



Projeto de extensão Foca Foto
Grupo de pesquisa Foto&Tec
Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais
UEPG

coleção
Imagética

LIÇÕES DE FOTOGRAFIA
E FOTOJORNALISMO

Vol. 5: Castro/2018

ISBN: 978-85-63023-39-1

ORGANIZADORES:

Prof. Dr. Carlos Alberto de Souza

Profa. Dra. Ofelia Elisa Torres Morales

EDITORA:

PROEX - UEPG

PREFÁCIO:

Profa. Dra. Marilisa do Rocio Oliveira - Pró-reitora
de Extensão e Assuntos Culturais (Proex)

EDIÇÃO DE FOTOGRAFIA:

Taís Maria Ferreira, Carlos Alberto de Souza,
Maria Fernanda Laravia, Hellen Gerhards,
Juliana Lacerda, Milena Oliveira, Francielle Ampolini

REVISÃO:

Prof. Me. Paulo Rogério de Almeida

Profa. Dra. Ofelia Elisa Torres Morales

PROJETO GRÁFICO:

Matheus Lara

DIAGRAMAÇÃO:

Juliana Lacerda

FOTO DA CAPA:

Ana Cláudia Pereira

Foto: Carlos Alberto de Souza





CONSELHO EDITORIAL

Airton Lorenzoni Almeida - UNIDAVI/SC

Anamaria Fadul - UMESP/SP

Beatriz Correa P. Dornelles - PUC/RS

Carlos Alberto de Souza - UEPG/PR

Djalma José Patrício - FURB/SC

Eumar Silva - IBES SOCIESC/SC

Karina Janz Woitowicz - UEPG/ PR

Marcelo Abreu Lopes - MACKENZIE/SP

Márcio Vieira de Souza - UFSC/SC

Maria Lúcia Becker - UEPG/PR

Maria Luiza Cardinale Baptista - UCS/RS

Ofelia Elisa Torres Morales - USP/SP

Paula Melani Rocha - UEPG/PR

Paulo Rogério de Almeida - UEPG/PR

Sandra Reimão - USP/SP

Sandra Rúbia Silva - UFSM/RS

Sandro Waltrich de Assis Pereira - UNIASSELVI/SC

Zeneida Alves de Assumpção - UEPG/ PR

SUMÁRIO

PREFÁCIO

Profa. Dra. Marilisa do Rocio Oliveira
p. 6

APRESENTAÇÃO

Prof. Dr. Carlos Alberto de Souza
Profa. Dra. Ofelia Elisa Torres Morales
p. 9

CASTRO: A NARRAÇÃO HISTÓRICA ATRAVÉS DA IMAGEM

Marisol Luciana Miara
p. 12

PARA NÃO FALAR MAIS DE GLAUBER

Ceci Alves
p. 20

LEITURA DE IMAGEM: REFLEXÕES E POSSIBILIDADES TEÓRICAS

Josie Agatha Parrilha da Silva
p. 28

CINEMA E O SUBALTERNO SOB RASURA

Cesar Fernando de Oliveira
p. 38

DOIS FILMES QUE MARCAM A TRAJETÓRIA DE HITCHCOCK

Gabriela Gambassi
Carlos Alberto de Souza
p. 44

FOTOGRAFIA E NARRATIVA SEQUENCIAL: O SUCESSO DAS FOTONOVelas NO BRASIL ENTRE OS ANOS DE 1950 A 1980

Vera Marina Viglus
p. 51

A ARTE COMO FOTOGRAFIA EM TEMPOS LÍQUIDOS

Ofelia Elisa Torres Morales
p. 56

QUEBRA DA REPRESENTAÇÃO: COMO AS IMAGENS NOS OLHAM EM TRÊS CENAS

José Isaías Venera
p. 63

DEPOIMENTOS

p. 73



Foto: Carlos Alberto de Souza

BOA VIAGEM A TODOS

Profa. Dra. Marilisa do Rocio Oliveira

Fiquei muito honrada com o convite para prefaciar o livro “Coleção Imagética: lições de fotografia e fotojornalismo”. Tarefa de muita responsabilidade e que me proponho a realizá-la, fazendo um passeio pelas observações da mente, impressões dos sentidos e sensações da emoção que descobri em cada imagem, em cada olhar, em cada gesto ou palavra e em cada percepção.

Na apresentação do tema, os organizadores jornalistas e professores Ofelia Elisa Torres Morales e Carlos Alberto de Souza, este último responsável pela disciplina de Fotojornalismo do Curso de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), destacam que o objetivo maior da coleção é a de aliar a prática com a teoria, isto é, o conhecimento técnico adquirido em sala de aula, propiciando uma reflexão que mexe mais com a nossa percepção visual do que com o nosso intelecto.

A história da cidade de Castro é a proposta desta 5ª. edição. Já na apresentação, a publicação chama a atenção pelo desafio de mostrar uma cidade histórica, mas com ares de modernidade.



A possibilidade de conhecer o cotidiano dos descendentes de holandeses, as casas típicas, os espaços de cultura e lazer e, não menos raras e belas, as áreas agrícolas e produtivas. Cenas que nos remetem ao mesmo tempo ao passado histórico e ao presente criativo.

A imagem de duas portas, retratadas por Verônica Scheifer, nos convidam a iniciar uma viagem pela história de uma cidade colonizada por holandeses a partir do século XVIII. A imagem reflete uma arquitetura e historicidade sobre as rotas dos tropeiros e das várias imigrações estrangeiras. Também muitos imigrantes alemães, poloneses, holandeses e japoneses que formaram a identidade de Castro. Aguça-nos a curiosidade em abrir essas portas e descobrir o que mais vem por aí.

Nessa leitura, através das imagens e das várias reflexões trazidas por autores apaixonados pela arte da fotografia e de sua trajetória até os nossos dias, chama-nos a atenção o olhar e a interpretação que fazemos das imagens que nos cercam no dia a dia, com análises mais profundas ou apenas superficiais.

Os passeios pelas ruas, entre casarões imponentes, trazem à nossa lembrança imagens da história vivida por gerações e gerações. Parece que ainda ouvimos o burburinho das conversas nas praças, o ranger nas calçadas das rodas chapeadas de ferro das carruagens e o tropear dos cavalos nas festas de domingo na Igreja Matriz.

A narrativa da publicação nos possibilita entender sua inserção na indústria cinematográfica, trazendo informações

sobre produções famosas como os filmes em que Alfred Hitchcock baseia seu suspense, de forma muito forte nos aspectos fotográficos e que, sem eles, boa parte do impacto causado por seus filmes se perderia.

Da mesma forma, faz-nos mergulhar na história das fotonovelas e histórias em quadrinhos.

A história da fotografia, mais do que um relato de como tudo surgiu, faz com que tenhamos um olhar mais profundo sobre os diversos significados que uma foto pode adotar. A imaginação nos leva a pensar em quantas imagens passaram por nossas vidas com as mais variadas finalidades. Lembranças felizes, acontecimentos marcantes, histórias e histórias.

Ao me concentrar nos depoimentos de alguns participantes desta obra, tive a certeza do objetivo atingido com essa proposta, ao perceber na emoção com que as palavras foram ditas sobre a experiência vivida.

Depois de viajar pelas páginas desta obra, que retrata a cidade de Castro, também aprendi a ter um outro olhar para as cenas diárias de minha vida. Experiência maravilhosa, que faço questão de compartilhar com todos e convidá-los a experimentar.

A fotografia nos cativa porque, mais do que um tema, ela é um bilhete de viagem. Quando nos interessamos por sua história, podemos explorar todos os aspectos do passado e do presente abordados e transformados por ela, sem nem sequer tirarmos os pés do chão.

Boa Viagem a todos...



RETRATOS DA CIDADE HOLANDESA DE CASTRO

Castro, cidade colonizada por holandeses a partir do século XVIII, é retratada nesta obra pela equipe do Projeto de Extensão Fotorreportagem UEPG (Grupo Foca Foto), produção que tem o apoio da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais, da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Trata-se do quinto volume da “Coleção Imagética: lições de fotografia e fotojornalismo” que, até o momento, já editou os ebooks Lapa, Paranaguá, Ponta Grossa e Morretes. A obra se reveste de importância por trazer ao público aspectos da cultura, da história e do cotidiano de mais uma cidade paranaense e por colocar em debate teorias e técnicas fotográficas, com textos produzidos por pesquisadores, profissionais da área e alunos que despertam nostalgia e memórias das culturas que integram a identidade brasileira.

Ao combinar imagens, ensaios teóricos e depoimentos dos fotógrafos, o livro expressa compromisso editorial em divulgar as diversas faces da cultura paranaense, a partir de um projeto que reúne ensino, pesquisa e extensão universitária. Cada texto traz o olhar da experiência visual, seja na fotografia, no cinema ou no jornalismo. E contribui para a formação acadêmica, especialmente daqueles estudantes que têm direcionado atenção a esse importante mercado de trabalho jornalístico.

A saída a campo para o registro do cotidiano, do casario histórico e dos espaços de cultura e lazer, bem como das áreas agrícolas e produtivas, mobilizou alunos da disciplina de produção fotográfica a revelar a beleza e as peculiaridades dessa comunidade, constituída fortemente por imigrantes vindos da Europa.

APRESENTAÇÃO



Além do centro histórico, da prainha e do Parque Lacustre, a equipe do Foca Foto aproveitou a oportunidade para conhecer a história dos tropeiros e dos imigrantes, por meio de visitas a museus e casas de cultura, e para viver momentos de tranquilidade de uma pequena cidade interiorana, passeando em suas praças e fazendo caminhadas pelas ruas estreitas ladeadas por casinhas antigas que despertam nostalgia e memórias.

Por fim, aproveitamos para reafirmar os agradecimentos à Proex-UEPG, pelo incentivo e dedicação para com o projeto e a produção deste livro. Agradecemos também à professora Maria Lúcia Becker, ao professor Paulo Rogério de Almeida e à técnica do laboratório de fotografia do Departamento de Jornalismo, Taís Maria Ferreira, três importantes profissionais que integram o Grupo Foca Foto. Não podemos esquecer a contribuição dos alunos voluntários e bolsistas do projeto que, também, não medem esforços para que essa coleção tenha sucesso. Vocês todos são o motivo e a razão da existência desse importante projeto editorial.

Prof. Dr. Carlos Alberto de Souza

Profa. Dra. Ofelia Elisa Torres Morales

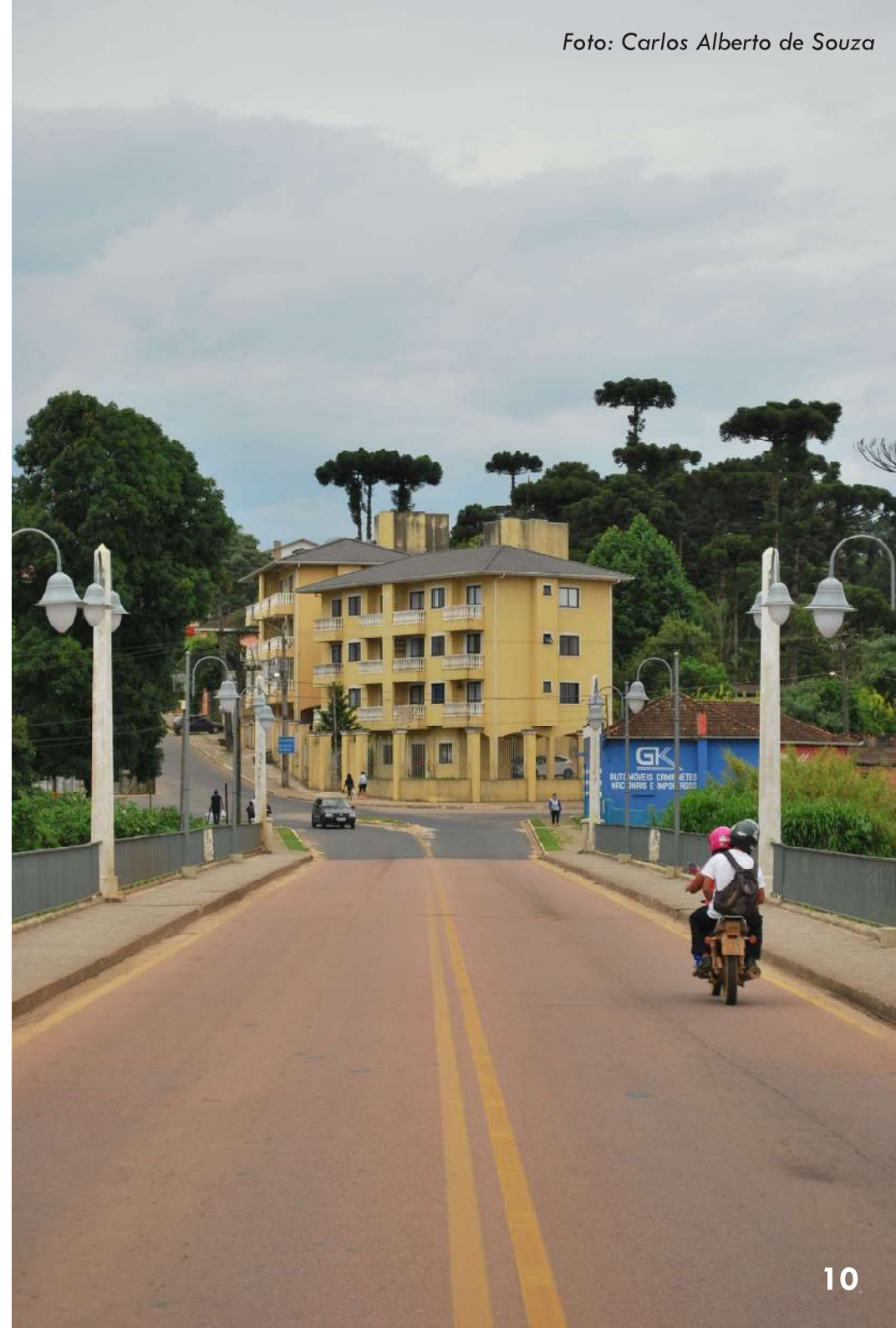






Foto: Verônica Scheifer

CASTRO: A NARRAÇÃO HISTÓRICA ATRAVÉS DA IMAGEM

Marisol Luciana Miara

A cidade de Castro está situada próxima à capital do Paraná, Curitiba – em média a 159 km. Castro também é conhecida como uma cidade histórica e famosa pela sua arquitetura e historicidade sobre as rotas dos tropeiros e das várias imigrações estrangeiras. A cidade nasceu às margens do Rio Iapó, que na linguagem indígena, tupi, significa - rio que alaga, e sua população, antes dos tropeiros, foram os povos indígenas, portugueses e africanos/escravos que, vieram para realizar o trabalho braçal. A parte central da cidade tinha como proprietário, até meados de 1713, o Capitão-Mor Pedro Taques de Almeida e, após seu falecimento, passou a pertencer ao seu filho José de Goés e Moraes (HEVELIZE; JOHANSEN, 2015).

O século XIX marcou Castro pelo surgimento de muitos imigrantes como os Alemães, Poloneses, Holandeses e Japoneses que formaram a identidade da cidade. E foi neste conjunto cultural que ocorreu a contribuição na formação de diferentes costumes e tradições vindos com os grupos de imigrantes que, inclusive, tornaram-na conhecida nacionalmente, pelo seu desenvolvimento econômico, político e religioso.

O desenvolvimento econômico foi após a abertura da passagem do rio Viamão, em 1751. Assim, os tropeiros instalaram-se nas margens do rio Iapó que logo serviu de alojamento para o descanso deles. Esse lugar ficava nas terras da Fazenda Capão Alto, terras essas que foram transferidas por José de Góes e Moraes aos religiosos de Nossa Senhora do Monte do Carmo (HEVELIZE; JOHANSEN, 2015).

O local ficou conhecido como um refúgio dos tropeiros, pois, quando os tropeiros vinham da região Sul, deparavam-se com um rio sem ponte e tinham que se submeter a realizar sua travessia pela parte rasa do rio, que está localizada na Fazenda Capão Alto (local onde atualmente se encontra a ponte rodoviária).

No século XVIII, devido à grande movimentação entre as rotas de tropeiros que vinham do Rio Grande do Sul até Sorocaba - SP, expandiu-se na economia brasileira com a movimentação de mercadorias, realizadas em cima de mulas que eram levadas para o comércio em outros Estados, como Minas Gerais, Rio de Janeiro, Mato Grosso e Goiás. Nessa época, o Paraná estava vinculado às ordens da província de São Paulo. O desenvolvimento comercial abriu passagem para a vinda de muitos outros imigrantes que se sentiram acolhidos pelo vilarejo, na época denominado de Freguesia de Sant'Ana. Assim, os imigrantes fixaram moradia e começaram a trabalhar em fazendas como administradores, no cultivo agrícola que muito contribuiu para a preservação dos



Foto: Thailan de Pauli Jaros

costumes, tradições e cultura da cidade (HEVELIZE, JOHANSEN, 2015). Toda essa mistura de raças e etnias trouxe para Castro uma grande movimentação cultural e artística que se destacou na culinária, na música e na dança. Essa diversidade cultural apresentou-se nas festas e eventos, como Festa de Sant'Ana, que é comemorada todos os anos no dia 26 de julho, em homenagem à santa padroeira da cidade e no evento tradicional realizado anualmente no mês de agosto com o Agroleite, que reúne os principais produtores e agricultores brasileiros. Nesses eventos, são realizados torneios e finalizados com o tradicional banho de balde de leite, como forma de premiação ao vencedor do evento (SARACENI; FURLAN, 2011).

Outro destaque gastronômico é o prato típico conhecido como castropeiro, que consiste de um refogado quente, com a mistura de carne de porco, linguiça defumada, torresmo frito, caldo de feijão, legumes, temperos e rodela de laranjas. A tradicional culinária não só atrai os turistas como também deixa sua marca registrada nas tradições e costumes culturais de Castro (PARANÁ, 2016). Esses eventos mobilizam os turistas na cidade, a conhecerem outros pontos turísticos, tendo neles grande parte o destaque arquitetônico da cidade, como pode ser observado nas fachadas das casas, comércios antigos, bancos e até mesmos em alguns colégios. Forma-se, assim, um belo patrimônio cultural localizado na parte central da cidade com o Museu do Tropeiro, o Museu Casa de Sinhara, a Galeria Casa da Praça e a Casa de Cultura Emilia Erichsen.

Na composição do urbanismo arquitetônico da cidade de Castro, encontra-se a Igreja Matriz Senhora Sant'Ana que teve sua origem após o pedido da Coroa Portuguesa para realizar a colonização da cidade. Iniciou com a construção de uma pequena igreja a pedido do Capitão-Mor Pedro Taques de Almeida, em 1704. O pequeno vilarejo que foi construído para abrigar os tropeiros, com o tempo, teve um aumento no fluxo de passagens realizados por pessoas e animais. A construção da igrejinha favoreceu o desenvolvimento do local que teve a mudança de vilarejo para Freguesia de Sant'Ana do Iapó, em 1774 e, após, para Vila Nova de Castro, em 1789. Em 21 de janeiro de 1857, passa à nova elevação: cidade, formando a primeira cidade da Província do Paraná (CASTRO, 2016).

A finalização da construção da Igreja Matriz de Sant'Ana trouxe uma nova fase que foi marcada como Pelourinho, para simbolizar a justiça e a autoridade. A igreja foi construída pelos escravos em 1769, teve os sinos doados por Dom Pedro II e foi finalizada em meados de 1876 (HEVELIZE, JOHANSEN, 2015). Atualmente, a igreja é um dos pontos turísticos que mais se destaca nas visitas turísticas do local. Constituída de arquitetura neoclássica, afrescos e lustres de cristal, com vitrais coloridos que auxiliam na iluminação do ambiente e apresentam cenas com imagens religiosas que encenam os passos bíblicos (SARACENI; FURLAN, 2011).

A pintura converte-se em forma de escrita através da representação das cenas religiosas, com o objetivo de elevar o conhecimento histórico da passagem dos santos para que, mesmo as pessoas iletradas, possam entender os desígnios religiosos; os tons de dourado apresentado nas paredes e objetos da Igreja Matriz, as cores e as tonalidades cromáticas foram utilizadas (sic) para ilustrar os personagens bíblicos (GOMBRICH, 2008).

As construções arquitetônicas, utilizam-se do pragmatismo religioso para emocionar os frequentadores da igreja e visitantes. Outro local relevante na formação histórica e cultural da cidade é o Museu do Tropeiro que tem sua construção como a mais antiga que tem em exposição cerca de 4 mil peças representando o cotidiano dos tropeiros (SARACENI; FURLAN, 2011).

A imagem original do Museu dos Tropeiros foi registrado na técnica da pintura em aquarela, datada em 1827, pelo pintor francês Jean Baptiste Debret. Debret, veio para o Brasil com a Missão Francesa na comitiva de D. Pedro I, em 1827 e, tinha por finalidade registrar os panoramas brasileiros. A maioria de suas pinturas utilizaram da técnica da aquarela, que consistia diluir a tinta com água para obter uma definição suave e delicada na pintura. Sua passagem pelo Paraná e outros locais do Brasil deixaram muitos registros que resultou no livro “Viagem pitoresca e histórica ao Brasil”, publicado na França (PARANÁ, 2011).



Foto: Carlos Alberto de Souza

Entre os pontos turísticos localizados na parte central de Castro, nota-se uma arquitetura dividida entre urbana e rural, herança dos povos europeus do período colonial (portugueses e espanhóis) com casas construídas e ordenadas de forma uniforme, paredes que não deixam espaço físico e se apresentam direto nas vias públicas, ou seja, não tem terreno. A construção castrense encontra-se em um momento de transição entre o Período Colonial e o Neoclássico que englobava um estilo europeu típico brasileiro que se materializou com construções realizadas com madeira, pedra, taipa de pilão (HEVELIZE; JOHANSEN, 2015).



Os principais prédios – Casa da Praça e Casa Emília Erichsen – possuem características das construções do século XVIII e XIX que, atualmente, pertencem à Prefeitura de Castro e foram tombados pelo Estado do Paraná. As casas possuem uma estrutura bem peculiar, preservam a construção tradicional da época, foram produzidas em alvenaria e taipa, com planta retangular, assoalho de madeira e estilo neoclássico, proporcionando ao turista, durante a visita, um olhar atento ao cotidiano e às tradições das famílias, por meio da preservação e originalidade dos objetos que estão em exposição dentro da casa (HEVELIZE; JOHANSEN, 2015).

Enfim, a cidade de Castro preserva a arte, arquitetura e cultura dos séculos XVIII e XIX. As fotos apresentadas nos ajudam a fazer uma viagem no tempo através da narração entre arte, história, e cultura de um povo.



Foto: Carlos Alberto de Souza

REFERÊNCIAS

CASTRO, Prefeitura Municipal de. A Cidade: curiosidades. Castro, 2016. Disponível em: <http://www.castro.pr.gov.br/index.php/cidade/curiosidades> Acesso em: 20 jan. 2017.

GOMBRICH, Ernest H. A história da Arte. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

HEVELIZE, Samara; JOHANSEN, Elizabeth, 2015. Da Teoria à Prática: As Políticas Públicas de Preservação do Patrimônio Arquitetônico em Castro-PR. Ateliê de História – UEPG, 3 (1): 99-134, 2015.

PARANÁ. Secretaria da Educação do Paraná/Arte. O sul do Brasil retratado por Jean-Baptiste Debret. (2011) Disponível em: <http://www.arte.seed.pr.gov.br/modules/noticias/article.php?storyid=313> Acesso em: 20 jan. 2017.

PARANÁ. Secretaria do Esporte e Turismo. Gastronomia do Paraná: Pratos Típicos. Castropeiro, 2016.

SARACENI, Vinicius; FURLAN, Sueli Angelo. Atlas Ambiental: Castro, Paraná, Brasil. São Paulo: Gerdinâmica, 2011.

A AUTORA

MARISOL LUCIANE MIARA é Professora do Ensino Fundamental I; Fundamental II e Ensino Médio. Graduada em Licenciatura em Artes Visuais pela UEPG.

Contato: marisolmiara@hotmail.com





PARA NÃO FALAR MAIS DE GLAUBER

Ceci Alves

Melancólico o dia que viu Glauber Rocha fechar os olhos. Foi no dia 22 de agosto de 1981, há 35 anos. Melancólico o dia 22 de agosto há 35 anos, em que, ao longo de todo esse tempo, nunca foi realizada uma celebração oficial em memória do cineasta baiano que redefiniu a linguagem de seu ofício transformando-o, para além de uma forma de expressão artística, em uma tomada de posição frente à realidade brasileira e latino-americana. Um cinema que transcendesse a sua imanência e mudasse, efetivamente, a face da terra que o abrigasse.

Glauber, tão facilmente rotulado, sonhou a utopia de um novo cinema latino-americano que se reconhecesse enquanto tal e fizesse a diferença. Que não se acanhasse face à hegemonia do norte e nem se aquietasse frente às intempéries de um mercado tempestuoso e que, tal um deus cheio de caprichos, não garantia a sobrevivência de um fazer contínuo.

Esse Glauber pagou um preço deveras alto por, em sua sanha genial e verborrágica, ousar ter a utopia de um cinema que busque como modelo a liberdade de criar, reconhecendo-se limitado. Por exemplo, foi rotulado de várias maneiras: hermético, elitista, maluco, intratável, incorrigível, reacionário. E quantos outros impropérios foram desferidos contra ele enquanto viveu. Sua frase “Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” adquiriu todos os significados pop possíveis, menos o que ele realmente quis dizer: para fazer a arte do cinema, é importante ter o que dizer e a mínima condição para colocar isso em prática.

Mas, de todos os seus epítetos, talvez o pior seja o de “gênio incompreendido”, aquele “à frente do seu tempo”. Afinal, nada pode machucar mais a um artista do que não encontrar interlocução entre os seus pares e seu público para aquilo que faz. E Glauber, decididamente, não fazia filmes para agradar uns quantos acadêmicos e amigos.

Seus filmes, obras maestras de uma nova percepção da realidade e de como ela se inseria na linguagem, queria romper o cânone, sim; mas queria dialogar com a plateia de igual para igual, falando uma linguagem mais próxima à realidade vivida aqui nos trópicos marginais do Terceiro Mundo. Mais tupiniquim – termo que lhe era muito caro. Mais Brasil-brasileira, e, portanto, mais mundial.

Alguns apontam que essa ferida na alma talvez tenha sido a “causa mortis” de Glauber, há 30 anos. Excrado pelo público e crítica após o lançamento de “Idade da Terra” (1980), sua última cartada para se fazer entender em relação a seu projeto de cinema, Glauber até esperneou – fez passeata em Veneza, mandou cartas para quem quisesse ou não lhe ouvir –, mas depois calou-se e foi definhando, numa rápida agonia em busca de ar e de razões para permanecer vivo. Morreu de septicemia, aos 42 anos, no Rio de Janeiro.



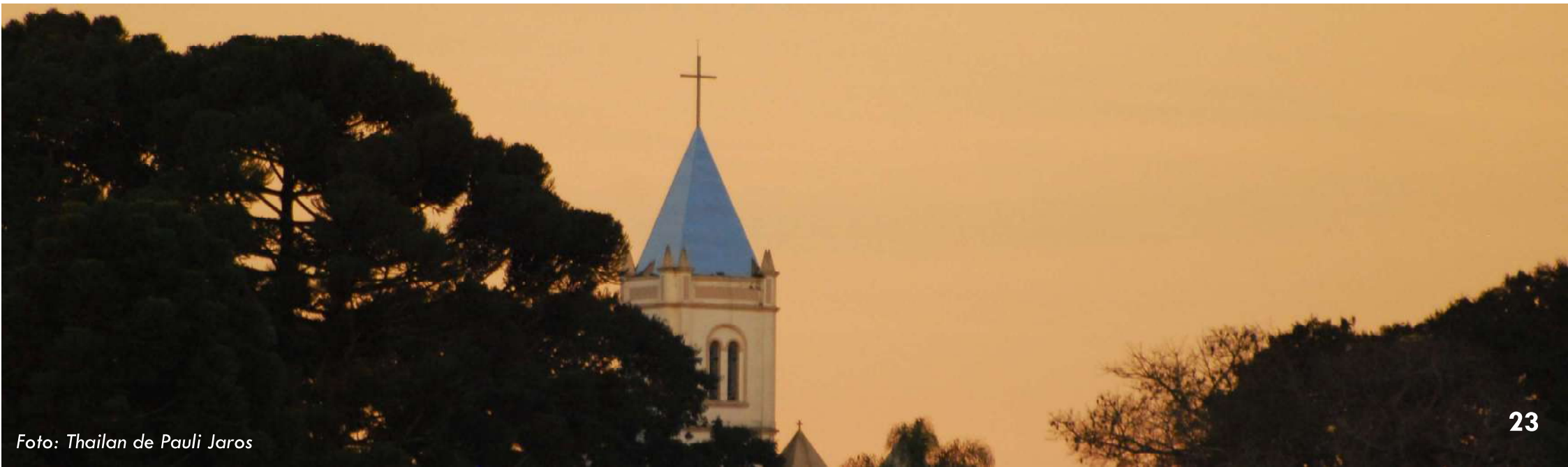
Hoje, no cenário atual pós-Retomada, a busca por ar no Cinema Baiano – ou “que se faz na Bahia”, como preferem alguns – continua, na inglória caça a um modelo que se adapte tanto às condições de produção regionais quanto à busca formal de cada um dos cineastas que constituem a coletividade do audiovisual forjado na Bahia. À procura da acomodação de uma linguagem que queira, muito mais através da forma do que do conteúdo, dialogar com o público e com os outros artesãos da imagem; queira experimentar, jogar com as inquietudes da plateia, seja ela qualificada ou não, e com as improbabilidades do fazer e do teorizar.

À procura de uma continuidade no fazer que garanta não só a estabilidade do mercado, mas que resguarde as conquistas que o campo cinematográfico já alcançou nas disputas por uma estética que se entenda regional, mas que aponte para o global. Essas novíssimas motivações são o florescimento das sementes plantadas durante o Carnaval de teorias que campeou há 40 anos, sobre a criação de uma linguagem própria à América Latina, e de um *Nuevo Cine Latinoamericano*, tal como descrito no artigo “*América Nuestra*” — *Glauber Rocha e o cinema cubano*, de Mariana Martins Villaça (2002): “[...] uma linguagem [...], libertadora, de maneira que esta, mais que um instrumento de denúncia, se convertesse em espaço de crítica e reflexão; mostrar a face do “verdadeiro” homem latino-americano; atingir o grande público; fomentar a idéia de América Latina como “Pátria Grande”, como costumava se referir Fernando Birri, são metas frequentemente identificáveis nesses escritos de época, dentre os quais destacam-se o artigo de Glauber Rocha, de 15/10/1967, “Teoria e prática do cinema latino-americano”, na revista italiana *Avanti!*, o artigo de Fernando Solanas “Hacia un tercer cine”, em *Cine Cubano* núm. 55-56, de março de 1969; e o de Júlio García Espinosa, “Por un cine imperfecto”, também escrito em 1969 e publicado na revista peruana *Hablemos del Cine*, no núm. 55-56 referente a setembro/dezembro de 1970” (VILLAÇA, 2002).

Esse ato de ‘heroísmo’ foi apurado nas utopias de um novo cinema latino-americano, que embalaram cineastas e intelectuais nas décadas de 60 e 70 e queriam o cinema como “o primeiro movimento artístico de unificação cultural e política da América Latina”, como panfletou o cineasta Glauber Rocha, em um de seus manifestos sobre a história do cinema.

Glauber Rocha, esse vulcão, que cristalizou o embate entre fazer fílmico e produto artístico, em forma de Cinema Novo e Estética da Fome, propunha fazer com que o cinema fosse para além da representação do real e se instalasse como meio e mensagem, não apenas expondo a realidade, mas usando a própria linguagem atrelada ao modo de fazer para questioná-la. Como coloca Ismail Xavier (XAVIER, 2004), no prefácio de *Revolução do Cinema Novo*: “A estética do cinema novo se

engendrou dentro de um quadro específico marcado pela afirmação de cinematografias nacionais e pelo senso agudo do cinéfilo empenhado na apropriação do que ele assumia como uma vocação do meio e da técnica em se conectar com a experiência social, desde que imagem e som se produzissem fora dos limites da simulação industrial. É conhecida a incorporação – no longa-metragem de ficção – de um estilo de olhar e de escuta antes ligado ao documentário, estilo gerador de uma experiência original de contato sensível com o mundo só permitida pelo cinema, algo precioso que não se reduz ao terreno da representação. Este movimento se dá em diferentes países e é conduzido por uma geração que, como motivações existenciais e políticas variadas, assumiu o amor pelo cinema e formou sua sensibilidade e sua relação com o mundo a partir desta mediação especial” (XAVIER, 2004, p. 24).



Uma cinematografia que se queria forte a partir de sua fragilidade e, à medida em que não pretendia reproduzir padrões e cânones industriais distantes da realidade “terceiromundista”, tirava partido dessa realidade árida – mas não estéril – para gerar a criatividade e uma nova forma de fazer cinema em suas entranhas. Longe do centro, um cinema à margem, mas não marginal, queria experimentar essa nova forma de fazer e de se firmar.

Falar de Glauber em 2016 pode parecer saudosismo marxista ou uma inútil retomada ao passado, como uma espécie de freio de arrumação para o presente/futuro. Mas, o cineasta baiano propunha a invenção de uma tradição que norteasse um fazer mais condizente com as condições sócio-econômicas do lugar que talha o fazer. Saído do arcabouço do Ciclo de Cinema Bahiano, que, a partir de 1958, propunha um cinema “genuinamente baiano”, que, conforme Maria do Socorro Silva Carvalho (2003), encontrava em *Barravento* (1962), primeiro longa-metragem desse cineasta, e *A Grande Feira* (1961), de Roberto Pires, “os principais exemplares da nova onda cinematográfica baiana”, por “Além de abordarem temas próximos à realidade cotidiana da Bahia, eles foram escritos, dirigidos, produzidos e interpretados por baianos” (CARVALHO, 2003, p. 123), Glauber propunha algo mais que a simples revolução.

Em *Revisão Crítica* (2003), ao lançar as bases de uma tradição cinematográfica brasileira, ele tentava criar um substrato de trabalho, um tipo de cartilha sul-americana e brasileira do campo cinematográfico nessas paragens, com vistas à profissionalização de um mercado tão à mercê de ciclos e surtos e sustentação de um modelo que permitisse, antes de tudo, um fazer e, por conseguinte, a interlocução com um público que dele se apropriasse. Ele pondera em seu livro: “Na tentativa de situar o cinema brasileiro como expressão cultural, adotei o ‘método do autor’ para analisar sua história e suas contradições; o cinema, em qualquer momento da sua história universal, só é maior na medida dos seus autores. [...] Se o cinema comercial é a tradição, o cinema de autor é a revolução. A política de um autor moderno é uma política revolucionária [...]” (ROCHA, 2003, p. 36).

Nas palavras de Edgar Morin, esta remissão a Glauber para tentar compreender a criação de um modelo de produção baseada em uma compreensão ontológica do ser regional está inserida dentro do que ele concebe como salvaguarda das culturas face à homogeneização proposta pela globalização contemporânea.

Para Morin (2009), constituir uma tradição a partir dos fazeres passados através das gerações é uma forma de resistência da cultura. Uma resistência que, para ele, tomou força a partir da década de 90, justo o período em que se instala a Retomada do cinema nacional, e quando o cinema baiano começa a movimentar as placas tectônicas dentro de seu campo de batalha em busca de um referencial para voltar a existir enquanto produção e profissão: “A globalização tem dois aspectos contraditórios. De um lado, sobre o plano da cultura, é um processo de homogeneização a partir de um modelo ocidental, que tende a destruir a cultura original, no singular. Mas, por outro lado, esse processo provoca uma resistência da cultura original, que quando é forte o suficiente para resistir, floresce. Na Espanha, por exemplo, o flamenco iria se dissolver num processo de homogeneização e ressuscitou porque muitos jovens tiveram vontade de resgatar e pediram aos anciãos para servir-lhes de modelo. A globalização provoca a resistência da cultura baiana, mas a fortifica à medida em que, graças ao vídeo, ao DVD, graças ao concerto que o Balé Folclórico faz na Europa ou na América, encontra vitalidade. É a resistência a esses processos que regeneram a cultura. Desde que a globalização se desenvolveu nos anos 90, provocou uma unificação econômica e técnica e muita resistência étnica e nacional. Os efeitos são contraditórios” (MORIN, 2009).



Posto isso, analisando a realização do cinema baiano contemporâneo do ponto de vista do ideário de Glauber Rocha, vemos o subtexto da reconstrução do real como a montagem de um quebra-cabeça que pressupõe o conteúdo, mas prescinde dele; a forma da narrativa e o que vem para frente da tela, transforma a linguagem num jogo de claro-escuro que desvela as intenções do cineasta.



REFERÊNCIAS

CARVALHO, Maria do Socorro Silva. A nova onda baiana: cinema na Bahia (1958-1962). Salvador: Edufba, 2003.

MORIN, Edgar. 'A Bahia é o coração vivo da cultura brasileira'. Entrevista concedida à repórter Ceci Alves no jornal A Tarde, em 13/07/2009.

ROCHA, Glauber. Revisão crítica do cinema brasileiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VILLAÇA, Mariana Martins. América Nuestra: Glauber Rocha e o cinema cubano. Rev. Bras. Hist., 2002, vol.22, no.44, p.489-510.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. Revolução do Cinema Novo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Assista filme Doido Lelé em: https://www.youtube.com/watch?v=0_Zbzoau3WQ

Assista filme Da Alegria, do Mar e de Outras Coisas em: <https://www.youtube.com/watch?v=MPALERYJOP8>

A AUTORA

CECI ALVES é Jornalista pela UFBA, Mestre Profissional em Cinema pela École Supérieure d'Audio Visuel - Université de Toulouse - ESAV, Le Mirail, França, Professora da UFBA e do Centro Universitário Jorge Amado.
Contato: cecialv@gmail.com



LEITURA DE IMAGEM: REFLEXÕES E POSSIBILIDADES TEÓRICAS

Josie Agatha Parrilha da Silva

A imagem sempre esteve presente na história da humanidade. Atualmente mais do que nunca faz parte de nosso cotidiano, em especial, porque vivenciamos um mundo cada vez mais repleto de imagens virtuais. Diante desta 'civilização da imagem', - termo cunhado por Maria Helena Wagner Rossi (ROSSI, 2003) -, precisamos conhecer e estabelecer certas competências para interpretar e reinterpretar as imagens ou como sugerem alguns autores, fazer uma leitura de imagem. A partir dessa infinidade de novas possibilidades imagéticas, ampliam-se os estudos e teorias sobre as imagens. Será que todos nós, que temos disponíveis imagens impressas, televisivas, virtuais, fotográficas, como as disponíveis nessa revista sobre a cidade de Castro, realizamos uma leitura de imagem mais profunda ou nos contentamos com análises superficiais?

Talvez cada um de nós tenha desenvolvido um estilo próprio de realizar sua leitura de imagem. Talvez essa nossa leitura, mesmo sem nos darmos conta, esteja pautada em uma teoria. Mas seria possível que esse nosso estilo próprio de leitura pode ser explicado e utilizado em outras situações? Podemos identificar nesse nosso estilo referenciais teóricos aceitos por nossos pares? Se a resposta for sim, o leitor pode parar por aqui e continuar sua visita às imagens maravilhosas desta revista. Se a resposta for não, ou se tantos questionamentos provocaram curiosidade, prossigam com a leitura.

Neste ensaio, trazemos alguns questionamentos sobre a leitura de imagens. Partimos de uma proposta de estudos e reflexões que podem ser realizadas individualmente ou em grupo. Desenvolvemos essa proposta em um curso/disciplina oferecida no Programa de Pós-graduação em Educação para a Ciência da UNESP de Bauru, SP. O curso, foi permeado de teoria e prática e o organizamos em 3 (três) momentos, assim intitulados: Introdução, Imagens e Teorias; Proposta de Leitura de Imagens. Aqui apresentaremos as discussões teóricas, pois, a prática requer participação interativa, o que não é possível fazer neste espaço.

Na Introdução, iniciamos com a discussão do conceito de imagem. O termo foi apresentado a partir de sua etimologia, reforçando suas duas fontes principais: do Latim - imagem que provém de imago e que significa máscara mortuária (sentido de representação visual de um objeto); e do Grego – imagem corresponde a eidos, proveniente do termo idea ou eidea (conceito desenvolvido por Platão) e refere-se à figura, representação, semelhança ou aparência de algo. Mas entendemos que se deve ir além da etimologia e estudar o conceito de imagem no decorrer da história humana, em especial, por meio dos filósofos gregos, como Platão (427-347 a.C.) e Aristóteles (384-324 a.C.) até chegar à contemporaneidade.



Para Platão, a realidade estava nas ideias, o mundo visível é imagem, reflexo. O filósofo explicava que a imagem seria a aparência de algo invisível, sem realidade concreta. Enquanto que Aristóteles considerava a imagem como sendo uma aquisição pelos sentidos, a representação mental de um objeto / objeto real. Aristóteles via os sentidos como instrumentos de experiência e conhecimento do real (ARISTÓTELES, 1993).

O conceito de imagem foi, no decorrer do tempo, passando por diferentes interpretações e, hoje, novos conceitos são apresentados. Sugerimos a leitura do conceito de vários teóricos como: Martine Joly, Jacques Aumont (1942-) Lúcia Santaella (1944-), Ernst Gombrich (1909-2001). A partir de toda essa discussão sobre conceitos, nesta fase do curso, a proposta foi se desenvolver, individualmente, uma definição de imagem. Com a tarefa cumprida e pensando que já havíamos elaborado uma definição adequada, nos reportamos a essa frase de Santaella (2012): “Toda definição acabada é uma espécie de morte, porque, sendo fechada, mata justo a inquietação e curiosidade que nos impulsionam para as coisas que, vivas, palpitam e pulsam” (SANTAELLA, 2012, p. 11). Destacamos uma explicação interessante de Martine Joly (2010) sobre a existência de uma diversidade de significação para o termo imagem, em que a compara com o deus Proteus, que se metamorfoseava para assumir apa-

rências monstruosas.

Depois de discutidos esses conceitos, os quais favoreceram mais questionamentos do que respostas, o que foi o objetivo, apresentamos, ainda na introdução, um panorama dos diferentes teóricos e áreas que discutem o tema imagem. Tal procedimento fundamenta-se na afirmação de Gombrich (1999): “Nada existe que se possa dar o nome de arte. Existem somente artistas” (GOMBRI-CH, 1999, p. 15). Compartilhamos com essa afirmação do autor e a estendemos aos estudos sobre imagem: mais importante que teorias, são os teóricos que as elaboraram. Entre esses teóricos destacamos: William John Thomas Mitchell (1942-); Martine Joly; Michael Parson; Edmund Feldman; Robert William Ott; Pierre Francastel (1900-1970); Rudolf Arnheim (1904-2007); Edwin Panofsky (1892-1968) e Merleau Ponty (1908-1961). Alguns desses pesquisadores discutem apenas imagem (com diferentes olhares e abordagens), enquanto outros têm preocupação de sua relação com a educação.

No Brasil, além da citada Santaella (2012), encontramos pesquisadores que voltam seu olhar para a análise de imagem nas escolas, por exemplo, Maria Helena Wagner Rossi e Analise Dutra Pillar. E não poderíamos deixar de citar Ana Mae Barbosa com sua proposta triangular, que foi desenvolvida no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo e teve como

ênfase a leitura de imagem. O seu livro, *Imagem no ensino da arte*, apresenta o percurso de sua pesquisa e no capítulo *A importância da imagem no ensino da arte* apresenta diferentes métodos de análise de imagens: Método comparativo de análise de obras de arte - Feldman; Método do Multipropósito de Robert Saunders; Método de Rosalind Ragans. (BARBOSA, 1999). Reforçamos que a leitura e estudos de todos esses pesquisadores, seria uma tarefa hercúlea, assim, a proposta seria apenas o reconhecer a existência de diferentes referenciais teóricos para análise de imagens.

No segundo momento do curso, denominado *Imagem e Teorias*, abordamos os teóricos que deram suporte a duas grandes teorias: a *Semiótica* e a *Gestalt*. As duas teorias influenciaram a maioria dos estudos sobre imagem e influenciaram vários autores, como os citados anteriormente.

Em relação à *Semiótica*, reportamo-nos aos estudos de Lucia Santaella, que apresenta discussões iniciais sobre esse tema e foca mais especificamente na semiótica pierciana. De forma sintética, podemos dizer que a semiótica é a ciência geral dos signos e da semiose que estuda todos os fenômenos culturais como se fossem sígnicos (sistemas de significação). Santaella (2007) nos explica que a semiótica se desenvolveu em três fontes: norte-americana (Charles Sanders Peirce), Europa Ocidental (Ferdinand de Saussure) e a da União Soviética. Nesse momento, foi importante contextualizar, estudar a vida e obra, bem como, ler a analisar as fontes primárias



da Semiótica, como de Peirce e de Saussure. Com tais leituras, pode-se compreender o que esses teóricos tinham em comum e de divergente em relação à semiótica.

A Gestalt é outra importante fonte teórica que pauta vários autores que estudam e trabalham com imagens. A palavra Gestalt é de origem alemã e refere-se à forma. Max Wertheimer, Wolfgang Köhler e Kurt Koffka, baseados nos estudos psicofísicos que relacionaram a forma e sua percepção, construíram as bases de uma teoria de origem psicológica. Entre as questões da Gestalt, destacamos os princípios ou leis de significação, que são utilizados de forma ampla em diversas áreas: similaridade/semelhança; proximidade; continuidade; pregnância/boa forma; clausura/fechamento. A Gestalt possibilita ilusões óticas interessantes e no decorrer do curso foram exploradas essas possibilidades. Um interessante exercício foi o de relacionar esses dois referenciais teóricos, Semiótica e Gestalt com os pesquisadores apresentados anteriormente, visando identificar suas fontes teóricas (BOCK, 2004).



Foto: Bruna Alexandrino

Na última etapa de estudos, Proposta de leitura de imagem, apresentamos de forma mais detalhada a metodologia de Erwin Panofsky para análise de imagens. A proposta apresentada por Panofsky em seu livro *Significado nas Artes Visuais*, pode ser denominada por metodologia panofyskiana, iconológica ou histórico social. Panofsky (2007) explica que as imagens são parte de uma cultura e, para serem compreendidas, é preciso adentrar nessa cultura. Desta forma, a imagem pode expressar não somente uma ideia, mas toda uma concepção de mundo - as imagens devem ser compreendidas como um documento histórico. Compartilha-se com esse autor que as obras de arte e suas imagens são vistas como documentos que, juntamente a outras fontes, tornam-se importantes fontes de compreensão e análise histórica. A proposta, apesar de ser inicialmente apresentada para obras de arte, possibilita uma análise profunda que transcende esta área, possibilita ser aplicada a imagens de diferentes áreas.

A última etapa de estudos (Proposta de leitura de imagem) foi desenvolvida e finalizada com a proposta de uma análise de imagem relacionada da área específica de cada aluno do curso, a partir de Panofsky. Nos resultados, foi possível identificar que as análises não ficaram restritas a área inicial proposta e sim propiciou uma ampla visão sobre o tema. No decorrer do curso sugerimos várias leituras e o encerramos com a certeza que os participantes adquiriram um novo olhar para as imagens, bem como, subsídios para realizarem uma leitura de imagem mais elaborada, ampla e potencializadora de novas leituras.

Importante destacar que toda essa discussão de uma proposta metodológica de análise de imagem são sugestões de caminhos para que cada um de nós, ao observarmos uma imagem, fossemos além da primeira impressão e conseguíssemos interpretá-la. Mas uma metodologia deve ser entendida como um mecanismo de suporte, para nos auxiliar e não para nos engessar.

Santaella (2012) no seu livro *Como eu ensino: Leitura de Imagens* apresenta uma proposta de leitura de imagem e organiza o livro em cinco capítulos: imagem na arte, na fotografia, nos livros ilustrados, na publicidade e no design. Essa organização nos aponta a existência de especificidades em diferentes tipos de imagens e para uma leitura mais adequada, precisamos compreender estas especificidades. A autora apresenta uma proposta de como ensinar leitura de imagem.

A partir destas inúmeras propostas estudadas e analisadas e parafraçando Santaella, com a frase-título como eu ensino, desenvolvemos nossa proposta para leitura de imagem. Na verdade, ainda não fundamentamos teoricamente essa proposta e estamos em fase de estudos e experimentação, mesmo assim vamos apresentá-la para exemplificar as inúmeras possibilidades que podemos desenvolver. Essa proposta desenvolve-se em 4 passos: Análise da forma; Análise do conteúdo, Análise das relações que envolvem a imagem (autor x contexto x leitor); Análise interpretativa do leitor.

No 1º. passo, Análise da forma, o olhar se volta para a forma da imagem, a estrutura geral de cor, linhas e volumes, etc.; pode-se dizer que esse é o passo mais próximo da objetividade, ou seja, outro leitor faria praticamente a mesma análise. No 2º. passo, Análise do conteúdo, busca-se desvendar o conteúdo temático ou o significado da imagem; essa fase requer um olhar mais apurado e alguns conhecimentos prévios – aqui já é possível observar diferenças significativas entre diferentes leitores nas suas análises. No 3º. passo, Análise das relações que envolvem a imagem (autor x contexto x leitor) exige-se um nível de análise ainda mais complexo, pois requer pesquisas quanto ao contexto no qual a imagem foi produzida, seu autor e ainda a que público era destinado – enfim, envolve questões quando a produção e utilização da imagem. Por fim, no 4º passo, análise interpretativa do leitor, deve-se levar em conta todas as análises anteriores realizadas pelo leitor e, ainda, sua vivência e conhecimento sobre o tema da imagem; é a fase na qual o leitor estabelece uma relação profunda com



a imagem e sente-se apto a desenvolver uma análise ainda mais individual e interpretativa.

Com nossa proposta chegamos ao final deste ensaio. Contudo, nos reportamos a Aristóteles, que há cerca de 2300 anos atrás, defendia a imagem como válida para instruir e ensinar. Para o Filósofo a semelhança que a imagem apresentava com a realidade possibilitava ao espectador, a partir da contemplação, chegar ao conhecimento do real. Compartilhamos com essa ideia de que a imagem possibilita compreender melhor as ideias que estas representam.

Partindo desse pressuposto discutimos a importância na leitura de imagem para a educação e o ensino escolar. Para isso, apresentamos algumas discussões iniciais que podem contribuir com a construção teórica de leitura de imagens. Reforçamos a proposta de Panofsky e esboçamos uma proposta pessoal para desenvolver leitura de imagem. Esperamos assim, contribuir com possíveis leituras individuais e possibilidades de desenvolver leitura de imagem no ensino escolar. E, por fim, recomendamos boas leituras das imagens presentes nesta edição e, se possível sugerimos que as utilizem ao modo de Aristóteles.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. Poética. Arns Poética. São Paulo: Coleção Ensaio, 1993.

BARBOSA, Ana Mae. A imagem no ensino da arte. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BOCK, Ana Maria. Psicologias: uma introdução ao estudo de psicologia. São Paulo: Saraiva, 2004.

GOMBRICH, Ernt Hans Josef. A História da Arte. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1999.

JOLY, Martine. Introdução à Análise da Imagem. 14. ed. Campinas: Papi-rus. 2010.

PANOFSKY. Erwin. Significado nas Artes Visuais. Trad. M. C. F. Keese e J. Guinsburg 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ROSSI, Maria Helena Wagner. Imagens que falam: leitura da arte na escola. Porto Alegre: Mediação, 2003.

SANTAELLA, Lucia. Leitura de imagens. São Paulo: Melhoramentos. 2012.

_____. O que é semiótica. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SILVA, Josie Agatha Parrilha da; DANHONI NEVES, Marcos Cesar. Codex Cigoli-Galileo: ciência, arte e religião num enigma copernicano. Maringá: EDUEM, 2015.

A AUTORA

JOSIE AGATHA PARRILHA DA SILVA é Doutora em Educação para Ciência e a Matemática e Mestre em Educação pela UEM. Possui Licenciatura em Pedagogia e Licenciatura em Artes Visuais, Docente do Departamento de Artes da UEPG.

Contato: josieaps@hotmail.com







CINEMA E O SUBALTERNO SOB RASURA

Cesar Fernando de Oliveira

“O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeável entre o mundo interior e o mundo exterior. A reação contra o homem vestido, o cinema americano informará.”

(OSWALD DE ANDRADE, Manifesto Antropófago)

“[...] vivendo entre a assimilação do modelo original, isto é, entre o amor e o respeito pelo já-escrito, e a necessidade de produzir um novo texto que afronte o primeiro e muitas vezes o negue.”

(SILVIANO SANTIAGO, O entre-lugar do discurso latino-americano)

Pensar Brasil. Pensar Brasil que é diferente de pensar o Brasil, já que esse país híbrido (CANCLINI, 2011) e continental é formado por vários Brasis dentro de um só. Pensar Brasil é no mínimo uma atitude que deve ser feita com suspeição. O que é o Brasil? Brasil pode ser lido como um objeto, um sujeito? Não existem respostas prontas para essas perguntas; é preciso buscar epistemologias outras. Esse país inventado chamado Brasil é misturação (BORORÓ, 1940); é uma estrutura que não se fecha; uma irreducibilidade polissêmica; uma *différance* (DERRIDA, 1972). A estratégia, então, é pensar Brasil através de produtos culturais, filmes brasileiros, produções cinematográficas realizadas no Brasil. Pensar Brasil construído a partir de releituras, com bases pós-coloniais e pós-estruturalistas. Pós-coloniais utilizando as noções de *subalternidade* (SPIVAK, 2010) e *entre-lugar* (SANTIAGO, 2000) como operadores metodológicos. E pós-estruturalistas no sentido de propor estratégias. Efetuar gestos em busca de brechas, frestas, rastros, *rasuras*, para fazer análises de produtos culturais. Nesse sentido, pensar Brasil como uma epistemologia da espreita, observando atentamente e ocultamente, esquadrihando, espiando.

Foto: Arquivo Foca Foto



Esse desejo de pensar Brasil será demonstrado colocando o *entre-lugar* de fala, como pesquisador brasileiro e também de cineasta periférico, o pensar como ação teórica e prática. Como exemplo para essa ideia de pensamento, será utilizado um dos filmes da filmografia do presente cineasta, um curta-metragem de ficção intitulado “10 centavos”. (OLIVEIRA, 2007) Esse filme foi realizado com a intenção de reler um sujeito urbano, um personagem icônico para o cinema brasileiro, o menino de rua. Reler, procurando ressignificar, no sentido de demonstrar como essa ideia primeira, que é mais iluminada, do menor/subalterno como inferior, pode ser um simulacro (DELEUZE, 2011). Demonstrar que essa “realidade” é uma construção de um discurso hegemônico (HALL, 2003), onde todos esses garotos que estão na rua são trombadinhas, “invisíveis e mudos” querendo se safar e que a única forma de ser visto ou falar é através da violência.

Ressignificar pensando o personagem como um garoto que possui valores éticos e morais, que está nas ruas porque precisa trabalhar, mas que ao final do dia volta para um lar, por mais humilde que seja, com flores de plástico e desenhos de criança na parede. Que luta de centavo em centavo para levar o pão para o irmão mais novo e para a mãe, grávida do terceiro filho, um garoto que, mesmo com a ausência paterna, procura não esmore-

cer. Como uma rasura no não visível (DERRIDA, 2012), tornar visível através da rasura no discurso hegemônico. Em todo o filme é procurado esse olhar, de passear pelo que está escondido, de mostrar o que não é visto diariamente, pensar o menor não como inferioridade e sim como potência (PELBART, 2000). Desde a decupagem técnica do filme, na escolha de planos, a ideia principal foi trazer o garoto para o foco, retirá-lo da m(n)udez. Procurou-se mostrar elementos que não estão visíveis no dia a dia, evitando a imagem direta da Baía de Todos os Santos, cartão postal da cidade de Salvador, onde o filme foi gravado. Expondo na tela os mecanismos e engrenagens que transportam o carrinho de um plano inclinado da cidade baixa (de onde ele surge), para a cidade alta (onde ele vai trabalhar), como que procurando mostrar os “intestinos” de uma cidade, caracterizada por somente mostrar o “rosto” maquiado. Relendo Oswald de Andrade, em seu *Manifesto Antropófago*, podemos dizer que a reação contra os homens despidos, o cinema periférico informará.

O filme procura olhar de forma horizontal para o personagem. Além da equipe também imbuída na proposta, como uma pequena multidão e toda a potência dessas subjetividades reunidas (PELBART, 2000). Cada pessoa da

equipe deixa sua contribuição subjetiva, o clima criado nas gravações pela produção de Amadeu Alban, desde o roteiro e depois com as orientações para cada integrante da equipe, resulta numa atmosfera importantíssima para entranhar todos, fazendo surgir momentos como esse.

As experimentações nesse filme não são aparentes; a primeira ideia da direção era fazer uma releitura de *O rolo compressor e o violinista* (União Soviética, 1961), de Andrei Tarkovski, transmutada para um contexto brasileiro. Inspiração que permaneceu no inconsciente, com alusões a *O garoto* (EUA, 1920), de Charles Chaplin; *Roma, cidade aberta* (Itália, 1945), de Roberto Rossellini; *Os incompreendidos* (1959), de François Truffaut; *Couro de gato* (Brasil, 1962) de Joaquim Pedro de Andrade e *Onde fica a casa de meu amigo* (Irã, 1987) de Abbas

Kiarostami. Há uma linearidade nos acontecimentos do filme, referências neo-realistas estão lá, a música também, a busca de uma experiência é explorada ao máximo para aproximar o espectador do personagem. A gramática narrativa (MULVEY, 2005) foi deglutida *antropofagicamente* para que, quem assistisse, passasse pela experiência de vivenciar um dia ao lado do garoto. Um filme precisa ser visto, é preciso haver essa necessidade, criar e ninguém ver é como não existir. E isso foi ao encontro da estratégia da direção, *de não ser governado assim dessa forma* (FOUCAULT, 2005) com relação ao discurso hegemônico. Quanto mais pessoas assistissem e se ligassem subjetivamente ao filme, mais a desconstrução operaria de forma inconsciente, até porque a ressignificação já havia sido construída nas entrelinhas do discurso, desde o roteiro. A proposta foi entrar pela brecha



da atração do público pelo acontecimento do filme, pela experiência estética, e operar uma violência na linguagem através do discurso rasurado, assim os expectadores continuariam a ressignificar através das subjetividades.

O filme como uma banana, como a banana criada por Andy Warhol, na capa do disco *The Velvet Underground & Nico* (1967). Onde a casca amarela, como qualquer banana, guarda uma polpa rosa, quando descascada. A casca da banana como a narrativa cinematográfica, a polpa como o discurso e a experiência de assistir ao filme como o ato de descascar a banana e comê-la. Comer a polpa rasurada gerando subjetivações.

O mundo vive uma guerra de narrativas diariamente; é importante sabermos que tais narrativas devem ser tratadas não como “representações” e sim *repetições com diferença* a depender do contexto histórico (DELEUZE, 2000).



Foto: João Pedro Santos Teixeira

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. O ensaio como forma. In: ADORNO, W. T. Notas de Literatura I. São Paulo: Editora 34, Coleção Espírito Crítico, 2003.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil. Revista de Antropofagia. Ano I, No. I, maio de 1928. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/3407/2334>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

BORORÓ (Alberto de Castro Simões da Silva). Curare. (1940). Disponível em: <<http://almanaquenilomoraes.blogspot.com.br/2015/01/curare.html>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

CANCLINI, NÉSTOR G. Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2011.

DELEUZE, Gilles. Diferença e repetição. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. Lógica do Sentido. São Paulo: Perspectiva, 2011.

DERRIDA, Jacques. A Estrutura, o Signo e o Jogo no Discurso das Ciências Humanas. In: DERRIDA, Jacques. A Escritura e a Diferença. São Paulo: Perspectiva, 1971. p. 229-249.

_____. Margens da Filosofia. Campinas: Papyrus, 1972.

_____. Pensar em não ver. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012.

FOUCAULT, Michel. Em defesa da sociedade. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

GUATTARI, Félix. Revolução molecular: pulsações políticas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HALL, Stuart. Codificar/Decodificar. Da diáspora. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

MULVEY, Laura. Reflexões sobre “prazer visual e cinema narrativo” inspiradas por Duelo ao sol, de King Vidor (1946). In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). Teoria contemporânea do cinema. São Paulo: SENAC, 2005. p. 381-392. v. 1.

OLIVEIRA, Cesar Fernando. 10 Centavos. Direção: César Fernando de Oliveira. 19 min., 35mm. Ficção, Prêmio Braskem Cultura e Arte, Brasil (BA). 2007. Disponível em: <<https://vimeo.com/79940940>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

PELBART, Peter Pal. A vertigem por um fio. São Paulo: Iluminuras, 2000.

PRECIADO, Beatriz & ROLNIK, Suely. Micropolíticas do pensamento: Sugestões aos que tentam desprogramar o inconsciente colonial (2014). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V73M-NOob_BU>. Acesso em: 10 nov. 2016.

SANTIAGO, Silviano. Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SPIVAK, Gayatri. Pode o subalterno falar? Belo Horizonte: UFMG, 2010.

Assista ao filme 10 Centavos : <<https://vimeo.com/79940940>>

O AUTOR

CESAR FERNANDO DE OLIVEIRA é cineasta periférico. Pesquisador e mestrando em Cultura e Arte pelo Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia, IHAC/UFBA.

Contato: cesar.fo@gmail.com

É preciso caminhar pela estrada de tijolos amarelos até a pílula vermelha de *Matrix* para desmontar as armadilhas dos simulacros. Sendo o simulacro iluminista a mais potente barreira que nos impede de avançarmos; é necessário reconhecermos que não basta somente tocarmos as consciências; é preciso ir mais fundo, explorar sensibilidades e subjetividades para desfragmentar séculos de fragmentação. “A subjetividade é hoje não só um capital insubstituível, mas também o epicentro de toda poiesis” (PELBART, 2000, p. 38); pensar a subjetividade não somente como capital (poder), mas também como potência. É preciso desprogramar o inconsciente colonial através de *micropolíticas do pensamento* (PRECIADO; ROLNIK, 2014). Isso tudo sem perder a ternura, sem perder o amor, as ficções se mostram uma ótima ferramenta para essa *revolução molecular* (GUATTARI, 1987).



Foto: Matheus Rolim

DOIS FILMES QUE MARCAM A TRAJETÓRIA DE HITCHCOCK

Gabriela Gambassi

Carlos Alberto de Souza

Alfred Hitchcock tornou-se famoso por roteirizar, produzir e dirigir inúmeros filmes de suspense entre as décadas de 40 e 70, e também por apresentar comportamentos perturbadores como pessoa, como perseguir as protagonistas de seus filmes e demonstrar um forte apreço por atividades obscuras. Entre as marcas cinematográficas de Hitchcock, estão o uso de ângulos deliberados, de cores desconfortáveis e de heroínas frágeis e anti-heróis, além das suas constantes aparições em seus próprios filmes.

Analisar o trabalho do diretor britânico permitiu o reconhecimento da influência da fotografia na mensagem final e na atmosfera que se estabelece para o público durante o filme. Afinal, o cinema, de acordo com Kemp (2011, p. 18), “cria e alimenta, ao mesmo tempo, um apetite pelo espetáculo, oferecendo a oportunidade de se recriar o passado, reimaginar o presente e visualizar o futuro”.

O estudo está também relacionado às discussões que permeiam a existência de uma linguagem exclusiva do cinema como arte, a chamada ‘linguagem cinematográfica’, que está profundamente ligada à criação de um sistema de expectativas e, paradoxalmente, à perturbação desse mesmo sistema durante o desenvolvi-



mento da trama (LOTMAN, 1978). Isso é visto de forma ainda mais proeminente no cinema de suspense, onde a quebra das expectativas causa mais tensão ao espectador.

Esta pesquisa reflete sobre a atemporalidade do suspense criado por Hitchcock, que ainda impressiona espectadores mais de 50 anos depois, e que acaba tendo seguidores no mundo cinematográfico (entre eles o espanhol Guillermo del Toro). Para realizar este trabalho, recorreu-se ao método da Análise de Conteúdo que, segundo Bardin (2000), representa um processo de seleção, categorização e sistematização das informações serem analisadas. Já a pesquisa bibliográfica, de acordo com Moresi (2003, p.35), “é o estudo sistematizado desenvolvido com base em material publicado em livros, revistas, jornais, redes eletrônicas, isto é, material acessível ao público em geral”.

O material a ser pesquisado foram dois filmes do diretor: a película “Janela Indiscreta” (1954) e o filme “Um Corpo que Cai” (1959), que foram analisados tendo em vista as técnicas cinematográficas de iluminação, enquadramento e composição empregadas de acordo como são descritas por Mascelli (2010), e também a relação da fotografia com a sonoplastia. Os filmes foram assistidos em formato de DVD de propriedade da autora.

A segunda parte da pesquisa envolveu estabelecer a mensagem que Hitchcock tenta passar ao espectador através das técnicas escolhidas. Em relação ao aspecto da análise fotográfica, pretende-se avaliar as técnicas de composição, incluindo foco e desfoque, regra dos terços, primeiro, segundo e terceiro planos, posicionamento de objetos, escolha de cores, simplicidade e complexidade da imagem, iluminação/jogos de sombra, ângulos, enquadramentos e contraste.

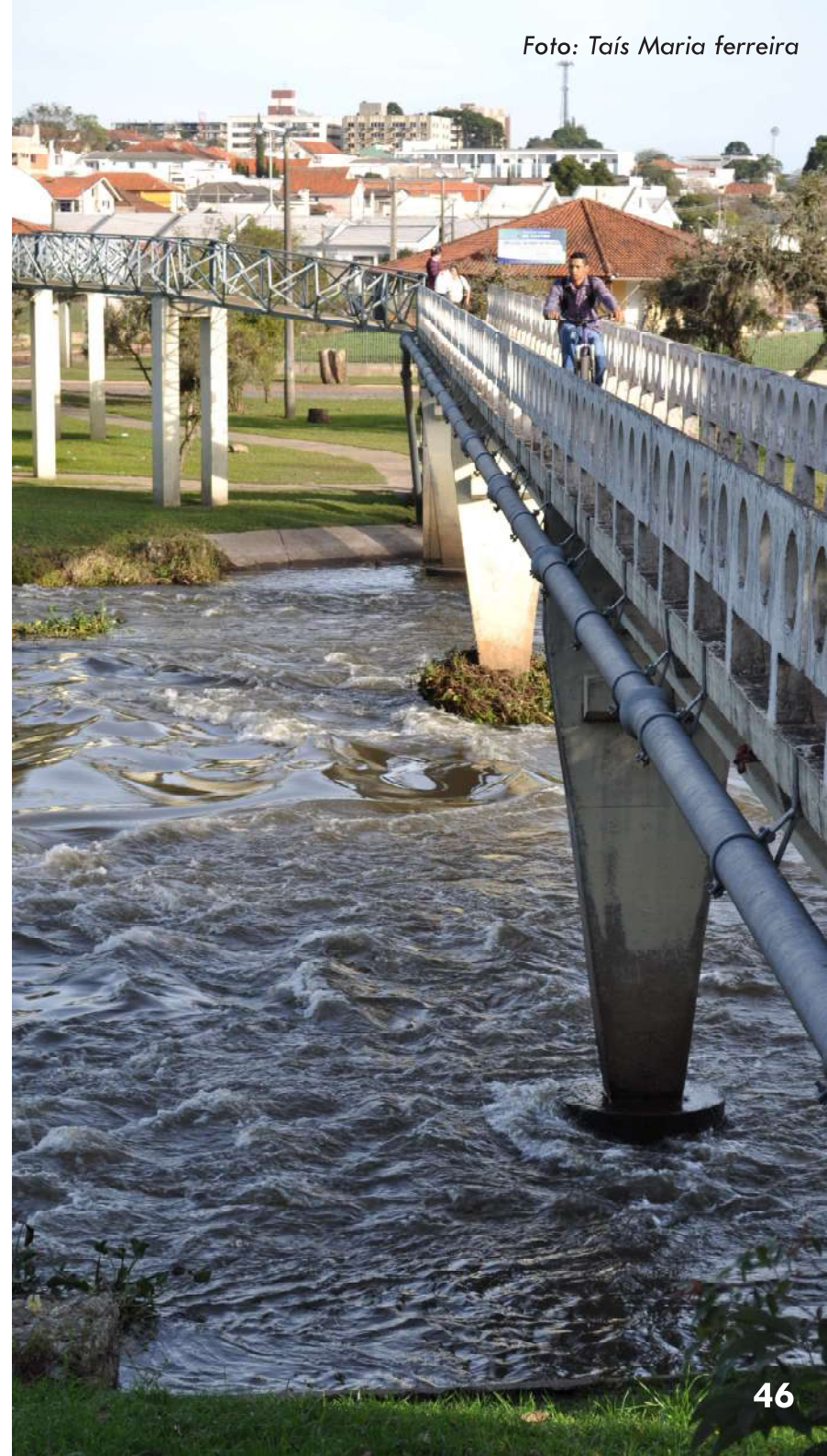
Para o desenrolar dessa investigação qualitativa, cinco aspectos cinematográficos foram analisados; quatro deles estão de acordo com as classificações de Mascelli (1965) e um com a classificação de Pereira e Ferreira (2011).

A IMAGEM DENTRO DA SEMIÓTICA CINEMATOGRÁFICA

Desde a sua criação pelos irmãos Lumière em 1895, o cinema tem uma relação intrínseca com a fotografia. Afinal de contas, o cinematógrafo, aparelho que tornou possível a exibição de filmes, não se tratava de nada mais do que algo que permitia a exibição de fotos em sequência, causando para o espectador a ilusão de movimento (KEMP, 2011). Assim sendo, nada mais natural do que os cineastas começarem a se aproveitar das técnicas que permitiam um melhor resultado em fotografia para atender a determinadas necessidades nas contagens de histórias feitas pela mídia cinematográfica.

Porém, embora o cinema utilize-se de algumas técnicas fotográficas, existe uma diferença grande na forma de trabalhar os dois meios. Isso é motivado principalmente porque, segundo Oliveira e Vicentini (2009): “Na fotografia, é necessário pensar sempre no observador e transferir para a imagem toda sua sensibilidade, interagindo e imaginando como o receptor reagiria diante daquela cena, transpondo para a fotografia toda a sua expectativa, indignação, ternura e compaixão. Só assim ela se tornará verdadeira e bem próxima do real, transformando-se em uma imagem imortal”. (OLIVEIRA e VICENTINI, 2009, p.71).

A imagem no cinema não é colocada da mesma maneira que na fotografia (isto é, um registro indiscutível daquilo que é real). Nos filmes, a imagem tem caráter duplo. Ao mesmo tempo em que reproduz objetos do real na tela e com eles estabelece uma relação semântica de significante e significado, a imagem cinematográfica também traz a esse objeto significações suplementares, profundamente influenciadas pela forma como ela é mostrada - em relação à iluminação, combinação de planos etc. (LOTMAN, 1978).



No que diz respeito à linguagem cinematográfica e à relação semiótica estabelecida com o receptor, a imagem não atua sozinha. O cinema trata-se, na verdade, de uma síntese de duas linguagens: a figurativa e a verbal. Apesar de surgir mudo, com o tempo a palavra torna-se parte essencial do cinema, pois “o espectador sente constantemente [...] a falta do texto falado” (LOTMAN, 1978, p. 69). Porém, apesar de atuar em conjunto com a palavra, com a música e com outros elementos que constituem a linguagem cinematográfica, a imagem não deixa de assumir, no cinema, um papel que normalmente não lhe cabe: a de signo verbal. Portanto, para que a imagem como signo verbal consiga transmitir ao espectador o significado que lhe foi atribuído pelo diretor, as técnicas cinematográficas são essenciais, uma vez que auxiliam o cineasta a contar uma história interessante.

JANELA INDISCRETA

Lançado em 1954, “Janela Indiscreta” foi considerado o 48º. melhor filme de todos os tempos pelo American Film Institute – AFI (Instituto Americano de Cinema), e conta a história do fotógrafo profissional LB Jeffries (James Stewart), confinado em seu apartamento após um acidente de trabalho que o deixa preso em uma cadeira de rodas. Entediado, Jeffries desenvolve o hábito controverso de observar a vida privada de seus vizinhos pela janela. Através dessa observação, Jeffries passa a acreditar que um dos vizinhos matou a própria esposa, e tenta provar isso para sua noiva, Lisa (Grace Kelly).

Considerado um dos mais clássicos filmes de Hitchcock, “Janela Indiscreta” foi muito pioneiro em sua fotografia. Em uma época em que os enquadramentos, ângulos, composições e movimentações de câmera eram ainda muito pouco explorados no sentido de auxiliar a contagem da história, Hitchcock cria uma produção em que, se não fosse pela condução de sua fotografia, a atmosfera de suspense seria muito menos proeminente.

O principal aspecto fotográfico de “Janela Indiscreta” é o uso, relativamente abundante em comparação com outras produções da época, da câmera *point of view*, ou seja, ponto de vista. Nesse tipo de enquadramento, a câmera “é posicionada ao lado de um ator cujo ponto de vista está sendo representado, para que o público tenha a impressão de que está exatamente ao lado do ator fora de cena” (MASCELLI, 2010, p. 29).

Além disso, existem algumas movimentações verticais ascendentes e descendentes. No entanto, o principal aspecto de movimentação cênica em “Janela Indiscreta” é o fato de, constantemente, o movimento da câmera ser bruscamente interrompido e alterar sua direção, aspecto raramente usado no cinema americano até hoje e praticamente impensado na década de 50.

No que diz respeito à composição cênica, o equilíbrio é predominantemente assimétrico e tende a favorecer o lado esquerdo. O uso da regra dos terços é muito escasso e, provavelmente, nem mesmo deliberado. A perspectiva do filme é predominantemente linear, uma vez que a tela é geralmente formada de linhas de prédios e janelas.

O aspecto mais notável da composição (e, é possível dizer, da fotografia do filme como um todo) de “Janela Indiscreta” é o uso de molduras. Praticamente todas as cenas que mostram o exterior do apartamento de Jeffries encontram-se emolduradas ou pela própria janela dele ou pela janela de alguns dos vizinhos. Em momento algum, ve-

mos as ações tomadas fora de seu apartamento em um plano que não mostre as janelas. Afinal de contas, o aspecto de *voyeur* é fundamental ao filme; se Jeffries não pode ver o que está acontecendo, então o público também não pode.

Essa é a principal fonte de suspense do filme; não existem cenas explícitas de violência, assassinato ou qualquer outro aspecto do tipo. São as implicações de violência (o vizinho conversando com os seus capangas, carregando para dentro do apartamento uma mala que provavelmente contém o corpo de sua esposa) que levam Jeffries a montar o quebra-cabeça.



Foto: Carlos Alberto de Souza

UM CORPO QUE CAI

Considerado o nono melhor filme de todos os tempos pelo AFI, “Um Corpo que Cai” acompanha o detetive John ‘Scotty’ Ferguson (James Stewart). Empregado pela polícia, Scotty vê-se obrigado a se afastar do emprego quando desenvolve uma acrofobia após a morte de seu colega. Ele começa, então, uma carreira de detetive particular, e é contratado por um velho amigo (Gavin Elster) para seguir sua esposa, Madeleine (Kim Novak), que vem apresentando um comportamento suspeito. “Um Corpo que Cai” é um dos únicos filmes de Hitchcock que estabelece uma relação elusiva com o sobrenatural, uma vez que o diretor prefere manter suas tramas na realidade.

Tendo um enredo consideravelmente mais denso do que “Janela Indiscreta”, “Um Corpo que Cai” apoia-se menos na fotografia para compor o seu suspense. Ela é, portanto, um tanto mais clássica. A câmera alterna-se entre objetiva e subjetiva, usando-se a câmera *point of view* apenas quando Scotty segue Madeleine em seu carro.

A predominância de ângulos de câmera, portanto, é do plano geral. Já na angulação dos objetos, Hitchcock passa a tomar certas liberdades em relação ao classicismo hollywoodiano e, ao invés do ângulo plano, ele faz uso constante de ângulo plongê, mostrando as cenas do alto. O objetivo final é demonstrar a acrofobia (medo de alturas) de Scotty e como ela vem para atrapalhar diversos aspectos de sua vida.

A direção de movimentação cênica é contrastante, com predominância da direita para a esquerda e a abundância de movimentações verticais. Assim como em “Janela Indiscreta”, os movimentos são

interrompidos e têm sua direção alterada no meio.

O principal ponto da fotografia de “Um Corpo que Cai” é a iluminação. Em praticamente todos os momentos, em especial nas cenas da igreja e nos momentos de maior tensão, ela é conduzida de forma a borrar os cantos da tela e apresentar certo *blur* até mesmo no rosto dos atores, causando uma impressão etérea. Esse efeito acaba por passar a mensagem de que tudo é um sonho, de que não está acontecendo de verdade, mostrando o passeio que Hitchcock faz nas vias do sobrenatural, pela primeira vez em sua carreira.

Os dois filmes permitem perceber que Alfred Hitchcock baseia seu suspense de forma muito forte nos aspectos fotográficos e que, sem eles, boa parte do impacto causado por seus filmes se perderia.

O estudo do cinema de Hitchcock contribui para os estudos da comunicação, na medida em que fomenta a discussão sobre cultura e sobre produção fílmica, além de confirmar a capacidade da imagem de transmitir emoções, tal qual outras formas de mídia com mais dimensões.



Foto: Ana Luisa Vagheti

REFERÊNCIAS

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Edições 70, 2000.

KEMP, Philip. *Tudo sobre cinema*. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

LOTMAN, Yuri. *Estética e Semiótica do Cinema*. Lisboa: Estampa, 1978.

MARTINS, Célia. *A imagem fotográfica como uma forma de comunicação e construção estética: apontamentos sobre a fotografia vencedora do World Press Photo, 2010*. Biblioteca On-line de Ciências da Comunicação (2013). 21f. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/~boccmirror/pag/martins-celia-2013-imagem-fotografica-como-uma-forma-de-comunicacao.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2015.

MASCELLI, Joseph V. *Os cinco Cs da cinematografia*. São Paulo: Summus, 2010.

MORESI, Eduardo. *Metodologia da Pesquisa*. Brasília: UCB, 2003.

OLIVEIRA, Erivan Morais de; VICENTINI, Ari. *Fotojornalismo*. São Paulo: Congage Learning, 2009.

PEREIRA, Inajá Bonig; FERREIRA, Arnaldo Telles. *A cor como elemento constitutivo da linguagem e narrativa cinematográfica* (2011). Disponível em: <http://editora.unoesc.edu.br/index.php/achs/article/view/682>. Acesso em: 28 abr. 2015.

OS AUTORES

GABRIELA GAMBASSI é Jornalista formada pela Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), integrante do Grupo de Extensão Foca Foto (UEPG).

Contato: gabyg1612@gmail.com

CARLOS ALBERTO DE SOUZA é Professor do Curso de Jornalismo da UEPG. Mestre em Comunicação e Doutor em Ciências Humanas pela UFSC. Coordenador do Grupo de Pesquisa Foto & Tec e Grupo de Extensão Foca Foto.

Contato: carlossouza2013@hotmail.com

FOTOGRAFIA E NARRATIVA SEQUENCIAL: O SUCESSO DAS FOTONOVELAS NO BRASIL ENTRE OS ANOS DE 1950 A 1980

Vera Marina Viglus

Cada fotografia tem uma história para contar. Ao observarmos uma foto jornalística, percebemos que ali se encontra um recorte da realidade que ilustra acontecimentos; sejam eles da vida social, política, policial, esportiva ou cultural. Quando um fotógrafo escolhe um determinado assunto e se coloca a examinar uma cena em busca de elementos que possam ser afixados no quadro que a fotografia permite (enquadramento), é como se ele estivesse a selecionar cuidadosamente as palavras para escrever um texto com o intuito de descrever o que ele presenciou no momento em que efetuou o disparo de sua câmera fotográfica.

Ao longo de sua história, desde a descoberta dos princípios da câmera obscura, perpassando por seu processo de fixação em um suporte em 1826, quando Joseph Nicéphore Niépce conseguiu pela primeira vez sucesso em seus experimentos utilizando-se de elementos com o Betume da Judéia, em uma exposição à luz do sol por cerca de oito horas tendo como resultado a primeira fotografia que foi denominada de heliografia, perpassando pelo daguerreotipo de Louis Jacques Mandé Daguerre em 1839, pela descoberta do processo de negativo e positivo de William Henry Fox Talbot e da invenção do filme fotográfico por George Eastman, a fotografia destinou-se a usos diversos entre os quais podemos destacar a arte, a informação, a comunicação de ideias, a capacidade de guardar memórias e, por fim, o poder de contar histórias.



Foto: Tais Maria Ferreira

Associando dois recursos comunicacionais, texto e imagem, as fotonovelas consistem em um modelo de narrativa que possui o objetivo de contar histórias. Com formato semelhante ao das histórias em quadrinhos, que se utilizam de desenhos e textos para narrar histórias. No caso das fotonovelas, ao invés do desenho, são utilizadas fotografias. Desta forma o gênero das fotonovelas se apresenta como uma sequência de quadros que se utiliza de fotos e textos organizados em quadros que, em grande parte dos casos, abordam temas como amor, romance, dramas, sexo, beleza, moda, entre outros. Os textos, assim como nas histórias em quadrinhos, aparecem em balões que correspondem à fala dos personagens da trama.

“A fotonovela nasceu na Itália logo após a II Guerra Mundial, como subproduto do cinema: as primeiras publicações nesse formato (fotos e legendas mostrando as falas dos personagens) foram cartazes de filmes”, conforme observa Sampaio (2008, p. 01). É na década de 1940 que esse gênero literário chega ao

Brasil, através da Editora Vecchi, no Rio de Janeiro. Seu título mais famoso foi *Grande Hotel*, foto-novela que se tornou o carro-chefe da editora até o encerramento de suas atividades em meados dos anos 80 (SAMPAIO, 2008).

É entre os anos de 1950 e 1960 que a fotonovela tem seu auge no Brasil. Nesse período, a televisão ainda dava os seus primeiros passos no país e ainda não se constituía enquanto meio de comunicação popular; poucas famílias possuíam um aparelho televisivo. No rádio, as primeiras radionovelas começam a surgir na década de 1940 e muitas eram adaptadas de folhetins. Aproveitando-se do momento oportuno para a produção das fotonovelas, as editoras investiam nesses materiais. Entre elas, a *Editora Abril* que, em 1952, lança a revista *Capricho*, configurada naquele momento como a mais direta concorrente de *Grande Hotel*, da *Editora Vecchi*, que estava entre as produções de maior sucesso. Outras editoras também investiram na publicação de fotonovelas durante esse período, mas em escala menor que as duas líderes no gênero (SAMPALIO, 2008).



Grande parte das fotonovelas que circulavam no Brasil eram produzidas na Itália e na França, sendo traduzidas e publicadas pelas revistas brasileiras, o que garantia uma produção com custo reduzido. A produção de fotonovelas era bastante onerosa, necessitando da contratação de profissionais que pudessem garantir um bom roteiro, a interpretação das cenas e a produção fotográfica para desenvolver a trama. Por esse motivo, as editoras brasileiras preferiam importá-las a produzi-las (MIGUEL, 2016). A importação das fotonovelas também trazia a segurança de histórias que já haviam atingido bons resultados com o público de seus países de origem, reduzindo os riscos da veiculação de produções que não agradassem aos leitores.

Ainda que a importação representasse a maior parte das fotonovelas que circulavam no Brasil, havia também uma produção nacional. A *Editora Bloch* foi a primeira a produzir fotonovelas brasileiras. O diferencial dessa Editora estava na utilização de atores que começavam a fazer sucesso na televisão brasileira nos anos 60, período em que a TV estava se estabelecendo no Brasil. A *Bloch* foi também pioneira na publicação de fotonovelas coloridas de maneira regular enquanto outras editoras ofereciam este tipo de publicação apenas em edições especiais (SAMPAIO, 2008).

Habert (1974, p. 22) confirmou o sucesso das fotonovelas ao constatar, a partir de dados do IVC (Instituto Verificador de Circulação), que o número de revistas que publicavam fotonovelas entre os anos de 1968 a 1970 era muito grande, representando o segundo grupo em termos de tiragem e circulação, sendo superadas apenas pelas revistas em quadrinhos que eram destinadas ao público infantil. A revista *Capricho*, a mais vendida, atingiu uma mé-

dia quinzenal de 211.400 exemplares.

O público alvo das fotonovelas era formado predominantemente por mulheres que encontravam nesse gênero um material de entretenimento, educação e informação. “Sua leitura, assim como a de outras revistas femininas, ajudava a integrar as mulheres na sociedade urbana, divulgando modos e modas a serem seguidos e copiados” (MIGUEL, 2016, p. 295). Assim, o sucesso das fotonovelas foi assegurado por uma série de leitoras que consumiam estes produtos regularmente.

Outra questão interessante a ser abordada quando falamos em fotonovelas está relacionada à técnica fotográfica. Elemento essencial na narrativa das fotonovelas, os fatores técnicos da fotografia também eram responsáveis pelo sucesso do gênero narrativo. Habert (1974) destaca que, no início, predominavam os planos fotográficos americanos já que, inicialmente, os americanos criaram três tipos básicos de planos fotográficos: a) plano aberto; B) plano médio; e, C) plano fechado. Dentro da técnica fotográfica, os planos americanos têm a função de dar movimento à cena, priorizando um enquadramento dos personagens do joelho para cima. Esses enquadramentos eram acompanhados por diálogos e resumos grandes. Com o passar do tempo, a fotografia passa a predominar sobre o texto, as imagens produzidas em primeiro plano ganham maior espaço, valorizando o rosto e as expressões dos personagens.

Quanto à linguagem utilizada pelas fotonovelas, assim como nas histórias em quadrinhos, ela vai se construir através da justaposição de imagens, aliadas ao texto que irão criar uma conexão narrativa. “Quando uma fotografia é inserida num contexto sequencial-narrativo [...], ela passa a ser regida por essa lei dos quadrinhos”, conforme destaca Paim (2013, p. 375). Isso quer dizer que, embora a fotografia em si apresente características próprias de narrativa, quando ela se insere no contexto da fotonovela, passa a ser regida por um contexto sequencial, passando a ser interpretada através do conjunto texto e imagem.

Com a popularização da televisão e a grande produção das telenovelas, as fotonovelas perdem espaço e as editoras deixam de investir nesse segmento. Assim, o investimento das revistas na produção de fotonovelas perdurou até a década de 1980. Atualmente, as fotonovelas despertam o interesse de pesquisadores de diferentes áreas das ciências sociais e humanas. Enquanto gênero literário, elas têm sido utilizadas como recurso educativo para o ensino/aprendizagem e não mais como um produto comercializável. Mas, sem sombra de dúvida, as fotonovelas compõem parte importante da história da fotografia e das formas de narrativa que tiveram seus anos de ouro.



REFERÊNCIAS

HABERT, Angeluccia Bernardes. Fotonovela e indústria cultural: estudo de uma forma de literatura sentimental fabricada para milhões. Petrópolis: Vozes, 1974.

MIGUEL, Raquel de Barros Pinto. As "mocinhas heroínas" das fotonovelas da revista Capricho. Rev. Estud. Fem. [online]. 2016, vol.24, n.1, pp.295-313. ISSN 0104-026X. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1805-9584-2016v24n1p295>>. Acesso em: 01 out. 2016.

PAIM, Augusto Machado. A fotografia na história em quadrinhos. Letrônica, Porto Alegre, v. 6, n. 1, 369-387, jan./jun., 2013.

SAMPAIO, Isabel Silva. Para uma memória da leitura: a fotonovela e seus leitores. Tese de Doutorado Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, SP: 2008.

A AUTORA

VERA MARINA VIGLUS é Jornalista pela UEPG, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

Contato: marinaviglus@hotmail.com

A ARTE COMO FOTOGRAFIA EM TEMPOS LÍQUIDOS

Ofelia Elisa Torres Morales

Pode-se dizer que a ciência da fotografia se inicia nas descobertas e possibilidades sobre os seus processos técnicos, as quais fascinaram pela sua apreensão da realidade proporcionada pelos aparatos fotográficos. Porém, além das questões técnicas, a natureza da fotografia traz o fenômeno social, histórico, artístico e cultural, unidos aos procedimentos físicos ou eletrônicos como seus elementos constitutivos. A fotografia é, ao mesmo tempo, arte e ciência. A arte, entendida como expressão humana e cultural, revela a identidade da fotografia como ingrediente imagético que provoca a sensibilidade do ser humano às emoções e ao reconhecimento dos Outros. A fotografia considerada como ciência no sentido da comprovação e registro da realidade objetiva apresentada como documento e representação fidedigna do real. Sendo assim, a fotografia alia ciência e arte, já que combina a expressão subjetiva com a objetividade da documentalidade. Porém, tomando-se como prerrogativa que o conhecimento é resultado da abstração humana e do pensamento, reconhece-se que ambas, arte e ciência, são representações simbólicas que seguem uma série de critérios, na construção do pensamento visual da realidade. Já dizia René Magritte: *Ceci n'est pas une pipe* (Isto não é um cachimbo), como lembra Figueiredo (2005), no sentido de questionar que as imagens não são completas, mas são representações individuais, sendo que cada um tem uma percepção individualizada; entende-se, então, que as imagens (sejam fotografias, desenhos, por exemplo), são construções sociais que interagem com o seu espectador finalizando a incompletude da obra aberta da visualidade.



Nesse sentido, essa obra aberta oferecida pelo ato imagético, qual seja o relacionamento entre imagem-sujeito, nos indaga sobre a essência da natureza da imagem como valor e expressão artística e científica. Essa relação acontece na dialética do vazio, isto é, nesse frágil e invisível espaço que constitui essa percepção e abstração imagética. Nas palavras do filósofo e historiador da arte Georges Didi-Huberman (1998), “devemos fechar os olhos para ver quando o ato de ver nos remete, nos abre a um vazio que nos olha, nos concerne e, em certo sentido, nos constitui”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 31). Sendo assim, a imagem, reinterpretada pelo espectador, ganha sentido ultrapassando a diafanidade para mostrar sua opacidade. Esse relacionamento entre imagem e sujeito está permeado pela inquietação e limitação dessa conexão: “O que vemos só vale - só vive - em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável, porém, é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 29).

A fotografia apresenta uma imagem que sensibiliza ao sujeito-espectador revelando-lhe uma emoção e ação como resposta subjetiva, ou seja, diante do retrato imagético “nosso ver é inquietado” (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 95).

Essa inquietação criada é própria da natureza imagética motivada pela força que o visual tem: “a imagem arde em seu contato com o real. Inflama-se, e nos consome por sua vez”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 208).

Dessa forma, o valor cognitivo imagético vive numa abordagem paradoxal já que “uma das grandes forças da imagem é criar ao mesmo tempo sintoma (interrupção no saber) e conhecimento (interrupção no caos)” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 214). Em outras palavras, no processo de ‘leitura’ das imagens, existe o momento cognitivo inquietante da descoberta que clareia e esclarece até culminar na apreensão do significado oferecido pela imagem. É a partir desse paradoxo que podemos compreender relevante aspecto da aura, conceito desenvolvido por Walter Benjamin, que “é o de um poder do olhar atribuído ao próprio olhado pelo olhante: “isto me olha”. (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 148). Por isso, “saber olhar uma imagem seria, de certo modo, tornar-se capaz de discernir o lugar onde arde, o lugar onde sua eventual beleza reserva um espaço a um ‘sinal secreto’, uma crise não apaziguada, um sintoma. O lugar onde a cinza não esfriou”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215).

As imagens dialéticas, vislumbradas por Benjamin, imprimem a natureza de sua historicidade na sua abordagem, que reflete a documentalidade dos relatos imagéticos e, assim, o registro da memória: “As noções de memória, montagem e dialética estão aí para indicar que as imagens não são nem imediatas, nem fáceis de entender. Por outro lado, nem sequer estão ‘no presente’, como em geral se crê de forma espontânea. E é justamente por que as imagens não estão ‘no presente’ que são capazes de tornar visíveis as relações de tempo mais complexas que incumbem a memória na história”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p.213). Inspirado na perspectiva de Benjamin, que explica a definição de ‘experiência fotográfica’ como sendo uma experiência que vai além dos clichês e costumes, Didi-Huberman (2012) define a relevância dos recortes imagéticos: “Porque a imagem é outra coisa que um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles – que não pode, como arte da memória, não pode aglutinar. É cinza mesclada de vários braseiros, mais ou menos ardentes. Nisto, pois, a imagem arde”. (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Essa inquietação, o ardor da imagem, revelada pelos recortes imagéticos, reafirmam a relevância da relação sujeito-imagem em termos de experiência visual. A reverberância que traz à memória, em termos de histórias visuais, faz que cada fotografia seja um elemento inquietador: “A imagem arde pela memória, quer dizer que de todo modo arde, quando já não é mais que cinza: uma forma de dizer sua essencial vocação para a sobrevivência, apesar de tudo. Mas, para sabê-lo, para senti-lo, é preciso atrever-se, é preciso acercar o rosto à cinza. E soprar suavemente para que a brasa, sob as cinzas, volte a emitir seu calor, seu resplendor, seu perigo. Como se, da imagem cinza, elevara-se uma voz: ‘Não vês que ardo?’ ” (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 216).

Foto: Ana Luisa Vagheti



A imagem inquietante de um registro cognitivo refaz um momento eternizado pela memória e, de alguma forma, certifica-o como acontecido. Buitoni (2011) considera o ‘princípio de atestação’ como relevante já que “a imagem fotográfica é a impressão física de um referente único; então, a fotografia evidencia a existência daquele objeto capturado. Por isso, muitos dizem que a foto certifica e atesta [...]. No entanto, a única coisa que a fotografia comprova é de que houve um momento em que aquele referente foi clicado. A fotografia não prova quando foi, nem quem são os personagens, nem se a cena é instantânea ou produzida”. (BUITONI, 2011, p. 23).

Buitoni (2011) ainda explica que “a fotografia se constitui a partir de uma conexão física com o seu referente: ela é um traço que atesta a existência daquele objeto naquele momento. Ela não explica nada, não interpreta; simplesmente, mostra. Há um jogo de duas formas que aparentemente se excluem: uma presença que afirma uma ausência e uma ausência que afirma uma presença”. (BUITONI, 2011, p. 24). Sendo assim, essa presença que mostra a ausência revela esse ardor intrínseco na natureza da imagem.

Enfim, toma-se como prerrogativa a perspectiva contemporânea de Zygmunt Bauman (2001) que afirma que estamos vivendo na modernidade líquida, seguindo a metáfora que retrata: “Os líquidos se movem facilmente. Eles fluem, escorrem, esvaem-se, respingam, transbordam, vazam, inundam, borrifam, pingam, são filtrados, destilados; diferentemente dos sólidos, não são facilmente contidos – contornam certos obstáculos, dissolvem outros e invadem ou inundam seu caminho. [...] A extraordinária mobilidade dos fluidos é o que os associa à ideia de leveza”. (BAUMAN, 2001, p. 8, apud SANTAELLA, 2007, p. 14). Dessa forma, a arte e a ciência da fotografia nos



Foto: Alexandre Douvan

tempos líquidos referem-se, então, às infinitas possibilidades contemporâneas dos relatos imagéticos. Claros exemplos são os dispositivos móveis, os quais têm auxiliado na fluidez das imagens e na agilidade de sua distribuição, assim como a crescente importância dos *selfies* (autorretratos ‘móveis’) e o uso maciço das redes sociais digitais dedicadas à imagem como o *Instagram*, entre outros.

Seguindo esses tempos líquidos, metaforicamente, surgiu o drone -objeto voador não tripulado -, que tem câmeras embutidas, e tem sido utilizado para diversos objetivos, porém, com alguns riscos na sua utilização pelo qual deve evitar-se grandes conglomerados de pessoas assim como voar de preferência longe de aeroportos. Pelas suas características técnicas e éticas -gera polêmica a necessidade do respeito ao espaço privado que poderia ser invadido pelos drones - faz-se necessária a sua regulamentação adequada.

Contudo, vale registrar que existem casos significativos no uso de drones no jornalismo, no documentário e na fotografia. Inclusive existe um programa de notícias na *CNN* que exhibe exclusivamente matérias feitas com drones, como também se recorda que a *Folha de São Paulo* realizou coberturas jornalísticas com drones nas manifestações do “Vem Pra Rua”, em 2013. O uso desses drones, espécie de helicópteros de controle remoto, oportuniza experimentações imagéticas, em alto voo, também em documentários e na fotografia. Um exemplo disso é a destacada revista *National Geographic* que criou prêmio relacionado a realizações fotográficas com drones. Alguns fotógrafos relatam que o uso desses equipamentos disponibiliza uma série de técnicas inovadoras que poderiam imprimir experimentações artísticas diferenciadas como resultado do uso de diversos ângulos e os recursos técnicos que possibilitam flutuar com a câmera e, assim, propiciando imagens de destaque nas alturas. Revelando-se a arte como fotografia, múltiplas são as expectativas alternativas de manifestações imagéticas. Seja essa uma técnica, criada pela ciência, que pode vir a disponibilizar perspectivas diferenciadas e móveis contribuindo com novas formas de expressão fotográfica, em tempos líquidos.

REFERÊNCIAS

BUITONI, Dulcília S. Fotografia e jornalismo: a informação pela imagem. São Paulo: Saraiva, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. Quando as imagens tocam o real. Pós: Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 204 - 219, nov. 2012. Disponível em: <<https://www.eba.ufmg.br/revistapos/index.php/pos/article/download/60/62>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

FIGUEIREDO, Virginia. Isto é um cachimbo. Kriterion, vol. 46, no. 112. Belo Horizonte. Dez. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2005000200024>. Acesso em: 20 jan. 2017.

NATIONAL GEOGRAPHIC. Las mejores fotografías tomadas por drones. Disponível em: <<http://nationalgeographic.es/fotografia/mejores-fotografias-tomadas-por-drones/imagen/viajes-tercer-premio>>. Acesso em: 20 jan. 2017.

PARAIZO, Danúbia; FERIGATO, Gabriela. Uso de drones se populariza no jornalismo, mas divide opiniões pelo risco de acidentes. Disponível em: <http://portalimprensa.com.br/revista_imprensa/conteudo-extra/67222/uso+de+drones+se+populariza+no+jornalismo+mas+divide+opinioes+pelo+risco+de+acidentes>. Acesso em: 19 jan. 2017.

SANTAELLA, Lucia. Linguagens líquidas na era da mobilidade. São Paulo: Paulus, 2007.

A AUTORA

OFELIA ELISA TORRES MORALES é Graduada em Ciências da Comunicação, com habilitação em Cinema, Rádio e TV, pela Universidade de Lima, Peru. Doutora em Jornalismo e Mestre em Rádio e TV pela Escola de Comunicações e Artes da ECA-USP, Pós-Doutora em Comunicação Social pela Cátedra UNESCO da Comunicação e UMESP.

Contato: ofeliatm@gmail.com





QUEBRA DA REPRESENTAÇÃO: COMO AS IMAGENS NOS OLHAM EM TRÊS CENAS

José Isaías Venera

...alguma coisa, mesmo assim,
ali se mostra igualmente,
ali se olha e nos olha.
Didi-Huberman

Cena 1: A imagem de Kurdi

Diante da imagem, o olhar faz rasgar a semelhança. Quebra sua iconicidade. Faz a imagem tropeçar na função de representar por semelhança uma cena, como se alguma coisa ali também nos olhasse. Georges Didi-Huberman (2013), em *Diante da Imagem*, segue Freud no movimento de deslocar conteúdos e condensar com outras imagens para se formar em sonhos, no qual o sujeito adormecido é acometido pelos fluxos do inconsciente. Mas o sujeito imerso nas imagens oníricas difere do gesto de ver de forma lúcida, como o espectador diante de uma obra de arte. Não há dúvida. No entanto, o ponto de “rasgadura” da representação, para precisar a expressão de Didi-Huberman (2013), é que o sonhador não é o outro daquele que vê com lucidez, mas, talvez, o que “faz a força do olhar” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 205).

A palavra imagem vem do latim *imago*, que significa máscara mortuária. Uma prática antiga em que um molde do rosto do morto era feito para que sua imagem pudesse se estender no tempo. Para Didi-Huberman (2011), *imago* “é sempre uma imagem daquele ou daquela que não existe mais. Ora, a própria morte é inesgotável e interminável para os viventes” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 31). Pensemos agora na imagem, registrada no dia 2 de setembro de 2015, de Aylan Kurdi, o menino sírio de três anos, afogado nas águas do balneário de Bodrum, na Turquia. O acontecimento não foi a morte do menino, já que centenas de imigrantes morre-

ram nas travessias pelo mar. Somente nos últimos quatro dias, de 11 a 15/09, “23 crianças se afogam em travessias rumo à Europa” (BBC Brasil, 15/09/2015). Como se estivessem fugindo do inferno, os imigrantes lançaram-se ao mar com barcos – é inevitável não pensar na tripulação de Ulisses que se lançou ao mar seduzidos pelo canto da sereia –, talvez, além de fugir da guerra, para se banhar no canto de uma Europa que ainda se apresenta como ilustrada.

O acontecimento foi a rapidez como a imagem atravessou o mundo, como se o pequeno Kurdi fosse a semelhança do que há de mais humano em cada um de nós e, diante de sua morte, seria preciso estender sua imagem (como se a foto funcionasse como uma máscara mortuária) no tempo como um gesto para salvar nossa própria civilização à deriva.

O que provoca esse estar à deriva é justamente o que faz rasgadura na visão, quando alguma coisa se impõe entre essa divisão (cisão), no qual arriscamos aqui em apresentar como o “retorno do real”, no sentido mesmo atribuído pelo psicanalista Jacques Lacan (1985), com um evento traumático que sempre retorna. Por isso, para Lacan (1985), o real é “o que não cessa de não se escrever” (LACAN, 1985, p. 81). O retorno de nossa própria monstruosidade. A imagem do menino não se volta e olha para nós próprios, como se alguma coisa terrivelmente errada estivesse acontecendo?



Foto: Raylane Martins

O que faz desse evento um acontecimento é o modo como ele cinde nossa visão fazendo retornar o real, aquilo que não foi simbolizado em nós, ou do que aponta para uma monstruosidade que não se transforma em cultura. O retorno do real não é o retorno da coisa em si kantiana, mas o retorno do que não cessa de não se escrever.

Cena 2: “Então algo tomou conta de mim”

Outro acontecimento na mídia foi a cinegrafista húngara, Petra Laszlo, flagrada no dia 8 de setembro de 2015 chutando duas crianças refugiadas e fazendo um homem cair durante o desespero de correr da polícia na cidade de Roszke. A justificativa que Petra deu ao jornal britânico *The Guardian* dá carne e osso ao que poderia parecer um delírio teórico neste texto: “Então algo tomou conta de mim. Pensei que estava sendo atacada e que tinha que me proteger. É difícil tomar boas decisões quando em pânico” (*Folha de S.Paulo*, 11/09/2015).

O que de fato tomou conta de Petra? Didi-Huberman (2013) fala sobre algo a mais que está localizado nessa fenda entre o ver e o olhar, entre o que se vê e o que nos olha do que vemos, em que os representantes (o mesmo que dizer significantes) ocupam o lugar da significação – perdida nessa relação – fazendo vaziar águas na função naturalizada de que uma imagem se assemelha com a coisa designada.

A própria cinegrafista, segundo a matéria na *Folha de S.Paulo*, “disse ter ficado surpresa por suas próprias ações ao ver as imagens” (11/09/2015). Ou seja, entre ela e a cena dos refugiados correndo da polícia outra coisa se apresenta cindindo a



Foto: Carlos Alberto de Souza



visão e velando-a a chutar crianças e derrubar um homem. Sabemos bem do que se trata, como na própria matéria da *Folha* está dito ao falar da relação da cinegrafista e do canal N1TV com a extrema-direita que defende ideias neonazistas, antissemitas e anti-imigração. Mas essas ideias que ela e o próprio canal defendem funcionam apenas como representantes da representação que nunca se encerra em si. Por isso, as imagens são sempre cindidas fazendo com que elas passem a nos olhar como se a significação apontasse para o que está perdido para sempre (já que a busca pela significação vem do inconsciente, o que “força o olhar”) e que apenas aponta em nós como algo que nos domina, mas nunca se deixa simbolizar – o retorno do real, ou o retorno do reprimido.

Por fim, o que fica evidente é que não há metalinguagem em nenhuma instância. O que vemos depende sempre do que nos olha e o que nos olha não está no que vemos. Didi-Huberman (2013) – em *O que vemos, o que nos olha* – pergunta: “Quando vemos o que está diante de nós, por que uma outra coisa sempre nos olha, impondo um em, um dentro?” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 30). Impossível objetivar.

Cena 3: Anamorfose

Observemos uma das principais fotos que circulou na grande mídia e nas redes sociais da internet sobre os protestos de junho de 2013, quando o país foi sacolejado por uma onda de manifestações. A imagem representa manifestantes que conseguiram furar o bloqueio da Polícia Militar (PM) e subiram no prédio do Congresso Nacional no dia 17 de junho. Na varanda do prédio, de onde se ergue uma taça gigante, o protesto acontecia aos gritos sem ecoar uma bandeira de luta. Enquanto os braços eram erguidos com objetos às mãos diante das luzes, o espetáculo das sombras cobria a taça. O que se podia ver além das luzes era justamente sua ausência produzindo uma anamorfose dos sujeitos, como se eles mesmos estivessem elididos diante de suas projeções. O prédio, símbolo da democracia, estava tomado por imagens de anamorfoses que olhavam para os espectadores.

Isto que nos olha – que para Didi-Huberman (2013) faz rasgadura na representação – para Lacan é o que produz *esquize* no campo de visão do espectador, é o resto da função representativa, o que escapa do registro do simbólico e do imaginário (ou do que escapa da linguagem e da interpretação), a parte anamorfoseada, distorcida da realidade. Ela é a *Coisa* (Ding) que funciona como obstáculo e impede a compreensão. As sombras são o invólucro do que Lacan (1985) chama de *objeto a*, que nos olha porque, antes mesmo de estar em outro lugar, é o núcleo duro, sempre inapreensível ao sujeito cartesiano, mas que se constitui a partir desse resto que não cessa de não se simbolizar. Ele escapa do olhar, mas permanece no quadro que se forma no fundo do olho – permanece no sujeito. O *objeto a* é a causa do desejo que não encontra satisfação nos objetos que compõem a realidade. Por isso, o que nos olha nas imagens que vemos é este objeto causa desejo, que se impõe (que faz esquize ou rasgadura no olhar) como o retorno do que não se deixa simbolizar.

Em *Além do princípio do prazer* (2006), de 1920, Freud narra a observação que fez da brincadeira do seu neto, que, muito ligado à mãe, não chorava quando ela estava ausente. Freud percebe que a criança tinha o hábito de jogar um carretel amarrado a uma linha para fora de seu campo de visão, para depois repetir o movimento de puxá-lo e tê-lo novamente em mãos. Movimento análogo ao de sua mãe, que saía de casa, mas sempre retornava. Aos sons que a criança fazia, o avô nomeou de Fort-Da (*fort* significava “foi” e da, aqui). Tanto a mãe se apresentava para ele como imagem de completude, como o carretel, na brincadeira, funcionava como metáfora (Lacan) da mãe. A isso, podemos também chamar de estruturação do campo simbólico pelo outro, seja a mãe como início da série, que desliza para o carretel.

No entanto, Slavoj Žižek (2006), em *A marioneta e o anão*, nos leva a questionar a leitura que tradicionalmente se faz sobre o Fort-Da. O filósofo questiona: “E se o carretel não fosse um substituto da mãe, mas daquilo que Lacan chama de *objecto pequeno a*, que é, em última instância, o objeto em mim, que a minha mãe vê em mim, que faz de mim o objecto do seu desejo? E se o neto de Freud estivesse a brincar ao seu próprio desaparecimento e regresso? Neste sentido preciso, o carretel é aquilo que Lacan chama um ‘bissetor’: não pertencendo nem à criança nem à mãe, é um intermediário entre ambos, a intersecção excluída de dois conjuntos. Recordemos a célebre fórmula lacaniana: ‘Amo-te, mas por amar inexplicavelmente algo em ti que é mais do que tu, o objeto pequeno a, mutilo-te’ – a fórmula elementar da paixão destruidora do Real como esforço para extrair de ti o núcleo real do teu ser. É o que está na origem da angústia no encontro com o desejo do Outro: o propósito do Outro não é apenas a minha própria pessoa, mas o meu verdadeiro núcleo, que está mais em mim do que eu próprio, pelo que está pronto a mutilar-me para obter esse núcleo” (ŽIŽEK, 2006, p.75-76).

A fórmula lacaniana comentada por Žižek (2006) – “Amo-te, mas por amar inexplicavelmente algo em ti que é mais do que tu, o objeto pequeno *a*, mutilo-te” – cabe bem para pensar o campo social como se movimentando por um ponto de esquize (ou rasgadura), que marca o “bissetor”. O que é excluído em ambas posições, mas que permanece como intermediário, é o que aponta para o núcleo central, ou seja, o que faz com que o sujeito fique sempre em débito com a mãe, digo, com a mãe primordial como resultante de uma sequência de demandas, transformando-o objeto de seu desejo, esse estranho familiar. Ora, não estamos nem diante de uma mãe biológica, nem de um filho que se reconhece na mãe, mas sim com um sujeito que existe fora de si, nesse objeto *a*-significante, que escapa à cadeia significante e se excede neste espaço “bissetor” – ao mesmo tempo, ele que dá condições para o advento do significante.

É justamente nessa esquize do olhar provocada por esse espaço onde o sujeito se excede como correlato do que se aponta como objeto *a*, que podemos assumir como uma das formas para analisar a tão pronunciada crise de representação nos acontecimentos de junho de 2013.

Foto: Gabrieli Oliveira



Cena 4: O resto faltante na simbolização

Em outra imagem, um manifestante com a máscara de Guy Fawkes, da História em Quadrinhos (HQ) *V de Vingança* – transformada em filme homônimo em 2006 –, parece colocar em ato todo este debate. Na HQ de Alan Moore e David Lloyd, a narrativa se passa na década de 1980, mas é inspirada na trajetória de Guy Fawkes, um soldado católico inglês que tentou explodir o parlamento em 1605, quando almejava matar o rei protestante Jaime I da Inglaterra. Impedido, foi condenado à força.

Com a máscara no rosto nos protestos de junho de 2013, o sujeito ergue com as duas mãos um cartaz com os dizeres: “Verás que um filho teu não foge à luta”. O filho da pátria apresenta-se sob o invólucro do personagem *V de Vingança*, como se ele mesmo pudesse ocupar o lugar a-significante do objeto *a*, no ímpeto de alcançar o amor pleno do pai/pátria, mas o que permanece como plenitude é o eterno retorno do real, desse resto que fica faltando em todo gesto de simbolização.



Foto: Hygor Leonardo dos Santos

REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da imagem*. São Paulo: Ed. 34, 2013.

_____. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. In: *Obras psicológicas de Sigmund Freud: escritos sobre a psicologia do inconsciente (Vol.2, p. 123-198)*. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

ŽIŽEK, Slavoj. *A marionete e o anão: o cristianismo entre perversão e subversão*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

O AUTOR

JOSÉ ISAÍAS VENERA é Jornalista pela Universidade do Vale do Itajaí (UNIVALI), mestre em Educação e doutorando em Ciência da Linguagem, pela Unisul, além de formação pela Maiêutica Florianópolis, Instituição Psicanalítica. Atualmente atua como docente pela Univali e Univille. Contato: venera@univali.br





DEPOIMENTOS

UM NOVO OLHAR

Francielle Ampolini

Em uma atividade fotográfica de turma, conheci outra cidade: Castro. Foi uma experiência linda. As minhas expectativas foram superadas quando cheguei lá. Uma cidade organizada, pequena, mas ao mesmo tempo expansiva, abrangente e receptiva. Conheci e fotografei muitos lugares, conversei com várias pessoas e construí percepções diferentes depois de Castro. Aliás, toda atividade fotográfica, que exige contato com o novo, com o que não conhecemos, é um ensinamento. Lá não foi diferente.

Nossa função era de fazer um trabalho individual, mas ao mesmo tempo em equipe. Cumprimos com o objetivo e ainda trouxemos na bagagem uma experiência singular. Aprendemos muito sobre o que uma cidade pode oferecer e como podemos retratar isso, em foto, da melhor forma. Como nos dividimos em vários grupos que fotografaram diferentes lugares, a composição desses cliques depois ficou

fantástica, com pluralidade de cores, contrastes, pessoas e espaços.

O que aprendi em Castro, analisando de outra perspectiva hoje, por mais que tenha sido uma viagem singela, até banal, foi ímpar na minha trajetória como fotógrafa e como futura jornalista. Foi em Castro que percebi o poder da conversa, da abordagem, do enquadramento e da escolha do objeto. Pude perceber que o autor das fotos é o maior responsável pela materialização da realidade. Por isso, devemos ter e praticar uma sensibilidade mais aguçada, ter mais empatia e entender que toda e qualquer referência no mundo é uma porta de oportunidades. Sou muito grata por ter conhecido Castro, junto com a minha turma de faculdade. A cidade transmite uma paz e uma harmonia social sem igual.

CASTRO: UMA JORNADA NA HISTÓRIA

Hygor Leonardo dos Santos

A viagem para a cidade de Castro foi como voltar no tempo. Os alunos que tiveram a oportunidade de participar desta viagem, puderam ter a dimensão do que é fotografar uma cidade histórica. Igrejas antigas, ruas estreitas e paisagens belíssimas, assim foram os registros capturados nesta enriquecedora experiência. Para os estudantes, uma chance de praticar e aperfeiçoar as técnicas que aprenderam durante as aulas. Para a cidade, uma galeria de instantes, congelados no tempo, e que ajudam a construir parte de sua história.

A cidade do leite é encantadora, um lugar onde o novo se encontra com o antigo, o instante com a história, o momento com a memória. Suas praças e arquiteturas revelam crônicas de um tempo passado. As ruas e a simplicidade de seu povo contrastam com os prédios e carros de um futuro que insiste em chegar.

Observando os detalhes, fica claro o motivo pelo qual esta agradável cidadezinha estava na rota obrigatória dos tropeiros. Difícil seria passar por ela e não se sentir tentado a prestigiar as belas paisagens que sua geografia única proporciona aos visitantes. Este tipo de experiência é enriquecedora a todos que a vivenciam, seja com uma câmera em mãos ou apenas com os olhos de um observador, a jornada nos permite conhecer um pouco da história e também de nós mesmos.

COM FOCO NA FOTO: ASSIM FOI EM CASTRO

Taís Maria Ferreira

Trabalho com fotografia há mais de quarenta anos; pensar que foi por acaso que comecei. Com apenas treze anos, iniciei na profissão para cobrir uma vaga temporária no Laboratório Fotográfico Multicolor em Ponta Grossa e nunca mais parei. Amo a fotografia.

Hoje, trabalho há dezesseis anos na Universidade Estadual de Ponta Grossa, como Técnica Multimídia no curso de Jornalismo. Acompanho o professor da disciplina de Fotojornalismo em sala de aula e em atividades externas. Quando tem saída de campo, eu e o professor Carlos Alberto de Souza acompanhamos os acadêmicos, ora na disciplina, ora com o Projeto de Extensão Foca Foto. E, em uma dessas saídas, fomos para a cidade de Castro.

Castro é um município brasileiro do Estado do Paraná. Fundada em 1778, fez parte do caminho dos tropeiros, quando eles iam de Viamão até Sorocaba. Possui o primeiro Museu do Tropeirismo do Brasil. Ela está situada às margens

do Rio Iapó, possui um grande potencial turístico devido ao relevo privilegiado Canyon Guartelá e às belezas próprias da região dos Campos Gerais.

Castro é uma cidade maravilhosa. Seu povo é muito acolhedor. Com possibilidades mil para fotografar. Quando lá você chega, não se sabe por onde começar! A Matriz amarela é o ponto de início, sua praça, as ruas ao redor, o teatro Bento Mussurunga, as fachadas das casas, o museu, o Parque Lacustre dentre outros atrativos.

Toda a atividade fotográfica desenvolvida pelos alunos é voltada ao fotojornalismo. Tem caráter pedagógico com o intuito de praticar as técnicas aprendidas em sala de aula. Não sei se ensino mais, ou aprendo mais, com eles. Nessas aulas, as produções são muitas e maravilhosas fotos são produzidas. Além de desenvolver o olhar fotográfico, e o momento do click. O professor Carlos Alberto de Souza diz que “fotografar é como pescar, tem

que aguardar o peixe fisgar”. E eu concordo com ele. Também tem a tática na abordagem com as pessoas, pois, quando ingressam na academia, eles chegam muito tímidos. Essa prática em um lugar novo, com a presença de professores, traz segurança aos alunos. Esse é o momento de aprender, errar e acertar. Descobrir se a escolha do curso é realmente o que se pretendia.

Todo esse processo tem o objetivo de desenvolver lições de fotografia e fotojornalismo, conduzindo a teoria na prática. Aprimorando muito além do olhar fotográfico, provocando discussões das culturas locais, etnias, arquiteturas, questão social, religiões, dentre outros temas. Sair da zona de conforto, ir em busca do novo e desconhecido! Ao final da atividade, todos muito cansados, mas felizes com o aprendizado. E muita história para contar!

CASTRO, A CIDADE QUE PROPORCIONA DIVERSOS OLHARES

Verônica Scheifer

A cidade de Castro está localizada a 74 km de distância de Ponta Grossa, onde eu nasci, mas só tive a oportunidade de ir três vezes visitá-la. Na primeira vez, era ainda muito criança, em uma daquelas viagens de colégio, pude conhecer um pouco da sua história e aproveitar um café colonial com produtos da região.

Na segunda, estava apenas de passagem. Mas quando fui a terceira vez a Castro, junto com o grupo do Foca Foto, fui como Jornalista e especialmente nessa ocasião como Fotógrafa, com um olhar muito mais apurado a diversas questões que antes ainda não enxergava.

Enquanto andava pela cidade, grupos pequenos de alunos de outros anos que me acompanhavam tomaram rumos diferentes pela cidade, penso que atraídos por aquilo que mais os chamava atenção naquela cidade tão histórica.

Para mim, o que mais chamou a atenção foi sua arquitetura antiga; toda a cidade é composta por casas centenárias, com características de cada época. Mesmo para aqueles tão apaixonados por grandes metrópoles, inovadoras e com grandes edifícios, como eu, Castro parece uma cidade muito interessante.

A experiência de estar fotografando um lugar tão bonito como esse não será apagada tão cedo da memória. A situação trouxe para o olhar de cada um algo novo a ser visto; pode ser em sua arquitetura, no Parque Lacustre ou nos animais lindos que habitam aquele local, juntamente com as folhas caídas das árvores de uma tarde de outono, como aquela em que eu estive lá.







coleção
Imagética

LIÇÕES DE FOTOGRAFIA
E FOTOJORNALISMO

5

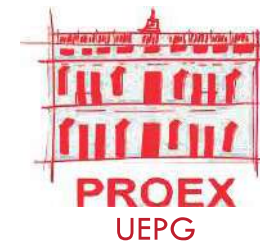
REALIZAÇÃO



Linhas de pesquisas continuadas:

**Processos jornalísticos, representações e práticas sócio-culturais
Imagens na relação Arte e Ciência**

APOIO



ACESSE O BLOG FOCA FOTO
focafoto.sites.uepg.br

CONTATO
contatofocafoto@gmail.com

C355

Castro [livro eletrônico]/ organizado por Carlos Alberto de Souza e Ofelia Elisa Torres Morales. Ponta Grossa: UEPG/ PROEX, 2018.

84p;.il., ebook (Imagética: lições de fotografia e fotojornalismo, 5)

ISBN: 978-85-63023-39-1

1. Castro (PR) – história. 2. Fotojornalismo. I. Souza, Carlos Alberto de. II. Torres Morales, Ofelia Elisa. III. T.

070.49

Ficha catalográfica elaborada pela Bibliotecária Angela Maria de Oliveira – CRB 9/1111





Castro