos machistas e que violem os direitos das mulheres.

Conclusão

Infelizmente estamos um tanto quanto distantes de alguma regulamentação efetivamente eficiente, visto que o Conselho Nacional de Autorregulamentação Publicitária – CONAR, em seus artigos 19 e 20 pontua que “toda atividade publicitária deve caracterizar-se pelo respeito à dignidade da pessoa humana” e que “nenhum anúncio deve favorecer ou estimular qualquer espécie de ofensa ou discriminação racial, social, política, religiosa ou de nacionalidade”, atua com lentidão em muitos casos. E ainda não há uma lei que puna a manipulação excessiva de imagens.

Enquanto isso, as campanhas publicitárias e as capas de revistas continuam estampando mulheres que muitas vezes não correspondem ao das “mulheres reais”, gerando assim uma frustração e busca desenfreada ao “corpo perfeito”. Há uma crise de identidade que ainda está longe de ser eliminada. Frequentemente muitas mulheres chegam a óbito tentando atingir certos padrões que são impossíveis, mas que são veiculados excessivamente, desde a “dieta da moda” a “atinja o *look* da atriz tal”, ilustradas com imagens editadas, manipuladas, irreais.

Apesar da pesquisa citada anteriormente mostrar que as mulheres querem se ver de fato retratadas tanto nas capas de revista, anúncios e TV, ainda estamos longe de termos nossas “mulheres reais”, pois a cirurgia plástica está ganhando com isso. De *Panicat* a modelo de passarela, falta diversidade, falta realidade.

As mulheres querem acreditar no que estão vendo, mas a manipulação ficou tão corriqueira que não há como olhar para uma foto e não ter certa descrença. Deixamos de admirar para desacreditar, para procurar falhas em um ser retratado com tanta perfeição.

O que fica é o apelo de que há de se ter parcimônia na edição, esta que facilita tanto o trabalho que quem ganha a vida com isso, como os designers, mas tem de ser um complemento de uma bela foto registrada, não como foco principal da peça. Assim como há de se ter mais diversidade nos meios de comunicação.

Referências

- BALLIN, Valquíria. *A Importância da Imagem Fotográfica na Valorização da Imagem de Marca*. Unochapecó. Chapecó. Disponível em: <<http://www.uniedu.sed.sc.gov.br/wp-content/uploads/2013/10/Valquiria-Ballin.pdf>> Acessado em 20 de Jun. 2015.
- BARBOSA, Bia. *Maioria dos brasileiros acha que publicidade trata a mulher como objeto*. Portal Carta Capital. Blog Entrevoces. Setembro 2013. Disponível em: <<http://www.cartacapital.com.br/blogs/intervoces/maioria-dos-brasileiros-acha-que-publicidade-trata-a-mulher-como-objeto-sexual-1821.html>> Acesso em: Abr. 2015
- BARBOSA, Jair (Trad.). *A metafísica do Belo de Arthur Schopenhauer*. São Paulo Humanitas: FFLCH/USP, 2003.
- CARVALHO, M. *Mentira, erro, ilusão, falsidade*. Sobre Nietzsche e Wittgenstein. Cad. Nietzsche, São Paulo, v. 33, p. 199-214, 2013 São Paulo: UNIFESP.
- GERMANO, Paulo. *Debate sobre a imagem da mulher nas propagandas mobiliza cada vez mais gente*. Portal ZH Caderno Proa. Março 2015. Disponível em: <<http://zh.clicrbs.com.br/rs/noticias/proa/noticia/2015/03/debate-sobre-a-imagem-da-mulher-nas-propagandas-mobiliza-cada-vez-mais-gente-4713742.html>>
- MAZER, Dulce. *Impressões do Corpo Feminino: representações da mulher e do corpo-imagem na imprensa brasileira*. 2013. 164 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2013.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. Tradução, apresentação e notas Jair Barbosa – São Paulo: Editora UNESP, 2003. 256 p.

Maricá em fotografias: as contradições da cidade escrita com a luz

LUIZ GUSTAVO BRAYER

CRISTINA NOVIKOFF

ANNA PAULA SOARES LEMOS

Introdução

O tema proposto para este artigo é apresentar a perspectiva cultural do município de Maricá, no estado do Rio de Janeiro, a partir do fotodocumentário. A origem do tema emerge da percepção da ausência de estética que valorize a cultura e da vida turística de Maricá estampada nos jornais locais.

A proposta parte da inquietação acerca da relação entre a fotografia e a expressão da cultura local, em especial de Maricá, *locus* de ricas possibilidades culturais invisibilizadas pelos turistas e moradores, que apenas mencionam suas praias. Daí questionar como o fotodocumentário está apresentando Maricá, e na sequência, propor formas estéticas ao fotodocumentário para destacar os pontos turísticos de Maricá.

O objetivo é discutir o uso da fotografia para valorização da cidade, descrevendo as bases epistemológicas do estético na fotografia e a descrição de um a estudo de caso.

Cada cidade tem uma identidade própria, resultado da cultura de um povo adquirida através da sua memória coletiva. Neste artigo, analisaremos o comportamento da cidade na fotografia, a ficcionalidade e a recepção do espectador para perceber como se comporta a cidade narrada na imagem, a visível e a invisível, e qual a relação da cidade com a memória que se constrói a partir das diversas narrativas. Contar a cidade, e principalmente, contar a cidade em imagens, é transformá-la, é colocá-la em outro tempo, é fazê-la nova, uma *cidade invisível* nos termos de Ítalo Calvino, que se dá a ver pela estrutura narrativa e estética em que se insere. Ítalo Calvino fala em seu livro *Cidades invisíveis* de uma relação entre a memória, o espaço e o texto – que em sua etimologia quer dizer tecido, um tecido de linguagens. Calvino tem um fascínio pelo símbolo complexo da cidade, pois esse símbolo lhe permitia maiores possibilidades de

expressar a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas.

Ao contar a história do viajante veneziano Marco Polo, que descreve (reflete e imagina) para o rei Kublai Khan as cidades do seu império, Ítalo Calvino aplica antes – em 1972 – em contos/fragmentos o que propôs depois – 1984 – em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*: dá forma, memória, visibilidade, consistência, leveza, rapidez, exatidão, a cada uma das cidades que descreve. Contrapõe assim esse espaço (geométrico/ existencial) “que dá forma ao desejo” ao espaço do real empírico, que o mata num tempo mais congestionado. Pratica, então, uma “narrabilidade” urbana – uma ação de narrar a cidade com liberdade, com olhar deslocado, em fragmentos, com a liberdade de um viajante. Assim, as perguntas que regem o artigo são as seguintes: Quais são as visões do espaço urbano na cidade de Maricá? Como são tratadas as cidades poetizadas, como personagem na fotografia? São documentos de memória ou de esquecimento? Sabe-se que as fotografias se comportam como documentos de memória e necessitam revisitação, para delas apreendermos sua força de mobilização societária. Este é o esforço do presente artigo, a partir do estudo das fotografias de Maricá feitas por Luiz Gustavo Brayer.

Foto grafar é escrever com a luz

A teórica Susan Sontag (2004) afirma que a ética do olhar moderno da fotografia é uma ética totalitária. Há uma realização industrializante da fotografia, segundo ela.

A fotografia não é praticada pela maioria das pessoas como uma arte. É, sobretudo, um rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder [...] Assim como as fotos dão às pessoas a posse imaginária de um passado irreal, também ajudam a tomar posse de um espaço em que se acham inseguras. Assim, a fotografia desenvolve-se na esteira de uma das atividades modernas mais típicas: o turismo. (SONTAG, 2004, p. 18-19)

O turismo, segundo Sontag, portanto, cria uma estandardização da fotografia que industrializa e mata o ente fotografado. Há uma polêmica artística ao se falar dessa imagem massificada, que não poderá se esgotar neste artigo.

Walter Benjamin, em 1935 (1994) descobre um estatuto artístico da fotografia, mas que é um estatuto massificado. Diz ele que “com a fotografia, o valor de culto começa a recuar em todas as frentes, diante do valor de exposição

[...] quando o homem se retira da fotografia, o valor de exposição supera pela primeira vez o valor de culto” (BENJAMIN, 1994, p. 174).

Ao ler o relato de experiência de Brayer ao propor a divulgação da cultura da cidade de Maricá, vê-se que ele percebeu e se inquietou com uma estandarização do processo de seleção de imagens fotografáveis na cidade, e principalmente a repetição de imagens das praias e lagoas. Uma narrabilidade urbana que, segundo ele, se repete e que reifica a memória de Maricá, levando ao esquecimento o que fica fora do enquadramento.

Vejamos o relato.

Relato de experiência

Foi feita uma pesquisa com base em entrevistas com moradores locais, Secretaria de Turismo, e Secretaria de Cultura sobre os locais que poderiam ser registrados para mostrar que as regiões de Maricá também poderiam ser conhecidas pelo seu lado histórico-cultural e não somente por suas praias e lagoas, o que gerou um fotodocumentário da cidade, como mostram os registros abaixo, contando também um pouco da história de cada local visitado. O olhar de Luiz Gustavo Brayer, como fotógrafo e habitante da Região de Maricá, busca, além da identificação do simbólico, os valores importantes da paisagem urbana.

A necessidade de Brayer em desenvolver um estudo acadêmico o levou à atividade profissional de registrar pela fotografia alguns valores a serem guardados para o fortalecimento da relação dos habitantes com o meio em que vivem, em especial os histórico-culturais, considerando sua força econômica e social.

Maricá, como município situado no litoral do estado do Rio de Janeiro, é conhecido em termos turísticos por suas praias, mas além delas tem importantes propriedades rurais (chácaras e grandes fazendas), carregadas com conteúdo histórico. Ainda hoje se encontram resquícios de outras épocas, como estações, trilhos, um túnel e uma ponte no bairro de Inoã, com a inscrição da Estrada de Ferro Maricá. Se antes o trem de ferro foi o principal meio de transporte do município, atualmente a frota gratuita de ônibus favorece o deslocamento local de seus habitantes. Também possui um aeroporto, conhecido como Aeroporto de Maricá, localizado no centro urbano.

Todas as possibilidades de deslocamento podem corroborar com novos olhares sobre a cidade. Esta nova perspectiva de “foto grafar” foi a eleita por Brayer ao poetizar a cidade que é registrada a seguir.

A exposição do farol de Ponta Negra é a foto eleita para iniciar a apresentação, em analogia ao princípio da vida – a natureza.



Figura 1: Farol de Ponta Negra.
14/01/2015. *

A orla marítima de Maricá pode ser vista em sua totalidade no Farol de Ponta Negra. A praia de Ponta Negra tem esse nome, pois reza a lenda que havia um grande número de escravos que desembarcavam nesta parte do litoral, quando já era proibida a comercialização de escravos no país.



Figura 2: Capela de Ponta Negra. 24/01/2015.

A Capela de Ponta Negra foi construída pelo Capitão Dr. José Caetano de Oliveira, que ao sofrer um acidente aéreo fez uma promessa de que se sobrevivesse, construiria uma igreja no local do acidente. Reza a lenda de que os dois relógios parados da igreja representam o horário exato da queda do avião e o horário do término da construção da igreja.

* Todas as fotos realizadas por Gustavo Brayer. Equipamento: Câmera DSLR Nikon D3100 com lente 18-55mm.

Figura 3: Igreja Matriz Nossa Senhora do Amparo em Maricá. 24/01/2015.

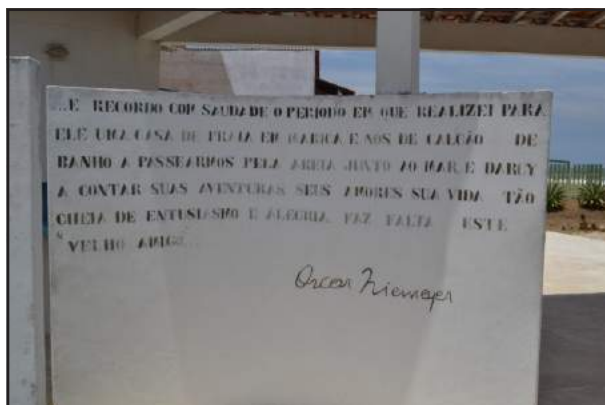


A Paróquia Nossa Senhora do Amparo tem sua Igreja Matriz na Cidade de Maricá e foi criada por alvará de 12 de janeiro de 1755 como freguesia perpétua, desmembrada da Paróquia de Santo Antônio de Sá.



Figura 4 (esq.): Casa de Darcy Ribeiro: Área de Lazer
Figura 5 (abaixo): Casa De Darcy Ribeiro: Entrada

A casa de Darcy Ribeiro, ex-senador, escritor e antropólogo, foi projetada por Oscar Niemeyer e fica localizada no bairro de Cordeirinho, na rua 119, e possui uma frase deixada por Oscar Niemeyer em um de seus muros: “E recordo com saudade o período em que realizei



para ele uma casa de praia em Maricá, e nós, de calção de banho a passearmos pela areia junto ao mar, e Darcy a contar suas aventuras, seus amores, sua vida tão cheia de entusiasmos e alegria, faz falta este velho amigo.”

A casa de Darcy Ribeiro, assim como de casa de cultura de Maricá e a casa da atriz e cantora Maysa Matarazzo são expressões de cultura. Compreender o significado de cultura e seu impacto na polis é valioso para o fotojornalismo. A cultura é um processo de agregação de crenças, costumes, hábitos, ideias e comportamentos de uma sociedade sempre múltipla e dinâmica.

Para Veiga Neto (2002) cultura significa cultivar, e a agregação de crenças, costumes e hábitos, não adquiridos pelo homem por si só, mas, também um conjunto de ideias e comportamentos de uma sociedade. Cultura também é definida como um conjunto de ideias, comportamentos, símbolos e práticas sociais, aprendidos de geração em geração através da vida em sociedade. Seria a herança social da humanidade ou ainda de forma específica, uma determinada variante da herança social.

Cultura é uma das principais características humanas, pois somente o homem tem a capacidade de desenvolver culturas, distinguindo-se, dessa forma, de outros seres como os vegetais e animais. Para José Luiz dos Santos, autor do livro *O que é cultura*, esta é uma preocupação em entender os muitos caminhos que conduziram os grupos humanos às suas relações presentes e suas perspectivas de futuro. O desenvolvimento da humanidade está marcado por contatos e conflitos entre modos diferentes de organizar a vida social, de se apropriar dos recursos naturais e transformá-los, de conceber a realidade e expressá-la. Apesar das evoluções pelas quais passa o mundo, a cultura tem a capacidade de permanecer quase intacta, e é passada aos descendentes como uma memória coletiva, lembrando que a cultura é um elemento social, impossível de se desenvolver individualmente.

○ fotodocumentário

O fotodocumentário desde os seus primórdios tem como objetivo registrar e mostrar lugares, fatos, e como eles aconteceram, mas quem faz o fotodocumentário acabam sendo testemunhas reais. O fotodocumentário tornou essa percepção ainda mais palpável, embora a princípio fosse praticado inconscientemente, sem um propósito definido. Fotos de cidades, dos seus habitantes e das mais variadas etnias começaram a se multiplicar e a tornar seus autores conhecidos, como ocorreu com o escocês Jonh Thompson, que revelava em seu trabalho a rotina londrina.

Hoje o grande destaque neste campo é o brasileiro Sebastião Salgado, mundialmente conhecido por suas fotos que documentam a miséria, as mulheres de vários cantos do Planeta, os desprovidos de terra e teto, as crianças, em estilo tão real, tão concreto, que é possível transportar quem as observa para a realidade retratada. Parece mesmo possível poder tocar as pessoas e paisagens expressas em seu trabalho, tamanha a perfeição das texturas e das imagens.

Neste sentido o fotodocumentário de Salgado é subversivo, pois não só atua como um elemento perturbador, mas desperta em quem as vê profundas reflexões sobre a realidade retratada. Sua obra é assim considerada como de natureza humanista (ALBONAZ, 2005). Há também, de acordo com este especialista, as fotos simplesmente criativas, as quais também podem ser produzidas com a crença interna do fotógrafo. Atualmente o fotodocumentário, segundo este acadêmico, atua especialmente no campo da crítica social, da revelação das mazelas da sociedade, procurando registrar as mudanças sociais, ecológicas e econômicas. Este recurso imagético também possibilita ao fotógrafo fugir das limitações impostas ao fotojornalismo pelos veículos de comunicação. O trabalho do fotodocumentarista é mais livre, independente de pressões e restrições político-econômicas.

Discussão

Ao começar com o estado do conhecimento sobre o fotodocumentário no banco de dados da Scielo no período de 2000 a 2014, apenas três artigos discutem a fotografia enquanto arte de grafar, ou seja, de escrever a história de modo poético de uma cidade. Pouco se discute a relação fotografia como promoção do resgate histórico e cultural de cidades, o que é fator de reforço para assinalarmos a importância do tema para ser trabalhado, inclusive nas escolas. A inquietação deste trabalho, como apontado em sua introdução, é a cidade na fotografia: como é registrada, percebida e, em especial, seu potencial de mobilização urbana. Também nos acionam a curiosidade, o papel da ficcionalidade e a recepção do espectador destas imagens.

A questão que se levanta aqui, ao estabelecer diálogo com o caso relatado, é que mesmo com a intenção de não industrializar o olhar, um dos autores do presente texto ao fotografar partiu da percepção oficial das secretarias e estabeleceu contato com o que lhe foi sugerido pelo *status quo*. Após as imagens passar sob o crivo crítico no decorrer do curso de fotografia da Unigranrio no período de 2014 a 2015 sofre novos contornos teóricos e ganham um olhar mais ao tom da crítica que da divulgação publicitária.

Fotografia é testemunho e, segundo Sontag,

A fotografia tornou-se um dos principais expedientes para experimentar alguma coisa, para dar uma aparência de participação. Tirar fotos estabeleceu uma relação voyeurística crônica com o mundo, que nivela o significado de todos os acontecimentos. (SONTAG, 1994, p. 21)

A questão é que as coisas não são tão totalitárias que não possam ter uma janela de transcrição.

A cidade fotografada em suas distintas perspectivas, com registro de seus marcos simbólicos, é uma preocupação de muitos fotógrafos que valoram a imagem enquanto lugar de memória. Esta perspectiva alarga a ideia de cidade como espaço-tempo construído pelo homem, único ser com a capacidade de escolha, como descreve Ortega y Gasset (1973):

A pedra, a planta, o animal são, quando começam a existir, o que eles podem ser, não o que eles podem vir a ser. O Homem, por outro lado, não tem, no início de sua existência, nenhuma imagem prefixada ou imposta, mas pelo contrário, carrega consigo – predefinida e imposta – a liberdade para escolher o que será.

Escolhas estas que sofrem determinações de natureza política e técnica, mas, também, socioculturais. Estas são as que geralmente passam despercebidas em habitantes que pouco se mobilizam para efetivar a ocupação e circulação consciente e cuidadosa dos espaços de Maricá. Deixam assim, de se apropriar do maior bem da humanidade que é sua beleza natural para conviver em busca por espaços socioculturalmente construído pelos cidadãos de Maricá, em especial, na praia de Ponta Negra.

Conclusões

O artigo, além de descrever cronologicamente a relação entre o fotodocumentário e a valorização dos pontos turísticos de Maricá, ilustrou um experimento no registro fotográfico como atividade de valorização da cidade. Mesmo como frequentador assíduo do município de Maricá, o fotógrafo, antes de sua sessão de fotos da cidade, não conhecia a riqueza da história cultural do lugar. A cada clicar o fotógrafo se redescobria dentro de lugares antes registrados sem o olhar de fotógrafo consciente de seu papel historiador, sociólogo e poeta. Foram muitas descobertas realizadas sobre o local, em especial acerca do valor

religioso para a constituição de Maricá, como a Capela de Ponta Negra. Existem locais que não são divulgados pelo poder público, nem pelas agências turísticas, em razão da ausência de espaços para divulgação da própria cidade. Aqui a importância deste artigo que propõe exposições em escolas, espaços públicos e até privados para fortalecer a imagem de cidade natural e cultural.

Vale destacar que Maricá possui outras belezas além de suas praias e lagoas, é um município de muitas riquezas culturais, infelizmente não são muito divulgadas, pois as secretarias de Cultura e Turismo ainda não descobriram meios de divulgar o lado cultural município para vê-lo além das praias. O município possui um lado cultural rico em histórias que até mesmo os moradores parecem desconhecer e com uma divulgação pobre como a que existe hoje, fica muito difícil para um turista descobrir todo um lado rico em histórias que a cidade tem a oferecer.

Vale destacar que o estado do conhecimento sobre o fotodocumentário no banco de dados da Scielo no período de 2000 a 2014 demonstra que, no Brasil, ainda pouco se discute a relação fotografia como promoção do resgate histórico e cultural de cidades.

O Estatuto da Cidade, descrito na Constituição de 1988, estabelece em seu artigo 39 que a propriedade urbana privada/individual “cumpre sua função social quando atende às exigências fundamentais de ordenação da cidade expressas no plano diretor, assegurando o atendimento das necessidades quanto à qualidade de vida, à justiça social e ao desenvolvimento das atividades econômicas”.

Referências

- ALBONOZ, Carla Victoria. *Sebastião Salgado: o problema da ética e da estética na Fotografia Humanista*. Contemporânea, n.4, 2005. Disponível em: http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_04/contemporanea_n04_09_Carla_Victoria.pdf. Acesso em: Abr. 2015.
- BEZERRA, Kallyne Ninotcha Dias. *Tv Pipa: Um novo olhar sobre a comunidade*. Universidade Potiguar do Rio Grande do Norte. Junho 2008. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2008/expocom/EX12-0141-1.pdf> > Acesso em: Abr. 2015
- BOAVENTURA, Júlia Alves Louzada. *João Lourindo: A Raiz do Buicé*. Universidade Federal de Viçosa. Fevereiro 2014. Disponível em: <http://www.com.ufv.br/pdfs/tccs/2013/juliaboaventura.pdf> > Acesso em: Abr. 2015

SCHUSSEL, ZGL. Turismo, desenvolvimento e meio ambiente. In BRASILEIRO, MDS., MEDINA, J.C.C., and CORIOLANO, LN., orgs. *Turismo, cultura e desenvolvimento* [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2012. pp. 99-121. ISBN 978-85-7879-194-0. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

VEIGA-NETO, Alfredo, (2002a). *Cultura e currículo*. Contrapontos, v. 2, n° 4, jan-abr., p. 43-51.

Fotografia gastronômica

KEILA DA SILVA ALVES PESSÔA

CRISTINA NOVIKOFF

CARINE CAMARA BIZERA

Introdução

A fotografia é uma forma de guardar um momento único, de capturá-lo e torná-lo eterno. O olhar leva para memória a sensação do momento vivido, trazendo de volta lembranças, gostos, cheiros e sentimentos. A fotografia torna memórias inesquecíveis ao olhar, tonando novamente reais as memórias que trazem à tona as lembranças e as sensações já presenciadas com apenas um simples olhar de uma imagem. Na Fotografia Gastronômica não é diferente: cada fotografia busca registrar os mínimos detalhes dos alimentos, expressando toda a arte contida na elaboração e produção do mesmo. É a eternização de um trabalho árduo, demorado e extremamente encantador, tornando o *click* da câmera do fotógrafo uma magnífica memória capaz de cativar pessoas com a riqueza de cores, textura e detalhes da comida apresentada formidavelmente aos olhos. E é através da perfeição do registro que se pode trazer novamente em um olhar a sensação do sabor, do cheiro ou a lembrança do local frequentado, causando o desejo de querer reviver aquele momento, promovendo assim o retorno dos clientes aos locais onde almejam sentir as mesmas boas lembranças.

Capaz de despertar todos os sentidos, a Fotografia Gastronômica é uma grande aliada da área de Publicidade e Marketing Gastronômico justamente por provocar nos clientes o interesse de provar o alimento, o desejo de querer reviver momentos ou simplesmente querer criar novas e futuras lembranças ao ver nas imagens fornecidas pelos restaurantes, *fast foods*, lanchonetes entre outras redes de venda de alimentos, algo que os seduzam. Mas para garantir o sucesso com os clientes, a contratação de um profissional especializado na área é indispensável, pois é ele que irá através de seu olhar apurado transmitir a sensação de *água na boca* tão esperada nas fotos gastronômicas.

Este artigo aborda a evolução fotografia e sua história, tendo como principal assunto a Fotografia Gastronômica e seu progresso no decorrer dos

anos, além de ressaltar algumas dicas julgadas mais importantes para a realização e produção das fotografias em que o principal destaque é a comida.

Para melhor conhecimento do tema e melhor desenvoltura do mesmo, foram usados como base de estudo e apoio para conclusões livros dos mais variados e renomados fotógrafos do mundo da fotografia gastronômica, além de diversas buscas pela internet, garantido a exploração vasta do tema. Foi observada a escassez de conteúdo, quando comparado a outras abordagens da fotografia, encontrando-se apenas um livro direcionado ao assunto, intitulado *Fotografia Culinária*, lançado em 2010 pela editora AP&S Editorial. O livro, porém, não aborda o assunto didaticamente, apenas dispondo de dicas formidáveis que tendem a facilitar o trabalho do fotógrafo na hora de pôr em prática suas produções, auxiliando na produção, composição, iluminação e fotografia.

Este artigo foi desenvolvido tendo como foco a inovação, a criatividade, o despertar de interesse tanto no público consumidor gastronômico, como também para atrair mais fotógrafos para essa área tão rica em beleza e detalhes, trabalho árduo e requinte. Com a finalidade de reunir as mais importantes informações disponíveis sobre a Fotografia Gastronômica, tenta-se provar que a estética da fotografia dentro da gastronomia faz toda a diferença no marketing culinário, na hora de atrair o público alvo e torná-lo cliente.

A fotografia e sua história: da luz à imagem

Para compreender a fotografia, é indispensável conhecer algumas características físicas da luz. A luz é uma forma de energia eletromagnética esplêndida, à qual nossos olhos são sensíveis. O modo como a observamos e como a fotografia é inteiramente afetada por duas importantes características da luz: ela percorre o espaço em linha reta e a uma velocidade constante. A luz pode ser absorvida, transmitida e refletida. Quando a luz é refletida por um objeto, ela se propaga em todas as direções. Então quando esse objeto está diante da abertura de uma câmara escura, a abertura deixará passar para o interior dela alguns desses raios, que irão se projetar na parede branca. Raios de luz são refletidos por cada ponto iluminado do objeto, formando assim a projeção de sua imagem de maneira invertida.

A fotografia é diferente de muitas invenções por não ter um único inventor. Ela é o que podemos chamar de uma fusão de conceitos, ressalvas, descobertas e invenções de diversos intelectuais em momentos distintos.

A primeira descoberta importante para a fotografia aconteceu no século XI. No entanto, essa máquina conhecida como “Câmara Obscura”, teve seus

princípios óticos foram pautados em Aristóteles no século IV a.C. Aristóteles fez sua grande descoberta ao sentar-se sob uma árvore e observar a imagem do Sol, durante um eclipse parcial, que era projetado no solo em formato de meia lua. Foi quando os raios do Sol passaram por uma pequena fenda entre as folhagens da árvore, que ele então percebeu que quão mínima fosse a fenda, mais nítida seria a projeção da imagem pela luz. Suas observações deram vida à criação da Câmara Obscura: um quarto escuro que possuía um pequeno orifício na parede em frente à parede pintada de branco. Assim, quando algum objeto fosse posto diante do orifício pelo lado de fora da câmara, sua imagem era projetada de forma inversa na parede branca.

Câmeras Obscuras tornaram-se ferramentas populares para muitos artistas, como Leonardo da Vinci. Elas eram usadas para rascunhar as obras, porém não eram extremamente eficiente, já que os rascunhos eram feitos pelo artista e geralmente não ficavam muito bons. Ela refletia a luz, porém a imagem não era permanente. Então para que isso ocorresse era necessário muito mais do que o desejo artístico, para que a invenção fosse possível seria necessária a curiosidade de cientistas, pois sem a compreensão das reações químicas a luz nada seria possível.

Há mais de 3.000 anos civilizações primitivas notaram que os tecidos expostos por um longo tempo à luz escureciam, mas não sabiam o porquê. Então alguns séculos separam até que uma importante descoberta fosse feita sobre a sensibilidade química à luz. Tal descoberta foi realizada em 1700 pelo professor Alemão Johann Heinrich Schulze, quando trabalhava com cloreto de prata e percebeu que as partículas expostas à luz mudavam de cor. Na época, porém, não se deu muita importância à descoberta. A fotografia nunca seria possível sem a compreensão da reação química à luz.

Tempos depois um modesto inventor francês, chamado Joseph Nicéphore Niépce, tentando encontrar uma forma de realizar cópias de obras de arte, juntou a ideia da câmera obscura com a descoberta de Schultz. Niépce construiu uma câmera obscura com 3cm de largura em cada lado, colocou um papel molhado com cloreto de prata no fundo da câmera e ficou maravilhado com a imagem que conseguiu no papel – só que os claros e escuros estavam invertidos e ele não fazia a mínima ideia de como corrigir este problema. Então ele dedicou 6 (seis) anos de sua vida fazendo diversos tipos de experimentos em busca de um método que pudesse usar na criação de uma boa imagem, e em julho de 1822 encontrou uma solução. Ele sabia que os artistas da época usavam composto de asfalto na litografia, então Niépce passou asfalto em uma chapa em vez de cloreto de prata, colocou uma imagem translúcida na chapa e a expôs ao Sol. Foi uma ideia incrível e radical, mas que funcionou e enfim ele

pode copiar obras de arte. No verão de 1826, Niépce conseguiu realizar algo que muitos homens haviam sonhado em fazer, ele capturou a imagem invertida da luz. Ele pegou uma câmera obscura, colocou a chapa no fundo, a prendeu a uma janela e a expôs à luz por 8 (oito) horas. O resultado da experiência foi a primeira fotografia da história, denominada *heliografia*, que mostrava a visão da janela do sótão da sua casa de campo.

Nos dias de hoje a heliografia de Niépce ainda é bastante conhecida e feita com a ajuda de uma Câmera Pinhole ou Pinhole, uma técnica bem mais simples que na época e com resultados muito mais satisfatórios ao olhar. Atualmente usa-se qualquer recipiente que garanta que seu interior fique completamente isolado da luz e em vez de molhar papel com cloreto de prata, utiliza-se material sensível à luz como *filme ou papel fotográfico*. Coloca-se o material escolhido na câmera obscura do lado oposto ao pequeno furo, que deve ser coberto com fita isolante até o momento de se fazer o registro fotográfico. Ao retirar a fita, o tempo de exposição da luz deve ser acompanhado até que a foto fique próxima ao esperado. Muitas vezes são necessárias diversas tentativas até se chegar ao objetivo estimado. Para conseguir ver a imagem capturada, deve-se revelar o papel ou filme fotográfico. A revelação pode ser realizada em um laboratório de revelação caseiro pelo próprio fotógrafo, ou levando-se muito bem protegidos da luz a um estúdio de revelação fotográfica.

O *Pinhole* é a uma alternativa muito criativa de fotografar sem o uso de equipamentos convencionais, podendo ser construído facilmente com materiais simples e pouquíssimos elementos, uma alternativa criativa e barata para os tempos atuais, já que dispensa o uso de objetivas, apenas um furo faz as vezes da lente e do diafragma. Fotografar com câmeras *pinhole* tem um intenso significado, já que denega toda a grandeza dos apetrechos tecnológicos que extinguíram o envolvimento no processo fotográfico de forma radical. No pinhole não é só o registro que importa, mas sim, se levar a novas experiências na descoberta audaciosas e expressiva de um novo olhar.

Louis Jacques Mandé Daguerre era um respeitado artista parisiense que junto a Niépce formou uma parceria que lhe trouxe muitos lucros e fama. Daguerre descobriu as experiências de Niépce ao comprar lentes no mesmo ótico que fornecia a Niépce. Este foi facilmente convencido a se juntar a Daguerre, já que estava falido e desesperado para fazer novas descobertas. Só que essa parceria trouxe grandeza apenas para Daguerre, que era um homem de poucos escrúpulos e com pouca educação formal, e sofria por não conseguir realizar grandes experiências devido à sua ignorância em química e física. Já Niépce era um homem educado, modesto e honesto, com uma boa educação científica.

Após ver as pesquisas de Niépce, Daguerre ficou ainda mais obcecado pela ideia de fixar uma imagem em uma câmera, fazendo Niépce acreditar que ele fazia experiências e que avançava nelas. Assim, Niépce realizava suas pesquisas e enviava os resultados a Daguerre.

A última experiência bem-sucedida de Niépce foi quando ele conseguiu fazer uma imagem de natureza morta em sua câmera, porém Daguerre, com sua grande ganancia e ambição em lucrar com a ideia, convenceu Niépce a só publicar o trabalho quando estivesse mais avançado nas pesquisas. Também ofereceu sua colaboração e dizia ter lentes três vezes mais rápidas que as de Niépce. Depois de anos de pesquisas realizadas separadamente por eles, Niépce veio a falecer no ano 1833 de ataque cardíaco, deixando de herança para seu filho tantas dívidas que ele foi obrigado a vender a propriedade da família e assinar um novo contrato com Daguerre. Neste novo contrato, Daguerre herdava o caderno de anotações de Niépce e mudava o nome da parceria para *Daguerre e Niépce*. Em uma tentativa desesperada de receber algum lucro com uma nova descoberta que Daguerre havia feito, o filho de Niépce se vê obrigado a assinar o novo contrato.

Daguerre descobriu um novo método de tirar a imagem da câmera. Ele tratou quimicamente uma chapa de prata e a introduziu na câmera, porém em vez de deixar a chapa na câmera até a imagem aparecer, ele a retirou imediatamente e a aqueceu no vapor do mercúrio, então uma imagem final se formou. Daguerre logo tratou de anunciar sua descoberta, porém o anúncio foi prematuro, pois as imagens criadas pelo novo método não eram permanentes e ao entrar em contato com a luz do Sol elas apagavam por completo.

Enquanto Daguerre procurava uma solução para o problema em suas imagens, próximo a realizar a descoberta estava William Henry Fox Talbot. Talbot, além da câmera obscura usava um outro artifício para tentar desenhar a *câmera lúcida*, que refletia a imagem desejada para uma folha de papel. Entretanto, o que ele desenhava através dela não era o que ele almejava. Então, olhando a terrível imagem que criou, ele teve uma fantástica e extraordinária ideia: tornar permanente os desenhos que fazia. Desconhecendo os trabalhos de Niépce e Daguerre, Talbot usava pequenas câmeras e guiava sua experiência através de sua boa formação em química e ótica. Através do conhecimento que tinha da sensibilidade da prata à luz, Talbot fez uma grande descoberta. Ele mergulhou uma folha de papel em uma solução salina e depois em nitrato de prata, e depois expôs o papel com um objeto ao Sol, então imediatamente ele conseguiu uma imagem a qual ele chamou de *umbrografia*. Alguns anos depois ele fez uma nova descoberta. A umbrografia tinha os claros e escuros invertidos como um negativo, então ele colocou a umbrografia sobre outro papel tratado

quimicamente e os expôs ao Sol, criando uma cópia onde os claros e escuros estavam normais – era o que consideramos um positivo ou impresso. A primeira imagem positiva foi a janela de seu laboratório. Contudo Talbot abandonou suas pesquisas e ignorou suas descobertas.

Pelo contrário, Daguerre continuava obcessivamente a procurar uma solução para os problemas com suas imagens e após anos e anos de luta, ele anunciou ter encontrado finalmente uma solução. Sua descoberta baseava-se em após obter a imagem em uma chapa, ele a banhava em uma solução salina que interrompia a reação química na imagem. Novamente Daguerre chamou o filho de Niépce para assinar um outro contrato, em que Niépce, que teve fundamental importância no descobrimento de Daguerre, receberia apenas créditos nas primeiras experiências e não teria seu nome associado à incrível descoberta. Daguerre chamou as imagens de *daguerreótipos* e as publicou na Academia Francesa de Ciências.

Foi então que ao ler no jornal a notícia da descoberta de Daguerre, Talbot voltou a realizar suas antigas pesquisas e a experimentar outras inovações. Talbot fez uma apresentação de suas descobertas aos cientistas de Londres, havendo assim a primeira exibição pública de fotografias. Infelizmente Talbot não obteve muitos lucros com suas ideias, mas já Daguerre obteve muita fama com o anúncio de suas ideias à Academia Francesa. Alucinado com a ideia de criar imagens, o público do local correu para loja de produtos químicos para comprar materiais para tentar fazer daguerreótipos. Com o grande sucesso Daguerre vendeu diversas câmeras e materiais fotográficos em todo o mundo, e os manuais dos daguerreótipos foram traduzidos em diversas línguas. O governo francês chegou a oferecer incentivos a Daguerre para que ele continuasse com suas pesquisas, mas ele preferiu ir viver em uma cidade próxima a Paris e se dedicar à jardinagem. Daguerre veio a falecer em 1851 de ataque cardíaco.

Modernizando a fotografia

Os daguerreótipos se tornaram febre, todavia com o tempo os equipamentos grandes, desengonçados e extremamente pesados, o excesso de tempo de exposição, e o uso de perigosos produtos químicos motivaram novas pesquisas para a criação de equipamentos que fossem mais rápidos, portáteis e que ofereçam uma revelação das imagens menos prejudicial ao fotógrafo. Assim Talbot voltou outra vez a realizar suas pesquisas, descobrindo um método mais rápido e com a imagem muito mais precisa, a que deu o nome de *calótipo*. Sem receber lucros com seus trabalhos e nem o devido reconhecimento que tem

hoje como *inventor da fotografia atual*, Talbot chega à velhice e desiste completamente da fotografia até que vem a falecer.

Frederick Scott Archer, um escultor inglês, fez um melhora tão significativa que a maioria dos fotógrafos trocaram o daguerreótipos e calótipos por ela. Archer cobria uma chapa de vidro com um composto de piroxilina e éter, e cópias ilimitadas podiam ser feitas através do vidro e as imagens perfeitas chamadas de *colódios*. Mas a fotografia ainda era uma tarefa difícil e perigosa devido aos processos químicos. Vários estudiosos e gênios contribuíram por mais de 20 anos para facilitar o trabalho fotográfico, aperfeiçoando as câmeras e lentes, diminuindo o tempo de exposição. Com a invenção das chapas secas e dos obturadores mecânicos, os registros de movimentos foram possíveis aos fotógrafos.

Eadweard Muybridge, um grande apaixonado por fotografia, inventou um rápido obturador mecânico e em 1877 alinhou 24 câmeras com uma pequena distância entre elas em uma pista de corrida de cavalos localizada na Califórnia. Os obturadores das câmeras eram controlados por fios e quando o cavalo passava ele rompia o fio disparando o obturador, assim obtendo a imagem dele em cada posição. Muybridge ficou conhecido por suas fotos de movimento progressivo.

Assim como Muybridge, as ideias de George Eastman deram um novo rumo à fotografia. Eastman era um jovem curioso apaixonado pela fotografia. Ele trabalhava em um banco durante o dia e determinado a criar uma emulsão gelatinosa para as chapas de prata, por julgar ser mais prático do que os produtos químicos usados, ele passava suas noites livres em seu laboratório de fotografia. Após alguns meses de experiências, Eastman descobriu uma emulsão trabalhável; ele projetou uma máquina aplicadora para colocá-la na chapa, pegou o dinheiro de suas economias e viajou para Inglaterra, onde solicitou patentes para a emulsão e para a máquina aplicadora. Sua ideia vendeu razoavelmente bem e ele foi construindo uma boa reputação na área fotográfica, ganhando confiança e aceitação para alcançar seu novo objetivo, criar uma base flexível que substituísse as chapas.

Em 1884, após dois longos anos de pesquisas, Eastman criou uma base de papel que ele chamou de *filme* e projetou um suporte para rodá-lo. Ele conseguiu diminuir significativamente o peso dos equipamentos e a flexibilidade dos filmes tornou-os mais práticos. Entretanto a revelação necessitava de muitos cuidados, já que a emulsão deveria ser delicadamente removida da base, o que tornou as vendas um tanto modestas. Mas Eastman não se desanimou continuou com suas idealizações, a realizar pesquisas e a vender novas criações. Em 1884 Eastman viajou novamente para Inglaterra para patentear um nome em que já

vinha pensando há algum tempo. Ele procurava um nome que fosse facilmente lembrado e simples, que não poderia ser confundido com outra coisa e que satisfizesse as leis de patente em outros países, então ele disse Ko-Dak e o som soava como o click de uma câmera e assim seria sempre associado a um produto de sua empresa, de tal modo surgiu a marca Kodak. Em julho de 1888, o primeiro produto da empresa foi lançado: era uma ideia que revolucionaria o mundo fotográfico, uma câmera de tamanho aproximado a metade de uma caixa de sapatos que pesava 600g, entretanto não foi seu tamanho que a tornou revolucionária, mas sim, o que Eastman incluiu nela. Dentro da pequena câmera havia um rolo de filme de 50 pés que era capaz de gravar 100 fotos. Com o filme carregado, a câmera valia, de acordo com os valores atuais, cerca de US\$ 25,00. Contudo a genialidade de Eastman não parava por aí: junto com a divulgação da câmera ele propunha aos clientes que por US\$ 10,00 sua empresa revelaria o filme, recarregaria a câmera e a devolveria juntamente com as fotografias, dando de tal modo origem ao *slogan* “você aperta o botão, nós fazemos o resto”. Ele proporcionou a qualquer um a possibilidade tirar uma foto. Desta forma Eastman revolucionou a área fotográfica. Em apenas seis meses ele já havia vendido mais de 2.500 duas mil e quinhentas câmeras fotográficas e aberto um novo caminho para o futuro da fotografia.

A Kodak criou nos anos seguintes câmeras de diversos tamanhos, formatos e públicos: havia câmeras para crianças, mulheres, amadores e profissionais. A fotografia passou a ser indispensável, virou uma ferramenta política e social que além de registrar lembranças, ajudou a polícia na identificação e registros criminais, os jornalistas a mostrar a realidade das notícias e na criação de leis, e ao longo de muito tempo passou a ser vista como uma forma de arte, entre outros auxílios revolucionários. Mas ainda algo não havia sido alcançado, um desejo ainda precisava se tornar real: a fotografia colorida. Foi em 1904 que os irmãos Auguste e Louis Lumière fizeram uma grande descoberta, eles tingiram porções separadas de amido de batata nas três cores primárias e combinaram as diferentes partículas em um filme. Era um filme caro mas bem usado por alguns fotógrafos profissionais.

É difícil pensar em um mundo sem fotografia. Ela mudou a forma de pensar, de lidar e de olhar a realidade, deu uma nova consciência à humanidade. A câmera, uma invenção simples mas talentosa, é tão esplêndida hoje quanto há séculos atrás, uma invenção tão magnífica que possibilitou tantas descobertas e a evolução a humanidade. Nem tudo seria possível sem a fotografia.

A história da fotografia gastronômica

Se pararmos para refletir sobre quando o homem passou a registrar seus alimentos, iremos viajar no tempo e descobrir que o registro de imagens de comida vem de muitos e muitos anos atrás.

É desde a pré-história que o homem vem registrando e contando a história através de imagens. O primeiro esboço artístico em forma de imagem da humanidade foi uma pintura rupestre que reproduzia, em sua maioria, cenas de caça, animais mortos e o ato de alimentar-se. No decorrer da nossa história humana sempre houve registros de alimentos, expressando o amor da humanidade pela comida, pois desta forma todas as civilizações manifestaram a arte através de imagens que representavam seus costumes alimentares. Em cada época os artistas interpretavam estes costumes de diferentes formas e técnicas. Pintavam cenas de plantações, reuniões familiares a mesa, arranjos de frutas, trazendo para os dias de hoje o conhecimento em relação ao homem, a arte e o meio de vida da época.

Na era moderna ainda podemos observar nas obras dos grandes mestres da arte registros de comida, muitos podendo ser considerados como “Registro Fotográfico” devido ao uso da câmera obscura. No período da Renascença, movimento esse que surgiu sob intensa necessidade de mudança cultural, religiosa e social nascido na Itália do século XIV, surgiram novos princípios e processos de composição e proporção que são referências para muitos fotógrafos, artistas visuais e pintores nos dias atuais.

Porém foi o Impressionismo o movimento artístico que tornou a comida uma das principais temáticas das obras abordadas do século XIX. O movimento surgiu na Europa e ganhou tal nome em referência a obra “Impression, Soleil Levant”, no português “Impressão, Nascer do Sol” do famoso pintor e pai do impressionismo Claude Monet. O Impressionismo concebeu um extraordinário rompimento de paradigmas das artes, colidindo diretamente com o Realismo, movimento que procurava a constante representação da realidade seguindo em direção contrária ao Impressionismo.

Atualmente podemos admirar diversas obras de artistas realistas que dominam técnicas de pintura e são capazes de retratar cenas de alimentos com tanta perfeição que podem ser confundidas com fotografias por tamanho realismo. Os ricos detalhes de luz, luminosidade, reflexos, contraste e texturas das pinturas são conhecidos como *Hiper-realismo*. O Hiper-realismo é proveniente do fotorrealismo, e teve origem na segunda metade do século XX.

Mas, qual a relação entre a Fotografia Gastronômica com Desenho Rupestre, Impressionismos, Renascença? A importância que cada um teve para

o outro: um foi base para o surgimento do outro, que foi base do outro, que inspirou o outro, que foi referência para tantos e tantos outros. Desde a luz, a textura e o contraste do Impressionismo, a minuciosa composição da Renascença e o olhar atento e detalhista dos magníficos mestres da época, até a observação de como o alimento é tratado na cultura oriental onde não só o sabor importa, mais sim, também, a estética na apresentação de cada alimento, cada detalhe exporto é extremamente levado a sério.

A gastronomia sempre esteve presente na história humana. O homem sempre esteve e continua em uma busca incessante dos mais variados sabores que proporcionem diferentes prazeres ao paladar e desde o princípio manteve a fixação de registrar suas conquistas e evoluções, que levou à criação da câmera fotográfica. É analisando a história que podemos crer na ligação entre a fotografia e a gastronomia desde o início dos tempos.

Gastronomia é muito mais do que só comida, é cultura, é a prática culinária que transforma comida em arte. E quando esse conhecimento é muito bem assimilado, designa em parâmetros sensoriais que facilitam a produção, composição e iluminação, dando bases criativas e referências para que o fotógrafo gastronômico realize trabalhos tão esplendidos, que são capazes de dar água na boca através do olhar.

Atualmente, com as facilidades da internet, a cultura gastronômica passou a ser mais popular e a receber maior atenção. Através da popularização das câmeras digitais e câmeras dos celulares, proporcionaram-se registros fotográficos imediatos, em que a rápida captura de imagens são imediatamente publicadas nas redes. São aproximadamente 10 milhões de fotografias postadas por semana com a *hashtag* (#) “Food” e diversas postadas com outras *hashtags* por pessoas que não resistem ao impulso de fotografar seus pratos antes do consumo, mesmo estando com muitíssima fome. Mesmo com fotos ruins ou boas, a popularização das fotos de comida aproxima as pessoas da gastronomia e ter conhecimento desta arte torna os consumidores mais exigentes, e consequentemente aumenta a responsabilidade e evolução da qualidade das imagens oferecidas pelos fotógrafos profissionais de gastronomia.

A importância da fotografia gastronômica

Já imaginou ir a um restaurante e não ver uma imagem do que ele tem a oferecer? Chegar a uma lanchonete e não ver as fotos dos mais suculentos hambúrgueres, ou daquele copo de refrigerante refrescante cheio de gelo que transborda em um *splash* que te dá mais sede e que te faz até sonhar com uma

pipoca quentinha? Ou abrir um livro de receitas que te promete receitas maravilhosas e não encontrar nenhuma ilustração dos pratos, apenas letras e letras? Você perde até o interesse em levá-lo pra casa, certamente. E os *blogs* de culinária que são tão ricos em imagens de suas receitas, pense neles sem nenhuma fotografia para dar água na boca, e aquela vontade de correr pra cozinha e virar um chef de cozinha profissional, mesmo que só em pensamento? Imaginou? Em sua maioria viraram lugares sem graça, certo? É que o primeiro sentido provocado pela comida é a visão, a visão vai te fazer querer comer mesmo estando com pouquíssima fome, por isso as imagens nas redes que trabalham com alimentos.

A fotografia gastronômica é a principal aliada da publicidade e propaganda dos restaurantes, lanchonetes, *fast-foods*, bares, produtos alimentícios, livros de receita e gastronômicos, blogs e sites destinados a culinária. Sem a fotografia gastronômica o público alvo das redes de alimento não seria plenamente alcançado. É a foto dos alimentos que faz os clientes sentirem aquela fominha ou trazem a lembrança do sabor, do cheiro, da crocância do alimento, ou despertam o súbito desejo de sentir tais sensações mesmo que nunca os tenha provado. A fotografia gastronômica oferece ao marketing tamanha oportunidade de cativar o cliente, que se colocarem uma fotografia de um pacote de pipoca em uma revista como ilustração de uma propaganda de cinema, antes do consumidor ver o nome “cinema” na propaganda, ele já terá sido transportado pela imagem para o local almejado pelos marqueteiros. Ou simplesmente tire uma foto das poltronas vazias de um cinema, elas serão apenas poltronas vazias de uma sala qualquer, mas tire uma foto dessas mesmas poltronas com um pacote de pipoca e um refrigerante, essas poltronas na mente do consumidor viram em segundos uma sala de cinema.

Essa é a importância da fotografia gastronômica, captar a textura, a luminosidade do alimento e compor fotografias que aos olhos pareçam suculentas e deliciosas e que despertem o desejo de comer, mesmo não estando o alimento à mão, para se sentir o cheiro ou o sabor. Fotografia gastronômica é “comer com os olhos” e se deliciar com imagens belas e coloridas. É despertar todos os sentidos usando apenas um.

Como funciona a fotografia gastronômica

Para que a fotografia gastronômica funcione de acordo com a discussão anterior sobre os aspectos técnicos e estéticos é preciso alguns cuidados que ora apresentamos.

Equipamentos

Podem ser usados os seguintes equipamentos:

- Câmera Profissional;
- Câmera compacta;
- Câmera de celular.

“Não importa qual equipamento você tenha, o importante é conhecê-lo bem.”

Conhecer seu equipamento faz toda diferença na hora de fotografar, não apenas na fotografia gastronômica, mas em qualquer outra área. Se bons resultados é o que se almeja, então dedique-se ao conhecimento do equipamento. Ler o manual do equipamento é indispensável, para que possa entender o funcionamento de cada mecanismo existente no aparelho.

Conhecimentos prioritários básicos sobre o equipamento:

- Lente;
- Flash;
- Foco;
- Fotometria;
- E dominar as funções do modo manual da câmera: *abertura (f)*, *velocidade* e *ISO*.

Iluminação

Temos como principais tipos de iluminação:

- *Luz natural* – Luz do sol/do dia. É a melhor luz a ser usada na fotografia gastronômica. Entre as luzes artificiais e a luz natural, opte pela luz natural. Ela vai ajudar a manter a textura, as cores e a não estourar suas fotos.

- *Luz ambiente* – não sendo possível usar uma luz natural, prefira usar a luz do ambiente em que estiver, como sua segunda opção. Ela vai garantir que não erre no excesso de luz usando flash, e deixando o alimento chapado e sem vida.

“Quando a luz for fria ou quente deve-se ajustar o balanço de branco da câmera, para que as cores foto não se percam ou sejam alteradas pela câmera.”

Exemplos de luz fria e quente:

- Luz fria – luz fluorescente, lanternas e luminárias;
- Luz quente – luz de tungstênio, abajur e lâmpadas alaranjadas.

Nunca devemos utilizar o flash diretamente sobre a comida, ele deve ser sempre rebatido. Se estiver usando um celular ou qualquer outro equipamento com flash fixo, não use o flash, utilize a luz ambiente.

Escolha do ângulo

Para poder a fotografia gastronômica dar certo e atingir seu objetivo, não basta apenas apertar o botão da sua câmera e conhecê-la, é preciso saber de que ângulo fará o *click*. (Cf. Imagem 11). Se não acertar o ângulo que contribua para mostrar todos os detalhes necessários, a fotografia, por mais correta que esteja a iluminação, não trará o resultado esperado.

Os ângulos mais usados na fotografia gastronômica são:

- **Ângulo comensal** – é o ângulo de visualização do prato na hora de comer. É o ângulo mais básico e mais usado pelos fotógrafos amadores e profissionais, e geralmente o que dá certo, por mostrar o assunto como os olhos já estão acostumados. Muito comum em revistas e jornais, por ser o que melhor vende.



Fonte: Pixabay

- **Ângulo de 90°** – nesse ângulo as fotos devem apresentar sombra, textura e profundidade, proporcionando um efeito de tridimensionalidade, como toda fotografia gastronômica deve apresentar. Deste modo evita-se que o alimento fique chapado



Fonte: Commons. wikmedia.

Diversos ângulos podem ser usados na fotografia gastronômica, dependendo de como se quer abordar o assunto fotografado. Não existe ângulo certo, mas sim, o que dá certo, o que melhor atinge a finalidade esperada.

Dicas importantes

Algumas dicas são indispensáveis pra quem almeja fotografar alimentos, e para ajudar no alcance do objetivo fotográfico almejado.

As dicas:

- Fotografia gastronômica não abrange apenas um sentido visual. Ela abrange todos os sentidos de forma harmoniosa;
- A nitidez é um fator fundamental na hora do clique final;
- Opte sempre pela luz natural. Procure experimentar fotografar próximo a uma janela, se possível coloque uma cortina branca nela, assim a cortina servirá de difusor;
- Caso seja obrigado a recorrer a luz artificial, opte pela luz ambiente e NÃO USE FLASH diretamente no assunto. Os alimentos são assuntos extremamente sensíveis e o flash poderá alterar as características naturais e transformar sua textura, tornando a fotografia chapada e desinteressante;
- A iluminação frontal é um erro demasiadamente frequente na fotografia gastronômica. NUNCA ilumine o alimento pela frente, procure brincar com a iluminação e com as sombras e irá conseguir resultados mais que satisfatórios;
- Para evitar “grãos” nas fotos procure usar o ISO mais baixo possível;
- Mantenha o foco nos alimentos controlando a abertura e proporcionando uma profundidade de campo mais interessante;
- Com o auxílio de um tripé arrisque-se com a velocidade da câmera, dependendo do ISO + Abertura, para evitar que as imagens saiam borradas;
- Fotografe em RAW sempre que for possível;
- Sempre use a câmera, smartphone ou compacta em modo manual, para tirar maior proveito do equipamento e proporcionar melhores resultados;
- Prefira ângulos que favoreçam a tridimensionalidade, para garantir fotos espetaculares e com efeito 3D;
- Louça branca é o curinga na produção da fotografia gastronômica, procure sempre ter uma em casos emergenciais.

Tratamento

A fotografia gastronômica dispensa grandes retoques de manipulação de imagens, quanto mais natural mais bela e viva será sua imagem. Porém algumas vezes existe a necessidade de recorrer a tal prática, então ressalte os

atributos mais não modifique os objetos. A melhor opção de retoque é o *Tunning*, um conjunto de realces básicos – contraste, saturação, balanço de branco e nitidez, e podem ser encontrados em programas simples encontrados na própria câmera, no computador e no celular.

Aplicativos para edição de imagens no aparelho celular

- Snapseed – permite a edição básica (tunning);
- Snapster – é indicado para iPhone, pois possibilita o foco separado da fotometria.

Nunca manipule sua imagem com textura. Comida já possui textura natural, não há necessidade de mais textura além da natural já existente no alimento.

O fotógrafo gastronômico e sua formação

O fotógrafo que desejar ingressar na área pode se especializar em Fotografia Gastronômica através de cursos oferecidos por algumas instituições dedicadas à fotografia, muitas delas *on-line*. Existem alguns cursos no mercado que oferecem um material bem atraente, porém vale pesquisar muito bem antes de se inscrever e realizar pagamentos, no vasto mundo da internet todo cuidado é pouco.

Cursos:

- *Instituto Internacional de Fotografia* oferece o curso: Fotografia Culinária. Detalhes em: <http://presencial.iif.com.br/culinaria-fotografia-e-producao/>
- *Photos tv* oferece o curso: Veja na prática como transformar pratos simples em imagens apetitosas com composição e iluminação perfeitas.

Detalhes em: <https://photostv.com.br/curso/historias-em-um-prato-tecnicas-para-fotografia-de-gastronomia-e-produtos>

- *EduK* oferece o curso: Fotografia Gastronômica.

Detalhes em: <http://www.eduk.com.br/cursos/7-design-e-fotografia/643-fotografia-de-gastronomia/>

Considerações finais

Este artigo busca apresentar o vasto mundo da fotografia gastronômica e mostrar o trabalho tão belo, árduo e extremamente elaborado por trás da câmera, das folhas das revistas, dos jornais, outdoors, menus, cardápios, propagandas, entre outras formas de publicidade que usam a fotografia de

alimentos para cativar e atrair clientes, buscando valorizar cada detalhe deste trabalho que muitas vezes é desvalorizado e julgado como fútil.

Referências

- Brasil Escola*. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/historiag/pre-historia.htm>> Acesso em 28 de fev. 2015.
- Brasil Escola*. Disponível em: <<http://www.brasilecola.com/literatura/realismo.htm>> Acesso em 28 de fev. 2015.
- Cantão*. Disponível em: <http://www.cantao.net/index_arquivos/Page3314.htm> Acesso em 20 de fev. 2015.
- Fotografia de Comida*. Disponível em: <<http://www.fotografiadecomida.com.br/>> Acesso em 01 de mar. 2015.
- GATCUM, Chris. *Guia de Fotografia para Iniciantes: aprenda passo a passo tudo para obter o melhor da sua câmera digital*. São Paulo: Editora Europa, 2013.
- GENÉRIO, Tony. *Estúdio: fotografia, arte, publicidade e splashes*. 2º ed. Balneário Camboriú: SC: Photos, 2012.
- Girafa Mania*. Disponível em: <<http://www.girafamania.com.br/montagem/fotografia-brasil1.htm>> Acesso em 20 de fev. 2015.
- Guia do Estudante*. Disponível em: <<http://guiadoestudante.abril.com.br/profissoes/administracao-negocios/gastronomia-686303.shtml>> Acesso em 01 de mar. 2015.
- Info Escola*. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/artes/gastronomia/>> Acesso em 01 de mar. 2015.
- Info Escola*. Disponível em: <<http://www.infoescola.com/artes/fotografia/>> Acesso em 20 de fev. 2015.
- KOTLER, Philip e KELLER, Kevin. *Administração de Marketing* - 12a Edição. São Paulo: Prentice Hall, 2006.
- KOTLER, Philip. *O Marketing sem Segredos*. Bookman Companhia, 1ª edição, 2005.
- KOTLER, Philip. *Princípio de Marketing*. 9º Edição. São Paulo: Pearson Prentice Hall, 2006.
- MEDEROS, Newton. *Estúdio na Prática 2: novos esquemas de luz prontos para usar*. São Paulo: Editora Europa, 2010.
- MEDEROS, Newton. *Estúdio na Prática: 70 esquemas de luz para você usar*. São Paulo: Editora Europa, 2008.
- MELEGA, Pepe. *Fotografia Culinária*. São Paulo: AP&S Editorial, 2010. — (Coleção Fototech)
- SOULAGES, François. *Estética da Fotografia: perda e permanência*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

O fabuloso destino de *Amelie Poulain* e sua fotografia

KRISSIA GOMES ALMEIDA

FELIPE DA SILVA TRIANI

ALVARO LUIZ VITORIO MACHADO

Introdução

Este artigo tem como objetivo central explicar a importância e o uso da fotografia no cinema e todo o seu impacto emocional e psicológico nos telespectadores, utilizando como exemplo o filme *O Fabuloso Destino de Amelie Poulain*, que resgatou o interesse pelos filmes franceses, tendo destaque principalmente por sua fotografia. O artigo traça o caminho do cinema francês desde a invenção do cinematógrafo até chegar aos dias atuais, a função do diretor de fotografia e o uso da fotografia no filme destacado.

A partir de pesquisas sobre a origem do cinema e a história do cinema francês, o uso de cores, luzes e lentes utilizadas para a concepção do filme e uma desconstrução visual de como o filme *O Fabuloso Destino de Amelie Poulain* foi produzido, é possível entender a importância da fotografia no cinema e a função do diretor de fotografia no meio cinematográfico.

Cinema francês

Na França, berço do cinema, os irmãos Lumière criaram um aparelho chamado cinematógrafo, que foi um aperfeiçoamento do cinetoscópio, aparelho criado por Thomas Edison.

A invenção do cinematógrafo constitui o marco inicial da história do cinema. Na descrição dos próprios inventores, tal aparelho permite registrar uma série de instantâneos fixos, em fotogramas, criando a ilusão do movimento que durante certo tempo ocorre diante de uma lente fotográfica e depois reproduzir esse movimento, projetando as imagens animadas sobre uma tela ou parede. (CAMPACCI, 2008, p. 69)

O primeiro filme criado, *L'Arrivée d'un Train à La Ciotat*, foi uma produção dos irmãos Lumière em uma estação de trem de Paris e foi apresentado no salão Grand Café em 1895. A França se tornou a maior produtora de filmes no mundo, a princípio com registros do dia a dia da população parisiense; com o tempo, passaram-se a criar histórias para serem filmadas, tornando-se mais parecido com o cinema como conhecemos atualmente. O cinema aos poucos foi sendo considerado uma forma de arte, revelando nomes importantes como Jean-Luc Godard, Jacques Feyder, um dos fundadores do realismo poético francês no cinema, e George Méliès, considerado o pai dos efeitos especiais e criador do primeiro estúdio cinematográfico da Europa, entre outros.

Após a Primeira Guerra Mundial o cinema francês entrou em crise devido à falta de dinheiro para a criação de novos filmes, pois houve uma devastação no mercado cinematográfico em toda a Europa. A França teve seu mercado reduzido e sua exportação cinematográfica, que era sua maior fonte de lucro, quase desapareceu. As produções caíram devido ao uso de estúdios e produtoras para fins relacionados à Guerra, o que fez com que o país tivesse que importar produções norte-americanas – nessa época os Estados Unidos começaram a se tornar a maior potência cinematográfica.

Atualmente os filmes Hollywoodianos ocupam a maioria das produções cinematográficas no mercado, são os filmes mais vistos e com maiores produções e efeitos visuais, tornaram-se famosos pelos *blockbusters*, que são recordes de bilheteria em cinemas no mundo inteiro.

O cinema francês atual é a fusão de todas as ideias e experiências vividas, passando pelo impressionismo, realismo poético e a nova onda (*nouvelle vague*). Tem um grande prestígio entre os cinéfilos modernos, e é considerado “cult”, exercendo nítida influência em obras de diretores como Woody Allen e Martin Scorsese. Apesar de todas as crises ocorridas no passado, o cinema francês é o mais dinâmico da Europa, em termos de público, filmes produzidos e receitas geradas por suas produções. O cinema francês do séc XXI produziu grandes obras e alguns dos seus mais bem sucedidos filmes, tanto para o mercado doméstico quanto para o mercado internacional. As produções da primeira década foram ecléticas, e parte das que obtiveram sucesso internacional envolveram o cineturismo, mostrando clichês sobre as características dos franceses. Outra marcante produção francesa foi a biografia e dois dos maiores sucessos foram documentários sobre pinguins. Isso mostra que o cinema francês está mais ativo do que nunca, e se mostra capaz em diversos gêneros, colecionando prêmios e críticas positivas.

Fotografia no cinema e o diretor de fotografia

Segundo John Hora, da American Society of Cinematographers (ASC), “a Direção de Fotografia é o processo criativo e interpretativo que culmina na autoria de um trabalho artístico original e não meramente no registro de um evento físico” (tradução nossa). O cinema jamais existiria sem a fotografia, pois cinema é fotografia em movimento, por isso o papel tão importante que a fotografia tem para a história do cinema. Os filmes nada mais são do que uma sequência de imagens a 24 quadros por segundo (definido como padrão a partir de 1929), o que significa que a cada segundo 24 imagens ou *frames* em sequência são passados para criar a ideia de movimento. Até hoje, o conceito de “fazer” cinema é o mesmo, mas com mais tecnologia, câmeras filmadoras e efeitos especiais. Para se criar um filme existem diversas áreas a serem exercidas, como direção, roteiro, figurino, cenografia, maquiagem e fotografia.

A fotografia no cinema engloba muitas outras áreas, pois é necessário pensar em cada cor, enquadramento, movimento de câmera e luz para que possa transmitir exatamente a ideia que o filme deseja e precisa passar para os telespectadores.

O diretor de fotografia é o técnico de cinema, responsável pelas imagens de um produto audiovisual. Ele supervisiona uma equipe de gravação ou filmagem, e tudo que pode interferir no resultado da imagem; sugere enquadramentos, alternativas de planos e movimentos de câmera no intuito de obter maior concisão narrativa e melhor compreensão por parte do espectador, cria um clima dramático-visual proposto pelo roteiro, e transpõe em imagens as ideias do diretor do filme ou vídeo. Esse profissional é co-responsável, em parceria com o diretor e montador do filme, pela linguagem narrativa do produto audiovisual, pois acompanha o filme, do ponto de vista técnico-artístico, da preparação, passando pelas filmagens e finalização, em laboratório, até a primeira cópia de exibição comercial. (MONCLAR, 1999, p. 23)

O diretor de fotografia é quem põe em prática a ideia visual do diretor geral do filme, por isso é preciso que haja uma boa sintonia entre ambos na busca pelo estilo do filme, locações e iluminação. Depois de decidirem essas questões, o diretor de fotografia procura a melhor câmera para filmar, as lentes para dar o efeito desejado, os filtros que podem ser usados nas lentes e como o filme será filmado, em película ou digital, e começa a gravar. Tudo em um filme é pensado, os ângulos a serem filmados, os movimentos de

câmeras e as cores usadas no filme para provocar um impacto emocional nos telespectadores.

A principal ferramenta do Diretor de fotografia é a luz, afinal sem ela não existiria fotografia e nem cinema. Mas o papel da iluminação em um filme não se restringe a iluminar ou escurecer uma cena e sim criar uma atmosfera narrativa; ela precisa ser pensada, podendo criar ambientes mágicos. A luz guia o olhar do telespectador, fazendo apenas o que é interessante para a narrativa do filme ser visto. Ambientes muito iluminados, ensolarados, transmitem uma energia alegre e otimista; já ambientes com mais sombra e acinzentados transmitem uma energia mais tensa, com uma temática mais dramática. E dessa forma, usando luz e cores o diretor de fotografia começa a “pintar” o estilo visual de um filme.

Mas para que o diretor de fotografia trabalhe, ele precisa de alguns instrumentos:

- Fotômetro: É usado para medir a intensidade da luz.
- Colorímetro: Usado para aferir a temperatura da cor de fontes luminosas que interferem no plano a ser filmado.
- Amperímetro: Mede a carga elétrica e voltagem da fonte elétrica.
- Visor de contraste: Auxilia o diretor de fotografia para avaliação constante de nuances de luz entre claros, penumbras e sombras.
- Visor de enquadramento: proporciona a visão do futuro enquadramento de câmera com simulação das lentes fixas.

Em síntese, o diretor de fotografia é quem transforma visualmente o filme, seja na hora de filmar ou nas edições pós-produção; é quem transforma a ideia do diretor geral de um filme em realidade, fazendo com que toda a imagem, luz, cores e sombras fiquem exatamente como devem ficar.

O fabuloso destino de Amelie Poulain

O fabuloso destino de Amelie Poulain é um filme francês de 2001, dirigido por Jean-Pierre Jeunet, e estrelado por Audrey Tautou. O filme conta a história da doce e ingênua Amelie, uma menina que cresceu sob os cuidados de pais superprotetores que proporcionaram uma infância solitária. Após certa idade Amelie se muda para Paris, onde encontra uma caixa antiga escondida em seu apartamento e decide devolvê-la ao dono 40 anos depois, decidindo que se o dono da caixa ficasse feliz ela sempre iria ajudar as pessoas. Outros personagens entram em foco no filme, recebendo algum tipo de ajuda da protagonista, mas o que ela não esperava era que encontraria alguém para deixá-la feliz, e começa

uma jornada romântica e sensível para encontrar um rapaz misterioso pelo qual ela se apaixonou.

Muito além do roteiro do filme há uma bela composição de imagem, cores e luzes que fazem com que *O fabuloso destino de Amélie Poulain* se torne uma obra tão especial. A princípio temos um aspecto visual extremamente marcante que são as cores usadas no filme, verde, vermelho e tonalidades amarelas estão em todos os lugares.

Ao ver o filme pela primeira vez, o telespectador já percebe a diferença desse filme para os demais: toda a sensibilidade e ao mesmo tempo intensidade de todas essas cores, que estão no cenário, figurino, filtros de lente e também foram usados na pós-produção. Todas essas cores e alguns cenários, como o quarto de Amélie, são baseados no trabalho de Juarez Machado, artista plástico brasileiro. Seus quadros possuem a mesma coloração intensa e saturada, além dos olhos pretos e grandes de Amélie que se assemelham muito a personagens de obras do artista. Outra característica do filme são imagens ligeiramente distorcidas, efeito causado pelo uso de lentes grande-angulares e com o ator bem próximo à câmera; além disso, o diretor usa lentes diferentes para cada ator. É possível perceber esse efeito em cenas de primeiro plano, em que Amélie fala ou olha diretamente para a câmera.

O Fabuloso Destino de Amélie Poulain foi o filme que retomou a popularidade e o gosto por filmes franceses, com uma temática delicada e sensível foi um dos principais filmes com característica de cineturismo, utilizando locações reais em Paris que inclusive se tornaram pontos turísticos pelos amantes da obra. O filme coleciona uma lista de indicações a premiações americanas e europeias, segundo o site Internet Movie Data Base (IMDB) foram ao todo 65 nomeações e 58 vitórias em diversas categorias. O filme ainda foi considerado o melhor filme (cinematograficamente) da última década (1998-2008), em uma lista com 50 filmes feita pela revista *American Cinematographer*. A parceria do diretor e cineasta Jean-Pierre Jeunet e do Diretor de Fotografia Bruno Delbonnel, teve muita sintonia, o filme rendeu prêmios e uma nova parceria em 2004 no filme *Eterno Amor*.

As cores de Amélie Poulain

A função do Diretor de fotografia requer muito cuidado e delicadeza ao contar uma história, as cores e iluminação são pontos essenciais para a caracterização de um filme. *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain* é um filme visualmente peculiar graças às suas cores e à forma como foram utilizadas ao

longo da obra. A paleta de cores escolhida para compor o filme é quente e basicamente composta de verde e vermelho; também foram utilizadas tonalidades em amarelo e detalhes em azul.

As cores principais são complementares, pois se encontram em lados opostos do círculo cromático. A escolha dessas cores causa um equilíbrio porque temos o vermelho que é uma cor quente e o verde que é uma cor fria, e esse contraste é importante para guiar o olhar do telespectador no decorrer das cenas. Além do aspecto visual, as cores têm uma referência simbólica e psicológica. Em cenas mais dramáticas podemos perceber a intensidade do vermelho e de tons quentes, e a representação da energia da personagem, a paixão por ajudar as pessoas e a busca pelo amor. Quando a tonalidade verde prevalece, normalmente está relacionada a cenas mais intimistas que envolvem descobertas e parecem contar um segredo aos telespectadores. O amarelo normalmente é utilizado junto ao vermelho para proporcionar cenas quentes e alegres e o azul é usado como ponto de luz, para deixar a cena menos monótona e não cansar o olhar. Segue abaixo um conceito simplificado da representatividade de cada cor marcante no filme:

- O vermelho representa a paixão, a força, energia, intensidade e o amor.
- O verde representa calma, proteção, segurança, inveja e evolução.
- O amarelo representa luz, calor, descontração, otimismo e alegria.
- O azul representa profundidade, paz, serenidade, devoção, beleza e relaxa o olhar.

A fotografia de *Amelie Poulain*

O diretor de fotografia também é o responsável pelos enquadramentos, movimentos de câmera e a escolha de lentes que serão usadas para a filmagem, embora todas as decisões precisem ser aprovadas pelo diretor geral do filme. Segundo o texto *Desconstruindo Amelie*, de Evane Richards (tradução nossa), o diretor de fotografia Bruno Delbonnel utilizou uma câmera Kodak Vision 250D 5246, e algumas imagens em luz do dia foram filmadas utilizando filtros para adicionar cor e calor. A câmera foi usada na altura dos olhos com lentes grande-angulares para dar um olhar mais dramático ao filme. Lentes grande-angulares têm características muito específicas, que foram muito bem trabalhadas no filme. O diretor usou lentes de 14 mm, 18 mm, 21 mm, 25 mm e 27 mm. Essas lentes criam uma distorção facial que funciona bem com esse estilo de fantasia que pode ser percebido na obra; para a atriz principal, por exemplo, foram utilizadas as lentes de 25 mm e 27 mm. No *plano geral* essas lentes também são

utilizadas para criar uma grande profundidade de campo e deixar toda a cena em foco, e o movimento de câmera também se torna mais dramático. É possível observar ao longo do filme que o diretor move bastante a câmera e até em algumas cenas que poderia ser usada *câmera parada* ele utiliza a *câmera na mão*. Esses movimentos são utilizados para não ser necessário realizar tantos cortes, mantendo uma suavidade da imagem. Muitas cenas são feitas em *plano fechado*, ou *close-up*, e a personagem olha ou fala diretamente para câmera, tornando essas cenas mais intimistas. Com a câmera na altura dos olhos e os planos sempre centralizados no rosto e com foco central, essas cenas são uma interação entre público e personagem.

Em síntese, o diretor de fotografia é encarregado em deixar o visual do filme exatamente como o diretor geral imaginou, e para isso ele utiliza não só da câmera mas também de lentes e filtros para dar o efeito desejado. Em *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*, Bruno Delbonnel utiliza dessas ferramentas exatamente para criar o aspecto peculiar que pode ser percebido no filme, com imagens quentes e distorções que parecem ser de fábulas, transportando o telespectador para uma Paris cheia de fantasia, onde o amor pode acontecer de forma mágica em situações cotidianas.

Conclusão

De acordo com este artigo é possível perceber a importância da fotografia e do seu profissional (diretor de fotografia) no cinema, pois um filme, assim como uma fotografia, é composto por imagens, e para essas imagens serem expostas da maneira como foram idealizadas elas precisam de alguém para transformá-las de algo simples e comum, em algo fantástico e bonito. E é aí onde começa o trabalho do diretor de fotografia, utilizando, câmeras, filtros e lentes para criar algo novo, belo e sensível aos olhos dos telespectadores. Nada em um filme é por acaso, todas as cores, as luzes e as sombras estão naquela cena por algum motivo. Seja para transmitir alegria, tristeza ou medo, é graças à imagem que o telespectador se comunica com a obra e vice-versa. Para exemplificar como a fotografia bem utilizada transforma um filme, foi destacado o filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*, com cores quentes e marcantes, 58 vitórias em diversas categorias e sendo considerado atualmente um filme “cult”, sendo o responsável pelo retorno do interesse em filmes franceses. O filme teve como diretor de fotografia Bruno Delbonnel, que utilizou lentes grande-angulares para transformar o ambiente parisiense em algo fantástico e surreal, com distorções e enquadramentos peculiares.

Referências

- ANDRADE, E. A. *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain em Luz, Cor e Sombra*. São Paulo, 2013. 107f. Monografia (Bacharelado em Comunicação) – Universidade de Taubaté
- CAMPACCI, Claudio. *Século XIX. O Século que mudou a Humanidade*. Editora Clube dos Autores, 2008.
- GUIMARÃES, Luciano, *A Cor Como Informação*, Annablume, 2001.
- MASCARELLO, Fernando. *A História do Cinema Mundial*, Papiros Editora, 2006.
- MONCLAR, Jorge, *O diretor de Fotografia*, Solutions Comunicação, 1999.
- RICHARDS, E. *Deconstructing Amélie*, 2011. Disponível em <<http://evanerichards/2011/2120>>. Acessado em 26 de fev. 2015.

Entre sombras: a importância do uso das sombras para criação de imagens sensuais

RAFAEL SARRASQUEIRO

JOÃO ALEXANDRE DE ALMEIDA CARNAVOS

CRISTINA NOVIKOFF

Introdução

Enquanto houver luz, o fotógrafo tem condições de trabalhar, pois seu ofício - sua aventura é uma redescoberta do mundo em termos de luz.

Edward Weston

A humanidade sempre buscou formas de reproduzir os acontecimentos do cotidiano, de transmitir sua cultura e ensinamentos. No começo de nossa sociedade, a arte rupestre cumpria esse papel e conforme a evolução da sociedade e as formas como reproduzimos também evoluíram: a pintura dos Egípcios, a arte nos papiros e a pintura nas capelas e quadros demonstram a evolução das técnicas para representar o cotidiano em nossa sociedade.

E a fotografia foi uma dessas evoluções. Ela em si não é uma invenção, mas sim a união de várias descobertas. A primeira delas foi a câmara escura, cuja descoberta é atribuída ao filósofo Aristóteles (384-332 a.C.). Ela permitia visualizar eclipses solares sem prejudicar os olhos, através de um pequeno furo na câmara e foi usada por pintores, como Leonardo Da Vinci, para esboçar suas pinturas.

A grande e principal descoberta foi feita pelo francês Joseph Nicéphore Niepce, que após de anos de estudos, conseguiu fixar em uma placa de estanho coberta por betume branco, a primeira imagem fotográfica. A esse processo foi dado o nome de heliografia, que depois foi aprimorada por outro Francês, Louis-Jacques Mande Daguerre, que substituiu os compostos químicos e descobriu que o tempo de revelação diminuiria para minutos usando-se vapor de mercúrio e tiosulfato de sódio, criando assim o daguerreótipo. Desde então, várias descobertas foram feitas até chegar nos tempos atuais.

Porém seu ingrediente principal, a luz, continua sendo fundamental para qualquer fotografia, seja qual for o método ou local a qual ela é fixada ou reproduzida. A luz sempre foi e sempre será o princípio básico para se fazer uma fotografia, com isso as sombras parecem ser menos importantes, muitas vezes sendo deixadas de lado pelo fotógrafos, que negligenciam-nas. Porém a luz sem sombra não é nada, e veremos no decorrer do artigo a mágica do uso da luz aliada às sombras, dando, forma, volume e textura aos objetos fotografados.

Luz

Não existe fotografia sem luz e segundo Hunter:

Fotografia é a manipulação da luz. Se essa manipulação serve para fins artísticos ou técnicos pouco importa; os dois muitas vezes são sinônimos. Seja ela física, química, elétrica ou eletrônica, é motivada pela mesma missão guiada pela mesma compreensão de como a luz se comporta. (HUNTER, BIVER, FUQUA, 2014, p. 26)

Mais afinal, o que é a luz?

Cientificamente, luz é um fenômeno físico que acontece nos átomos criando um tipo de energia denominada radiação eletromagnética que se move através do espaço em feixes chamados fótons.

Esses fótons viajam sempre na mesma velocidade, porém o campo eletromagnético formado por eles é diferente: alguns deles flutuam mais rápido e têm um comprimento de onda maior, gerando o que chamamos de cor. A luz que vemos vermelha, por exemplo, tem menos energia do que a azul, sendo mais lenta. Isso se dá devido à energia de cada um deles: quanto maior energia, mais rápido.

Tudo que enxergamos é fonte de luz, e segundo Harold Davis.

Se você parar para pensar por um momento, perceberá que para um objeto ser visível, ele precisa estar iluminado. O que você está enxergando é, na verdade, a luz criando contornos, formas e cores aparentes (DAVIS, 2015, p. 14).

Desse modo o que nós vemos é o contorno, formas e cores criados pela luz que toca os objetos, tornando-os visíveis. E como sabemos, sem luz não há fotografia, ela é primordial para criação das imagens e para os fotógrafos a luz importante é a refletida, ou seja, a luz que atinge um objeto igual e oposto.

Segundo Hunter os fotógrafos também estão interessados em três características da luz, o brilho, a cor e o contraste.

O brilho, ainda segundo o autor, é a característica mais importante de uma fonte de luz. Se ela não estiver clara, não é possível fazer uma fotografia. E vai mais além dizendo que os fotógrafos só preferem uma iluminação mais escura, para melhorar a estética em um das outras qualidades da luz.

A cor da luz é definida pela sua velocidade e temperatura, e nós, humanos, quase sempre percebemos a luz como incolor, apesar de ela ser a mistura de três cores primárias, vermelho, azul e verde.

Hunter pontua que:

As proporções da mistura podem variar e as pessoas não perceberem nenhuma diferença, a menos que tenham as fontes de luz diferentes lado a lado para comparação. O olho pode detectar uma ligeira mudança na mistura da cor, mais o cérebro se recusa a admitir a diferença. (HUNTER, 2014, p. 32)

Sendo assim, de forma não muito confiável, as câmeras fotográficas tentam fazer o mesmo processo, usando a escala Kelvin de temperatura de cor para chegar na luz branca.

Outra característica importante descrita pelos autores é o contraste, sendo ele acentuado quando os raios atingem o objeto no mesmo ângulo ou diminuído quando os raios atingem o objeto em ângulos diferentes.

A melhor forma de reconhecer a diferença é observando as sombras. Se a sombra é bem nítida e definida, ela é acentuada, formando a chamada luz dura pelos fotógrafos. Já se a sombra for bem sutil, não tão bem definida, dizemos que é uma luz de baixo contraste ou luz suave.

Sombra

A sombra é um elemento de composição importante, mesmo sendo desprezada por alguns fotógrafos. Ela fornece uma área de interesse ao assunto principal e sua influência é tão importante que deve ser pensada de forma tão cuidadosa quanto a área iluminada.

Se tudo que vemos reflete luz, como tratado anteriormente, tudo gera sombras, e nesse jogo a sombra tem o poder de despertar a imaginação. Ela é o mistério, o clássico e o charme e quando se une em harmonia com a luz, nasce a arte. Juntas revelam a textura, cores, dão dimensão e volume ao objeto fotografado.

Ao vermos uma fotografia imaginamos o que está no meio das sombras, e a luz se transforma em uma explosão de informações como texturas, cores, formas e dá o tom do que o fotógrafo se propõe a dizer.

A sombra molda a luz, dando atenção a ela, fazendo o observador olhar para o lugar que o fotógrafo deseja. Assim faziam os grandes pintores, usavam as sombras para fazer as imagens saltarem da tela, dando importância só para o que era importante na imagem.

Fotógrafos usam as sombras para criar contrastes, dando um efeito dramático às fotografias, atraindo a atenção para as áreas de altos contrastes, sendo esta uma das utilizações mais importantes das sombras. Ela é usada para focar a atenção do espectador, escondendo informações menos importantes de uma fotografia, realçando a informação principal que o fotógrafo deseja transmitir. Serve para direcionar a atenção, pois toda sombra tem uma forma e quando essa forma aponta para o centro de interesse, ela dirige a atenção de quem olha para interesse central da fotografia. Sendo assim, as sombras revelam formas e texturas, tornando as fotos menos artificiais e dando ênfase às curvas e formas.

Preto e branco

A fotografia nasceu em preto e branco, pelas limitações da tecnologia existente na época. Quando essas limitações técnicas foram superadas e, a invenção do filme colorido aconteceu, o P&B continuou a ser usado por muitos fotógrafos que acreditam que, em termos visuais, possui maior expressão na modulação do tom e na apresentação das texturas e formas. Além disso, alguns fotógrafos viam a cor como elemento que desviava a atenção do observador daquilo que era realmente importante, camuflando por muitas vezes o conceito da fotografia. O uso do preto e branco passou a ser uma decisão de cunho artístico, um estilo adotado por fotógrafos.

Flusser observa:

As fotografias em preto e branco são magia do pensamento teórico, conceitual, e é precisamente nisto que reside seu fascínio. Revelam a beleza do pensamento conceitual abstrato. Muitos fotógrafos preferem fotografar em preto e branco, porque tais fotografias mostram o verdadeiro significado dos símbolos fotográficos: O universo dos conceitos. (MARTINS; SILVA, 2013, p. 16)

Dessa forma, a fotografia em preto e branco não é a real representação da imagem e sim uma interpretação. Ela deve ser mais pensada, tornando a composição mais importante, já que a cor não está presente para entreter, desviar e cativar o olhar. Ao escolher fotografar em preto e branco, a escolha do que se fotografar fica muito limitada, já que nem toda imagem funciona sem a cor, pois algumas têm seu valor devido às cores presentes.

Diferente do que se pensou quando surgiu a fotografia em cores, o preto e branco jamais deixou de ser usado e saiu de moda: ao contrário, tornou-se um aliado para os fotógrafos que sabem fazer uso desse recurso, tornando seus registros em verdadeiras obras de arte atemporais e com charme saudosista.

Fotografia sensual

Ao olharmos nos dias atuais para uma revista, não nos surpreendemos com fotografias de mulheres com biquíni, em poses eróticas ou até mesmo sem roupa. No começo da história da fotografia isso era impraticável.

Um dos primeiros fotógrafos a trabalhar esse tema foi Félix-Jacques Moulin (MELO, 2013) que nos meados de 1849 começou a produzir daguerreótipos de jovens senhoritas em poses diversas. Ele teve seu trabalho confiscado anos depois e foi preso pelo caráter obsceno de sua obra.

Já nos anos 1960, com a revolução sexual, a exibição do corpo ganhou grande espaço na fotografia, até porque o mercado percebeu que o sexo vendia e o corpo podia ser usado como forma de chamar atenção para determinados assuntos e produtos. Sendo assim, o nu passou a ser aceito, tornando-se uma prática fotográfica comum nos tempos atuais.

A fotografia sensual é aquela de gosto apurado que insinua ao invés de mostrar. Ela está ligada aos sentidos. Já a fotografia erótica está ligada ao sexual e a fotografia pornográfica à coisa explícita, porém todos esses conceitos variam de pessoa para pessoa. De acordo com Busselle “é difícil visualizar uma fotografia de nu capaz de deixar o observador alheio ao conteúdo sexual ou de provocar uma reação assexuada...” (BUSSELLE, 1974, p. 114). Ainda de acordo com o autor, o fotógrafo tem que criar outros méritos fora dos conteúdos sexuais e saber até onde seu tema pode ser dominado pelo conteúdo sexual. A medida do erotismo não está ligada só ao corpo, segundo Busselle: “mais ainda à pose, expressão do rosto, ambiente e iluminação” (*Idem*, p. 114).

Algumas boas fotografias sensuais mostram poucos corpos nus; se o olhar for bem trabalhado, torna a fotografia mais pessoal e íntima, aguçando a imaginação do observador, a tornando mais sensual.

A direção da luz e o uso das sombras se torna fundamental neste estilo fotográfico, pois a direção da luz revela a textura e contornos e a sombra cria os mistérios e cria o clima da fotografia. Os detalhes ficam escondidos entre as sombras, criando o mistério e aguçando a imaginação; quando aliados a uma boa iluminação dos detalhes importantes que o fotógrafo deseja mostrar, com uma boa ambientação, tornam a foto sensual perfeita.

Conclusão

Como visto anteriormente a fotografia não existe sem luz e o uso da sombra é fundamental para a construção da imagem, dando forma, revelando textura e moldando as curvas em uma imagem. Sendo o corpo feminino um dos temas mais fotografados em todos os gêneros da fotografia, a utilização dessas técnicas de sombra e luz, é bastante comum para retratar o corpo de uma forma geral.

Fotografar corpo nu é extremamente difícil, seja por provocar reações conflitantes ou por parecer pouco natural. A verdade é que a sociedade, mesmo estando acostumada com o fato de ver mulheres com o corpo à mostra, ainda possui um pouco de preconceito, tratando de forma velada a nudez como tabu.

Dessa forma o fotógrafo trabalha para transformar essas fotos em obras de arte, usando as técnicas descritas anteriormente para torná-las mais agradáveis ao observador em geral, a não ser que a proposta seja chocar quem vê tal fotografia.

O uso das sombras serve para dar a profundidade e nitidez à borda. Serve para esconder, formar e acentuar as formas e curvas.

Referências

- BUSSELE, Michele. *Tudo sobre fotografia*. São Paulo: Pioneira, 1993.
- DAVIS, Harold. *Iluminação Criativa*: truques e técnicas para fotógrafos. Balneário Camburiú: Editora Photos, 2015.
- FLUSSER, Vilem. *Filosofia da Caixa Preta*. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia: São Paulo, 1985.
- HUNTER, Fil; BIVER, Steven; FUQUA, Paul. *Luz-Ciência & Magia*. Guia da Iluminação fotográfica. Balneário Camburiú: Editora Photos, 2014.

- HURTER, Bill. *A Luz perfeita*. Guia de Iluminação para fotógrafos. Balneário Camburiú : Editora Photos, 2013.
- MARTINS, Nelson. *Fotografia*. da analógica à digital. Rio de Janeiro: Ed Senac Nacional, 2010.
- MARTINS, Paula Mousinho; SILVA, Martins Teófilo Augusto da. *Decifrando a linguagem da caixa-preta*. Vilém Flusser e a Análise do Discurso. discursos fotográficos, Londrina, v.9, n.15, p.171-188, jul./dez. 2013.
- MELO. Studio Gilberto Melo. Toda uma experiência, com inovações e atualizações tecnológicas, a serviço da sua imagem. *Nu reclinado, Amélie (1852), de Félix-Jacques Moulin*. In< <http://www.studiogilbertomelo.com.br/2013/07/medios-audiovisuais.html>.> Acessado em 20 de mar de 2015.

