

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN
CURSO DE DESIGN

AMANDA ROCHA MACIEL

ENCONTRE SEU RECIFE: ENSAIO FOTOGRÁFICO SOBRE O
RECIFE ANTIGO

Caruaru, 2016

AMANDA ROCHA MACIEL

ENCONTRE SEU RECIFE: ENSAIO FOTOGRÁFICO SOBRE O
RECIFE ANTIGO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao
centro acadêmico do agreste da UFPE, como parte
dos requisitos para a obtenção do grau de Bacharel
em Design.

Orientador: Prof.^a Daniela Bracchi

Caruaru, 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO ACADÊMICO DO AGRESTE
NÚCLEO DE DESIGN
CURSO DE DESIGN

AMANDA ROCHA MACIEL

Monografia aprovada como requisito parcial para a conclusão do Curso de Design da Universidade Federal de Pernambuco, pela comissão formada pelos professores:

Cecília Urioste

Eduardo Romero Lopes Barbosa

Daniela Nery Bracchi

Caruaru, 2016

A todos que me acompanharam
e me ajudaram a concluir mais essa
etapa da vida.

RESUMO

Este trabalho buscou realizar um ensaio fotográfico no Bairro do Recife Antigo, na cidade do Recife, utilizando como inspiração elementos da fotografia contemporânea, e baseado na relação da própria autora com o lugar. Para tanto foi feita uma pesquisa teórica, na apresentação dos temas do ensaio fotográfico, expondo o termo “ensaio” e suas características, além de um breve histórico, e os possíveis conceitos do que seria o ensaio fotográfico. Sendo o ensaio fotográfico um formato muito utilizado na fotografia contemporânea, este trabalho também aborda a trajetória de como a fotografia se torna artística e se inseriu na arte contemporânea, apresentando seu histórico e destacando artistas que mais tarde foram usados como inspiração na construção do ensaio fotográfico. Para buscar entender a relação do indivíduo com o lugar que ele pertence, foi abordada a questão do lugar e do não – lugar, além do que seria a imagem da cidade para a pessoa inserida nela. Ao final desse trabalho será apresentada a produção do ensaio, por meio da metodologia utilizada para tal, testes de materiais, e a análise semiótica das imagens apresentadas no ensaio na forma de memorial.

PALAVRAS – CHAVE: Fotografia, ensaio, Recife Antigo

ABSTRACT

This study attempts to make a photo essay in Recife Old Town, in the city of Recife, using as inspiration elements of contemporary photography, and based on the author herself relationship with the place. For both theoretical research was made in the presentation of the photo essay topics, exposing the term "test" and its characteristics, as well as a brief history, and possible concepts of what would be the photoshoot. As the photo shoot a widely used in contemporary photography format, this paper also discusses the history of how photography becomes artistic and entered in contemporary art, presenting its history and highlighting artists that were later used as inspiration in building the photoshoot . To seek to understand the individual's relationship with the place he belongs, it addressed the question of the place and non - place, beyond what would be the city's image for the person inserted it. At the end of this work will be presented to production test, through the methodology used to this, materials testing, and semiotic analysis of the images presented in the test in the form of memorial.

KEY WORDS: Photography, Essay, Recife Antigo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Foto no estilo <i>pictorialista</i>	19
Figura 2 - Fonte de Marcel Duchamp.....	20
Figura 3 - Marilyn Diptych de Andy Warhol.....	23
Figura 4 - L'Hôtel de Sophie Calle.....	24
Figura 5 – Sophie Calle.....	25
Figura 6 - Suite veneziana de Sophie Calle.....	26
Figura 7 - Drag queens de Nan Goldin.....	28
Figura 8 -The ballad of sexual dependency de Nan Goldin.....	29
Figura 9 -Incorpo a revolta, Parangolé, de Hélio Oiticica.....	31
Figura 10 - Cosmococa de Hélio Oicica.....	32
Figura 11 - Capas da revista <i>Life</i>	37
Figura 12-Eugene Smith para a revista <i>Life</i>	38
Figura 13 – Aeroporto de Recife.....	43
Figura 14 – Foto Rua do Bom Jesus.....	47
Figura 15 – Mapa e Roteiro.....	50
Figura 16 – Foto Rua da Moeda.....	51
Figura 17 – Foto Praça do Arsenal.....	52
Figura 18 – Fotos Bairro do Recife Antigo.....	53
Figura 19 – Fotos Bairro do Recife Antigo.....	54
Figura 20 - Fotos Bairro do Recife Antigo.....	55
Figura 21 - Fotos Bairro do Recife Antigo.....	56
Figura 22 - Fotos Bairro do Recife Antigo.....	57
Figura 23 – Recorrência Cores.....	58
Figura 24 – Recorrência Formas Retas.....	59
Figura 25 – Recorrência Formas Curvas não abstratas.....	59
Figura 26 – Elemento isolado, plano central ou lateral.....	60
Figura 27 – Dois elementos, plano lateral direito e esquerdo da imagem.....	61

Figura 28 – Duas formas recorrentes.....	61
Figura 29 – Marco Zero e forma quadrada.....	62
Figura 30 – Múltiplos elementos.....	63
Figura 31 – No Cais.....	64
Figura 32 – No lado do Paço.....	65
Figura 33 – Na Moeda.....	65
Figura 34 – Frente da Caixa.....	67
Figura 35 – O Marco.....	68
Figura 36 – O Paço.....	69
Figura 37 – Torre Malakoff.....	70
Figura 38 – Monumento e Brennand.....	71
Figura 39 – Arsenal do frevo.....	71
Figura 40 - Foto do Ensaio Encontre seu Recife!.....	77
Figura 41 - Foto do Ensaio Encontre seu Recife!.....	78
Figura 42 - Foto do Ensaio Encontre seu Recife!.....	79
Figura 43- Foto do Ensaio Encontre seu Recife!.....	80
Figura 44 - Foto do Ensaio Encontre seu Recife!.....	81
Figura 45 - Foto do Ensaio Encontre seu Recife!.....	82
Figura 46 - Foto do Ensaio Encontre seu Recife!.....	83
Figura 47 - Foto do Ensaio Encontre seu Recife!.....	84
Figura 48 - Foto do Ensaio Encontre seu Recife!.....	85

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	10
1.1 PROBLEMA.....	11
1.2 OBJETIVO GERAL.....	11
1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	11
2. METODOLOGIA.....	12
2.1 METODOLOGIA DA ANÁLISE: A SEMIÓTICA DISCURSIVA.....	13
2.2 METODOLOGIA DO PROJETO: A ABORDAGEM SEMIÓTICA NO PROJETO DE DESIGN....	15
3. FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA E O ENSAIO FOTOGRÁFICO.....	17
3.1 O REALISMO FOTOGRÁFICO DO SÉCULO XIX E A RELAÇÃO DA FOTOGRAFIA COM A ARTE CONTEMPORÂNEA.....	17
3.2 A FOTOGRAFIA ÍNTIMA DO FINAL DO SÉCULO XX.....	22
3.3 A ARTE SUPRA SENSORIAL DE HÉLIO OITICICA.....	27
3.4 O ENSAIO FOTOGRÁFICO.....	30
3.5 BREVE HISTÓRICO DO ENSAIO FOTOGRÁFICO.....	33
3.6 O CONCEITO DO ENSAIO FOTOGRÁFICO.....	36
3.7 O CONCEITO DO ENSAIO FOTOGRÁFICO.....	40
4. TEMA E OBSERVAÇÕES SOBRE O ENSAIO FOTOGRÁFICO.....	41
4.1 O LUGAR E O NÃO – LUGAR.....	42
4.2 RECIFE PORTUÁRIA E O BAIRRO DO RECIFE ANTIGO.....	45
5. PRODUÇÃO DO ENSAIO FOTOGRÁFICO.....	48
5.1 CONCEBENDO A PERSONALIDADE DO PROJETO.....	49
5.2 ESTABELECEENDO OS LUGARES DO ROTEIRO.....	50
5.3 EM BUSCA DA VOZ VISUAL.....	53
6. APLICAÇÃO DAS FOTOS.....	74
6.1 TESTE DE PAPEIS.....	75
6.2 APLICAÇÃO DAS IMAGENS NO ESPAÇO.....	77
7. CONCLUSÃO.....	86
BIBLIOGRAFIA.....	87

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho consiste no projeto de um ensaio fotográfico que irá ser realizado no Bairro do Recife Antigo baseado nos elementos da fotografia contemporânea, seus principais artistas e na minha relação com o local.

A fotografia começa a ser inserida no mundo da arte no final do século XIX, com o movimento *pictorialista*, alguns artistas trouxeram a fotografia para o âmbito da pintura e com o passar dos anos e movimentos, acontecem novas visões da fotografia, e assim ela passa a ser inserida na arte contemporânea, através de diversos artistas como Sophie Calle, Nan Goldin e Hélio Oiticica, figuras importantes na arte contemporânea. A partir de todo histórico percebe-se que demorou um tempo para que a fotografia fosse inserida na arte, e quando se fez, novas ideias envolvendo arte foram incorporadas na arte através da fotografia.

Um ensaio fotográfico transmite uma mensagem traz novas reflexões, carregando informações sensoriais e subjetivas do tema escolhido pelo artista, levando em consideração uma estética que seja conveniente ao artista, que tem total liberdade de expressão. Não se sabe quando foi produzido, quem ou onde o primeiro ensaio fotográfico aconteceu, mas sabe-se que está ligado diretamente ao fotojornalismo, na questão da documentação de imagens sobre um determinado tema. Um ensaio também tem como característica narrar uma história, inserida num contexto dado pelo autor.

Perante todo esse contexto podemos perceber que a pesquisa a ser realizada vai ser de grande importância na troca de informações sobre o tema da fotografia, através da apresentação dos seus principais artistas e seu histórico, expondo características que vão ser utilizadas no conceito do ensaio e na sua produção, junto com os aspectos do ambiente e o que ele indica através de seus elementos. No campo do design, vai ser transposto as particularidades criativas e subversivas da fotografia contemporânea no layout do ensaio, proporcionando novas contribuições no domínio da diagramação, imagem, materiais impressos, e no modo de construção de uma narrativa visual ao longo da ensaio fotográfico.

Essa pesquisa traz a possibilidade de aplicação da fotografia contemporânea na realização de um ensaio fotográfico, assim questiona como realizar um ensaio fotográfico de acordo com os elementos visuais da fotografia e arte contemporânea, e como o design se aplica na construção de uma narrativa visual através de elementos impressos e digitais.

1.1 PROBLEMA

Realizar um ensaio fotográfico de acordo com os elementos da fotografia e arte contemporânea.

1.2 OBJETIVO GERAL

Produzir um ensaio fotográfico sobre o Bairro do Recife Antigo se baseando nos componentes gráficos e imagéticos da fotografia contemporânea, seus principais artistas e na minha relação com esse local.

1.3 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Apresentar e caracterizar a fotografia contemporânea através do seu histórico e principais artistas;
- Identificar as características básicas da fotografia contemporânea através de principais obras para aplicar na concepção do ensaio;
- Definir o processo de produção e adequar ao ensaio fotográfico;
- Analisar as imagens do ensaio utilizando a semiótica para conceber o conceito do ensaio;
- Apresentar a aplicação das fotos do ensaio fotográfico;

2. METODOLOGIA

A metodologia fundamental da pesquisa para o desenvolvimento do ensaio fotográfico será a pesquisa bibliográfica, pois todo o conceito criado em torno dele vai ser extraído dos livros escolhidos de acordo com o tema escolhido.

Para a pesquisa em torno da Fotografia contemporânea, alguns dos principais livros serão *O ato fotográfico e outros ensaios* de Philippe Dubois e *A fotografia entre documento e arte contemporânea* de André Rouillé, que abordam a questão de como a fotografia se tornou arte, além de utilizar o livro de Anne Cauquelin, *Arte contemporânea: uma introdução*, para compor essa evolução da fotografia para a arte contemporânea. A pesquisa em volta do Ensaio fotográfico será utilizado como fonte principal, o artigo *O conceito do ensaio fotográfico* de Beatriz Cunha e Cristiana Parente, para a explanação da palavra ensaio até o conceito de ensaio fotográfico, citando alguns autores como Arlindo Machado, Ângela Magalhães e Nadja Fonseca Peregrino, além do autor do livro *Os temas da fotografia: o efêmero e o perpétuo*, Boris Kossoy.

A partir dessa pesquisa bibliográfica, três artistas serão escolhidos como inspiração para a composição do ensaio fotográfico de acordo com as características de suas principais obras e pela importância na fotografia contemporânea como influência no projeto. Depois de escolhidos, suas principais obras e uma breve biografia vão ser apresentadas na primeira parte dessa pesquisa. Na última etapa, será feita uma análise das fotografias escolhidas para o ensaio fotográfico da semiótica discursiva ou da escola de Paris, retratadas pelos autores Antônio Vicente Pietro forte e Algirdas Julien Greimas.

Como este trabalho é de caráter projetual, pois o resultado final será o ensaio fotográfico, será feita uma abordagem semiótica proposta por Lucy Niemeyer, em *Elementos da semiótica aplicados ao design*, para a realização da seleção de fotos e conceituação do ensaio.

2.1 METODOLOGIA DA ANÁLISE: A SEMIÓTICA DISCURSIVA

Segundo Antonio Vicente Pietroforte, em *Semiótica Visual: os percursos do olhar* a semiótica:

[...] Estuda a significação, que é definida no conceito do texto, por sua vez, pode ser definido como uma relação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo. O plano de conteúdo refere-se ao significado do texto, ou seja, como se costuma dizer o que diz. O plano de expressão refere-se à manifestação desse conteúdo em um sistema de significação verbal, não verbal ou sincrético. (PIETROFORTE, Antonio Vicente, 2004, p.11)

Segundo Pietroforte, há três semióticas, e a semiótica seguida por ele é a teoria da significação proposta por Algirdas Julien Greimas, que dá ênfase “não mais nas relações entre os signos, mas no processo de significação capaz de gera-los” (PIETROFORTE, 2004, p.7), e podemos dizer que a construção da significação é formada pelo plano de conteúdo e plano de expressão:

Nos domínios do conteúdo, a significação é descrita pela semiótica no modelo do percurso gerativo do sentido, que prevê a geração do sentido por meio do nível semio-narrativo, geral e abstrato, que se especifica e se concretiza na instância da enunciação, no nível discursivo. Colocado de lado em um primeiro momento do desenvolvimento teórico da semiótica, o plano de expressão passa a ser tomado como objeto de estudo quando uma categoria do significante se relaciona com uma categoria do significado, ou seja, quando há uma relação entre uma forma de expressão e uma forma de conteúdo. (PIETROFORTE, Antonio Vicente, 2004, p.8)

A relação entre conteúdo e expressão é chamada de semi-simbólica, e segundo Pietroforte toda semiótica plástica, que é formulada em termos de categorias plásticas, é semi-simbólica, e essa relação é criada a todo momento para que se estabeleça ordem na arbitrariedade que as une, segundo o antropólogo C. Lévi-Strauss. E ainda sobre a semiótica plástica:

[...] quando se trata do plano de expressão plástica, a imagem do conteúdo é facilmente confundida com a imagem que se vê por meio da expressão, e uma é tomada pela outra sem distinções. O desenho de uma árvore, por exemplo, é formado por meio de categorias plásticas, pois nele há cromatismo e forma, dispostos numa topologia – trata-se da imagem vista –, mas reconhecer nesse significante uma relação com o conceito de árvore diz respeito ao plano de conteúdo, pois são categorias semânticas que definem o conceito de árvore – trata-se da imagem imaginada. Construída por meio de formas semânticas, a imagem do conteúdo tem propriedades

conceituais que, quando textualizadas em semiótica plástica, passam pelo processo de manifestação em que categorias de conteúdo são traduzidas em categorias plásticas. ((PIETROFORTE, Antonio Vicente, 2004, p.34)

As categorias cromáticas e eidéticas fazem parte da semiótica plástica, em que a categoria eidética é responsável pela manifestação por meio da forma, e a cromática por meio da cor, de acordo com Greimas “partindo da constatação banal de que, numa superfície pintada se podem encontrar “cores” e “formas””.

Ou seja, na análise semiótica que será feita nas obras dos artistas em destaque no trabalho, para a construção do conceito do ensaio fotográfico, vão ser utilizados todo esse processo semiótico baseado nas relações de plano de conteúdo e plano de expressão, e nas oposições de base existentes nas imagens a serem analisadas.

2.2 METODOLOGIA DO PROJETO: A ABORDAGEM SEMIÓTICA NO PROJETO DE DESIGN

A proposta de Lucy Niemeyer em *Elementos de semiótica aplicados ao design* é apresentar uma montagem de procedimentos “com o objetivo de munir os designers de caminho facilitador para captar de que modo a mensagem em um produto ganha significação”, fazendo com que os produtos resultantes cumpram seus propósitos comunicacionais. Toda empresa possui uma personalidade, retrato de seu empreendedor, e segundo Niemeyer, algumas perguntas podem ser realizadas para traçar essa personalidade no auxílio da identificação dos valores centrais:

Quando se quer comunicar algo, seja a identidade de uma empresa, uma campanha de saúde pública, um evento, temos que considerar que este algo já tem uma personalidade. Esta personalidade é um reflexo da visão e das intenções dos que são responsáveis pelo empreendimento e pode ser apontada pelo modo como este algo se mostra e se coloca nas contingências de sua concorrência. Algumas perguntas podem ser feitas para delinear essa personalidade:

- Que desafios, mudanças e expectativas se pretendem enfrentar?
- Quais são as medidas estratégicas necessárias para atingir aqueles objetivos? Quais são as competências necessárias?
- Que recursos (humanos, tecnológicos, informacionais) são necessários? Que produtos e serviços são requeridos para atingir o intento? (NIEMEYER, Lucy, 2007, p.64)

A segunda etapa, que seria encontrar uma voz visual para a elaboração do projeto, seria desenvolver uma atividade que tem o objetivo de compreender os valores centrais do empreendimento, devendo ser feita uma listagem de palavras que podem expressar valores relacionados ao negócio junto a uma equipe. Em seguida:

Os termos selecionados serão analisados e a equipe faz sucessivas eliminações até chegar a uma síntese: três ou quatro palavras, que então serão escritas em cartões. Sobre uma mesa coberta com papel em branco são espalhadas recortes de imagens. [...] Deve haver a precaução de garantir que seja reduzido o caráter figurativo dos recortes: imagens em que haja predomínio de cores, texturas, linhas, formas abstratas. [...] O objetivo desse procedimento é captar como o conjunto de atributos sintetizados se expressa perceptualmente para os integrantes do grupo [...] À medida que o grupo for reduzindo o número de recortes que se ajustam ao conjunto de qualidades definidas, deve ser retirada a imagem que se destaque [...] A posição

das imagens deve ser alterada durante o processo, pois não se quer fazer uma colagem. (NIEMEYER, 2007, p.67 – 68)

Depois de feito todo esse processo, deve se chegar a dez recortes, e o design terá o briefing formal. E ao analisar o material, devem ser identificados elementos recorrentes nessa amostragem como: a característica das cores, o nível de luminosidade dominante, se as cores são saturadas, paracromáticas ou acromáticas, claras ou escuras, análogas, contrastantes, ou complementares, se há repetição de motivos formando padrões, os tipos de texturas, dominância das espessuras e das formas de linha de áreas. E de posse desse processo finalizado, “o designer tem um balizamento para a construção do enunciado a que se propõe, dando assim, a “voz” formal à “personalidade” do produto, seja ele de que natureza for”. (NIEMEYER, 2007, p.68)

Na etapa de geração de alternativas são feitos os esboços, sendo feita uma seleção por meio de outro brainstorming, em que o enunciado de cada esboço seja discutido, e a “abordagem de geração de alternativas está baseada na teoria semiótica, com a diferenciação dos vários tipos de signos nas diferentes dimensões” (NIEMEYER, 2007, p.72). Com isso:

As alternativas resultantes são submetidas a uma avaliação empírica por meio de testes comparativos, para se fazer a seleção. [...] O resultado final cumpre, assim, o objetivo da metodologia adotada: dar expressão formal ao propósito comunicacional. (NIEMEYER, 2007, p.72).

Assim, segundo Niemeyer, “os enunciados elaborados dentro do quadro dessa estratégia são considerados como dotados de características tais que propiciem o tipo de comunicação almejada” (NIEMEYER, 2007, p.72), fazendo com que o designer consiga captar as mensagens do produto.

CAPITULO 3: FOTOGRAFIA CONTEMPORÂNEA E O ENSAIO FOTOGRÁFICO

3.1 O REALISMO FOTOGRÁFICO DO SÉCULO XIX E A RELAÇÃO DA FOTOGRAFIA COM A ARTE CONTEMPORÂNEA

Com as grandes mudanças em partes do mundo no século XIX, a industrialização, o crescimento das cidades, da economia, a fotografia aparece como uma forma de documentar esse novo mundo, ela aparece mais como uma ferramenta que comprova, e representa o real.

“A fotografia é considerada como a imitação mais que perfeita da realidade” (DUBOIS, 1993), ou seja, a forma de documentar o que exista ao nosso redor, era tida como a documentação do real, a fidelização do mundo, era uma prova do que o passado aconteceu, uma forma de viajantes legitimarem a viagem através das imagens, justamente pela questão da veracidade que a fotografia possuía,

E, de acordo com os discursos da época, essa capacidade mimética procede de sua própria natureza técnica, de seu procedimento mecânico, que permite fazer parecer uma imagem de maneira “automática”, “objetiva”, quase “natural” (segundo tão-somente as leis da óptica e da química), sem que a *mão* do artista intervenha diretamente. (DUBOIS, 1993)

A objetividade e uma imagem de maneira automática, que DUBOIS (1993) afirma, está ligada a forma como a fotografia surge, as leis da física e da química compondo a imagem, o fotografo apenas como assistente da máquina, que não interfere na composição da imagem, é apenas quem aciona, o técnico da máquina, e por essas questões as discursões em relação desse ato o fotógrafo não era considerado definitivamente o artista, e o produto final dessa máquina se confronta com a ideia de obra de arte, por ele não ter o talento manual de um artista. Sendo assim a foto aparece apenas como o documento do real, do objetivo e automático.

A fotografia não era considerada e muitos afirmavam que ela não podia ser uma obra de arte, para Charles Baudelaire era apenas uma simples captação do real, era uma apreensão da realidade, e a foto seria uma comprovação do que foi, do que aconteceu. A relação do artista com o fazer manual era muito forte, e a fotografia segundo André Rouillé, vem para quebrar com essa relação, pois: “Enquanto as imagens manuais emanam dos artistas, longe do real, as imagens fotográficas – que são impressões luminosas – associam o real à imagem, longe do operador” (ROUILLÉ, 2009, p.34). Baudelaire era contra o realismo, considerava a

arte como criação do imaginário, a pintura estava para o campo da arte assim como a foto estava para a indústria, em “*Le public moderne et la fotografia*” “O público moderno e a fotografia”, para ele a fotografia chocava o público por não mexer com imaginário. A fotografia veio para quebrar com o imaginário, o artístico, o mundo idealizado dos artistas e tomava essa idealização do espectador lhes mostrando a realidade que choca, que mostra a verdade de forma direta.

Contrários ao discurso mimético da fotografia, diante de toda essa objetividade e imitação do real que vinha dela, vários fotógrafos queriam transformar a fotografia numa arte. No final do século XIX a pintura ainda era a forma de se chegar à arte, consequentemente o que era feito de forma manual, e é nesse ponto que surge o *pictorialismo*, que consiste na ação de tratar a foto com pintura, a manipulação da imagem, “e tem em comum a impressão de marcas sobre as imagens por meio da manipulação dos negativos ou das cópias”(LISSOVSKY, Mauricio, 2011, P.5). Essas intervenções no negativo eram também uma forma de neutralizar a precisão da máquina, deixando a foto menos direta, surgindo uma interpretação artística desse modelo misto da foto com a pintura segundo Rouillé.

A forte rejeição à fotografia pura encontra-se nas próprias bases do *pictorialismo*, que nela vê tudo aquilo que ele recusa: o registro, o automatismo, a imitação servil, a máquina, a objetividade, a cópia literal. Segundo o “grande discurso” pictorialista, a pureza mecânica é imanente à fotografia. Ela é igualmente incompatível com a arte, pois as qualidades exigidas de uma prova artística são de ordem totalmente diferente: não pelo registro automático, mas pela intervenção humana, não pela imitação servil, mas pela interpretação, não pela máquina, mas pela mão, não pela objetiva, mas pelo olho, não pelo olhar, mas pela visão, não pela objetividade, mas pela subjetividade. E é apenas nessas condições que a prova fotográfica pode passar da cópia literal (objetiva) para a interpretação (subjetiva), sem a qual a arte não existia. (ROUILLÉ, 2009, p.256-257)



Figura 1: Foto no estilo *pictorialista*, 1904

No final do século XIX e começo do século XX existiu o desejo de transformar a fotografia em arte, com aparecimento do *pictorialismo*, assim como através da captação ideológica, mas também conceituais fotográficas pela arte. Marcel Duchamp foi um meio importante de inserção da fotografia na arte contemporânea, no âmbito conceitual. Duchamp era contra do que ele chamava de “arte retiniana”, a representação “clássica” na arte, e apresenta os primeiros *ready-mades*, que baseava-se na prática de expor objetos prontos e da vida cotidiana, ele escolhia a coisa e a transformava numa obra de arte quando a colocava num museu, como na sua obra *Fonte*, em 1917 no salão dos independentes de Nova York, que resumia-se a um urinol numa posição invertida. Essa prática o deixava bem longe da posição de artesão e das práticas ditas artísticas antes no cubismo ou no impressionismo, indo contra o que era considerado “clássico” na arte.



Figura 2: Alfred Stieglitz, *Fonte*, 1917, de Marcel Duchamp

Segundo Rouillé, numa lógica fotográfica, os *ready-mades* estão ligados ao momento do registro da foto, que capta o objeto por meio da luz, e o *ready-made* que capta um objeto, e depois registra o objeto em um museu com o nome de um autor:

O registro químico é tão necessário à fotografia quanto o registro institucional é indispensável ao *ready-made*. Depois da fotografia, que introduziu o paradigma do registro no domínio das imagens, o *ready-made* estende-o à arte moderna. Desde o momento em que foi escolhida e registrada, uma coisa qualquer é, no âmbito da fotografia, convertida em imagem e, no âmbito de *ready-made*, convertida em obra. (ROUILLÉ, 2009, p.297)

Nas obras de Duchamp os objetos já fabricados são escolhidos, desse modo, como a escolha faz parte do artista, não cabe a ele o fazer, “colocar a mão na massa”, assim como na fotografia, quem realiza o papel do fazer são os componentes químicos e físicos da máquina, mas *quem* escolhe o momento do enquadramento é o fotógrafo.

A obra de Duchamp também desencadeou essa relação da fotografia com a arte contemporânea, quando um modo de fazer a arte de um modo mais banal, sem a preocupação da objetividade, do mecânico aparece, conforme Dubois afirma:

A arte de Duchamp e a fotografia têm em comum funcionarem, em seu princípio construtivo, não tanto como uma imagem mimética, analógica, mas, em primeiro lugar como simples impressão de uma presença, como marca, sinal, sintoma, como traço físico de um estar-aí (ou de ter estado-aí): uma impressão que não extrai seu sentido de si mesma, mas antes da relação existencial – e muitas vezes opaca – que a une ao que provocou. (DUBOIS, 1993, p. 256-257)

Outra linha histórica que relaciona a arte contemporânea com a fotografia, é a dos períodos dos tempos de guerra, que vai de 1914 a 1929, por conta do que seria o início da abstração. A fotografia aérea, no século XX, na época das grandes guerras, trouxe segundo Dubois (1993) uma relação com a arte abstrata que aparece nas fotos com vistas que eram geométricas, de difícil identificação, muitas delas tiradas de cidades vistas do alto, muitas vezes sem sentido para o observador:

Está claro, de fato que o importante nessa visão aérea do mundo é que ela define um modo bem diferente de percepção e de representação do espaço que não o herdado da perspectiva monocular clássica, isto é, um novo tipo de relação entre o sujeito e o mundo. Tanto na percepção e na representação tradicional, todos os dados são regidos pela mesma estrutura ortogonal, petrificada e rigorosa (o ponto de vista do homem de pé, vertical, preso ao chão e observando um mundo horizontal estendido diante dele), quanto, no desígnio aéreo, essa relação começa a flutuar, a girar, a errar, sem estar presa a uma estrutura física. Uma vista aérea não tem literalmente sentido. (DUBOIS, 1993, p.262-263)

O fato de que era preciso interpretar a imagem já mostrava um desvio da objetividade da foto, a vista podia ser vista de todos os lados, sem que houvesse um ponto de início e fim para o observador.

3.2 A FOTOGRAFIA NA POP ART, E A FOTOGRAFIA DOCUMENTAL NA ARTE CONTEMPORÂNEA

A fotografia foi utilizada pela arte contemporânea, e vai se tornando uma ferramenta dos artistas ao longo do século XX e no início dos anos 60, acaba se tornando uma ferramenta da pintura nas obras de Andy Warhol, que tem nas suas obras o forte vínculo com a cultura de massa americana, as celebridades, noticiários e a publicidade. Outros artistas da época, também tinham referências do cotidiano e representavam produtos da sociedade de consumo, mas Warhol se destacou por ser o mais radical. Segundo Rouillé, “No início dos anos 1960, quando Warhol se impõe no cenário artístico americano, a fotografia de imprensa é um dos grandes vetores da cultura popular, a dos noticiários policiais, das rubricas “celebridades” e das publicidades, que sempre terão a consideração de Warhol”, e um dos trabalhos desse artista era lidar com essas imagens da mídia, e fazia as famosas repetições, as reproduções serigráficas em série, com base no modelo da produção industrial, por isso a utilização da serigrafia fotográfica, que cumpria com o objetivo da rapidez na produção das imagens:

Em razão de encontrar-se a mecanização no centro do procedimento artístico de Warhol, as imagens tecnológicas – a fotografia, suas versões na mídia impressa e suas reproduções serigráficas na tela – ocupam um lugar muito importante em seu trabalho. Seu objetivo é, explicitamente, passar a mão para a serigrafia (especialmente serigráfica), a fim de produzir suas telas o mais rapidamente possível. (ROUILLÉ, 2009, p.309)

Andy Warhol ficou famoso por ser um dos grandes precursores da *Pop Art*, e em suas obras tomar como ponto de partida a sociedade de consumo e as celebridades. Um de seus trabalhos era a apropriação das fotos de imprensa, imagens de astros da televisão, da música, das mídias, itens conhecidos e o tornavam fabulosos: “Bastará tornar esses objetos sensacionais, seja pelo tamanho – as cem Marilyns têm 205,5 x 567,5 cm; as Liz, 211 x 564 cm; o dólar, 228 x 177,5 cm – , seja pela repetição: cem Marilyns; 112 garrafas: *Green Coca-Cola bottles*(1962)”(CAUQUELIN, 2005, p.113). De acordo com Rouillé a obra de Warhol se aproxima da fotografia por ser serial, indo contra a grande arte com o fetiche, o culto à singularidade das obras. E finalmente, DUBOIS, (1993, p.273) afirma que: “Compreende-se, portanto, que a relação entre Pop Art e fotografia é privilegiada: não é nem simplesmente utilitária, nem estético-formal, é quase ontológica: essa última quase exprime a “filosofia” da primeira. A *Pop Art* é um pouco a polaróide da pintura”.



Figura 3: Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 1962

Ao final dos anos 1960 e início de 1970, a fotografia lança uma nova discussão na questão do que seria a fotografia documental como obra de arte, como cita COTTON,(2010,p.22) em *A fotografia como arte contemporânea*, “A ambiguidade com a qual a fotografia se posicionou no universo da arte, ao mesmo tempo como documento de um gesto artístico e como obra de arte, é o legado imaginativamente usado por alguns profissionais contemporâneos”, e o cotidiano continua sendo retratado, mas de uma maneira diferente, o cotidiano como algo que está em algum lugar do passado de alguém e que conta uma história na ausência do indivíduo, ou fatos do cotidiano do próprio artista, ou de um personagem feito por ele, este tipo de abordagem podemos ver nos trabalhos da artista francesa Sophie Calle.

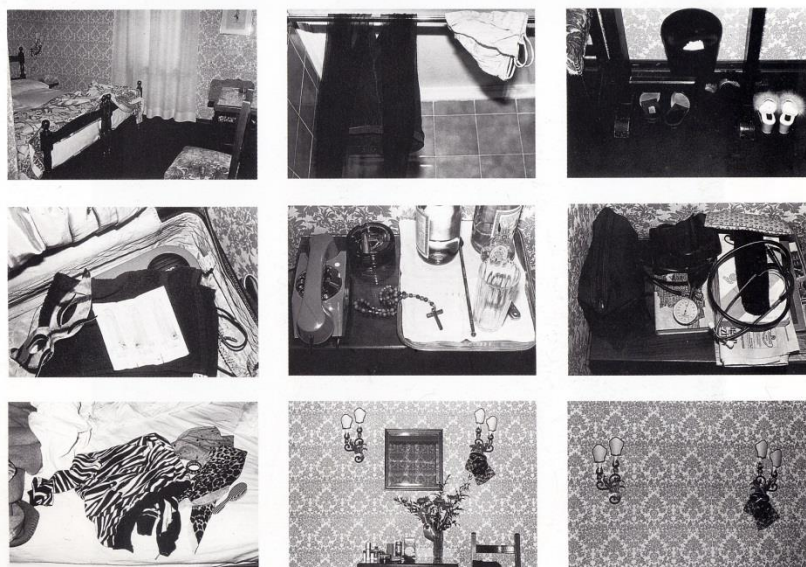


Figura 4: Sophie Calle, *L'Hôtel*, 1953

Nascida em 1953, Paris, Sophie Calle ora aparece sendo a própria Sophie Calle, ora como uma personagem criada por ela no intuito de anonimato, na busca por histórias do cotidiano, como em “*L'Hôtel*”, de 1983, ela trabalhou como camareira de um hotel em Veneza e fotografava os itens deixados pelos hóspedes, enquanto estão ausentes, dos seus quartos e através desses objetos seria possível fazer uma análise da personalidade dos respectivos donos e do cotidiano daquela pessoa. A partir desse ponto podemos perceber o envolvimento da artista com a obra, e talvez essas histórias buscadas por ela nunca vão de fato ser reveladas através dessas fotos, mas várias outras foram propostas pela artista. Em “*Une jeune femme disparaît*”, de 2003, a artista coleta vários dados da fotógrafa francesa Bénédicte Vincens, que desapareceu e apreciava as realizações de Calle, com familiares, amigos, coletou alguns de seus objetos pessoais, fotografa o apartamento, fotos de Bénédicte, e reúne isso tudo numa instalação, e a narrativa do trabalho é contada através desses elementos podendo-se deduzir uma personalidade sobre a pessoa em questão. Com base na obra dela, Ronaldo Entler percebe que:

Sophie Calle vai além desse caráter circunstancial do desconhecido e fundamenta seu trabalho nas presenças incompletas que a imagem oferece, operando-as de modo sistematizado e tomando-as como conceito central de seus projetos. Com isso, ela consegue aprofundar a distância com a realidade que investiga, mas sem rompê-la. (ENTLER, 2006, p.49)



Figura 5: Sophie Calle, 2015

Em *Suíte veneziana*, de 1980, Sophie Calle avistou um homem mais de uma vez no dia, conversou eventualmente com ele e descobriu que o destino dele era a cidade de Veneza, ela o seguiu até a Itália sem que ele percebesse, e documentava seus passos através de fotos e anotações. De acordo com Entler “percebemos em todos os trabalhos uma narrativa que não esconde os sentimentos da artista, construídos a partir da aproximação e de uma vivência efetiva mas, em contrapartida, preservados através de certa distância que mantém e das informações que jamais revela”, e nos faz criar laços e estimula a curiosidade e a busca pelo desconhecido por meio da ausência do personagem ou da ausência do conhecimento sobre o personagem, justamente por esta aproximação e vivência:

Opera uma mescla de estratégias artísticas na vida cotidiana que é uma das realizações de maior impacto da fotografia de estética conceitual.[...]As obras de arte de Calle fundem fato e ficção, exibicionismo e voyeurismo, performance e audiência. Ela cria contextos que a consomem, beiram o descontrole, fracassam, permanecem inconclusos ou levam a desdobramentos inesperados. (COTTON, 2010, p.23)

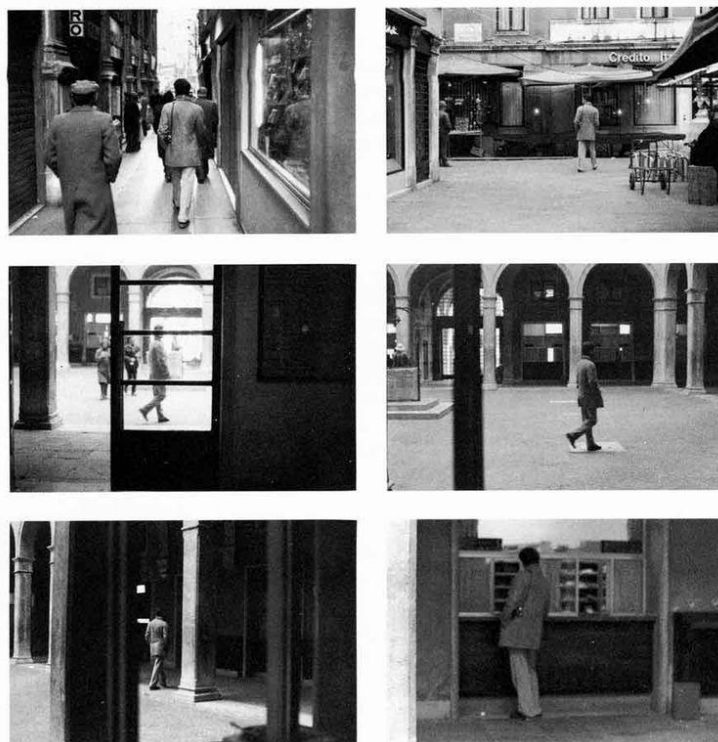


Figura 6: Sophie Calle, *Suite veneziana*, 1980

Outros fotógrafos contemporâneos não possuem essa vivência nem aproximação, mas da mesma maneira que Calle provoca o expectador a criar uma estória para cada obra dela, sem dizer o que aconteceu realmente, ou quem é, ou quem foi o indivíduo de seus trabalhos, esses fotógrafos usam desse mesmo artifício da curiosidade, mas de maneira diferente, o da apropriação de imagens, e de acordo com Ronaldo Entler:

Um objetivo recorrente é construir uma estratégia para resgatar dos estereótipos – os modelos da pose, do enquadramento, da composição – a existência singular do referente, para o qual a imagem aponta já sem dizer quase nada: apenas que “isso foi” [...] No mais, nessas imagens já não há biografias, apenas categorias: a infância, o casamento, o batizado, o aniversário, a família; assim como não há nada mais carente de identidade do que a “fotografia de identidade”, pois nela alguém foi obrigado a despir-se de suas marcas particulares para enquadrar-se num rigoroso modelo. (ENTLER, 2006, p.51).

Com a relação da fotografia documental com a arte contemporânea, vimos que em Sophie Calle, os elementos de suas fotos descrevem uma personalidade do indivíduo ausente, e podemos dizer que há uma questão de aproximação e vivência nos temas abordados pela artista.

3.3 A FOTOGRAFIA ÍNTIMA DO FINAL DO SÉCULO XX

A fotografia íntima no âmbito da arte tem em comum o tema do cotidiano, a vida íntima, aqueles momentos em família, a fotografia doméstica tem muito desse assunto, com todos os olhos vermelhos, a cor vibrante e muitas vezes apagada, e o que podemos destacar como pontos semelhantes na fotografia doméstica e na fotografia considerada artística são os instantes fotografados, a intimidade daquelas pessoas, o convívio social. Na fotografia que estamos acostumados a lidar, as que estão no antigo álbum de família, são fotos na maioria das vezes de eventos, celebração, e existe por trás uma forma de mostrar apenas o momento, já a fotografia de arte, como Cotton mencionou, “retira os cenários esperados e os substitui por uma dimensão emocional: tristeza, discórdia, vício, drogas”, ou seja, uma fotografia que “revelam as origens e manifestações da vida emocional dos indivíduos”.

Entre os temas utilizados pelos artistas mais aclamados da fotografia íntima, os mais recorrentes são as drogas, o sexo, a sexualidade, os tabus da sociedade no final do século XX, conforme Rouillé afirma:

Apresentam intimidades da crise e procedem a uma crítica em ato das devastações profundas que ela provoca a uma crítica nos corpos e na vida. [...] Além daquilo que os opõe, seus corpos têm em comum a singularidade, a distinção dos corpos lisos, assexuados e desencarnados, que povoam as mídias e os não lugares contemporâneos (grandes lojas, aeroportos, hotéis internacionais, etc.) Ligados à singularidade de uma vivência muitas vezes intensa ou trágica, estão os antípodas dos universos virtuais do mundo contemporâneo. (ROUILLÉ, 2009, p.418-419)

Muitos desses fotógrafos não são apenas observadores e retratistas desses temas, as suas respectivas vidas, seus momentos, suas intimidades também estão nas suas obras, e algumas dessas se tornaram o principal tema da composição, como a artista norte-americana Nan Goldin, de 1953, que tem partes de sua vida em grande parte de sua obra.



Figura 7: Nan Goldin, *Drag queens*, 1970

Nan Goldin teve o grande reconhecimento de seus trabalhos na década de 1990, mas já tirava fotos desde 1970, e em 1986 publicou seu primeiro livro “*Ballad of Sexual Dependency*”, *Balada da dependência sexual*, que consiste em fotos que mostram seus relacionamentos sexuais, a violência doméstica, uso de drogas, e os modelos são seus amigos mais próximos, e segundo Cotton, “o ensaio de Goldin afirma vigorosamente sua necessidade psicológica de fazer fotos de pessoas que ama”. As primeiras exposições de suas fotos foram feitas em casas noturnas de Nova York em 1979, através de slides sempre com a mesma trilha sonora escolhida que foi alterada em 1987 “para incluir músicas que eram especiais para ela e seus amigos” (COTTON, 2010, p.139). Goldin tirou suas primeiras fotos no final de sua adolescência, e registrou a vida diárias de drag queens, com quem morava, e seus convívios sociais, e as apresentavam em preto e branco, Em “*Drag queens*”, 1970.



Figura 8: Nan Goldin, *The ballad of sexual dependency*, 1980

Suas fotografias também acabam atraindo o público para discussões como o vício, drogas e o HIV:

Seu registro intenso do impacto do HIV e de doenças relacionadas com a Aids, do vício em drogas e da reabilitação de sua vida e da de seus amigos propunha às plateias de arte um envolvimento profundo com essas questões sociais, articuladas em termos muito pessoais [...] Embora Goldin seja às vezes vista exclusivamente como uma profissional que registra a vida boêmia e contracultural, novos temas surgem à medida que sua vida e a vida de seus amigos íntimos vão mudando. Nos últimos anos, depois de romper com o consumo de drogas e de literalmente começar a perceber mais a luz do sol, Goldin passou a incorporar a luz do dia em suas fotos (em oposição à obscuridade dos bares e casas noturnas de seus trabalhos anteriores, onde só contava com a luz dos flashes da câmera). (COTTON, 2005, p.141)

As fotografias de Nan Goldin podem ser consideradas um registro de sua vida pessoal, esse sendo um dos motivos para a mudança de temas que ocorrem de acordo com o decorrer de suas experiências pessoais.

3.4 A ARTE SUPRA SENSORIAL DE HÉLIO OITICICA

Ainda no século XX, surgem mudanças no cenário da arte contemporânea significativas no Brasil, o aparecimento do supra sensorial, obras que:

São dirigidas aos sentidos, para através deles, da “percepção total”, levar o indivíduo a uma “supra-sensação”, ao dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais, para a descoberta do seu centro criativo interior, da sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano. (OITICICA, Hélio, 1986, p.104)

A interação do espectador com a obra passa a ser o mais importante e define a configuração da própria, mudando a percepção do espectador para a afirmação de que a arte é ilimitada no sentido de que arte só é arte se estiver numa parede branca de um museu ou de uma galeria, e segundo Hélio Oiticica, em *Aspiro ao grande labirinto*:

O fenômeno da demolição do quadro, ou da simples negação do quadro de cavalete, e o conseqüente processo, qual seja, o da criação sucessiva de relevos, antiquadros, até as estruturas espaciais ou ambientais, e a formulação de objetos, o melhor, a chegada ao objeto, data de 1954 em diante, e se verifica de várias maneiras, numa linha contínua, até a eclosão atual. De 1954 [...] data a experiência longa e penosa de Lygia Clark na desintegração do quadro tradicional, mais tarde do plano, do espaço pictórico etc. (OITICICA, Hélio, 1986, p.86)

Hélio Oiticica, carioca, nascido em 1937, foi além da pintura, e propôs o supra sensorial em suas obras, “transportando os elementos do visível (cores, luzes, sombras, reflexos, espelhamentos) e inter-relacionando com o feixe total dos sentidos” (SALOMÃO, Waly, 2003, p.67). Em muitas de suas obras, mais adiante da experiência supra sensorial, existia um forte teor de crítica social, e segundo Ana Catalano, em *O lugar do espectador-participante na obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica*, “levou para seus trabalhos questões que o afetavam pessoalmente e leituras dos acontecimentos relacionados a seu país ou a sua geração”(CATALANO, Ana, 2005, p.57)

Um dos trabalhos mais prestigiados e que aprofunda a relação do espectador com a obra de arte e do artista, foi *Os Parangolés* de 1960, que consistia em capas de diversos tipos de materiais e variadas cores, feitas para que o participante as vista e dance com elas, e segundo Oiticica:

Toda a unidade estrutural dessas obras, está baseada na estruturação que é aqui fundamental: o “ato” do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do “ato expressivo”. A ação é pura manifestação expressiva da obra. [...] É esta obra a verdadeira

metamorfose que aí se verifica na inter-relação espectador-obra (ou participador-obra). (OITICICA, 1986, p.70-71)

E junto com os materiais e cores dos *Parangolés* de Oiticica, foram postas mensagens de conotações políticas e sociais, no caso “Incorporo a revolta” e “Estou possuído”, fazendo com que o espectador “incorporar” a crítica inserida na obra, assim o participante esta de acordo e assume também essa posição.

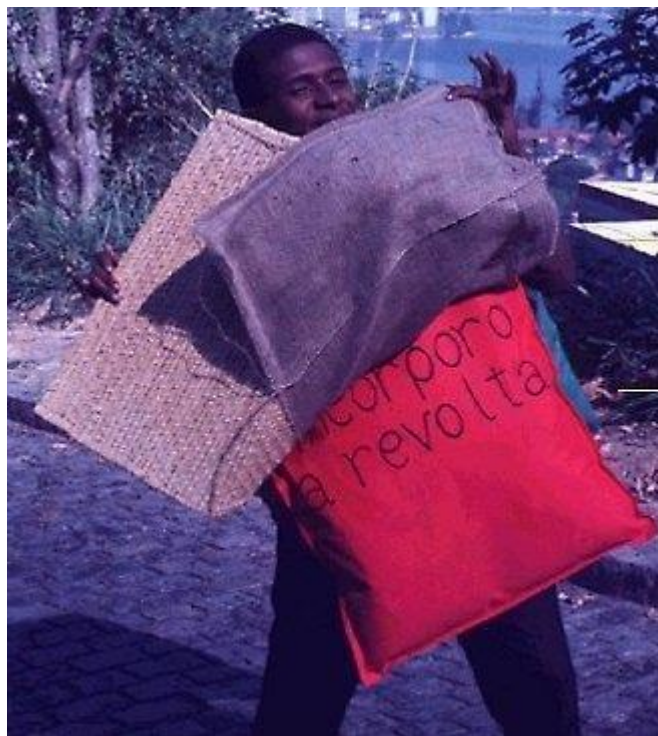


Figura 9: Hélio Oiticica, *Incorporo a revolta*, 1960

Essa interação do participante com a obra também está presente em *Cosmococa*, de 1973, que consistia em várias salas tematizadas por personalidades como Jimmy Hendrix e Marilyn Monroe, com fotos de seus rostos contornados por desenhos feitos com cocaína, sendo que cada ambiente proporcionava experiências diferentes para o espectador:

Esse é o caso da *Cosmococa CC3 "Maileryn"*: a sala que é “apresentada” pela foto é um ambiente todo branco, do chão ao teto. Trata-se de um espaço que parece preenchido pela cor do pó utilizado nas fotos. Nas paredes, a imagem do rosto da atriz contornado pela cocaína aparece em flashes intermitentes e acompanham a música ambiente. Além disso, por toda a sala estão espalhados balões amarelos que podem ser chutados e lançados pelos participantes. [...] Em outra, um chão branco e macio (forrado

com espuma) está repleto de almofadas dos mais variados tamanhos em formas geométricas coloridas; elas podem ser amassadas, jogadas, usadas como travesseiro, cadeira, etc. Em uma última sala, encontram-se colchões jogados pelo chão. Assim é possível deitar para apreciar a projeção realizada no teto. (CATALANO, Ana, 2005, p.71)

O espectador entra no ambiente proposto por Oiticica e mergulha no cosmo da cocaína, e dentro das salas ele consegue experimentar experiências sugeridas pela droga, a partir de todo um ambiente interativo e expressivo.



Figura 10: *Cosmococa*, Hélio Oiticica, 1973

E na esfera da fotografia, a utilização do supra sensorial de Hélio Oiticica pode nos trazer mais trocas de sentimentos e sensações na relação obra/espectador, fazendo com que a imagem e os elementos visuais trabalhados adentre nos sentidos do espectador aumentando o grau de interação e reflexão com o assunto abordado pelo artista. A ideia de que uma obra/ensaio no campo da fotografia e arte contemporânea apenas consiste em imagens numa parede, ou o objeto protegido por vidraças numa galeria e só o contato visual do espectador com a produção fotográfica/criação é limitada, depois de Lygia Clark e Oiticica, os outros sentidos passaram a ter uma maior importância na produção artística.

3.5 O ENSAIO FOTOGRÁFICO

Os artistas contemporâneos utilizam diversos suportes para apresentar ao mundo suas obras, e o principal método utilizado na realização do trabalho é o do *ensaio fotográfico*, termo muito explorado nessa área da fotografia artística. E ao buscar um conceito para o que seria o *ensaio fotográfico*, primeiro podemos definir a palavra *ensaio* no campo da literatura e mostrar como esse termo se adaptou na esfera da fotografia. Inicialmente, a definição da palavra “ensaio” proposta pelo Dicionário Aurélio é a seguinte:

Ensaio. [Do lat. Tardio Exagiu.] S.m. 1. Prova, experiência: *O novo avião falhou logo no ensaio*. 2. Exame, estudo: *tubo de ensaio*. 3. Tentativa, experiência: *Fez um ensaio de falar, mas não pôde*. 4. Treino, treinamento: *Hoje há ensaios*. [Sin. (p. us), nessa acepç.: ensaiamento.] 5. *Teat.* Treinamento das falas e marcações dos atores para seus papéis, e/ou repetição dos movimentos cenográficos, de iluminação, de sonoplastia, etc., objetivando a unidade, o aprimoramento e a perfeita execução da montagem. Ensaio². [Do fr. *essai*] S.f. *Liter.* Estudo sobre determinado assunto, porém menos aprofundado e/ou menor que um tratado formal e acabado. Ensaísta. [Do fr. *essayiste*] S. 2 g. Escritor autor de ensaios. (FERREIRA, 1999, p. 765)

Nessa definição inicial, o ensaio se caracteriza pelo aspecto experimental, e de acordo com Beatriz Cunha e Cristiane Parente, em *O conceito de ensaio fotográfico*: “Apresenta-se como um treino, podendo se enquadrar em diversos universos”, e de acordo com a segunda definição de ensaio, podemos perceber uma ligação com a literatura, quando ele se trata de um estudo e o ensaísta o escritor desse estudo. A partir do século XVI são publicadas as primeiras obras ensaísticas por Michel de Montaigne e Francis Bacon (DIYANNI, 2002), que influenciou outros escritores na produção de ensaios:

Considerado o pai do ensaio moderno. Montaigne deu este nome a seu trabalho por defini-lo como uma tentativa de discorrer sobre suas opiniões a respeito de assuntos diversos. Seja sobre virtude ou canibalismo, sobre crianças, ou mesmo vício, o trabalho do escritor francês se caracteriza pelo tom despretensioso e pessoal do autor, pela sua liberdade ao relatar suas próprias experiências e ao apresentar suas crenças e gostos. [...] O trabalho de Bacon difere de Montaigne, pois a maior parte de seus ensaios são mais curtos e oferecem ao leitor conselhos sobre como viver, além da forma menos pessoal com que Bacon trabalha. Mas em seus “Essays”, como os intitulou, Bacon aborda os temas também de forma livre, satisfazendo-se por se tratar apenas dos aspectos do tema que o interessam e expondo sem restrições seus próprios pontos de vista. (FIUZA, Beatriz, PARENTE, Cristiana, 2008, p. 164 – 165).

Então, o ensaio pode ser considerado, de acordo com os pioneiros dessa prática, livre e com temáticas que interessam o autor podendo ter seus pontos de vista expressos sobre um determinado assunto, como afirma Gabriela Machado e Jamer Guterres, em *O ensaísmo no cinema: notas sobre a abordagem teóricas possíveis*, 20012, pág.1 que “algumas das suas mais destacadas características – que se tornariam verdadeiros princípios – como a liberdade formal, a reflexividade e, principalmente, a ausência de prescrições e regras”. Ainda no campo da literatura, Arlindo Machado, discute sobre o lugar do ensaio no campo do saber por conta de sua alta taxa de subjetividade:

[...] Porque busca a verdade e, em decorrência disso, invoca uma certa racionalização da *dermache*, o ensaio é excluído do campo da literatura, onde se supõe suspensa toda descrença. Por outro lado, porque insiste em expor o sujeito que fala, com sua mirada intencional e suas formalizações estéticas, o ensaio é também excluído de todos aqueles campos de conhecimento (filosofia, ciência) que se supõe objetivos. Em outras palavras, o atributo “literário” desqualifica o ensaio como fonte de saber, a irrupção da subjetividade compromete sua objetividade [...] (MACHADO, Arlindo, 2003).

Mesmo sendo problemática a questão do ensaio no campo da literatura, ele foi pensado inicialmente na forma de linguagem escrita, e de acordo com Machado, é aceitável a inserção do ensaio em outras formas de arte:

Toda reflexão sobre o ensaio, entretanto, sempre pensou essa “forma” verbal, isto é, baseada no manejo da linguagem escrita [...] Embora seja teoricamente possível imaginar ensaios em qualquer modalidade de linguagem artística (pintura, música, dança, por exemplo), uma vez que sempre podemos encarar a experiência artística como forma de conhecimento [...]. (MACHADO, Arlindo, 2003).

Para Arlindo Machado, que tenta mudar o conceito de filme-ensaio, acredita que o filme-ensaio pode ser constituído com qualquer tipo de imagem-fonte, que seriam imagens captadas por câmeras, ou geradas de computador, e materiais sonoros de várias espécies, todos esses elementos podem superar os limites do documentário, que é considerado por ele algo que possa se dizer o registro do real, o que acontece na fotografia, o ensaio fotográfico também utiliza de diversos elementos e pode fugir do conceito de registrar o real, “porque sua verdade não depende de nenhum “registro” imaculado do real, mas de um processo de busca e indagação conceitual”, ou seja o mais importante seria o que o artista construiu, o conceito que ele escolheu para aquela obra:

[...] Pouco importa se a imagem com que ele trabalha é captada diretamente do mundo visível “natural” ou é simulada com atores e cenários artificiais, se ela foi produzida pelo próprio cineasta ou foi

simplesmente apropriada por ele, depois de haver sido criada em outros contextos [...] a única coisa que realmente importa é o que o cineasta faz com esses materiais, como constrói com eles uma reflexão densa sobre o mundo, como transforma todos esses materiais brutos e inertes em experiência de vida e pensamento. (MACHADO, Arlindo, 2003).

Depois de criado o conceito na obra, o ensaio fotográfico, sempre estará sujeito a diversas interpretações vindas do espectador, e ao mesmo tempo estimula uma percepção estética no mesmo, e no caso de uma estética do cotidiano, do banal, existe uma experiência estética concreta “que se atualiza “na interação entre a criatura viva e algum aspecto do mundo em que ele vive” (Dewey apud Guimarães; Leal, 2008:6)” (Almeid, Gabriela, Mello, Jamer, ANO), sendo a imagem um dos fatores dessa ligação entre o espectador e o objeto, o que lhe dá uma grande importância na obra como um todo. E com relação entre o diálogo que ocorre entre essas imagens e a percepção estética do indivíduo, Boris Kossoy em *Os tempos da fotografia: O efêmero e o perpétuo*:

Como se fora uma comunicação particular entre elas, que se estabelece por fatores formais, culturais, emocionais, estéticos, ideológicos ou de outra ordem; uma ligação que tem vida própria, auto-suficiente, cujo circuito se fecha na medida em que alguns de nós as olhamos e intuimos uma dada alteração da ordem natural das coisas; uma percepção que, em geral, escapa à maioria das pessoas. Temos então um choque: percebemos uma certa conexão ocorrendo entre as imagens, tal como são elaboradas em sua edição, ou em nossas mentes? Ou em ambas as coisas? O certo é que ultrapassa os conteúdos temáticos e, portanto, as mensagens individuais, levando-os a refletir sobre algo cuja presença pressentimos, mas que não está ali, fisicamente. (KOSSOY, Boris, 1941, p.149).

Segundo Lígia Ferro, em *Ao encontro da sociologia visual*, “A imagem provoca um grande fascínio. O poder que tem nas nossas sociedades comprova-se pelos processos de mudança social e política que despoletou”, isso nos remete ao importante papel que o artista possui no momento de criação e na produção da obra, porque através de um ensaio existe todo um conceito que precisa ser bem elaborado de acordo com seu material e do que será passado para o público.

3.6 BREVE HISTÓRICO DO ENSAIO FOTOGRÁFICO

Segundo Beatriz Cunha Fiuza e Cristiana Parente, é difícil dizer quem, quando e onde se produziu o primeiro trabalho ensaístico fotográfico, no mundo ou no Brasil, porém vários estudiosos têm diferentes teorias a respeito dos primeiros ensaios fotográficos. Os trabalhos ensaísticos na sua origem podem não ter sido pensados como um ensaio fotográfico sendo considerados mais tarde como tal.

Um dos trabalhos considerado o primeiro ensaio, foi uma entrevista ilustrada com um cientista, por Paul Nadar em 5 de setembro de 1886, segundo Govignon, Bajac e Caujolle em *The Abraham's encyclopedia of photography*, pois “marcou a passagem do tempo e transcreveu as palavras do cientista sob a imagem”(2004, p.166), no entanto, em 1928 o fotógrafo André Kertész publicou, o que também poderia ter sido o primeiro ensaio, na revista *Berliner Illustrierte Zeitung(BIZ)*, um trabalho fotográfico sobre uma antiga ordem de monges franceses, intitulado *A casa do silêncio*, afirma Ângela Magalhães e Nadja Fonseca Peregrino em *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*, por conta da “organização das imagens em torno de uma história linear com uma diagramação hierarquizada das fotografias: uma imagem dos monges abre a matéria e ocupa toda a página, enquanto outras menores mostram suas atividades diárias”(MAGALHÃES, Ângela e PEREGRINO, Nadja Fonseca, 2004, p.55). E também de acordo com Fiuza e Parente:

O importante, no entanto, é perceber que o fotoensaio se consolidou através de uma série de publicações entre as décadas de 20 e 30 do século XX, como a *Munchener Illustrierte Presse* e a francesa *Vu*, lideradas pelos inovadores Stefan Lorant, Lucien Vogel e Alexander Liberman; e a revista Americana *Life*, que contribuiu enormemente para este gênero, sendo uma das mais fortes editoras dos trabalhos ensaísticos de seus fotógrafos, sobre os mais variados temas.(FIUZA, Beatriz, PARENTE, Cristiana, 2008, p.167).



Figura 11: Capas da revista *Life*, Revista *Life*, 1943 e 1937

Sobre as revistas ilustradas e a revista americana *Life*, Boris Kossoy comenta sobre a utilização das fotografias nesses periódicos no século XX:

As revistas ilustradas ainda utilizavam a fotografia dentro dos padrões tradicionais de décadas anteriores, de forma estática, mera ilustrações dos textos. Sua força documental ou expressiva era atenuada em função do caráter ilustrativo em que eram diagramadas e das vinhetas e ornatos que a “emolduravam”. Ainda estava por acontecer no Brasil a mudança radical do conceito quanto ao seu uso nas páginas das revistas ilustradas. Desde 1936, nos Estados Unidos, a revista *Life* já fazia grande sucesso, desenhada que fora com o objetivo de explorar o potencial da fotografia em sua possibilidade narrativa, isto é, através de uma sucessão de imagens que “narrassem” histórias. (KOSSOY, Boris, 1941, p.89-90).

Foi na revista *Life*, que Eugene Smith (1918-1978) se tornou o mestre dos ensaios, conforme Fiuza e Parente:

[...] com sua fotografia extremamente humanista, com temas sociais profundos e uma inesgotável emoção proposta em cada imagem.

Smith pensou sempre os detalhes do seu trabalho, vendo como fator indispensável a boa disposição das suas imagens sobre o suporte explorado. Viu nos detalhes minuciosos a diferença entre um bom trabalho e um trabalho inesquecível. (FIUZA, Beatriz, PARENTE, Cristiana, 2008, p.167).



Figura 12: Eugene Smith para a revista *Life*, *Homem com filho após a batalha pelo controle de Saipan, no Japão, Julho de 1944.*

Foi trazida para o Brasil, pelo fotógrafo e editor Jean Manzon, essa nova forma de propagar trabalhos fotográficos, um visual de padrão europeu foi dado à revista *O Cruzeiro*, e fez com que a revista adquirisse uma maior importância no cenário brasileiro, pelas “sequências narrativas, entremeadas de fotos, abriram espaço para a valorização do repórter fotográfico, que pôde apresentar ensaios muito mais articulados e fundamentados do que aquele feito para a imprensa diária” (MAGALHÃES, Ângela e PEREGRINO, Nadja Fonseca, 2004, p.56).

Outras revistas seguiram o mesmo caminho da revista *O Cruzeiro*, e vários fotógrafos fizeram carreira de acordo com Fiuza e Parente:

[...] Entre elas as cariocas *Photo Câmara* e *Fotográfico*, as paulistanas *Akopol* e *Fotoptica* e a tradicionalíssima *Íris*, a mais

antiga publicação brasileira especializada em fotografia, fundada em 1947 e que circulou por mais de 50 anos. Grandes nomes da fotografia contemporânea começaram suas carreiras na revista *Goodyear*. (FIUZA, Beatriz, PARENTE, Cristiana, 2008, p.169).

E dentro dessas revistas, os fotógrafos tiveram grandes oportunidades, produzindo nas áreas jornalísticas, publicitárias, e fazendo com que o ensaio fotográfico começasse a se consolidar em mais outros setores comunicacionais e artísticos.

3.7 O CONCEITO DO ENSAIO FOTOGRÁFICO

Um ensaio fotográfico tem como natureza expressar a visão do artista de acordo com o tema proposto junto com o ponto de vista dele:

Ao mergulhar em um ensaio o autor se vê inserido em um processo que exige muito mais que a captura de imagens. Exige uma reflexão sobre a conexão entre estas imagens, sobre a edição que melhor pode expressar sua intenção no trabalho (tendo assim mais efeito que a simples exposição de tudo que se pode revelar a respeito do assunto em questão) e sobre a apresentação que seja mais eficiente para tocar o outro, seu apreciador. (FIUZA, Beatriz, PARENTE, Cristiana, 2008, p.171).

Numa tentativa de criar o conceito do filme ensaio, Machado (2003) diferenciou o filme ensaio do filme documental, e a partir dessa tentativa, podemos criar um conceito do ensaio fotográfico. Pode ser vistos alguns pontos importantes, sobre o conceito do filme ensaio que possui semelhança com o ensaio fotográfico, propostos por Fiuza e Parente:

O termo *documentário* abrange um leque bastante amplo de trabalho da mais variada espécie, da mais variada temática, com estilos, formatos e bilotas de todo o tipo. [...] A câmara exige, por exemplo, que se escolha fragmentos do campo visível [...] e portanto que já se atribua significados a certos aspectos do visível e não a outros. Deve-se também eleger um ponto de vista, que por sua vez organiza o real sob uma perspectiva deliberada. [...] Além disso, há todo um processo de reconstrução do chamado mundo real que se passa do lado de lá, do lado do objeto, daquilo que se dispõe em função da presença da câmara. [...] O documentário começa a ganhar interesse quando se mostra capaz de construir uma visão ampla, densa e complexa de um objeto de reflexão, quando ele se transforma em *ensaio*, em reflexão sobre o mundo, em experiência e sistema de pensamento, assumindo portanto aquilo que todo audiovisual é na sua essência: um discurso sensível sobre o mundo. [...] Eu acredito que os melhores documentários, aqueles que tem algum tipo de contribuição a dar para o conhecimento e a experiência do mundo, já que não são, na verdade, filme-ensaios (ou videosensaios, ou ensaios em forma de programa de televisão ou hipermídia). (MACHADO, Arlindo, 2003).

Podemos perceber que depois da tentativa de criar o conceito do filme-ensaios, que o ponto de maior importância no conceito do ensaio fotográfico é a apresentação de uma reflexão de mundo através de um discurso escolhido pelo artista, sem regras ou tempo definido, sendo “temático, configurado a partir das experiências do próprio autor e de suas pesquisas sobre o assunto” (FIUZA, Beatriz, PARENTE, Cristiana, 2008, p.173).

CAPÍTULO 4: ENCONTRANDO UM RECIFE

Diante de toda uma pesquisa envolvendo a fotografia contemporânea, suas características expressas através de artistas marcantes, e do levantamento do que seria o ensaio fotográfico, o tema escolhido para a realização do ensaio foi o Recife Antigo, utilizando componentes gráficos e imagéticos da fotografia contemporânea baseados nas principais obras dos artistas Sophie Calle, Nan Goldin e Hélio Oiticica.

A definição do tema foi baseada no aspecto mais recorrente nos trabalhos dos três artistas abordados: o tema que faz parte do artista ou acaba fazendo parte por conta do nível da relação do artista com sua obra. O que acontece com Sophie Calle, é que de modo que o tema é escolhido, a sua trajetória de vida muda conforme ele vai se desenvolvendo, e de alguma maneira a vida dela acaba se tornando parte da obra, ou seja, ela se molda de acordo com seu trabalho.

Hélio Oiticica, no campo da arte contemporânea, fez com que o espectador ficasse mais próximo da obra, criando uma certa relação de intimidade entre eles, mudando alguns de seus valores e pensamentos de acordo com o que HO propôs no seu trabalho, que partia, algumas vezes, de sua própria ideologia, ou seja, de alguma forma o artista influencia o espectador, assim podemos dizer que Oitica também acaba sendo parte da obra.

Por fim, Nan Goldin acaba sendo o ponto mais forte da relação artista/obra pela forma como sua vida faz parte do seu trabalho, e o trabalho da sua vida, sendo que diferente de Calle, as suas composições aconteciam de acordo com o que lhe ocorria, e isso de alguma maneira afeta também a relação espectador/artista/obra, pois a questão da intimidade em Nan Goldin, aproxima não só o espectador da obra, mais também o artista do espectador.

O tema escolhido foi baseado nos aspectos apresentados, que envolve a questão da intimidade do artista com a obra, e do tema com o artista, assim chegaremos ao ponto principal do ensaio fotográfico, o Recife Antigo.

4.1 O LUGAR E O NÃO-LUGAR

Antes de apresentar o tema escolhido e de explicar a minha relação com o tema, é preciso trazer à tona a questão das relações existentes entre o indivíduo e do lugar que ele vive. Existe o lugar, que está relacionado com a identidade do indivíduo, e o não-lugar, que existe em decorrência da supermodernidade – época atual – segundo Marc Augé, em *Não Lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. De acordo com Augé, “um lugar se defini como identitário, relacional e histórico” e “um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não – lugar” (AUGÉ, Marc, 1994, p.73). Um lugar antropológico “simboliza a relação de cada um de seus ocupantes consigo próprio (identidade), com os outros ocupantes (relacional) e com a história em comum” (SÁ, Teresa, 2006). O termo “lugar antropológico” foi designado por Augé como:

[...] àquela construção concreta e simbólica do espaço que não poderia dar conta, somente por ela, das vicissitudes e contradições da vida social, mas à qual se refém todas aqueles a quem ela designa um lugar, por mais humilde e modesto que seja. [...] além disso, que o lugar antropológico, é simultaneamente princípio de sentido para aqueles o habitam. (AUGÉ, Marc, 1994, p.51)

Ou seja, o lugar pode ser considerado *lugar* pela relação de afetividade do indivíduo com esse espaço, simultaneamente criando uma identidade. Em contra partida, existe o não – lugar, nascido da supermodernidade, a super aceleração do tempo, a pressa, o ritmo acelerado da história contemporânea. E contudo, de acordo com Augé, os não – lugares são:

A medida de época; medida quantificável e que se poderia tomar somando, mediante algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferrovias e domicílios móveis considerados “meios de transporte” (aviões, trens, ônibus), os aeroportos, as estações e as estações espaciais, as grandes superfícies da distribuição, a medida complexa, enfim, redes a cabo, sem fio, que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só se põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo. (AUGÉ, Marc, 1994, p.75).

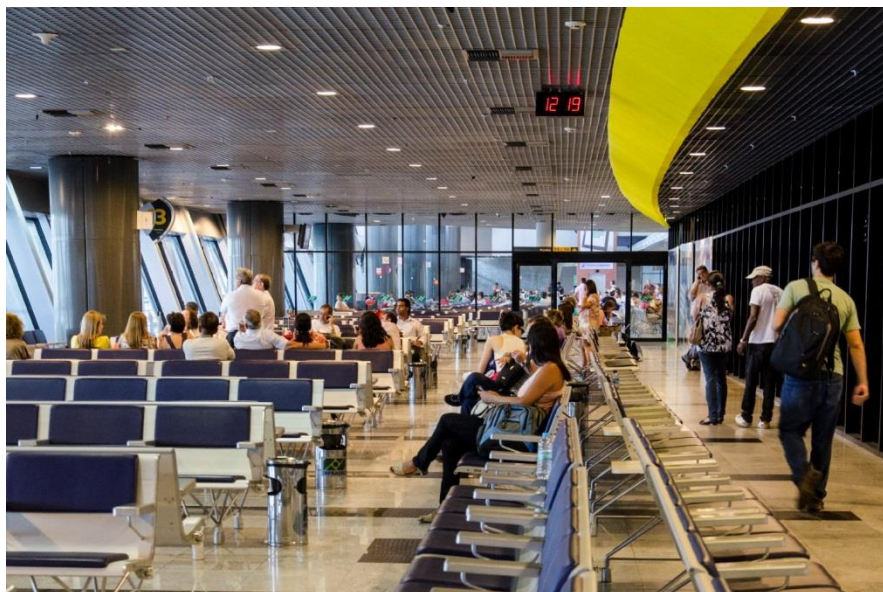


Figura 13: Aeroporto Internacional dos Guararapes Gilberto Freyre em Recife, 2014

Em decorrência da facilidade de troca de informação e culturas, aumento das pessoas no trânsito, o encurtamento das distâncias, virtual ou física, espaços que as pessoas estão de passagem cresceram, digamos os locais de ocupação efêmera, “em que o contato com o outro é limitado, e que por isso mesmo, são locais em que predomina a solidão” (SILVA, Alexandra, 2013, p.13). Segundo Sá, esses locais são utilizados para satisfazer uma necessidade imediata, e são semelhantes em qualquer lugar do mundo, um exemplo seria os banheiros públicos de aeroportos, onde não existe relação do indivíduo com o lugar, servindo apenas para satisfação de suas necessidades, ainda tendo a mesma configuração em outros aeroportos do planeta,

Essa característica se acentua quando se considera que, além de ser um espaço despersonalizado, o não – lugar é frequentado por pessoas “sem” identidade. O *lugar* é identitário, e estar ali revela muito sobre o indivíduo, pois implica um vínculo. Já o não- lugar não é possível estabelecer esse tipo de relação e, por isso, ali prevalece o anonimato. Assim, não é possível que um encontro verdadeiro entre as pessoas ocorra nesses locais e, por isso, o não – lugar é um espaço de solidão.(SILVA, Alexandra, 2013, p.13).

Com isso, os Não – lugares não possuem uma relação afetiva com o indivíduos, por ser, na maioria das vezes, um lugar de passagem, em contrapartida o Lugar se caracteriza por ser o espaço que podemos chamar de “nosso” e de alguma maneira nos define.

A imagem da cidade é construída pelo indivíduo a partir da forma com que ele se relaciona com o lugar, e a partir de toda uma memória construída ao longo do tempo vivido no determinado espaço. Para Lucrécia D' Alessio Ferrara, em *Olhar Periférico: informação, linguagem e percepção ambiental*, A imagem urbana, como ela sugere, não apenas visual, mas, polissensorial, é:

Uma representação construída cotidianamente pelos moradores, a partir da informação inferida da vivência de variáveis contextuais consideradas como elementos de informação urbana. [...] Porém, essa imagem urbana não é estanque ou rígida, mas é flagrada num processo fluido, dinâmico e seletivo: apreende-se, capta-se essa representação a partir do repertório cultural e individual. (FERRARA, Lucrécia D'Alessio, 1999, p.71-72)

A imagem da cidade é construída, principalmente, pela vivência e memória, e que os cidadãos tem participação crucial nessa empreitada. E a forma com que o ambiente é percebido pelo usuário é importante para essa construção, “a maneira como ele a vivencia e experimenta é única, já que está relacionada a seu local de vivência, onde trabalha, como os caminhos que percorre e onde decide ir nos dias de lazer” (SOUZA, Lillian Andreza dos Santos; ANGELO, Roberto Berton de, 2008, p.168). A percepção urbana, segundo Ferrara:

Não é um dado, não se manifesta como uma certeza, mas é um processo e uma possibilidade. Altera-se conforme as características socioculturais e informativas (repertório) do morador da cidade e submeter-se às características físicas, econômicas e de infra estrutura do próprio espaço urbano. (FERRARA, Lucrécia D'Alessio, 1999, p.107)

Cada indivíduo tem uma imagem construída a partir da sua vivência, ou seja, de acordo com seu deslocamento ele pode construir uma imagem diferente de outros indivíduos, uma espécie de mapa mental é produzido. Isso que dizer que:

Quem conhece uma cidade pelo automóvel, tem um ponto de vista mais baixo e as imagens, que passam rapidamente, são enquadradas e recortadas pelas janelas. Já quem caminha por ela, além de ter mais tempo para observar cada coisa que chama sua atenção, tem o ponto de vista na altura do olhar. Diferente daquele que ande de ônibus, que sequer é responsável pela escolha do caminho. (SOUZA, Lillian Andreza dos Santos; ANGELO, Roberto Berton, 2008, p.165)

A imagem do ambiente é constituído essencialmente pela percepção do sujeito e suas vivências afetivas, fazendo com que a cidade tenha várias imagens dela mesma, mas construídas de diversas formas e maneiras.

4.2 RECIFE PORTUÁRIA E O BAIRRO DO RECIFE ANTIGO

Com base em dados históricos, o Recife antigo antes de se consolidar um bairro, surgiu como porto de exportação de açúcar, consequência da colonização da Capitania de Pernambuco no século XVI, e da disposição natural dos arrecifes que servia de “ancoradouro”. O centro urbano da região era, o que é hoje, a cidade de Olinda, e toda a população que havia naquela faixa de terra, do porto, constituiu-se a partir das atividades de exportação, permanecendo assim por anos, até que por conta do crescimento do comércio marítimo, a região do porto, na ilha do Recife, se tornou o Bairro do Porto. Com toda essa expansão do mercado do açúcar, o porto do Recife adquiriu uma certa importância, essencial para o desenvolvimento da região, antes da colonização holandesa, e segundo Cátia Wanderley Lubambo em *O bairro do Recife: entre o Corpo Santo e o Marco Zero*, Olinda foi incendiada e evacuada, em consequência disso, o Governo da Capitania passou a residir no Recife, que

Foi o primeiro passo para o crescimento do povoado. Na ilha do Recife foram sendo construídos vários edifícios e casas e estendendo-se as ruas e caminhos na direção do continente: A ilha de Antônio Vaz. Com os holandeses, foram feitos os primeiros melhoramentos no ancoradouro, além de um plano urbanístico para a cidade. (LUBAMBO, 1991, p.26)

Na gestão holandesa foram construídas as pontes de Recife e da Boa Vista, ligando as ilhas ao Bairro do Porto, e todas essas mudanças realizadas nesse período podem ser consideradas uma implantação do primeiro plano urbanístico do Recife, fez com que a cidade obtivesse, através da construção de casas, dos sobrados e praças, uma maior movimentação urbana (LEITE, Rogerio Proença, 2002).

Em meados do século XIX, depois de toda uma mudança no cenário do comércio, e pela crise da economia açucareira do século XVIII, se inicia a abertura dos portos que se caracteriza por ter sido “uma época de redefinição da economia brasileira, e por conseguinte, da economia urbana” (LUBAMBO, 1991, p.27), que também está ligado à vinda da Família Real para o País. Com todos esses acontecimentos, a modernização e aprimoramento do Porto começou a se tornar possíveis, e a partir de 1815, pela Comissão do governo Imperial, projetos foram elaborados para reparar os problemas do Porto.

Naquela época, o Recife constituía o local do capital comercial da Região e já não era apenas o “Porto”, era a “cidade”. Tal fato denota, principalmente, que a função portuária já não era a única do lugar, muito embora ainda fosse a dominante. O Porto e seu movimento continuariam, ainda, por muito tempo, a polarizar a vida da cidade do Recife. (LUBAMBO, 1991, p. 29)

No final do século XIX e início do século XX, em decorrência das mudanças, e da evolução da economia, por conta também do fluxo comercial do Porto de Recife, além do surgimento de indústrias em Pernambuco, houve uma expansão urbana, fazendo com que novos bairros surgissem, e outros se expandissem, tendo cada um uma atividade distinta, por exemplo

No início do século XX, o Bairro do Recife concentrava o comércio importador e exportador, as finanças nacionais e estrangeiras e os serviços públicos básicos, como o transporte ferroviário e marítimo e as comunicações. Era evidente o congestionamento das funções no Bairro, que abrigava cerca de 13.000 residentes distribuídos entre 1.180 casas e sobrados. (LUBAMBO, 1991, p.53)

Seguinte à ocupação holandesa, a outra intervenção urbanística no Bairro do Recife foi a reforma de 1910, baseada na Paris de Haussmann. Todo esse contexto de reforma urbana aconteceu na maior parte do país nessa época, em decorrência da “busca de uma nova imagem de cidade moderna” (LEITE, Rogério Proença, 2002), quase todo o Bairro do Recife foi demolido, inclusive grande parte da arquitetura colonial holandesa, para a reconstrução de avenidas. E segundo Leite, foi nesse bairro reformado que em 1993 o *Plano de revitalização do Bairro do Recife*, “não se tratava apenas de uma proposta de restauração do patrimônio edificado”, porém uma ideia de transformar essa reforma num grande empreendimento, com a intenção de tornar o Bairro num conjunto de consumo e lazer, e esse plano tinha três objetivos principais:

Tendo como base operacional um conjunto de três setores de Intervenção: 1. transformar o Bairro do Recife em um “centro metropolitano regional”, tornando-o um pólo de serviços modernos, cultura e lazer; 2. Tornar o Bairro um “espaço de lazer e diversão”, objetivando criar um “espaço que promova a concentração de pessoas nas áreas públicas criando um espetáculo urbano”; 3. Tornar o Bairro um “centro de atração turística nacional e internacional”. (LEITE, 2002, p.118)



Figura 14: Foto Bairro do Recife Antigo, *Rua do Bom Jesus*, 2008

Um dos resultados desse plano, foi a reforma de uma parte da vila, que implicou no agito do lugar, o tornando um ponto de encontro, atraindo pessoas que nunca tinham passado por ali, e em 1998, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional,

Atribuindo caráter “simultâneo” à estrutura urbana e arquitetônica do Bairro, o IPHAN reconheceu como *patrimônio nacional* um sítio urbano eclético, que foi erguido graças à demolição de um antigo bairro colonial, na ampla reforma que ocorreu em 1910, seguindo um modelo de avenidas largas e retilíneas. (LEITE, 2002, p.120)

. E somado a isso, a prefeitura passou a ter o apoio de empresários locais que proporcionou uma grande programação cultural, com shows, apresentações de dança e exposições de artes, trazendo para o bairro uma grande visibilidade pública.

CAPÍTULO 5: PRODUÇÃO DO ENSAIO FOTOGRÁFICO

Parte da metodologia escolhida a partir da proposta dada por Lucy Niemeyer, 2007, em *Elementos de semiótica aplicados ao design* foi utilizada, servindo como base no processo de produção e construção do ensaio fotográfico, e a partir desses princípios propostos por Niemeyer, foi criado todo um cenário para a edição das fotos.

5.1 CONCEBENDO A PERSONALIDADE DO PROJETO

Tomando como base a metodologia orientada por Niemeyer, a primeira etapa proposta é delinear a personalidade do objeto, nesse caso o ensaio fotográfico. E para a realização desta etapa foi preciso responder algumas questões:

1. Que desafios, mudanças e expectativas se pretendia enfrentar?

Um dos desafios foi definir os lugares que iriam estar no roteiro, para isso foi feita uma pesquisa de campo, e uma das expectativas era visitar os locais e tirar as fotos pelo menos uma vez para obter as imagens definitivas, mas não foi possível realizar só uma visita para definir o roteiro e as fotos. As fotos, de início, iriam ser expostas em todos os pontos do roteiro, mas ficou decidido que as imagens iriam ser expostas apenas num único lugar, por que nem todos os locais escolhidos possuem um local que valorize a fotografia, já no cais de Santa Rita, onde as fotos foram expostas, além das fotos ficarem expostas de maneira que todos possam ver, existe uma conexão com o conceito do ensaio. Outro desafio, em questão à pesquisa e o projeto, foi relacionar os artistas destacados no primeiro momento, com a minha intenção e transformar isso em algo material e de conteúdo.

2. Quais foram as medidas estratégicas necessárias para atingir os objetivos? Quais foram as competências necessárias?

A primeira medida tomada para atingir os objetivos, foi criar um roteiro que transmitisse para o expectador a minha relação com o recife antigo. E para chegar na realização desse roteiro foi preciso traçar um histórico dos pontos escolhidos do bairro do recife antigo, partindo do recife portuário até os dias de hoje, além de pesquisar a relação, num âmbito maior, do individuo com o lugar.

3. Que recursos (humanos, tecnológicos, informacionais) foram necessários? Que produtos e serviços foram requeridos para atingir o intento?

Os recursos utilizados para a produção do ensaio fotográfico, em relação aos recursos tecnológicos foram a câmera semiprofissional, não foi utilizado nenhum indivíduo no ensaio. E os recursos informacionais foram utilizados na pesquisa realizada para a criação do roteiro, através de livros e periódicos em relação ao histórico do recife portuário. O mesmo processo de pesquisa foi utilizado para a pesquisa do que seria o lugar e o não lugar, e a imagem da cidade para o individuo. O produto escolhido, depois dos testes realizados, para a exposição das fotos foi o papel tipo jornal, o serviço de impressão foi solicitado numa gráfica rápida.

5.2 ESTABELECENDO OS LUGARES DO ROTEIRO

Foram determinados 5 pontos no roteiro que foi seguido:

- Cais da Santa Rita;
- Paço Alfândega;
- Rua da Moeda;
- Marco Zero;
- Praça do Arsenal;

Os lugares e o roteiro foram escolhidos a partir da minha relação com o bairro do Recife Antigo, e depois de feita a pesquisa sobre as relações que o indivíduo estabelece com o lugar, seja sua cidade, ou apenas estando de passagem, ficou mais claro e mais fácil definir os pontos para a realização do ensaio, nesse caso, os lugares com que tenho uma afetividade, que de alguma forma estão marcados na minha trajetória.



Figura 15: Mapa Bairro do Recife com o roteiro

Os locais escolhidos são muito populares no Bairro do Recife antigo, e não só dele, da cidade do Recife também, por ser um local de grande importância histórica e cultural para os moradores. No Cais de Santa Rita funciona como uma estação de ônibus que traz passageiros de toda a região metropolitana do Recife para o centro da cidade, famosa pela grande variação de comércio, além de ser ponto de encontro da maioria dos recifenses e turistas na rota do carnaval, o fato de ser um ponto de encontro e de que o Cais é um ponto inicial em todas as visitas, seja nas festividades, ou em dias comuns, já o torna especial por ser o começo de algo grandioso no meu dia.

O Paço Alfândega é um pequeno shopping que fica localizado na frente do rio Capibaribe e da Rua da Moeda, possui poucas lojas e é conhecido por ficar do lado da grande e muito conhecida Livraria Cultura, também pode ser considerado um ponto de encontro e de grandes apresentações no carnaval de Recife, já a minha relação com o Paço é parecida com a do Cais em questão do ponto de encontro, porém ele é mais uma passagem para a Rua da Moeda nos dias mais comuns, e no carnaval se torna um importante ponto, pois além de ser uma passagem, é um local de descanso, divertimento e espera. O próximo ponto é a Rua da Moeda, muito frequentada pelos recifenses que preferem um ambiente mais alternativo no cenário recifense, lotada tanto nos dias de carnaval quanto nos finais de semana, por conta de vários estabelecimentos que se configuram em bares e restaurantes ao longo da rua, nela existe um item bastante importante para mim, a estatua de Chico Science, grande ídolo dos pernambucanos, e o considero como um dos maiores recifenses por tudo que ele fez e representou.

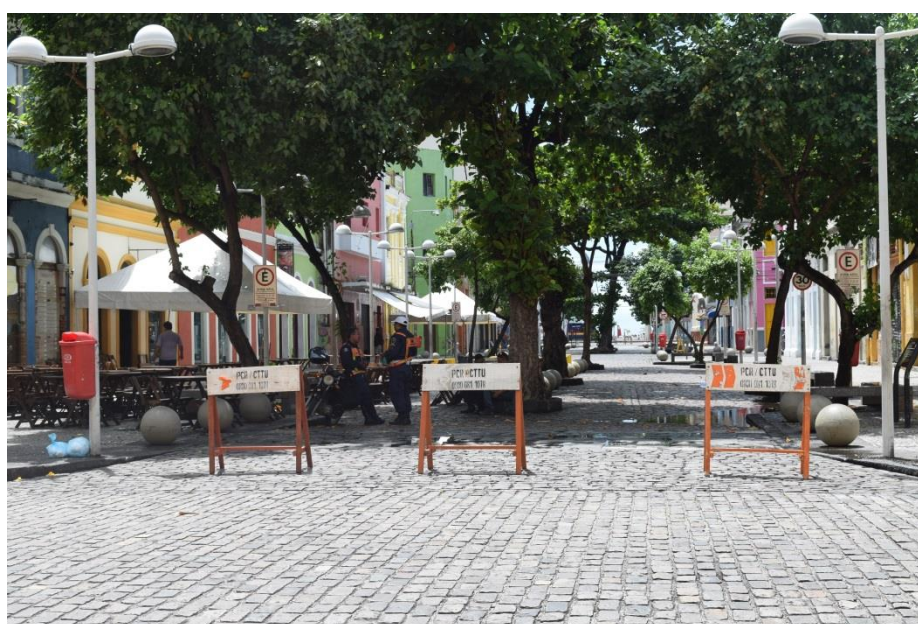


Figura 16: Foto Rua da Moeda, Acervo Pessoal, 2016

O Marco Zero, local de grandes acontecimentos e eventos da cidade, muito frequentado nos finais de semana e na época de carnaval. Na maioria dos dias, à noite, o espaço é utilizado por jovens para a prática de esportes, e nos finais de semana o público é bem variado, por conta do projeto Recife Antigo de coração, que oferece diversas atividades no bairro que vai desde dança, apresentações culturais até a colocação de pistas de skates para a população. E não poderia deixar de falar que o Marco Zero é o principal polo de apresentações durante a época do carnaval, trazendo uma multidão de foliões para o coração de Recife. E esse lugar se torna um destaque pela a história por trás dele, trazendo um sentimento de orgulho da cidade e da cultura local.

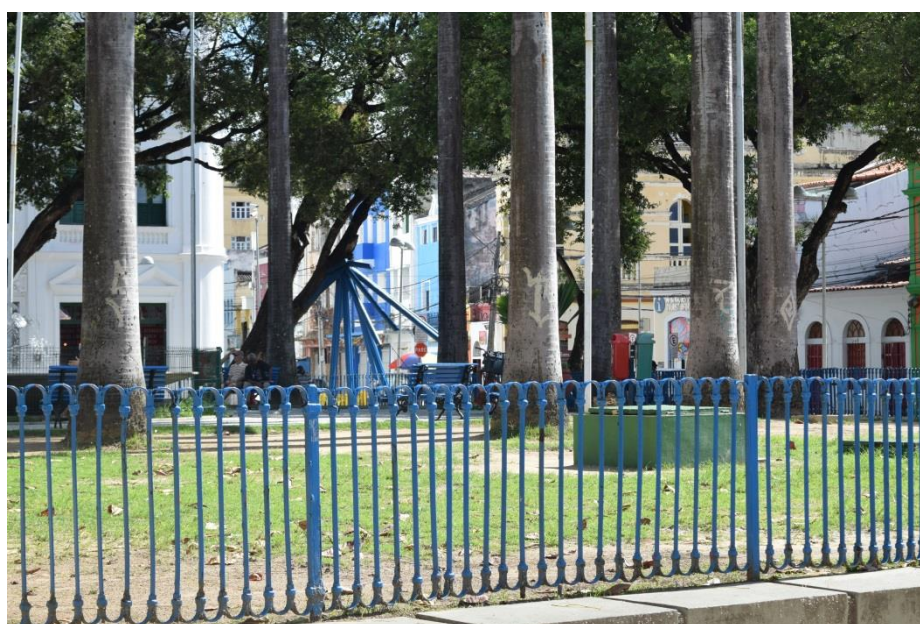


Figura 17: Foto Praça do Arsenal, Acervo Pessoal, 2016

Por último, A Praça do Arsenal, que abriga importantes monumentos do bairro, como a Torre Malakoff, que hoje acolhe exposições de artes, e recentemente também, na praça, foi construído o Museu Paço do Frevo, onde estão expostas as histórias do carnaval de Recife e do ritmo que embala a capital de Pernambuco. Palco de diversas atrações culturais durante todo o ano. Por ser o local considerado polo do frevo, ritmo que domina o carnaval de Recife, ele me traz também um sentimento de orgulho de ser daqui por toda a bagagem cultural que possui.

5.3 EM BUSCA DA VOZ VISUAL

A segunda etapa realizada no processo de produção para a edição das fotografias foi realizar a atividade que tem o objetivo a compreensão dos valores centrais do ensaio. Depois de feita a pesquisa, de criado e seguido o roteiro para a produção das fotos, foram escolhidas e dispostas 25 imagens, no intuito de observar o comportamento de cada uma em relação ao tema, e definir as fotos que farão parte do ensaio de acordo com a metodologia de Niemeyer.



Figura 18: Fotos do Bairro do Recife Antigo, 2016



Figura 19: Fotos do Bairro do Recife Antigo, 2016

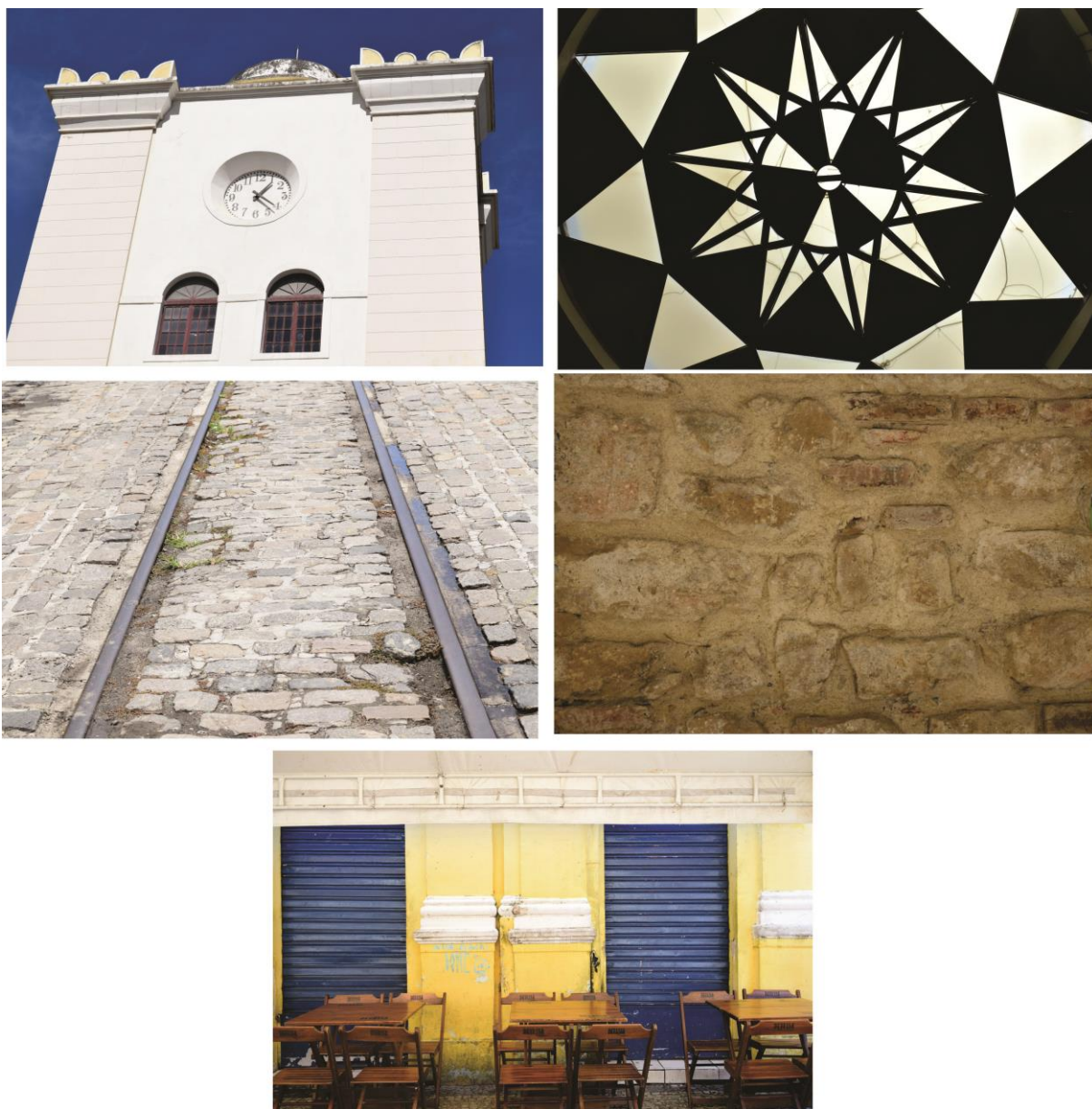


Figura 20: Fotos do Bairro do Recife Antigo, 2016



Figura 21: Fotos do Bairro do Recife Antigo, 2016

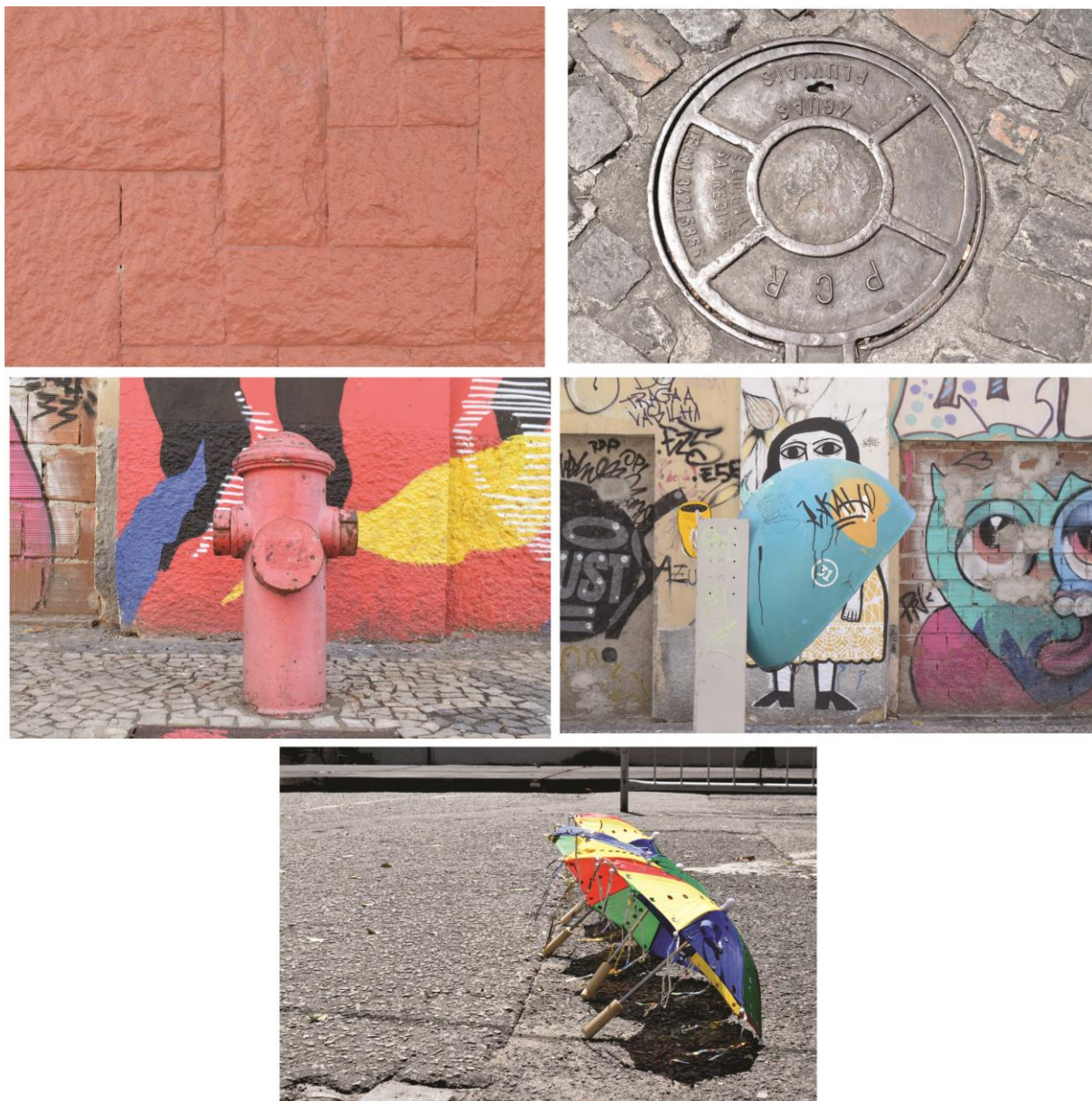


Figura 22: Fotos do Bairro do Recife Antigo, 2016

Após a distribuição das fotos, podemos definir algumas recorrências plásticas no plano de expressão. Na esfera das cores há uma repetição forte das cores amarela e azul, percebidos na maioria das imagens, às vezes essas cores são apenas um detalhe na composição, e em outras o olhar é direcionado diretamente para elas, podendo estar juntas ou isoladas. Variações da cor vermelha também podem ser notadas, a cor aparece em conjunto com as outras, e está destacada em algumas das fotos como a cor predominante. A cor amarela e azul, aparece em sua maioria saturadas, principalmente o amarelo, e no caso da cor vermelha, aparece menos saturada.



Figura 23: Recorrência das cores Azul, Amarelo e Vermelho nas imagens

Em relação da repetição das formas, percebe-se que há uma recorrência de formas retas nas imagens, e inclusive na maioria das fotos que representam texturas também observou-se linhas retas que se cruzam em algum momento. Nas demais fotos, linhas retas tem a característica de estarem na vertical. Já as formas curvas, não são necessariamente abstratas, são em maior parte num formato delimitado.

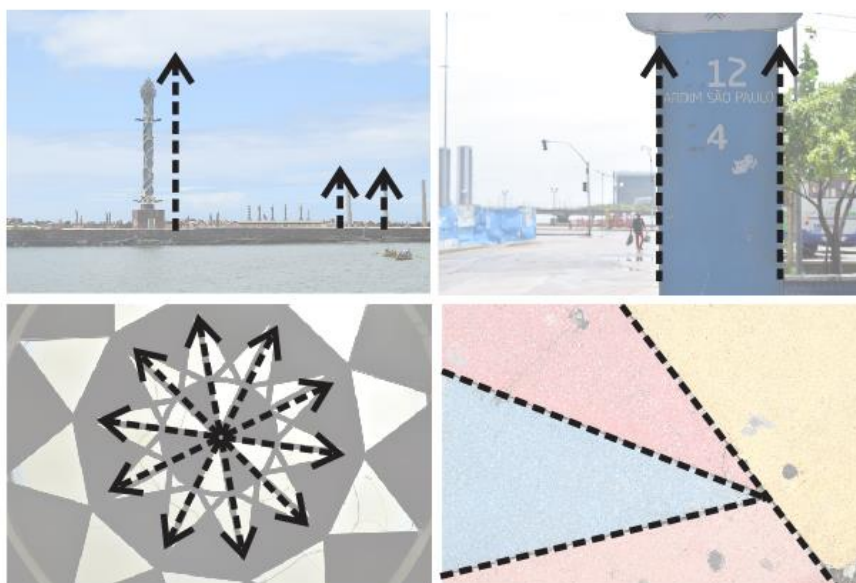


Figura 24: Retas verticais e linhas, 2016

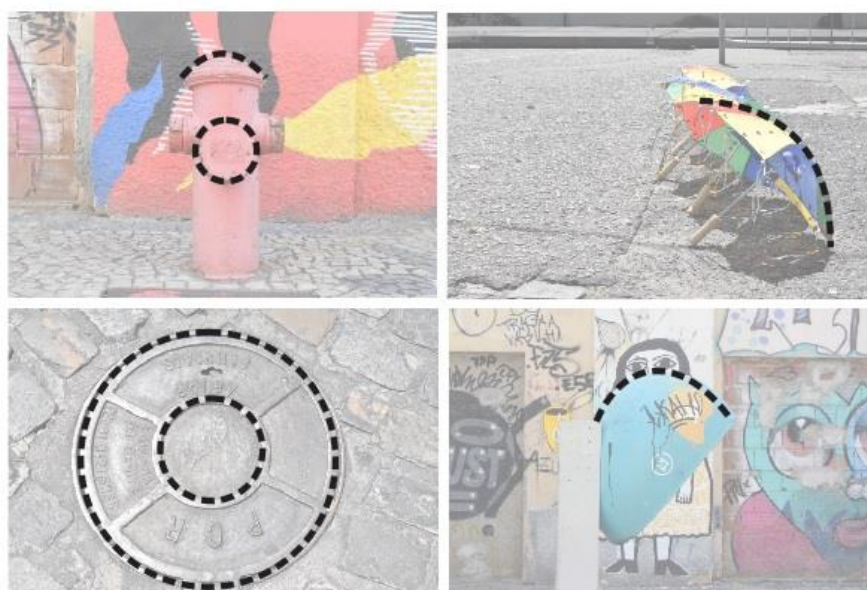


Figura 25: Repetição de formas curvas, não abstratas, 2016

Observadas as os elementos plásticos das categorias cromáticas e eidéticas, podemos partir para a categoria topológica, responsável pela distribuição dos elementos, como estão arranjados. As imagens podem ser divididas em grupos de acordo com a disposição dos elementos nas fotos. Uma parte deles estão arranjados no plano central, e no plano lateral, isolados, e assim apenas um elemento em destaque, uns de formas retas e outras curvilíneas. Seria assim, o grupo de apenas um elemento, disposto ou no plano central, ou no plano lateral

direito ou esquerdo. Nos exemplos abaixo, os elementos destacados são: a parada de ônibus, a estatua de Chico Science, o hidrante e o gelo baiano.



Figura 26: Um elemento, localizado no plano central e nos planos laterais da imagem, 2016

Outro grupo se constitui nas imagens em que dois elementos são destacados, e podem estar nos planos laterais direito e esquerdo. Estando assim em conjunto. Nas imagens abaixo, podemos ver que mais de um elemento foi destacado, sendo assim: os trilhos.



Figura 27: Dois elementos, localizados no plano lateral direito e esquerdo da imagem, 2016

E no caso das texturas foi utilizada uma abordagem diferente das demais fotos, que no caso os elementos destacados são as formas recorrentes. Na imagem escolhida abaixo, podemos observar duas formas que se repetem na forma e na variação delas, tanto uma como a outra têm forma triangular. E o caso das texturas se aplica no grupo anterior, que dois elementos se destacam na foto, estando assim em conjunto.



Figura 28: Duas formas recorrentes na imagem, retas e curvas, 2016

E ainda no mesmo grupo, de dois elementos, estão os que os destaques tanto estão na forma que se repete em conjunto com o objeto. No exemplo abaixo, estão em destaque: a forma quadrada que se repete envolvendo o elemento marco zero na foto, e no caso, as formas acabam convergindo para um ponto, que na foto é o marco.

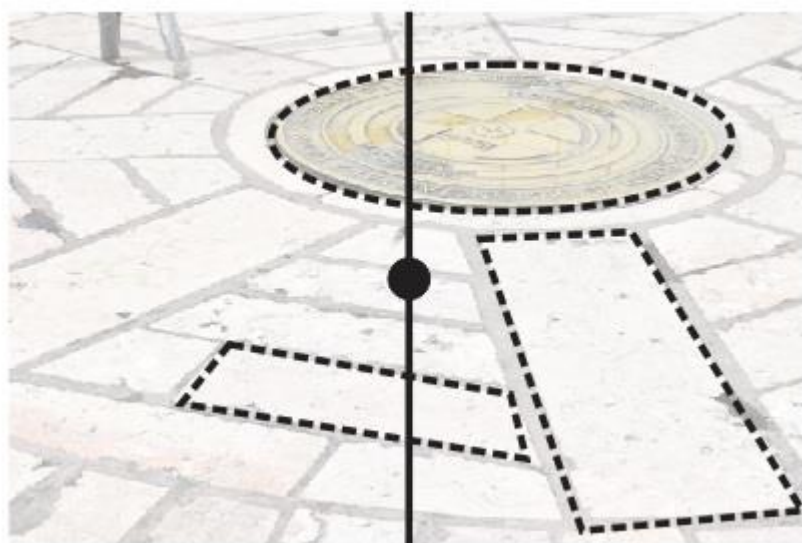


Figura 29: Elementos marco zero e formas quadradas, 2016

O último caso de arranjo dos elementos, está no grupo das imagens que possuem múltiplos elementos em destaque, e podem estar distribuídos ou no plano lateral direito, ou no plano lateral esquerdo, ou em ambos os planos. Nas fotos escolhidas a baixo, estão em destaque: as sombrinhas de frevo no lado direito da imagem, as cadeiras e portas do estabelecimento, que estão dispostas nos dois lados da imagem, e no mesmo caso, o monumento de Francisco Brennand, as outras obras do artista ao redor e o arrecife que sustenta todo o local, dispostos em ambos os lados da foto.

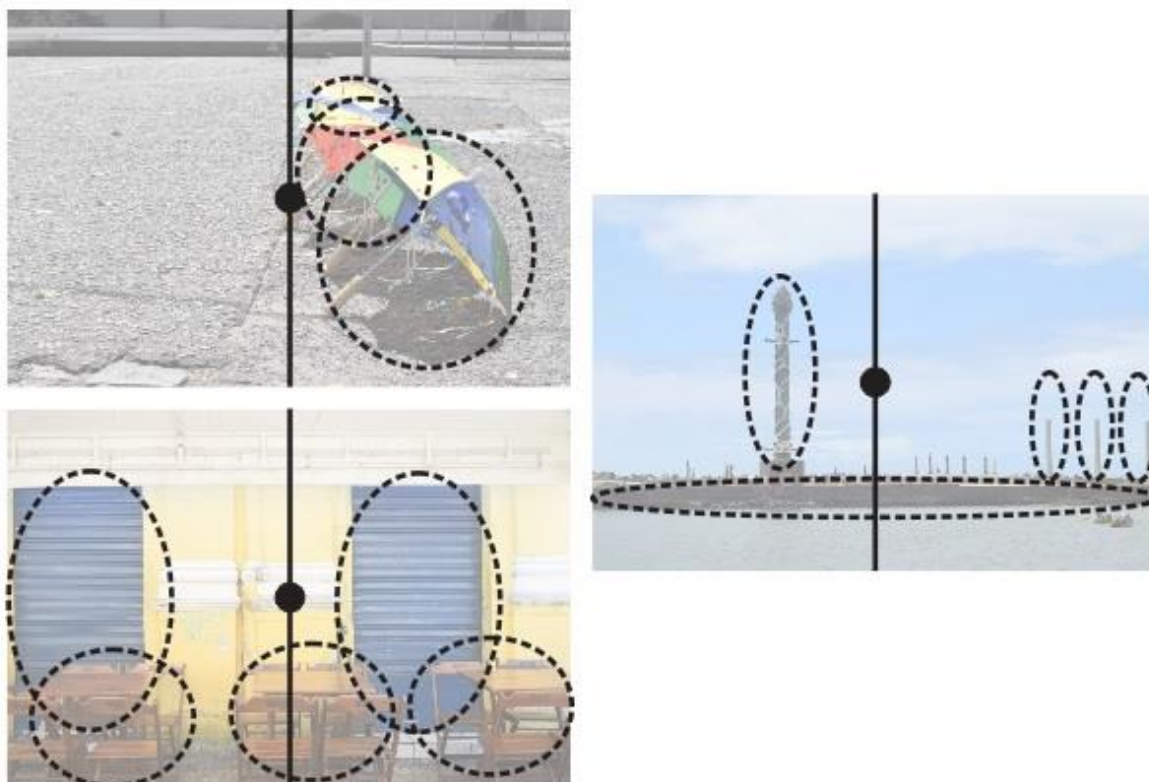


Figura 30: Múltiplos elementos dispostos ou no plano lateral direito, ou esquerdo, ou em ambos os lados, 2016

A partir das observações em torno das imagens em relação às categorias plásticas no plano de expressão, podemos partir para as observações no plano de conteúdo. E seguindo a metodologia de Lucy Niemeyer, as fotos que vão ser analisadas no plano de expressão foram o primeiro passo para o descarte de algumas, e nessa próxima etapa serão definidas as imagens que farão parte do ensaio.

Foram criadas três categorias que separam três momentos das fotos anteriormente separados pela quantidade de elementos dispostos, e que no plano de conteúdo pode ser separados da seguinte maneira:

- Categoria um: Solidão (Apenas um elemento em destaque)
- Categoria dois: Encontro (Dois elementos em destaque)
- Categoria três: Multiplicidade (Múltiplos elementos)

Cada parte que foi dividida tem relação com os momentos que antecedem e fazem parte do encontro realizado pelas pessoas na época do carnaval, ou em qualquer outro encontro que sempre tenho com meu grupo de amizade, juntamente pelo valor e significado do lugar pelo seu histórico e da relação tenho com o local, e

pode ser dito aqui que uma parte dos recifenses também possui. Ao final das explicações em torno das imagens, apresento a construção do sentido delas definindo os elementos do plano de expressão e plano de conteúdo.

Começando pela primeira categoria, que foi dada o nome Solidão, podemos dizer que algumas fotos se encontram nela pela quantidade de elementos dispostos, e nesse caso se dá pelo destaque de apenas um elemento no plano de expressão. Essa categoria está muito ligada à chegada, seria o ponto de partida para o encontro. Não necessariamente a palavra solidão aqui pode significar algo negativo, o momento de chegada pode ser a certeza de que posteriormente até o caminho do encontro não estaremos sozinhos. As fotos que foram definidas para representar essa categoria estão ligadas com o mesmo plano de conteúdo, por conta de terem as mesmas características na expressão.



Figura 31: No Cais, 2016



Figura 32: Do lado do Paço, 2016



Figura 33: Na Moeda, 2016

Essas três imagens se baseiam na questão anterior ao encontro, seriam os meus pontos de referência no bairro do Recife Antigo, por isso as figuras foram nomeadas de acordo com o lugar que pertencem, e acabam sendo confundidos por essa razão. E além disso, para mim esses três elementos representam realmente algo que se destaca nos pontos citados.

No caso da primeira imagem, No Cais, a foto de uma das paradas de ônibus mais utilizadas por mim para chegar até o ponto de encontro, seria a chegada, escolhi tirar justamente a foto dessa parada, porque ela é a parada do bairro onde moro, e logo que vejo essa foto me vem a cabeça a imagem da volta para casa depois de uma noite inteira de folia. A foto Do lado do paço, é o gelo baiano que separa a lateral do Shopping Paço Alfândega com o percurso até a Rua da Moeda, o tenho como referência, e tirei essa foto por uma questão interessante, esse local está sempre diferente em todas as vezes que passo por ele, porém nunca deixou de ser minha referência.

E na última, é mais um marco histórico que a estátua que fica na Rua da Moeda carrega para o Recife Antigo, e toda Pernambuco. Foi pelo o que Chico Science significou e significa, e o fato de sua estátua estar justamente nessa rua, é que foi nela que começou toda o desenrolar do Manguebeat, movimento criado pelo grupo do cenário cultural em que Chico fez parte no final do século XX. Então, além de ser um marco na história do Bairro ter a estátua de alguém tão influente, é também muito importante para mim e para muitos que frequentam o lugar. Essa fotografia marca o final da solidão e o início do conjunto. Então, pode, se sintetizar portanto, a construção do sentido nesse bloco de imagem a seguir:

Plano de expressão: um elemento no plano lateral/central

Plano de conteúdo: solidão

Na segunda categoria, *Encontro*, as fotos foram selecionadas por possuir dois elementos em destaque na imagem no plano de expressão. Essa categoria só foi concretizada por conta da primeira, pois sem a chegada, o primeiro momento de solidão, não existiria o encontro, e é onde sabemos que não vamos mais estar só até chegarmos no ponto final. As imagens dessa categoria possuem um caráter mais gráfico, seus elementos em destaque são formas geométricas que se repetem, por conta disso, a maioria das fotos aqui selecionadas formam uma textura visual, que possuem cores fortes e características.

As imagens acabam formando uma textura visual, e todas elas contêm um ponto em quem as formas, se cruzam ou se encontram, podendo ser no plano central da imagem, ou no plano lateral.



Figura 34: Frente da Caixa

A primeira imagem dessa categoria, Na frente da Caixa, é considerada um importante ponto de encontro quando se está na Praça do Marco Zero, onde acontecem grandes apresentações e importantes eventos na cidade do Recife, e não poderia deixar de ser um local muito importante para quem a visita. A foto foi tirada do chão, pela razão de que, a característica dele já é o nome do ponto de encontro, nesse caso o chão colorido, que fica na frente da caixa. E quando falamos a palavra Caixa, estamos nos referindo à Caixa Cultural, onde acontecem exposições de artes e outros eventos, e como estamos na categoria encontro, onde podemos dizer que ai se inicia um divertimento e interação com quem está lhe acompanhando. As cores também possuem grande destaque, e fazem uma conexão com o sentimento vivido nessa etapa do encontro, nesse caso as cores amarela, azul e vermelha, quem compõem a imagem, cores essas que são as principais cores na bandeira do recife, e as linhas que aparecem na imagem convergem para o marco.

Plano de expressão: Cores fortes/amarelo, azul e vermelho

Plano de conteúdo: diversão/interação



Figura 35: O Marco, 2016

A segunda imagem, O Marco, acaba que se confundindo um pouco com a primeira, por se tratar de serem no mesmo lugar, porém o marco traz uma perspectiva diferente pelo que ele representa como acontece na foto, Na Moeda, da primeira categoria, o Marco Zero do Recife traz um sentimento de orgulho da cidade, cidade que passou por várias modificações, que surgiu a partir de um porto e cresceu como cidade através das práticas comerciais. Todas as vezes que o encontro acontece, apenas observamos a paisagem, o ponto final pode ser ali, ou apenas estar mais próximo. Com relação ao plano de expressão, a foto possui formas quadradas, que formam uma textura visual que acaba convergindo para o marco zero, que seria a segunda forma que fecha a imagem.

Plano de expressão: Duas formas geométricas regulares/ quadrado/ círculo

Plano de conteúdo: Orgulho

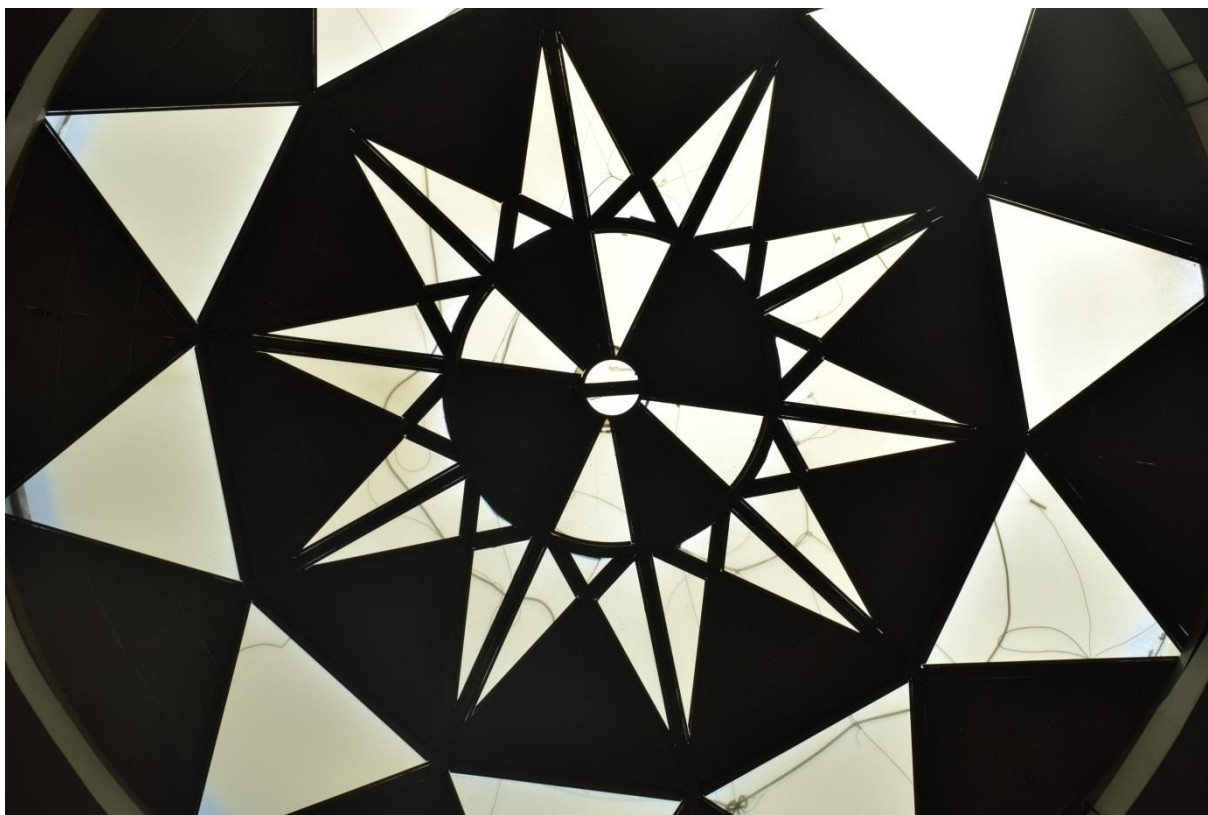


Figura 36: O Paço, 2016

Na última foto, O Paço, acaba formando uma textura visual destacado por variações de formato triangular, retos e curvos. O Paço Alfândega, apesar de ser realmente ponto de encontro para muitas pessoas, por ser um shopping, se torna uma passagem durante o carnaval recifense, e por isso no roteiro, se torna o lugar que sucede o Cais de Santa Rita, o encontro depois da solidão, e o começo do caminho para a multidão.

Plano de expressão: Formas retilíneas/ dois elementos em destaque no plano central/lateral

Plano de conteúdo: Encontro

Para completar as categorias, a última, *Multiplicidade*, carrega um forte sentimento de identificação com a cidade, tanto para mim, como para grande parte dos recifenses, é uma junção de todas as imagens feitas, que podem ser sentidas

nessas fotos, tanto na questão do local, como nos elementos em destaque. São zonas em que a multiplicidade de sentimentos, ou de pessoas converge. As fotos possuem vários elementos em destaque, que podem ser diversas formas geométricas, ou objetos característicos, e estão em apenas no plano lateral, ou no central, ou em ambos.



Figura 37: Torre Malakoff, 2016



Figura 38: Monumento de Brennand, 2016



Figura 39: Arsenal do Frevo, 2016

Na imagem, Torre Malakoff, muitos elementos geométricos estão em destaque, podemos perceber formas circulares que fazem parte do relógio, das janelas e do topo da torre, retangulares e quadradas nas colunas, janelas, e na própria estrutura da torre. Um famoso monumento no Bairro do Recife Antigo, onde funciona um observatório, que à noite é possível, em dias limpos, observar Júpiter e Marte com a ajuda de telescópios ou apenas os pontos luminosos que esses planetas marcam no céu. A torre é uma grande galeria em que vários eventos de arte acontecem, e está localizada em frente à praça do Arsenal, local de acontecimentos multiculturais tanto em dias de comemorações, como em dias normais, com uma grande variedade de pessoas, culturas e até religiões.

Em Monumento de Brennand, as formas em destaque são linhas verticais que estão sustentadas por uma forma horizontal de extrema importância. Essa foto foi selecionada por causa da riqueza de sentimentos que ela possui principalmente pelo obelisco do artista Francisco Brennand, podemos dizer que o monumento é uma das grandes atrações do Marco Zero por carregar uma responsabilidade de representar a cidade, é um prazer apresenta-lo para alguém de fora, está na maioria das fotografias de turismo, e de turistas. O parque das esculturas, onde estão diversas obras feitas por Brennand, separa o rio do mar naquele ponto, e proporciona uma perspectiva totalmente diferente do Marco Zero para o observador. Vista de onde uma multidão comemora a chegada e lamenta a ida do carnaval recifense.

A última foto, Arsenal do Frevo, tem destaque nas sombrinhas de frevo localizadas no plano lateral direito da imagem. Contém apenas um elemento, a sombrinha, porém a imagem é composta por mais de uma, além de possuir formas curvas e retas, ela se encaixa na categoria Multiplicidade por esse motivo, porém muito mais pelos sentimentos e representações que esses elementos carregam. O local da foto é também na Praça do Arsenal, onde na época carnavalesca fica o principal polo de frevo do Bairro do Recife, e o objeto que representa e carrega toda a cultura do frevo e por consequência a cultura pernambucana é a sombrinha, composta pelas cores da bandeira de Pernambuco. O sentimento de pertencer a um lugar, a uma cultura, é lembrado e representado por esse singelo objeto.

Plano de expressão: Vários elementos em destaque/ Formas retas e circulares

Plano de conteúdo: Multiplicidade/identificação

Tendo definido as fotos, o próximo passo será definir um conceito e o nome do ensaio, a partir de toda análise feita em torno das imagens. O foco principal de todo o trabalho foi mostrar como o Bairro do Recife antigo me cativa, os locais foram escolhidos a partir da relação que tenho com cada um deles, e o que eles transmitem para mim. Meu objetivo é passar o sentimento de resgate do sentimento de orgulho da cidade, através de lugares que trazem esse sentimento para a maioria

dos recifenses, e para quem não é da cidade ou está apenas de passagem, o ensaio é um bom começo para conhecer um pouco mais do bairro e pelo menos ser cativado por ele.

Para nomear o ensaio, fui em busca de algo recorrente na análise no plano de conteúdo, e as palavras que tem bastante interação com o tema são:

- Identificação
- Encontro
- Orgulho
- Cultura

Com base no conceito do ensaio, que seria resgatar/criar um sentimento de identificação com a cidade, pensei em utilizar a palavra “encontro” para compor um nome para o ensaio, e cheguei a essa ideia: “Encontre seu Recife!”. Além de convidar o expectador, quando eu escrevo “seu Recife” já aponta para a procura/encontro da identificação com o local através da minha visão como recifense. E quem não é natural da cidade, ou é um turista que está de passagem, ao menos vai ter a curiosidade provocada, e tentado à criar um laço com essa cidade visitando os locais que estão no ensaio.

CAPÍTULO 6: APLICAÇÃO DAS FOTOS

O ensaio fotográfico foi exibido no Cais de Santa Rita, primeiro ponto no roteiro apresentado. O local para a exibição das fotos, o Cais, é um ponto de partida para muitos e as imagens exibidas tinham lugares de apego para mim, mas também para a maioria dos recifenses, ou seja, logo ao colocar as fotos em pontos do Cais de Santa Rita, muitos identificaram do que se tratava o ensaio. Ao longo do capítulo, explico como se deu a escolha do suporte para as fotos, no caso o papel jornal, e apresento a aplicação das fotos no espaço.

6.1 TESTE DE PAPEIS

A escolha do papel para a exposição das fotos foi baseada na inspiração inicial que partiu de alguns trabalhos de um dos artistas citado no terceiro capítulo, Hélio Oiticica, em torno das experimentações e da interação do expectador com a obra, e nesse caso o papel escolhido foi o papel jornal de gramatura 45, de cor natural, por nos trazer a sensação de algo cotidiano, porém que chame atenção, que não passe despercebido. O tamanho do papel utilizado foi o A3, 297mm x 420mm, mas para chegar a essa decisão foram feitos testes com outros tipos de papel. As impressões das fotos coloridas foram feitas numa impressora multifuncional caseira, que suporta os tamanhos A3 e A4, jato de tinta.

Procurei testar os papeis que tivessem uma gramatura igual ou menor que 75g, a gramatura do ofício normal branco. E eles foram:

- Papel Jornal, 45g;
- Papel Vegetal, 75g;
- Papel Manteiga, 40g;
- Papel Ofício, 75g;

Começando pelo papel ofício, pude destacar algumas observações sobre ele:

- O sentimento que o papel ofício passa é de algo corriqueiro, algo liso, sem nenhum tipo de atrativo;
- Em relação à impressão e disponibilidade do papel ofício, podemos dizer que a maioria das gráficas e papelarias dispõem desse material, ou seja, é um papel mais acessível;
- O comportamento da cor da imagem no papel também se torna algo do cotidiano, sem muito diferencial, e uma questão importante, nem toda impressão vai ser a mesma e as cores vão variar de acordo com o tipo de impressora;
- A fixação seria feita com cola branca, ou fita adesiva dupla face;

Observações sobre o papel vegetal:

- Por ser da mesma gramatura do papel ofício, também se torna mais acessível;
- A natureza transparente do papel vegetal interfere na visualização da imagem, e esse não é o objetivo;
- A fixação do papel vegetal se torna difícil por conta da sua transparência, qualquer intervenção na parte de trás da folha aparece na parte da frente do papel;

Observações sobre o papel manteiga:

- Não chegou a ser testado na etapa de impressão, pois a maioria das gráficas não imprime um papel de gramatura tão baixa;
- Chegou a ser citado por ser um papel diferente, maleável, e de fácil acesso nas papelarias;
- Sua fixação também não seria tão eficaz, pois se assemelha ao vegetal na questão da transparência;

Observações sobre o papel jornal:

- O papel jornal não passa um sentimento de “normalidade” como o papel ofício, por ter cor e textura diferente;
- A cor e a textura interferem nas cores da imagem, dando um efeito do cotidiano, algo corriqueiro, mas que chama a atenção do expectador;
- A fixação pode ser feita com cola branca, ou fita adesiva dupla face;
- A impressão nesse papel não é tão acessível quanto o papel ofício e o vegetal por conta da baixa gramatura, porém algumas poucas gráficas aceitam esse tipo de trabalho.

Então, foi determinado que o papel que seria utilizado para a exposição as fotos seria o papel jornal, por conta da sensação que ele passa para o expectador. A cor interferindo na foto deixa uma sensação de conjunto, de que o papel também faz parte de toda a concepção do ensaio, e não a ideia de que apenas a foto foi posta no papel, não dando importância para tal. A textura também foi de grande importância na escolha, pois além de trazer uma sensação diferente, ela chama a atenção do expectador e até o faz querer tocar e sentir o papel, fazendo com que haja um deslocamento de quem observa a imagem, diferenciando das pessoas que apenas observam e ficam imóveis em relação à obra. O tamanho do papel também acaba influenciando toda essa questão, pois por ser maior chama mais atenção e se destaca no cenário utilizado.

6.2 APLICAÇÃO DAS IMAGENS NO ESPAÇO

A aplicação das fotos foi realizada no Cais de Santa Rita, como foi dito antes, esse local foi escolhido por ser um ponto importante de chegada, porém podemos conectar este lugar com um dos principais conceitos resgatado do trabalho do artista Hélio Oiticica com relação ao uso do que é banal, do nosso cotidiano, então a escolha do Cais reflete todo esse discurso por ser uma integração de ônibus, onde milhares de pessoas utilizam no seu dia a dia, sem observar o local como algo importante. As imagens puderam parar um pouco o percurso das pessoas que passavam por ali, mesmo que por alguns segundos, os aproximando um pouco do Recife visto por mim.



Figura 40: Aplicação da foto do ensaio *Encontre seu Recife!*

Esta imagem, uma das paradas de ônibus do próprio Cais, referente ao bairro onde moro, foi aplicada no caminho entre paradas de ônibus e bancos, numa espécie de guarita, onde nem todos que passam pelo local sabem do que se trata isso se dá também pela aparência de abandono, mas só de ter essa imagem fixada lá nesse local, as pessoas paravam sua caminhada e logo percebiam a imagem da parada de ônibus. Este objeto sempre esteve tão próximo para os passageiros que se tornou algo corriqueiro, e o simples fato dele estar destacado nessa foto, mudou um pouco da percepção das pessoas em relação ao lugar e à parada de ônibus da imagem.



Figura 41: Aplicação da foto do ensaio *Encontre seu Recife*

Esta foto está localizada numa das paredes da lanchonete que fica bem no centro do Cais, onde muitas pessoas param para consumir algum alimento, ou beber, ou seja, nessa local o expectador permanece por um pouco mais de tempo, mas mesmo assim não é tempo suficiente para contemplar todo o ambiente. Pela foto se tratar de um ponto de referencia meu, nem todos conseguem perceber do que se trata a imagem, porém alguns elementos da foto dizem onde ela foi tirada, a calçada é bem característica junto com o gelo baiano “pichado”.



Figura 42: Aplicação da foto do ensaio *Encontre seu Recife!*

Fixada num local onde é reservado para publicidade, ou para anúncios de vários tipos, a foto da estátua do Chico Science é reconhecida por todos, e o local da foto também, por ser bem característica. E o fato de ela estar nesse quadro de avisos que te essa aparência também de abandono reforça a questão do banal, do esquecido, fazendo meio que um contraste com tudo o que a foto significa na visão do expectador recifense.

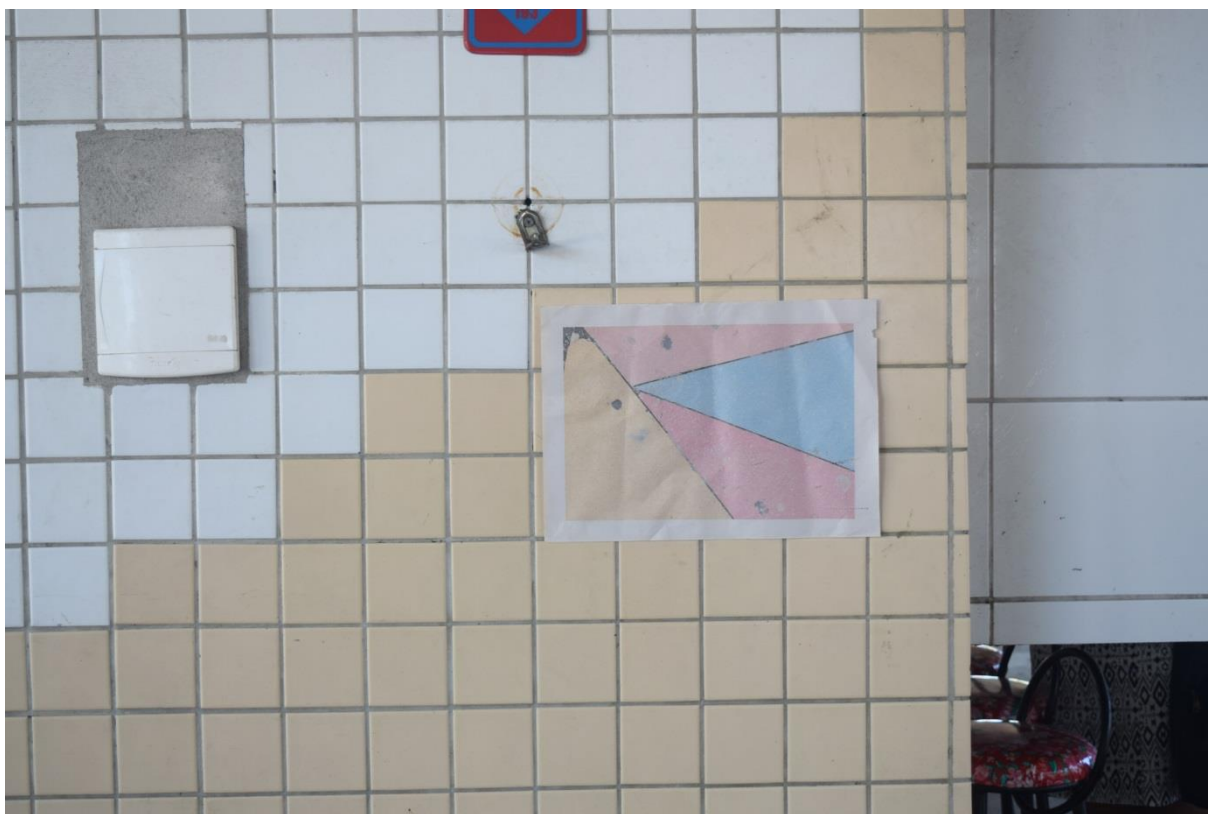


Figura 43: Aplicação da foto do ensaio *Encontre seu Recife!*

A primeira foto da categoria *Encontro* se encontra na parede lateral de outra lanchonete, que fica mais próxima das paradas de ônibus, ou seja, que é menos percebida, porque geralmente as pessoas estão com pressa para pegar o transporte e não param para sentar e comer, apenas compram o alimento ou bebida para logo seguir viagem. Um dos motivos de contemplação dessa imagem é o conjunto de cores que existe, o que chama muito a atenção de quem passa por ela, e outro motivo é a dúvida de onde foi feita a fotografia.



Figura 44: Aplicação da foto do ensaio *Encontre seu Recife!*

A imagem do Marco Zero do Recife é bem conhecida, e não gera dúvidas em relação ao lugar da foto, e chama atenção por se tratar de um ponto muito importante para quem mora em Recife, sendo um destaque no turismo, porém para perceber tudo isso é preciso se aproximar, e a curiosidade em saber do que a imagem se trata aproxima o expectador que logo identifica a foto. Fixada na parede lateral de uma guarita, mais discreta que a primeira que mencionei por estar mais “conservada”, mas da mesma maneira, é passada despercebida por quem transita o local.



Figura 45: Aplicação da foto do ensaio *Encontre seu Recife!*

A última foto da categoria *Encontro*, localizada na parte de trás da guarita, próximo a uma parada de ônibus. A imagem do teto do Shopping Paço Alfândega, que acaba formando uma textura, não é tão reconhecida, é chamativa pelas formas, e o efeito de luz e sombra da foto.



Figura 46: Aplicação da foto do ensaio *Encontre seu Recife!*

Esta foto da categoria *Multiplicidade* está localizada também numa das guaritas, ao lado do quadro de avisos, e sendo a imagem de um dos pontos turísticos e históricos do Recife Antigo, muitas pessoas conseguem identificar a Torre Malakoff. Estando em um lugar que não destaca a imagem, por ter um aspecto de abandono, alguns passam sem perceber que tem uma foto, mas quando percebem, voltam e descobrem a imagem da Torre e procuram pela possibilidade de haver mais imagens do tipo no Cais, isso acontece com a maioria dos expectadores no local.



Figura 47: Aplicação da foto do ensaio *Encontre seu Recife!*

No mesmo local da foto anterior, esta foto de um dos principais pontos turísticos de Recife foi fixada do lado da guarita onde as pessoas esperam os ônibus, entre duas paradas. Todos reconhecem a imagem, e ela chama atenção por esse reconhecimento, fazendo com que as pessoas parem um pouco para a observar.



Figura 48: Aplicação da foto do ensaio *Encontre seu Recife!*

A última foto do ensaio foi colocada em um dos quadros de aviso do Cais, um dos locais que é ignorado por muitos, e que também possui um aspecto de abandono como a maioria do ambiente ao redor. A foto de muito apelo cultural, e que é reconhecido e contemplado por muitos é colocada num local que tem toda esse aspecto negativo não necessariamente a deixa menos valorizada, os expectadores se aproximam e se identificam com as sombrinhas de frevo e toda a carga cultural que ela carrega.

7. CONCLUSÃO

A fotografia contemporânea quando se inseriu no âmbito da arte, processo explorado no primeiro capítulo de fundamentação desse trabalho, gerou várias discussões em torno das formas que podia tomar nessa área, e ganha novas maneiras de expressão e daí surgem artistas e movimentos artísticos que concretizam essa inserção. Logo, foi mostrado como alguns artistas se expressavam ou se mostravam através das suas obras, na fotografia íntima com Nan Goldin e Sophie Calle, que foi de extrema importância para a concepção do ensaio fotográfico apresentado como projeto final.

A maneira como a arte supra sensorial das obras de Hélio Oiticica, junto com a utilização dos objetos cotidianos e banais que carregam, foram importantes na escolha dos materiais e também no processo de produção, inclusive na escolha do local de aplicação das fotos. A pesquisa em torno da busca do conceito do ensaio fotográfico e todo o seu contexto histórico auxiliou no processo de produção e no entendimento de como seria o projeto final e como a temática se encaixaria no modo de apresentação do projeto final.

O processo de concepção da narrativa visual do ensaio utilizando uma das linhas da semiótica agrega grande relevância para este trabalho, pois todo o processo é descrito e foi baseado na metodologia de Lucy Niemeyer, que aplica a utilização da semiótica na construção do projeto de design, além da experimentação de materiais e na inserção deles em todo o contexto do ensaio.

Todas as etapas desejadas foram concretizadas e executadas sem grandes empecilhos, o que foi muito bom para o processo de produção e conceituação do ensaio.

Por fim, pudemos observar como os elementos da fotografia contemporânea puderam ser explorados num ensaio fotográfico como projeto de design.

Bibliografia

ALMEID, Gabriela Machado Ramos; MELLO, Jamer Guterres. **O ensaísmo no cinema: notas sobre abordagens teóricas possíveis**. Revista Nexi, 2002.

AUGÉ, Marc. **Não – lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. SP – Papirus, 1994 (Coleção Travessia do Século).

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: Uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005. – (Coleção todas as artes).

CATALANO, Ana. **O lugar do espectador-participante na obra de Lygia Clark e Hélio Oiticica**. PUC-Rio, 2005.

COTTON, Charlotte. **A fotografia como arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2010. – (Coleção arte&fotografia)

DIYANNI, Robert. **One hundred great essays**. New York, Penguin Academics, 2002.

DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico e outros ensaios**. Caminas, SP : Papirus, 1993. – (Coleção Ofício da arte e forma).

ENTLER, Ronaldo. **Testemunhos silenciosos: Uma nova concepção de realismo na fotografia contemporânea**. ARS (São Paulo) Vol.4 no.8 São Paulo, 2006.

FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Olhar Periférico: Informação, linguagem e percepção ambiental**. São Paulo: Editora da universidade de São Paulo, 1999.

FIUZA, Beatriz Cunha ; PARENTE, Cristiana. **O conceito de ensaio fotográfico**. Discursos fotográficos, Londrina, v.4, n.4, p.161 – 176, 2008.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiótica figurativa e semiótica plástica**. 1984.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

LEITE, Rogério Proença. **Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na *Manguetown***. RGBS Vol. 17, n 49, 2002.

LISSOVSKY, Mauricio. **Rastros na paisagem: A fotografia e a proveniência dos lugares**. Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação e Experiência estética do XX Encontro da Compós, na Universidade Federal do Rio grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

LUBAMBO, Cátia Wanderley. **O bairro do Recife: entre o Corpo Santo e o Marco Zero**. 1991.

MACHADO, Arlindo. **Fotografia em mutação**. Jornal Nicolau no.15, 1993.

MACHADO, Arlindo. **O filme ensaio**. São Paulo, 2003.

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja Fonseca. **Fotografia na Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

NIEMEYER, Lucy. **Elementos de semiótica aplicados ao design**. 2AB editora, 2007.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Análise do texto visual: a construção da imagem**. São Paulo: Contexto, 2011.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. **Semiótica visual: Os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.

ROIULLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea**. Senac São Paulo, 2009.

SÁ, Teresa. **Lugares e não – lugares em Marc Augé**. Art;textos, 2006.

SOUZA, Lilian Andreza dos Santos; ANGELO, Roberto Berton. **Cidades (in)visíveis: imagens, caminhos, fotografias e representações**. Discursos fotográficos, Londrina, v4,n5, p.159-178, jul./dez. 2008.

SILVA, Alexsandra nascimento da. **Lugares e não – lugares organizacionais**. Revista Multiface, Belo Horizonte, vol.1, 2013.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé e outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.