

Carmen Irene C. de Oliveira
Guaracira Gouvêa
Leila B. Ribeiro
Valéria Cristina L. Wilke

Volume | 1

Imagem e Educação





Fundação

CECIERJ

Consórcio **cederj**

Centro de Educação Superior a Distância do Estado do Rio de Janeiro

Imagem e Educação

Volume 1

Carmen Irene C. de Oliveira
Guaracira Gouvêa
Leila B. Ribeiro
Valéria Cristina L. Wilke



**GOVERNO DO
Rio de Janeiro**

**SECRETARIA DE
CIÊNCIA E TECNOLOGIA**

Ministério
da Educação



Apoio:



FAPERJ

Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo
à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro

Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Rua Visconde de Niterói, 1364 – Mangueira – Rio de Janeiro, RJ – CEP 20943-001

Tel.: (21) 2299-4565 Fax: (21) 2568-0725

Presidente

Masako Oya Masuda

Vice-presidente

Mirian Crapez

Coordenação do Curso de Pedagogia para as Séries Iniciais do Ensino Fundamental

UNIRIO - Adilson Florentino

UERJ - Eloiza Gomes

Material Didático

ELABORAÇÃO DE CONTEÚDO

Carmen Irene C. de Oliveira

Guaracira Gouvêa

Leila B. Ribeiro

Valéria Cristina L. Wilke

COORDENAÇÃO DE DESENVOLVIMENTO INSTRUCIONAL

Cristine Costa Barreto

DESENVOLVIMENTO INSTRUCIONAL E REVISÃO

Maria Angélica Alves

COORDENAÇÃO DE LINGUAGEM

Cyana Leahy-Dios

COORDENAÇÃO DE AVALIAÇÃO DO MATERIAL DIDÁTICO

Débora Barreiros

AVALIAÇÃO DO MATERIAL DIDÁTICO

Aroaldo Veneu

REDATOR FINAL

Zulmira Speridião

Departamento de Produção

EDITORA

Tereza Queiroz

COPIDESQUE

Cristina Freixinho

José Meyohas

REVISÃO TIPOGRÁFICA

Elaine Barbosa

Patrícia Paula

Marcus Knupp

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Jorge Moura

PROGRAMAÇÃO VISUAL

Márcia Valéria de Almeida

ILUSTRAÇÃO

Sami Souza

CAPA

Sami Souza

PRODUÇÃO GRÁFICA

Andréa Dias Fiães

Fábio Rapello Alencar

Copyright © 2006, Fundação Cecierj / Consórcio Cederj

Nenhuma parte deste material poderá ser reproduzida, transmitida e gravada, por qualquer meio eletrônico, mecânico, por fotocópia e outros, sem a prévia autorização, por escrito, da Fundação.

O48i

Oliveira, Carmen Irene C. de.

Imagem e educação. v. 1 / Carmen Irene C. de Oliveira et al.
– Rio de Janeiro : Fundação CECIERJ, 2008.

191p.; 19 x 26,5 cm.

ISBN: 85-7648-284-3

1. Imagem. 2. Educação. I. Gouvea, Guaracira. II. Ribeiro, Leila Beatriz. III. Wilke, Valéria Cristina Lopes. IV. Título.

CDD: 370

2008/2

Referências Bibliográficas e catalogação na fonte, de acordo com as normas da ABNT.

Governo do Estado do Rio de Janeiro

Governador
Sérgio Cabral Filho

Secretário de Estado de Ciência e Tecnologia
Alexandre Cardoso

Universidades Consorciadas

**UENF - UNIVERSIDADE ESTADUAL DO
NORTE FLUMINENSE DARCY RIBEIRO**
Reitor: Almy Junior Cordeiro de Carvalho

**UERJ - UNIVERSIDADE DO ESTADO DO
RIO DE JANEIRO**
Reitor: Ricardo Vieiralses

UFF - UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
Reitor: Roberto de Souza Salles

**UFRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL DO
RIO DE JANEIRO**
Reitor: Aloísio Teixeira

**UFRRJ - UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO**
Reitor: Ricardo Motta Miranda

**UNIRIO - UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO
DO RIO DE JANEIRO**
Reitora: Malvina Tania Tuttman

SUMÁRIO

Aula 1 – A imagem _____	7
<i>Carmen Irene C. de Oliveira</i>	
Aula 2 – A imagem na História _____	19
<i>Carmen Irene C. de Oliveira</i>	
Aula 3 – A imagem no século XX _____	35
<i>Carmen Irene C. de Oliveira</i>	
Aula 4 – Como você lê imagens: aula-atividade _____	57
<i>Carmen Irene C. de Oliveira</i>	
Aula 5 – Lendo imagens: alguns conceitos importantes _____	71
<i>Carmen Irene C. de Oliveira</i>	
Aula 6 – Lendo e classificando imagens _____	85
<i>Carmen Irene C. de Oliveira</i>	
Aula 7 – A leitura de diferentes tipos de imagem: a fotografia I _____	101
<i>Carmen Irene C. de Oliveira</i>	
Aula 8 – A leitura de diferentes tipos de imagem: a fotografia II _____	125
<i>Carmen Irene C. de Oliveira</i>	
Aula 9 – A leitura de diferentes tipos de imagem: o cinema I _____	141
<i>Carmen Irene C. de Oliveira</i>	
Aula 10 – A leitura de diferentes tipos de imagem: o cinema II _____	161
<i>Carmen Irene C. de Oliveira / Guaracira Gouvêa / Leila B. Ribeiro / Valéria Cristina L. Wilke</i>	
Referências _____	183

A imagem

Meta da aula

Apresentar algumas questões conceituais acerca da imagem e a relação de tais questões com o trabalho desenvolvido nesta disciplina.

objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

- compreender o caráter polissêmico da imagem;
- descrever o tipo de imagem que será trabalhada nesta disciplina: a imagem-texto;
- compreender a importância do estudo da imagem em educação.

Pré-requisitos

Para esta disciplina, é necessário que o aluno já tenha cursado as disciplinas de Língua Portuguesa 1 e 2, e Fundamentos na Educação 1.

INTRODUÇÃO

A proposta desta disciplina é apresentar a vocês, futuros professores, as potencialidades do trabalho com a imagem. Iniciaremos nossa aula com a discussão de alguns aspectos relacionados à imagem, percebendo que ela está presente em nossa vida desde muito tempo. Nossa idéia é levá-lo a desenvolver práticas, devidamente fundamentadas, que utilizem as imagens como potencializadoras do aprendizado.

Antes de continuar, gostaríamos, já no início da primeira aula, de recomendar-lhe algo muito importante e indispensável: para esta disciplina, você deverá ter um caderno de anotações. Pode ser um caderno comum, pautado, de cerca de 90 folhas ou mais. Nele você deverá registrar as experiências e atividades que recomendarmos. Ao final da disciplina, ele será muito importante.

A FORÇA DA IMAGEM

A nossa perspectiva está fundamentada no fato de que as imagens e os estudos a elas relacionados têm, desde o século XX, adquirido grande importância, apesar de estarem na vida do homem desde os seus primórdios. Veja o que nos diz Donis Dondis (1997, p. 1):

Se a invenção do tipo móvel criou o imperativo de um alfabetismo verbal universal, sem dúvida a invenção da câmera e de todas as suas formas paralelas, que não cessam de se desenvolver, criou, por sua vez, o imperativo do alfabetismo visual universal, [grifos nossos] uma necessidade que há muito tempo se faz sentir. O cinema, a televisão e os computadores visuais são extensões modernas de um desenhar e de um fazer que têm sido, historicamente, uma capacidade natural de todo ser humano, e que agora parece ter-se apartado da experiência do homem.

Na cultura ocidental letrada, o alfabetismo é um conceito relacionado ao domínio dos códigos da língua escrita, cuja predominância no campo da Educação é patente. Isso levou a imagem a ocupar um plano secundário. No entanto, como nos diz Steven Pinker (PINKER apud COSTA, 2004, p. 31), o sentido que melhor “desenha” uma experiência é a visão, ou seja, ao vermos algo, nosso cérebro constrói um “desenho”, que, por sua vez, é emprestado a outros centros ou circuitos de nossa mente. Segundo Pinker, as imagens visuais são, ao mesmo tempo, fáceis e complexas. Fáceis, por permitirem que se construa uma experiência de forma mais direta que um texto escrito – por exemplo, entre a descrição

e uma foto do Pão de Açúcar, no Rio de Janeiro, a compreensão ocorre de forma mais imediata quando se está diante da imagem; complexas, porque os elementos que constituem a imagem são polissemicos. Todas essas questões serão abordadas ainda nesta aula e nas demais, inclusive o conceito de polissemia.

O importante, agora, é você saber que há diferentes tipos de imagens, e a classificação de cada uma delas dependerá do teórico que for estudado. Por isso, vamos estabelecer, desde já, com qual tipo de imagem vamos trabalhar neste curso.

A MAGIA DA IMAGEM

O termo “imagem” possui diferentes sentidos. Em nossos dias, por exemplo, ele nos leva a pensar nas imagens das artes plásticas (como as das pinturas, as dos desenhos e as das gravuras) ou nas imagens veiculadas pelos meios de comunicação de massa (como as da televisão, as das fotografias e as dos filmes), ou, ainda, as que aparecem na tela do computador. Mas a palavra “imagem” também pode ter o sentido de imagem mental. Por exemplo, se pedirem a você para imaginar uma árvore, mesmo que por poucos segundos, surgirá na sua mente a imagem de uma árvore.

Usamos também esse termo para tratar de representações que construímos acerca de uma concepção de mundo, de cultura, de religião etc. Essa imagem não está desenhada em algum lugar; situa-se, isto sim, no imaginário das pessoas de uma época, de uma dada cultura, de uma dada religião, por exemplo, influenciando, ainda, o modo como elas vêem a si mesmas e também o seu contexto.

Quando falamos que a imagem de mundo que um homem medieval tinha era basicamente religiosa, queremos dizer que questões como as ligadas à existência de Deus, à salvação ou à danação humanas e ao Dia do Senhor (Juízo Final), dentre outras, eram tão fundamentais que estavam na base da organização da visão de mundo daquelas pessoas. Usando a pintura de Memling, na concepção medieval de mundo, não se duvidava de que Jesus viria a julgar os vivos e os mortos, no Dia do Senhor. Havia, também, a certeza de que esse julgamento destinaria uns ao céu e outros ao inferno, e que alguém estava, por suas ações e omissões, decidindo seu destino futuro a cada dia de vida.

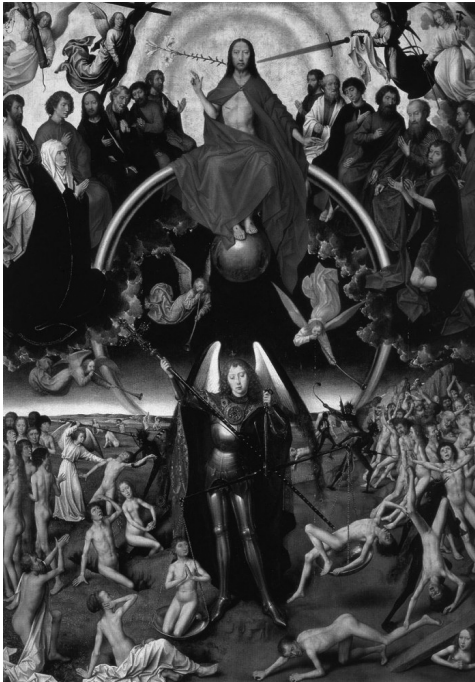


Figura 1.1: Juízo Final: Jesus preside o julgamento dos vivos e dos mortos (detalhe do tríptico *O Juízo Final*, de Hans Memling, 1472).

Fonte: <http://revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT380717-1653,00.html>.



ATIVIDADE

1. Gostaríamos que você tentasse escrever, em cerca de quinze linhas, o que a **Figura 1.1** representa. Em seguida, pense em que tipo de atividade com seus alunos você desenvolveria com ela. Caso não encontre uma atividade para fazer com ela, explique o porquê. Guarde a resposta e releia-a quando terminar esta disciplina. Nesta atividade, não há resposta certa ou errada, pois você deve elaborar livremente seu posicionamento. O importante, no momento, é a sua percepção.

[illegible]

Impactantes para uns, assombrosas para outros, as diversas experiências com imagens (imagéticas), no decorrer dos séculos, relacionam-se à posição do indivíduo na sociedade. Ricos, nobres e estudiosos, de forma geral, sempre tiveram acesso a grande variedade de experiências sensitivas e iconográficas. Contudo, afora a questão da inserção social, a pouca familiaridade com alguns tipos de imagens fabricadas e externalizadas explica, em primeiro lugar, o fascínio de muitos frente a essas novas possibilidades de experimentar a sensação de poder “apalpar” algo que é ilusório. Além disso, cabe destacar, também, que, falsas ou verdadeiras, as imagens faziam parte de experiências, no mínimo, religiosas, presentes quando os católicos acompanhavam a Via Sacra e outras imagens bíblicas, algo que pode ser visto como uma seqüência cinematográfica por meio dos murais e vitrais localizados nas igrejas medievais.



Figura 1.2: Vitral da catedral de Auch, na França.

Fonte: *Sites de Mascara* (2005).

Finalmente, temos, ainda, um outro sentido para o termo imagem, quando o utilizamos nos referindo ao conjunto de opiniões que os indivíduos ou grupos sociais formam a respeito de algo, como, por exemplo, a imagem de uma empresa junto ao público (se a empresa presta bons serviços, ela tem uma “boa imagem” junto ao público); a imagem pública de um político junto ao povo (se o político exerce as suas funções com integridade, tem uma “boa imagem” junto ao eleitorado); a imagem de uma instituição pública junto aos contribuintes da nação etc.

DA ETIMOLOGIA

O termo “imagem” provém da palavra latina *imago*, que, por sua vez, tem origem em dois vocábulos gregos: *phantasma* e *eikon*. O primeiro deles está fortemente ligado à imagem mental que construímos por meio da imaginação. Assim, as palavras “fantasia” e “fantasma”, para um grego da época de Aristóteles (século III a.C.), tinham o sentido que hoje damos à imaginação e à imagem mental. Nossa língua ainda utiliza esses termos gregos clássicos, porém num sentido muito diferente do deles. O senso comum reconhece o “fantasma” como um ser imaginário (como o Gasparzinho da história em quadrinhos), e “fantasia” como a capacidade de imaginar coisas absurdas. Entretanto, mesmo nesses significados, encontramos uma longínqua referência à idéia de imaginar, ainda que seja uma coisa inexistente ou absurda.

Imaginação (do latim *imaginatio*, que traduziu o termo grego *phantasia*): Podemos dizer que imaginação é a faculdade ou capacidade humana de construir uma imagem mental de um objeto que afeta nossos sentidos. Por exemplo: olhe para sua caneta, segure-a, sinta seu cheiro. Agora, largue-a e imagine-a. A imagem mental é importantíssima para o processo do conhecimento, e é ela que a memória (outra faculdade utilizada no conhecimento) aciona.

Os gregos também nomeavam as imagens naturais (como as de uma pintura) e as artificiais (como as espelhadas em uma superfície d’água) por meio do termo *eikon*, que está na origem do vocábulo “ícone”. A Igreja Cristã Ortodoxa Russa, por exemplo, ainda chama de ícone as imagens que venera; na semiótica, desenvolvida por **PEIRCE**, um ícone é um **SIGNO** que mantém uma semelhança com o objeto que representa.

CHARLES SANDERS PEIRCE

Filósofo norte-americano cujos trabalhos possibilitaram a constituição da semiótica como disciplina independente da Filosofia da Linguagem. A semiótica é a ciência dos signos, e alguns conceitos por ela estudados são de fundamental importância para a área.

SIGNO

Para Peirce, elemento que mantém com um objeto qualquer relação que permita a criação de um interpretante. Explicando com as palavras de Peirce: um signo é algo que representa alguma coisa (um objeto) para alguém. Nesse processo de representar algo para alguém, o signo cria na mente desse alguém um outro signo denominado *interpretante*. Observe este exemplo: a palavra “montanha” é um signo que representa o objeto montanha. Ao ser pronunciada por alguém em uma conversa com outra pessoa, o signo vai levar aquele que a ouve a construir em sua mente a imagem da montanha. Enfim, signo é tudo aquilo que, sob certos aspectos e em alguma medida, substitui alguma outra coisa, representando-a para alguém.

Para Peirce, o signo se divide em *ícones*, *índices* e *símbolos*. *Ícones* são um tipo de signo que guarda semelhança com o objeto representado. Uma fotografia, um desenho, uma escultura podem ser ícones. O *índice* funciona para indicar o objeto representado, mantendo com este uma relação direta. O *índice* indica: a fumaça como índice de fogo; as pegadas como indícios de que alguém caminhou; o chão molhado como indicador de que choveu. Finalmente, o *símbolo* é uma convenção cultural que supõe uma regra para seu uso e aplicação. A cruz, para a cristandade, é um exemplo de símbolo.

Já tendo apresentado os diferentes sentidos que o termo imagem pode ter e sua origem etimológica, convém delimitarmos com qual tipo de imagem iremos trabalhar nesta disciplina.

A IMAGEM COMO TEXTO

Dentre os tipos de classificação de imagem, optamos por trabalhar, em nossa disciplina, com a estabelecida por Cláudia Costa, que se baseia na natureza de sua construção. Seguindo sua proposta, podemos entender três tipos de imagem:

1ª) imagem-visão: diz respeito à percepção visual, fruto dos estímulos visuais que recebemos do entorno. Trata-se da imagem captada por nossos órgãos visuais. *Nesse estágio, podemos dizer que o indivíduo vê;*

2ª) imagem-pensamento: diz respeito à imagem que produzimos após um “complexo processo mental pelo qual se analisa, qualifica, interpreta e hierarquiza” a imagem que se viu (a imagem-visão). Por isso, ela está ligada à subjetividade; é uma construção que nós elaboramos mentalmente. *Nesse estágio, podemos dizer que o indivíduo significa (= produz significados);*

3ª) imagem-texto: diz respeito à imagem que produzimos com o objetivo de nos comunicarmos com os outros. Utilizando utensílios materiais ou equipamentos, damos forma a diferentes tipos de imagens para exteriorizar, mostrar àqueles com os quais nos relacionamos as imagens que vimos e às quais damos significados. *Nesse estágio, podemos dizer que o indivíduo se comunica.*



Um exemplo pode tornar mais claro esse caminho. Você está visitando, com sua turma, uma exposição com documentos que contam a história de seu município. Você encontra uma série de fotografias que mostram os processos de construção dos primeiros prédios e de seus primeiros habitantes. Vamos imaginar que eles são imigrantes italianos. Você passeia com seus alunos pela exposição, explicando o que está representado em tais fotografias. No dia seguinte, propõe uma atividade com base na visita do dia anterior. Você pode solicitar um trabalho de pintura, bricolage, montagem com massinha etc., por meio do qual eles deveriam expressar o que entenderam ou do que mais gostaram sobre a história da cidade. Cada aluno irá *representar*, por meio do material adotado, seu *entendimento*, ou seja, os significados que ele produziu a partir do que *viu* na exposição. Em síntese: ele *viu* imagens; ele *significou* (= produziu sentidos a partir de) as imagens que viu, com base em outros elementos que já conhecia (ele pode ter ouvido histórias de sua avó sobre os imigrantes italianos ou sobre as primeiras figuras políticas) e que conheceu durante a visita e, finalmente, construiu uma outra imagem para expressar aquilo que entendeu, ou seja, *ele se comunicou*, por intermédio de uma imagem-texto construída para explicar aos outros o seu entendimento ou o do que mais gostou na história da sua cidade.

Nosso curso vai se ocupar, precisamente, desse último tipo de imagem: a imagem-texto que, segundo Costa, pode ser dividida em dois tipos:

- a) **Imagens clássicas ou tradicionais** – São aquelas produzidas com o uso de técnicas manuais, gestos ou instrumentos que *apenas facilitam ou potencializam aquilo que o autor quer exprimir*. Nesse grupo incluem-se, por exemplo, a pintura, o desenho e a escultura.
- b) **Imagens técnicas** – São aquelas produzidas com o uso de equipamentos que interferem de forma expressiva e considerável no processo de produção das imagens, se comparado às imagens tradicionais: fotografia, cinema e imagens digitais são exemplos desse tipo de imagem.

O critério de classificação, nesse caso, é o do modo de produção: as imagens tradicionais são produzidas por meio de técnicas mais artesanais (uso de pincel, buril, lápis etc.); as imagens técnicas pressupõem uma íntima integração de máquinas e recursos que estão além do fator humano envolvido no ato de pegar um pincel e pintar uma tela. Além disso, elas são passíveis de uma reprodução mais ampla.

A IMAGEM E A ESCOLA

O teórico Milton José de Almeida expõe, no início de seu livro *Imagens e sons*, uma questão inquietante: a falta de sintonia entre cultura e escola. Enquanto a escola trabalha a questão cultural pelo viés da tradição escrita, a cultura contemporânea tem na produção e na difusão imagéticas seu fenômeno central.

Como sujeitos separados, a educação e a cultura falam de si e entre si coisas distintas. A educação, para dentro de suas paredes, organizada por séries, etapas, fases, especialidades, traz a cultura – ciência, artes – oficial ou oficiosamente embalada pela pergunta: é adequada para que nível? Tradicionalmente, os conteúdos da escola já vêm pré-selecionados – aprende-se tal coisa em tal série, em tal curso, para alunos de tal idade, de tal formação (...). A cultura produz e também reproduz, faz nascer, renascer o conhecimento, as sabedorias, mostra novamente o antigo, demonstra o novo, o saber-fazer dos homens. É sempre contemporânea do presente, até mesmo quando expõe o velho, a cultura que já foi. Ela se expõe, ao mesmo tempo, para produção e consumo, independentemente da faixa etária, formação e pré-requisitos (ALMEIDA, 2001, p. 14).

De certa forma, o que Almeida nos aponta é o descompasso entre os conteúdos escolares, que não estão dando conta de uma educação voltada aos sentidos produzidos na imersão em um mundo de imagens, e a cultura contemporânea, cujo cerne é o binômio tecnologia-imagens: a proliferação de imagens aliada ao impacto das novas tecnologias de comunicação e informação.

A nossa discussão está centrada nessas questões e naquelas relacionadas ao uso de imagens na escola. Por isso, ela envolve tanto a leitura da imagem em livros didáticos quanto as possibilidades pedagógicas dos quadrinhos; tanto o uso de filmes quanto o trabalho com programas televisivos. Envolve, também, questões relacionadas à história de produção dessas tecnologias associadas à imagem, como fotografia, televisão e cinema.

CONCLUSÃO

A imagem tem uma força atrativa muito grande. Das fotografias ao cinema, sentimo-nos seduzidos pela capacidade que ela tem de nos deixar próximos a outras realidades, pela forma como expressa desejos, sentimentos etc. Especificamente, em nosso curso, nos ocuparemos das imagens que o homem constrói materialmente para externalizar esses sentimentos, desejos ou mesmo registrar acontecimentos: da obra de arte à fotografia jornalística, do filme à imagem no livro didático. Dessa forma, é imprescindível que as formas de leitura sejam abordadas conforme a especificidade de cada tipo de imagem.

ATIVIDADE FINAL

Considerando o que você leu nesta aula sobre a questão da produção de significados a partir das imagens, discuta como você entende a pergunta e o comentário formulados por Dondis (1997) na citação a seguir:

(...) O número de questões levantadas por esta única pergunta: Quantos de nós vêem?, nos dá a chave da complexidade do caráter e do conteúdo da inteligência visual (p. 15).

RESPOSTA COMENTADA

É importante perceber que o ato de ver envolve mais do que olhar na direção de um objeto e verificar que ele existe fisicamente. Ver uma imagem é um processo de produção de sentidos, e nisso reside a importância de se compreender que se trata de um processo cuja complexidade não é alcançada meramente com um comentário acerca do caráter ilustrativo que uma imagem pode ter.

RESUMO

A partir da discussão acerca da importância e da força da imagem, foram apresentados alguns dos sentidos que ela pode ter, conforme as circunstâncias. Em seguida, nos ocupamos em destacar com qual tipo de imagem iremos trabalhar nesta disciplina, para, finalmente, assinalar a necessidade de que os processos educacionais formais abarquem a questão da leitura de imagens, considerando a sua relação com a tecnologia.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

O caráter polissêmico, a definição de signo e ícone e a relação imagem-tecnologia são questões que iremos aprofundar nas aulas deste e do próximo módulo. Por isso, é muito importante que você compreenda algumas definições que apresentamos, em virtude do papel que elas desempenham no trabalho que pretendemos desenvolver no âmbito da leitura de imagens.

A imagem na História

Meta da aula

Apresentar as concepções medievais e renascentistas acerca da imagem.

objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

- descrever as implicações ideológicas da leitura e da produção da imagem nos períodos medieval e renascentista;
- comparar as imagens medievais com as renascentistas a partir das diferentes concepções de mundo vigentes nesses períodos;
- listar algumas influências do protestantismo e do catolicismo para o estatuto da imagem.

INTRODUÇÃO

A expressão dos pensamentos, e sentimentos, dos desejos e dos acontecimentos, por intermédio da imagem, é um fenômeno que está presente desde o alvorecer de nossa civilização. Nesse momento, o ser humano procura traços e cores para reproduzir aquilo que vê, dando forma ao que entende ou presenciou em seu cotidiano.

A imagem já estava presente em nossa vida bem antes da escrita. No entanto, os modos de tratamento e produção da imagem sofreram mudanças, associadas a diferentes forças ideológicas: econômicas, religiosas, sociais, políticas etc. Vamos localizar o início de nossas questões acerca da imagem e das formas de percepção do homem na Idade Média e no Renascimento.

VENDO A IMAGEM COM A IDADE MÉDIA E COM A RENASCENÇA



Paradigma
Vá ao primeiro livro de Fundamentos 1 e releia as Aulas 9, 10 e 11.

ILUMINURA

Uma forma da arte de pintar que consiste no delicado trabalho de pinturas em miniaturas e de ornamentação de letras, executado em livros e pergaminhos, que os ilustravam e ornamentavam. Também chamado de miniatura.

AFRESCO

Uma forma da arte de pintura mural, que usa tintas moídas e diluídas em água, depois aplicadas sobre um reboco úmido. Quando ele seca, já houve o processo de absorção das cores, que ficam marcadas na superfície.

Na Idade Média, as concepções acerca da imagem foram bem diferentes das que temos hoje. Afinal, aquele período estruturou seu modo de conhecer o mundo a partir de outro paradigma. Praticamente, não encontramos nos textos medievais teorias desenvolvidas sobre a arte de pintar ou sobre pinturas, nem mesmo descrições precisas das obras que utilizaram a imagem (**ILUMINURAS**, vitrais, **AFRESCOS**, **MOSAICOS**) ou, ainda, sobre o estatuto do artista ou sobre a experiência estética.

MOSAICO

Uma das formas da arte da pintura; consiste na técnica de decoração de mural mediante a decoração de superfícies com pequenos cubos de pedra ou de massa colorida (as *tesseras*) que são dispostos tanto na parede como no chão, para formarem, no seu conjunto, a figura ou o desenho desejado. O mosaico foi uma forte tendência artística da arte bizantina (Império Romano do Oriente, cuja capital era Bizâncio), transmitida ao ocidente, na época da arte românica (aproximadamente entre os séculos VII e parte do XII).



Veja a figura colorida após as referências bibliográficas.

Figura 2.1: Um afresco. Santos do Monte Athos.

Fonte: Karyes (2005).



Figura 2.2: Uma iluminura. Bíblia dos Jerônimos.
 Gloriafemina.blogs.sapo.pt/ arquivo/2005_01.html.

! Veja as figuras coloridas após as referências bibliográficas.



Figura 2.3: Um mosaico.
 Fonte: Bisanzio (2005).

Mas isso não significa que a Idade Média não tenha produzido alguma reflexão sobre a imagem e muito menos que ela tenha sido um assunto menosprezado; na realidade, a imagem esteve no centro de sérios questionamentos neste longo período.

Antes de entrarmos nesses assuntos, é bom que você esteja atento a um fato importantíssimo. Quando nos voltamos para qualquer período histórico anterior, como o medieval, não devemos transportar para ele o nosso modo de conceber as coisas. Para começar, é necessário entendermos que, na Idade Média, havia concepções da Arte, da Beleza, do Belo, por exemplo, diferentes das atuais:

- a) as Artes compreendiam, por exemplo, as artes servis (teatro, arquitetura, agricultura, caça, navegação e medicina) e as artes liberais (música, gramática, retórica, dialética, geometria, aritmética e astronomia);

- b) a idéia de Belo (conceito importante para compreender as Artes) e a de Beleza estavam ligadas à religiosidade;
- c) a produção artística (como a da pintura) estava submetida aos princípios que regiam a visão de mundo medieval.

Na Idade Média, a imagem e o que hoje entendemos por Belas Artes foram pensadas a partir de outras abordagens. A beleza da criação e das criaturas teria sua origem em Deus e seria a antecipação do gozo (prazer) prometido pela vida eterna. Tal beleza, proveniente de Deus, interessava particularmente aos pensadores medievais.

Por exemplo, santo Tomás de Aquino (1225-1274) associou o belo ao conhecimento e à verdade, e a beleza estaria na proporção (consonância), na claridade (claritas) e na perfeição ou integridade (integritas) das coisas. No ser humano, os sentidos 'superiores' ou estéticos (a visão e a audição) estariam ligados à razão, sendo, por isso, os instrumentos do intelecto, ao contrário dos aestéticos: o olfato, o gosto e o tato. A visão seria o sentido mais perfeito, devido à capacidade cognitiva do ver. Caberia aos sentidos captar as proporções da realidade exterior e, desse modo, é possível concluir que o Belo consistiria naquilo que agradasse à vista e à visão. As Artes, por sua vez, resultariam de um fazer humano e estariam num nível operativo, enquanto a Beleza estaria no nível da contemplação.

O CRISTIANISMO E AS IMAGENS

A tradição cristã, desde o início, criou formas de representar, pictoricamente, ou seja, em imagens, os elementos e personagens de sua fé. Mas essa questão é complexa, porque o Cristianismo tem origem, de um certo modo, no judaísmo, que proíbe a representação de Deus, assim como proferir seu nome.

No Antigo Testamento, há trechos que proíbem a criação de imagens para representar Deus. O Novo Testamento, porém, está centrado na figura do Cristo, que assumiu a forma humana, visível. Esse evento passou a ser entendido como um modo de superação daquela proibição, uma vez que a encarnação do Cristo, sendo a imagem de Deus Pai, permitiu sua percepção sensível, ou seja, que ele fosse visto por todos. Nos dois Testamentos temos, aliás, uma abundante descrição de Deus com base em inúmeras imagens textuais: pastor, médico, esposo, oleiro, rocha, amigo, dentre outras. O Concílio de Nicéia, de 787, retomando a tradição cristã, foi favorável à veneração de imagens e esclareceu que, ao ser Cristo imagem de Deus Pai, torna-se possível a percepção de sua substância. Portanto, as representações de Cristo supõem a fé e exigiriam a veneração. O ato cultural,

a adoração verdadeira e propriamente dita, dirige-se à coisa representada pela imagem (ao Cristo, a Deus Pai), que é uma espécie de “recordação” destas presenças divinas. Essa tradição cristã da representação imagética tem sido questionada por movimentos iconoclastas cristãos.

Esse contexto orientou a grande preocupação dos medievais com a definição do estatuto, do significado e das funções da imagem. A eles interessaram as implicações teológicas, filosóficas e antropológicas da imagem, pois em toda a reflexão estava em jogo a questão de Deus e sua criação e o modo como eles podiam ser entendidos.

Para a civilização européia medieval, Deus é o criador de tudo: do ser humano e do que existe na Natureza. Além disso, Ele se manifesta nas coisas que criou, mas não de forma direta ou explícita, e sim por meio de símbolos, signos e figuras.



Deus se manifesta nas coisas que cria.

Conforme a tradição cristã baseada especialmente em São Paulo, os medievais acreditavam que o homem não tinha condições de “ver e entender as coisas como elas eram”, porque a visão e o entendimento humanos são imperfeitos. Há um versículo de uma carta de São Paulo aos coríntios que bem expressa esta idéia: “Vemos agora através de um espelho como num enigma.” (Cor. 13, 12) Assim, somente Deus possui a completa compreensão das coisas, sendo que o ser humano vê as coisas como um enigma, de modo incompleto.



O ser humano não consegue ver e entender as coisas como Deus criou, como elas realmente são.

Destas duas condições resulta que o artista medieval criou um sistema de símbolos para poder elaborar imagens, na produção artística, que pudesse ampliar a nossa capacidade de vê-las e entendê-las. O artista medieval criou, portanto, formas imagéticas, ou seja, as imagens propriamente ditas, que pudessem representar as criaturas criadas por Deus e até as realidades mais abstratas da fé, como, por exemplo, a Caridade, a Esperança, a Fé, a Fortaleza. Pertence, pois, à nossa herança da medievalidade a invenção de uma representação simbólica das realidades divina, terrena e da luz, que começou a ser contestada em meados do século XVIII.

ICONOCLASMO

Do grego eikon = imagens + klasmós = ação de quebrar. Movimento contrário à veneração das imagens religiosas, irradiado a partir da Igreja Bizantina. No cristianismo oriental, nos séculos VIII e IX, o movimento gerou uma grande crise, que opôs os monges cristãos aos iconoclastas: o imperador bizantino Leão III e seus partidários, como os califas islâmicos e os judeus, dentre outros. No cristianismo ocidental, pipocaram alguns surtos de movimentos iconoclastas, sem maiores consequências, porém essa situação mudou na época da Reforma Protestante.

Como você pôde perceber, na Idade Média, a questão da imagem estava ligada às possibilidades de representar Deus e sua criação, imageticamente. No entanto, nesse mesmo período, houve quem se opusesse a isto, em um movimento denominado **ICONOCLASMO**.

Os iconoclastas seriam os ‘destruidores de imagens’. Eles foram defendidos por Leão III, imperador bizantino, que chegou a proibir o uso público e privado das imagens e a destruição das mesmas em seu território. Tal atitude provocou uma forte reação popular, pois a veneração das imagens tinha um papel importante na piedade popular grega (a tradição cristã do oriente, que usava a língua grega, e não o latim). Também a Igreja cristã ocidental, liderada pelo papa Gregório II (715-731), reagiu à proibição das imagens.

A tradição cristã dominante, que se opôs aos iconoclastas cristãos orientais e ocidentais, defendia algumas idéias fundamentais (relativas ao uso das imagens): a. a representação de Deus em imagem; b. a existência de alguma ‘utilidade’ nas imagens; c. o uso das imagens como objeto de culto.

a. a representação de Deus em imagem: a tradição cristã aceita, desde os primeiros séculos, a representação, uma vez que o próprio Cristo, como imagem perfeita de Deus, havia assumido forma humana, visível. Há muitos argumentos teológicos envolvidos nessa compreensão que, infelizmente, não podem ser aqui reproduzidos por fugirem ao nosso tema. Contudo, é necessário afirmar que, paralelo ao desenvolvimento da representação imagética divina, foi sendo estabelecida, também, uma reflexão sobre os limites do culto à imagem, para evitar a idolatria e a superstição. Assim, o que é adorado na imagem do Cristo não é a imagem propriamente dita, e sim o que ela representa;

b. a existência de alguma ‘utilidade’ nas imagens: elas serviriam como instrumento de informação, ou seja, para instruir os que não sabiam ler; como ajuda para a memória dos mistérios da salvação; como estímulo para a devoção. Assim, por exemplo, nos vitrais encontramos representadas histórias dos evangelhos e das vidas dos

santos; eles serviram como um dos meios pelo qual a quase totalidade das pessoas podia conhecer e memorizar essas histórias. Nobres e servos eram basicamente analfabetos, e parte do clero era notadamente malformada. Por isso, o emprego pedagógico das imagens foi de grande valia para a formação daquelas gentes.

No cristianismo ocidental, já nos séculos VI e VII, o papa Gregório, o Grande (c. 540-604) afirmava que “as pinturas são colocadas nas igrejas para que os que não lêem livros possam ‘ler’ olhando as paredes.” Beda, o venerável (672-735), teólogo e gramático, disse também que “a observação das imagens costuma proporcionar, muitas vezes, grande compulsão e devoção aos que as vêem. É como uma lição viva da história do Senhor.” Nessa concepção, encontramos a ligação estreita entre a doutrinação (entendida no seu sentido originário como a comunicação de doutrinas) e as imagens: elas servem para comunicar e ensinar aspectos da doutrina;

c. o uso das imagens como objeto de culto: a imagem, além de ser instrumento pedagógico de disseminação e doutrinação, pode ser objeto de culto. O uso cultural de uma imagem é um outro ponto polêmico, pois pode haver possibilidade de queda na idolatria e na superstição. A tradição cristã, desde cedo, se preocupou com os limites desse uso. São inúmeros os textos, as decisões conciliares e as orientações que procuram evitar o uso ilegítimo das imagens. Todavia, apesar de tudo isto, excessos eram cometidos. Santo Agostinho (século V) já mostrava a necessidade de a Igreja Cristã coibir qualquer excesso que afastasse um crente da Verdade. Em relação às imagens, essa tarefa era e ainda continua espinhosa, porque além de **REPRESENTAÇÕES IMAGÉTICAS** de Deus, há também as de Maria e as dos santos, no cristianismo católico e no cristianismo ortodoxo oriental. A essas figuras representadas não se deve a adoração, e sim a veneração, pois somente Deus pode ser adorado. Muitas peregrinações foram e são

**REPRESENTAÇÕES
ICONOGRÁFICAS OU
REPRESENTAÇÕES
IMAGÉTICAS**

Representações em que temos determinada simbologia que apresenta uma dada realidade ou existência.

IMAGEM VOTIVA

Também conhecida como “ex voto”, uma tradição antiqüíssima do cristianismo. Imagens encomendadas a artistas ou feitas pelo próprio crente, em geral, tendo o tema da graça alcançada. Essa imagem é deixada no santuário ou numa igreja como forma de agradecimento.

ainda realizadas, por exemplo, para que os peregrinos se prostrem diante de algumas imagens, às quais se deve adoração ou veneração, dependendo do caso. Outras vezes, peregrinos deixam, nos santuários, **IMAGENS VOTIVAS** como forma de agradecimento por alguma graça alcançada.

Resolução da Crise Iconoclasta no Oriente

Quando a imperatriz Irene (797-802) assumiu o poder, teve início a prática da veneração das imagens. No Concílio Ecumênico de Nicéia (787) já havia sido restaurada a veneração das imagens e estabelecidas medidas para evitar qualquer excesso que levasse à adoração e à idolatria. Sob o imperador Leão V (813-820) e sucessores, a crise reacendeu. Somente com a imperatriz Teodora (842-856) a crise foi resolvida, em 842-843. Até hoje, essa data é celebrada pela Igreja Cristã Ortodoxa, no primeiro domingo da Quaresma, como a “Festa da Ortodoxia”, isto é, a festa da restauração da veneração das imagens.

O iconoclasmo reapareceu com força, no Ocidente, no momento de uma grande crise na cristandade ocidental, que resultou, entre outras conseqüências, na Reforma Protestante (1517). Mesmo com as orientações do Concílio de Nicéia, de 787, quanto aos abusos que poderiam ocorrer em relação ao uso das imagens, muitos cristãos do ocidente, liderados pelo bispo de Roma (o papa), começaram a se preocupar seriamente com tais excessos, por um lado. Por outro lado, a Europa achava-se mergulhada numa ampla crise paradigmática, porque as estruturas do mundo medieval (políticas, religiosas, artísticas, científicas, filosóficas) estavam sendo irremediavelmente questionadas. Com o questionamento, apareceu a necessidade de construção de novas estruturas, as quais, durante um certo tempo, se chocaram contra as antigas até que o mundo fosse, enfim, reorganizado. No embate dessas estruturas ressurgiu a discussão em torno da questão das imagens, e as soluções foram muito diferentes das anteriores.



João Damasceno

(c. 650-c. 749) Monge cristão oriental que viveu em Jerusalém. Escreveu “Discurso apologético contra os que rejeitam as imagens sagradas” contra as decisões do imperador Leão III e o iconoclasmo. Sua elaborada reflexão influenciou a posteridade ocidental. Tomás de Aquino, por exemplo, a estudou minuciosamente. Ele retoma os argumentos do Antigo Testamento e os discute a partir da encarnação do Cristo, imagem natural de Deus Pai. Concebeu a imagem como “uma semelhança feita a partir de um modelo com o qual e para o qual difere em algumas coisas, pois certamente não se identifica completamente com o arquétipo”.

Se, no período medieval, a Igreja procurou controlar as representações iconográficas como forma de orientação dos trabalhos imagéticos de pintores, de iluminadores (artistas que faziam as iluminuras), de vidreiros (artistas que faziam os vitrais), não houve, de fato, a imposição de regras rígidas e absolutas. Em geral, coube aos artistas a criação de formas de representação e o desenvolvimento das técnicas usadas. Esse fato nos ajuda a problematizar uma concepção histórica ainda corrente, que afirma o total controle da Igreja sobre as mentes daquela época.

Entretanto, no momento dessa grande crise paradigmática, o que aconteceu na Europa, em decorrência do acirramento das posições antagônicas, foi o estabelecimento de regras rígidas a favor e contra o uso das imagens. Não se esqueça de que a circunstância histórica que desencadeou a Reforma é muito mais complexa e não pode ser reduzida, simplesmente, às brigas pelo uso ou não das imagens ou mesmo das indulgências. Mas, por causa do nosso tema, nós vamos nos fixar na questão do uso das imagens.



ATIVIDADE

1. Na Idade Média, quais as questões que envolviam a produção e a leitura da imagem?

COMENTÁRIO

É importante que você entenda que o interesse, nesse período, era pelas implicações teológicas, filosóficas e antropológicas da imagem, pois em toda reflexão estava em jogo a questão de Deus, sua criação e o modo como os conhecemos.

A IMAGEM NO RENASCIMENTO

No século XVI, as artes, especialmente a pintura, alcançaram um admirável grau de desenvolvimento. Pense nas obras de Leonardo da Vinci, por exemplo. A possibilidade da representação pictórica da realidade era imensa, pois, desde o fim da Idade Média, havia sido desenvolvida uma nova

PINTURA A ÓLEO

Técnica de pintura que usa o óleo como veículo para a solução de pigmentos, que permite a obtenção de tintas translúcidas. Seu criador foi o pintor holandês Van Eyck. Essa técnica tornou-se a preferida dos pintores, a partir do século XV.



Veja a figura colorida após as referências bibliográficas.



Figura 2.4: Madona and Yarnwinder.

Fonte: Philosophy (2005).

PERSPECTIVA

Sistema representacional mecânico que dá a ilusão das três dimensões (comprimento, altura e profundidade) na representação de objetos numa superfície plana, bidimensional. Essa técnica permitiu a ilusão de espaço e de profundidade, o que faltava nas formas de representação anteriores. Ela começou a ser formulada no século XIV, especialmente por Giotto, Fra Angelico, Masaccio, dentre outros.

forma espacial de representar pessoas e coisas com o uso da perspectiva, além de novas técnicas de pintura, como a **PINTURA A ÓLEO**.

Como afirma Alfredo Bosi, o modo renascentista de olhar o mundo chama-se **PERSPECTIVA**. A grande novidade reside na nova concepção de mundo que está nascendo, em oposição à centralidade religiosa da Idade Média, e que se pauta “no desejo de recriar a pintura dos antigos e fundar a ciência dos modernos”. Nesse sentido, recuperar o período clássico greco-romano, no campo da arte, consiste em retomar o cuidado com as formas do corpo humano e, paralelamente, no campo da ciência, descobrir as leis que regem os movimentos dos planetas e do universo, a partir de outra ótica. Você pode perceber que o olhar adquiriu fundamental importância: na arte, o pintor desenvolveu um olhar diferenciado, que redundou em novas formas de expressividade; na ciência, o pensador passou, além de observar, a experimentar para chegar a conclusões. Nesse período, Galileu desenvolveu um instrumento que potencializou o olhar: o telescópio.

Com a Renascença, o olho do pintor convive harmonicamente com o olho do sábio, desfazendo mediante a prática figurativa, aquele impasse que epicurismo e platonismo não lograram superar: ou conhecimento pelos sentidos ou conhecimento pelo espírito (BOSI, 2002, p. 74).

A REFORMA E A CONTRA-REFORMA: A IMAGEM SOB A ÓTICA RELIGIOSA NOVAMENTE

As discussões das questões que conduziram à Reforma Protestante provocaram a radicalização do posicionamento de **LUTERO**, **CALVINO** e do Concílio de Trento, também em relação à imagem.

Calvino, muito mais radical do que Lutero, identificou, pura e simplesmente, as representações das artes figurativas à Igreja cristã católica e passou a hostilizá-las e a proibi-las. Para Calvino, a presença de uma imagem numa igreja já introduziria na alma do crente a semente da corrupção e da idolatria, devido à superstição que a acompanharia. Ele defendeu, por isso, a destruição de quadros, retábulos, objetos de culto das igrejas e, ainda, abominou completamente qualquer representação pictórica. Para ele, a pintura era frívola, alienante e indigna de um cristão. Em algumas regiões calvinistas, desenvolveu-se uma *iconofobia*, ou seja, o absoluto repúdio às imagens, paralela ao iconoclasmo.

JOÃO CALVINO

(1509-1564) Em Paris, tomou conhecimento da Reforma. Percebeu que havia três defeitos protestantismo: falta de um sistema doutrinal coerente, falta de uma moral própria, ausência de uma organização eclesíastica. Trabalhou sério para saná-los. Enfatizou a predestinação absoluta, dogma central de sua doutrina, e desenvolveu uma moral rígida centrada na preocupação religiosa com a honra de Deus. Realçou em Deus as características assinaladas pelo Antigo Testamento: um Deus inacessível na sua majestade, justo, mas exigente, ciumento, reivindicador e que predestina uns à glória e outros à condenação eternas. Acreditava que a prova da eleição divina era uma vida exemplarmente sóbria, séria, de trabalho e força de vontade. Criou uma organização eclesíastica que reunia pastores e conselhos de anciãos escolhidos pela comunidade, que tinha autoridade jurídica sobre todos os fiéis.

Lutero, ao contrário de Calvino, admitia o uso pedagógico das imagens. Segundo ele, as pinturas e as imagens serviam para que a doutrina atingisse mais facilmente as crianças e as pessoas simples. Há, ainda, em igrejas luteranas alemãs e escandinavas, pinturas de cenas do Novo Testamento datadas dos séculos XVI e XVII. Lutero combateu, entretanto, o valor da imagem como instrumento de uma ‘boa obra’. Assim, não haveria nenhum valor em venerar ou orar diante de uma imagem, pois isso não serviria para a salvação da alma.

MARTINHO LUTERO

(1483-1546) Monge agostiniano em constante tensão espiritual, o que o levou a criar uma nova religiosidade centrada na vivência pessoal da fé. Homem de profunda religiosidade, encontrou paz de espírito ao depreender do versículo paulino “o justo vive pela fé” (Rm. 1,7) a doutrina da *sola fides*, isto é, somente a fé basta para a salvação do homem pecador. A fé é graça de Deus, e nada que o homem fizer poderá ter algum valor para sua salvação. Apenas a fé justifica o pecador. Essa doutrina, mais os acontecimentos ligados às indulgências, o fez romper com a Igreja da qual era monge. Para a Igreja cristã católica, o ser humano, embora pecador, pode contribuir com a graça divina para sua salvação. Lutero passou também a questionar a autoridade doutrinal desta Igreja – construída sobre as Sagradas Escrituras e a tradição cristã –, pois apenas a Bíblia seria autoridade; acabou excomungado. As circunstâncias históricas ajudaram na expansão do luteranismo: sua posição anticlerical e anti-romana ia ao encontro das aspirações nacionalistas dos alemães, que não suportavam os impostos e as interferências políticas de Roma. Esse fato permitiu que os príncipes alemães se apoderassem dos bens da Igreja.

Lutero defendeu ainda o sacerdócio universal (todos são sacerdotes na igreja invisível), e os sacramentos bíblicos – o batismo, a confissão (com reservas) e a eucaristia (reconhece a presença *real* do Senhor, mas não a transubstanciação).

O Concílio de Trento foi a resposta da Igreja cristã católica. Em relação à representação imagética, especialmente a pictórica, a Igreja, que até Trento havia sido liberal em matéria de temas, passou a se preocupar com os temas mitológicos pagãos e/ou com a convivência destes com os temas cristãos, e ainda com as exigências, promovidas pela Reforma, em relação à decência nas representações, o que provocou mudanças na concepção do decoro.

Por causa do envolvimento dos papas italianos nos problemas políticos nos territórios que hoje formam a Itália, o Concílio de Trento ocorreu em dois momentos: de 1547 a 1551 e de 1552 a 1562, tendo sido encerrado oficialmente em 1563. O concílio estabeleceu a doutrina da fé católica, distinguindo-a do protestantismo. Reconheceu a existência de excessos cometidos na ocasião das festas dos santos e de representações imagéticas mitológicas nas igrejas, incompatíveis com a fé cristã. Reafirmou o valor dos dogmas e dos sacramentos como maneiras para combater os excessos que poderiam ocorrer nas práticas religiosas católicas. Dentre suas medidas disciplinares, determinou a criação dos seminários para a boa formação de seus quadros.

O Concílio de Trento definiu o uso legítimo das imagens nos seguintes termos:

[...] devem-se ter e conservar, especialmente nos templos, imagens de Cristo, da Virgem, mãe de Deus, e dos outros santos, e a elas se deve conferir devida honra e veneração, não por se acreditar que haja nelas alguma divindade ou virtude em razão da qual se deveriam ser cultuadas, ou para se obter algo delas, ou porque se deva depositar confiança nas imagens, como outrora ocorria com os gentios, que colocavam suas esperanças nos ídolos, mas porque a honra que é a elas dirigida volta-se para os modelos que representam, de tal forma que, através das imagens diante das quais descobrimos a cabeça e

nos prosternamos, adoramos a Cristo e veneramos os santos cujas aparências elas reproduzem [...] (CONCÍLIO DE TRENTO apud GROULIER, 2004, p. 67).

Um tratado dessa época sobre o uso pedagógico das imagens, *Discurso sobre as imagens* (1582), foi redigido pelo cardeal Gabriele Paleotti (1522-1597). Nele, Paleotti reafirmou o valor do uso da pintura do século XVI na divulgação da mensagem evangélica. Para que houvesse efeito, era necessário, antes, discutir os recursos da pintura e os melhores lugares para expor as obras. As imagens deveriam seguir algumas orientações: a. ser fiéis às histórias sagradas; b. ornamentar as igrejas, educando os fiéis; c. os pintores deveriam recorrer a todo o saber renascentista presente nos livros, para que a imaginação não se dirigisse inadequadamente às representações mitológicas; d. o conceito de imitação foi reabilitado, para que a verdade fosse preservada nas representações, uma vez que ele poderia corrigir o “mau gosto” ligado às superstições, às falsidades e ao incomum. Em relação a este último, o incomum e novo, Paleotti reafirmou que as imagens sagradas deveriam seguir o estabelecido pela autoridade da doutrina católica, a fim de que o novo e incomum não conduzissem ao erro.

ATIVIDADE



2. Redija um breve texto, comentando as conseqüências advindas do protestantismo e a reação católica, para o estatuto da imagem.

COMENTÁRIO

Dois pontos devem ser abordados e desenvolvidos nesta resposta: as diferenças de posição entre os dois nomes do movimento protestante (de um lado, a iconofobia, e do outro, uma concepção pedagógica da imagem) e o documento do Concílio de Trento, *Discurso sobre as imagens*.

CONCLUSÃO

No período abordado, percebemos que as questões relativas à imagem foram fortemente marcadas pelas querelas religiosas, a concepção de mundo que acompanhou a Igreja Católica na Idade Média e as reformulações advindas do movimento protestante. Essas influências acabaram por determinar a produção imagética tão característica dessa fase: os afrescos, os vitrôs nas catedrais e igrejas católicas, por exemplo, assim como a ausência da representação por imagens nas igrejas protestantes. No entanto, a preocupação com o controle da produção de sentidos estava presente, considerando que a concepção de educação pela imagem era um fato. O homem da Idade Média e o do Renascimento viam as imagens em locais que a elas eram destinados.

Será somente com o advento das inovações tecnológicas do século XIX que a imagem começará a ‘invadir’ todo e qualquer espaço da vida humana: tanto o público quanto o privado.

ATIVIDADE FINAL

Responda às perguntas abaixo, considerando todas as imagens apresentadas nesta aula.

a. Quais as diferenças que você observa (tipo de desenho, traços, cores etc.) entre o conjunto de imagens do período medieval e a pintura de Leonardo da Vinci?

b. Sobre quais tipos de suporte todas essas obras de arte foram pintadas ou elaboradas? Para esclarecimento, lembramos que suporte é todo e qualquer tipo de material sobre o qual há possibilidade de inscrição; por exemplo, o papel é um suporte para a escrita manual; o CD-ROM é um suporte para gravações digitais de sons e imagens.

COMENTÁRIO

É importante você perceber algumas questões que foram abordadas na aula: a perspectiva na pintura de Leonardo da Vinci em comparação com as imagens medievais; as cores; os traços que definem as figuras retratadas etc.

No caso dos suportes, eles podem ser vistos a partir dos verbetes: iluminura – pergaminhos ou papel; pintura a óleo – tela; mosaico – pavimentos; afresco – reboco fresco.

RESUMO

Durante a Idade Média, a concepção de mundo era fortemente marcada pela religiosidade católica. Isso também influenciou a concepção de produção e leitura de imagem. A imagem era focalizada, tendo em vista suas implicações teológicas, filosóficas e antropológicas, pois em toda reflexão estava em jogo a questão de Deus, sua criação e o modo como os conhecemos. Já no Renascimento, as técnicas de produção de pinturas estavam bem desenvolvidas, destacando-se a questão da perspectiva e da produção de tintas. A Reforma protestante trouxe em seu bojo uma série de rupturas com relação à Igreja Católica e, no que se refere à imagem, as consequências afetaram, diretamente, seu estatuto como representação religiosa e veículo de ensinamento, redundando em duas posições protestantes, a de Calvino, que via a pintura como uma frivolidade, a de Lutero, que admitia o caráter pedagógico da imagem: a posição católica, que reformulou as concepções sobre a produção de imagens, com consequências para suas formas de leitura, mas manteve o reconhecimento da sua importância.

A imagem no século XX

Metas da aula

Apresentar um panorama histórico-conceitual da imagem no século XX e as formas de difusão e produção articuladas às tecnologias de comunicação de massa.

objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

- compreender as relações entre o desenvolvimento técnico e a produção de imagens;
- identificar os diferentes tipos de imagem veiculados pelas mídias.

Pré-requisitos

Para esta disciplina, é necessário que o aluno já tenha cursado as disciplinas de Língua Portuguesa 1 e 2, e Fundamentos 1.

INTRODUÇÃO

A imagem no século XX requer uma aula somente para ela, tendo em vista, principalmente, as suas formas de difusão e produção, estreitamente ligadas às tecnologias de comunicação de massa, que será assunto de uma aula do Módulo 2.

Para começarmos o nosso estudo sobre a imagem e seu estatuto no século XX, devemos, porém, remontar ao século XIX, época que presenciou a emergência de diversos inventos que culminaram na tecnologia da impressão de imagens fixas – fotografia – e em movimento – filme. Ao longo do século passado, além desses dois tipos de imagem, tivemos as imagens digitais, as holográficas, as videográficas e outras que o desenvolvimento tecnológico permitiu produzir. Isso lança a contemporaneidade em uma miríade de imagens de diversas naturezas e veiculadas por diferentes meios. Por isso, não podemos falar da imagem nesse período sem abordar a estreita relação que há entre ela e as Tecnologias de Comunicação e Informação (TICs) que se desenvolveram no século XX e que permitiram sua produção, duplicação e elaboração em graus de sofisticação até então não pensados.

Esta aula pretende abordar algumas questões que serão mais aprofundadas no Módulo 2, todas relacionadas à produção e à leitura dos diferentes tipos de imagem que povoam nosso cotidiano.

A FOTOGRAFIA

Nas aulas anteriores, nossa atenção voltou-se para formas de produção imagética nas quais os recursos técnicos se restringiam a instrumentos que facilitavam ou potencializavam a expressividade humana. Fazem parte desse acervo o pincel, a tela, as tintas, o cinzel, o lápis etc. Obviamente, sem a tecnologia de tintas em tons variados e de maior durabilidade e sem tais instrumentos, teria sido difícil termos, ainda hoje, as belíssimas obras de cerca de 500 anos atrás. A tecnologia que permitiu e ainda permite a utilização desses materiais levou os artistas a produzirem em melhores condições que os autores das pinturas rupestres.

No entanto, gostaríamos de enfatizar que, comparadas à pintura, ao desenho e à escultura, a fotografia e o filme são imagens produzidas a partir de uma relação diferenciada do homem com o instrumento (câmera de fotografia e câmera de filmar).

A diferença entre essas duas categorias de imagens não é de qualidade ou valor, mas de modo de produção: as primeiras utilizam técnicas mais artesanais, raramente são reproduzidas e estabelecem uma relação mais íntima com o corpo do autor, dependendo mais de sua habilidade física. As imagens técnicas pressupõem a íntima integração de máquinas e recursos extra-humanos, dependem menos das habilidades físicas do autor e admitem processos de reprodução ampla (COSTA, 2005, p. 29).

As tecnologias e as invenções que marcaram o século XIX afetaram a produção de imagens e permitiram o surgimento da fotografia e do cinema; naturalmente, não foram empreendimentos de poucos homens, nem nasceram da genialidade de somente um inventor. De forma isolada ou em associação, vários cientistas e inventores contribuíram, ao longo dos séculos XIX e XX, para o avanço das técnicas fotográficas. Além de Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e Nicéphore Niépce (1765-1833), dos quais trataremos mais adiante nesta aula, podemos citar:

William H. Fox Talbot (1800-1877), que, em 1839, utilizou uma técnica diferente da de Niépce e Daguerre e reproduziu impressões de objetos que eram colocados entre a luz e um fundo **FOTOSENSÍVEL** (nitrato de prata).

FOTOSENSÍVEL
Que sofre efeitos da
luminosidade.

Edward Muggeridge ou “Muybridge” (1830-1904), que, em 1872, produziu uma série de imagens em movimento de cavalos, mostrando que, ao cavalgarem, por vezes eles ficavam com todas as patas fora do chão;

Étienne-Jules Marey (1830-1904), médico que se interessou pela fotografia em exames médicos e que acabou por desenvolver uma câmera que permitia a impressão de cerca de doze imagens por segundo, gerando imagens em movimento.

Alexander Parkes, Isaiah Smith Hyatt, John Wesley Hyatt e outros contribuíram com o desenvolvimento da película de celulóide, de extrema importância para a fotografia e o cinema.

A fotografia (foto = luz; grafia = escrita) como processo de impressão de imagem é conhecida desde a Antiguidade. Não queremos dizer com isso que os discípulos de Platão poderiam ter fotografado seu mestre e deixado sua imagem para a posteridade. O que já era conhecido, desde aqueles tempos, era o princípio da ação da luz sobre certas substâncias que, com isso, reagiam quimicamente. Esse processo é a base da fotografia.

Em termos históricos, o que hoje conhecemos como fotografia nasceu a partir dos trabalhos de Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851) e Nicéphore Niépce (1765-1833). Ambos, separadamente, desenvolveram experimentos que serviram para fixar a imagem. Niépce publicou, em 1829, *Tratado sobre a heliografia*, no qual expunha, detalhadamente, as técnicas que desenvolveu para “reproduzir espontaneamente, pela ação da luz, com gradações de tons, do preto ao branco, as imagens recebidas na câmara escura” (MANNONI, p. 24). Depois de algum tempo, ambos se tornaram sócios. Quando Niépce morreu, Daguerre deu continuidade ao desenvolvimento do que seria a matriz das câmeras fotográficas: o daguerreótipo.



Figura 3.1: Daguerreótipo (1843).

Fonte: www.fotografia,cursosdesign-cliciofotografia-históriadafotografia-introdução.htm

A fotografia foi chamada, primeiramente, heliografia (escrita do sol) e, depois, daguerreótipo (derivado de Daguerre). A palavra "fotografia" surgiu por volta de 1839, em Paris. No entanto, Antoine Hercules Romuald Florence, um francês que vivia em Campinas, São Paulo, também realizava experiências com imagens fotográficas e desenvolveu, entre 1833 e 1834, um processo de impressão que chamou *photographie*, sendo o pioneiro no uso deste termo. Seu isolamento no Brasil impediu, à época, o reconhecimento de suas contribuições.

A fotografia, desde seus primórdios, segundo Aumont (p. 166), tem como função ou uso social mais difundido a reprodução da realidade. Essa afirmação pode parecer simples, mas quando começamos a pensar mais profundamente sobre esse processo de registro, nos deparamos com algumas questões cruciais.

A primeira é o próprio Aumont que traz à baila: “Em uma foto o tempo está incluído, encerrado, a foto embalsama o passado” (WOLLEN apud AUMONT, p. 167); ela “continua eternamente a nos apontar (com o indicador) o que foi e não é mais” (METZ apud AUMONT). Nesse sentido, percebemos que “a fotografia restitui àqueles que a vêem o tempo do acontecimento ou evento que ela registrou”.

A segunda questão diz respeito ao papel do homem por trás da câmera: a fotografia traz em si elementos que indiquem a intencionalidade de quem a produziu? Ela é uma simples reprodução daquele momento da realidade ou fruto de uma montagem?

Na produção de uma fotografia, o pacto entre aquele que fotografa e aquele(s) que é (são) fotografado(s) influi no produto final. A escolha do melhor ângulo, e da melhor pose são exemplos disso. Da mesma forma, a escolha que o fotógrafo faz sobre o recorte escolhido do assunto de sua foto é uma intervenção.

Essas e outras questões serão detalhadas nas aulas sobre fotografia do Módulo 2. Por ora, propomos a vocês uma reflexão a partir de algumas palavras do semiólogo **ROLAND BARTHES** sobre o processo de sacralização da fotografia: “Em um primeiro tempo, para surpreender (a foto) fotografa o notável; mas logo, por uma inversão conhecida, ela decreta notável aquilo que fotografa” (BARTHES apud COSTA, 2005, p. 79).

ROLAND BARTHES
(1915-1980) nascido em Cherbourg, França. Crítico e ensaísta seu trabalho está inspirado na Lingüística de Saussure (abordada nas aulas de Língua Portuguesa 1 e 2), na Antropologia Estrutural e na Psicanálise. Focaliza as relações da literatura com o poder, interrogando-se sobre a especificidade do literário e preocupando-se com a possibilidade de uma linguagem neutra, liberta das falsificações sociais. Seus trabalhos sobre as condições de uma ciência da literatura fizeram desenvolver a reflexão sobre a linguagem natural e sobre a semiologia (JAPIASSÚ MARCONDES, 1996, p. 26).



ATIVIDADE

1. Como você entende essa trajetória da fotografia destacada por Barthes? No início, para provocar surpresa e impacto, ela “fixava” os acontecimentos notáveis; em um segundo momento, ela começa a tornar “notável” e importante aquilo que ela fotografava. O evento ou acontecimento que a foto registra já é importante ou se torna importante depois de fotografado?

COMENTÁRIO

O comentário que você elaborar acerca das palavras de Roland Barthes deve incluir, necessariamente, a relação que a imagem fotográfica tem com a realidade e o momento que ela “fixou” e a sua importância como documento de registro. Outras questões podem ser abordadas, mas as que foram mencionados são indispensáveis.

O FILME

Para iniciar, propomos que você nos acompanhe em algumas situações bem cotidianas.

Quando você convida alguém para ir ao cinema, está fazendo referência a um ritual que inclui, no mínimo, um filme, uma sala de projeção e um saco de pipocas. Nesse caso, cinema é sinônimo de diversão, entretenimento, que pode ser individual ou compartilhado com pessoas de que você gosta. Assim, se você diz que foi ao cinema no fim de semana, quer dizer que viu um filme.

No entanto, nem sempre você quer ou pode ir ao cinema. Então, você opta por pegar um filme e assistir em casa. Nesse caso, a opção é alugar uma fita de vídeo ou um disco para DVD e assistir ao filme em casa. Esse filme foi produzido, originalmente, em um suporte diferente, fita de celulóide, que, graças às tecnologias mencionadas, pode ser reproduzido e comercializado para diversão doméstica.

Filme e cinema são termos que, muitas vezes, se referem a realidades distintas, mas outras vezes, como no primeiro caso, acabam sendo sinônimos. Isso se deve ao fato de o desenvolvimento de um equipamento que permite produzir imagens em movimento demandar, também, o desenvolvimento de locais de exibição (as salas de cinema), presença de público para a projeção, equipe para filmagens etc., enfim, uma série de fatores que propiciaram a criação de uma indústria: a indústria cinematográfica.

O cinema é um dos marcos da modernidade. Tem mais de 100 anos e continua sendo uma das indústrias mais rentáveis e crescentes do mundo. O seu desenvolvimento também dependeu da câmera escura que, durante muito tempo, foi uma ferramenta para artistas (BURKE; BRIGGS, 2004, p. 169).

A invenção do cinematógrafo é considerada o marco inicial da história do cinema. Mas, como já dissemos, no decorrer do século XIX vários inventos foram desenvolvidos, com maior ou menor grau de sucesso, no âmbito da fixação de imagens. Assim, o invento dos irmãos Lumière deve ser visto dentro de um contexto dominado por várias iniciativas do gênero. Somente no século XIX, podemos citar os seguintes experimentos:

1838 – O estereoscópio de Charles Wheatstone permitiu a visão de **CLICHÊS** em relevo.

1839 – Os **DIORAMAS** gerados por Louis Daguerre contribuíram para o desenvolvimento de rodas vivas de projeção.

1872 – O **ZOOPRAXIOSCÓPIO**, desenvolvido por Edward Muybridge, a partir do registro dos movimentos de um cavalo a galope em um estudo de locomoção animal.

1887 – O filme em rolo sobre base de celulóide foi patenteado por Hannibal Goodwin.

1890 – O cinematógrafo para tomadas de vistas animadas também foi patenteado por Goodwin. Tanto esse aparelho quanto o anterior não apresentavam possibilidade de projeção.

1981 – O teatro ótico é criado por Charles-Émile Reynaud, consistindo em placas de vidro pintadas a mão projetadas no seu **PRAXIOSCÓPIO**.

1981 – O cinetoscópio, desenvolvido por Thomas Edison, usava uma fita contínua. Entretanto, somente um espectador por vez podia assistir ao filme.

Entre 1894 e 1895, os irmãos Auguste e Louis Lumière sintetizaram todos os aparelhos inventados, em sistemas menos práticos, num único aparelho para registro e reprodução de imagens: o cinematógrafo, patenteado a 13 de fevereiro de 1895. Para concretizar sua invenção, eles rodam alguns pequenos filmes, cenas da vida real. Depois de 1900, eles se desinteressam pelo cinema e retorna à fotografia. No entanto, Louis, em 1937, apresenta um método de cinema em relevo com óculo de vidro colorido. Para alguns, os Lumière abriram caminho para o cinema-verdade e George Méliès para a imaginação e o sonho (NAZÁRIO, 1999, p. 19; TULARD, 1996, p. 402).

DIORAMA

Quadro de grandes dimensões que, submetido a luzes especiais, muda de aspecto, forma e cor, criando efeitos tridimensionais e de movimento.

CLICHÊ

Placa de metal, geralmente zinco, gravada fotomecanicamente em relevo, destinada a impressão de imagens e de texto em prensa tipográfica.

ZOOPRAXIOSCÓPIO

Tipo de projetor cinematográfico primitivo que reproduzia os movimentos naturais dos animais.

PRAXIOSCÓPIO

Aparelho equipado com um sistema de espelhos montados em prisma que propicia a ilusão de movimento ao girar em torno de um eixo.

A proposta dos irmãos Lumière não era a comercialização de seu invento, o que pôde ser entendido quando Georges Méliès expressou o desejo de comprar um desses aparelhos. Eles achavam que a difusão do cinematógrafo era uma moda passageira. No entanto, a história mostra que não foi bem assim:

(...) A exemplo de outros pioneiros do cinema, como Thomas Edison nos Estados Unidos, os Lumière acreditavam que seu trabalho com imagens animadas seria direcionado para a pesquisa científica e não para a criação de uma indústria do entretenimento. Embora seja difícil de acreditar, tendo em vista as práticas impiedosas que empregava nos negócios, Edison alegou que resolvera deixar a indústria do cinema logo que seu potencial como “proposta de um grande divertimento” se tornou claro (TURNER, p. 11).

Ao que parece, os Lumière não viam a potencialidade de seu invento a serviço da indústria do entretenimento. As filmagens que faziam do cotidiano, dos acontecimentos e eventos cívicos, populares ou majestosos apontavam para uma proposta de registro histórico, tanto de personagens importantes quanto de hábitos de diferentes povos.

Assim que o cinematógrafo começou a ser produzido, os irmãos Lumière enviaram aos quatro cantos do mundo cerca de 90 homens treinados no manejo do equipamento, com o objetivo de filmar diferentes acontecimentos. Devido a esse empreendimento, foram registradas cenas de várias naturezas e de vários lugares do mundo, do Ocidente ao Oriente.

Pathé e Méliès

Os primeiros passos do cinema na Europa não podem ser contados sem se mencionar os empreendimentos de Charles Pathé e Georges Méliès.

Pathé criou uma companhia de produção cinematográfica que levou seu nome, e nela trabalhou Ferdinand Zecca, antigo corneteiro que, com muita imaginação e poucos recursos, se comparados à tecnologia digital atual, criou formidáveis efeitos e truques. Atribui-se a Zecca a invenção do truque do filme projetado de trás para a frente. No filme *O fantástico mergulhador* (*Le plongeur fantastique*), ele projetou ao contrário o mergulho e surgiu, na tela, um nadador que saía da água e, de costas, subia até o trampolim. “O truque era desdobrado em cenas fantásticas: roupas que saíam do corpo de personagens, pessoas que dormiam em camas que se transformavam em barcos...” (NAZÁRIO, 1999, p. 21).

Zecca chegou a reconstituir, em estúdio, uma erupção vulcânica: ao fundo, uma tela representava a cidade de Saint-Pierre, na Martinica; em primeiro plano, ele colocou um vasto tanque d'água, representando o mar. Na hora da erupção, homens escondidos atrás da tela queimavam enxofre e outros jogavam serragem, que imitava a chuva de cinzas; o tanque era balançado para imitar as ondas. Ao final, Zecca afundava a tela no tanque para mostrar a inundação.

A parceria entre Pathé e Zecca rendeu mais do que filmes de ficção. Eles, em seus experimentos, desenvolveram alguns códigos da linguagem cinematográfica: o grande plano, a fusão, a sobreimpressão.

À mesma época, temos as experiências de Georges Méliès, filho de industrial que dirigia o Théâtre Robert Houdin. Não tendo conseguido adquirir o cinematógrafo dos irmãos Lumière, ele acabou por comprar um em Londres. Especializou-se na produção de pequenos filmes nos quais usava e abusava dos efeitos especiais produzidos a partir de sua experiência como ilusionista. Atribui-se a ele a primeira panorâmica, no filme *Panorama de la Seine* (1899). Certa vez, Méliès fez, sem saber, uma filmagem na Praça da Ópera com uma câmera defeituosa. Ao projetar o que filmou, ele viu um ônibus transformar-se num carro. Rapidamente, transformou esse defeito em efeito, em outros filmes: filmou uma mulher sentada ao ar livre; interrompeu a filmagem e pediu para que ela saísse; depois, continuou a filmar alguns segundos. Na projeção, a mulher parecia evaporar-se no ar (NAZÁRIO, 1999, p. 22-23).

Provavelmente, o filme mais famoso de Méliès é *Voyage dans la Lune*, com cerca de quinze minutos de duração. É desse filme a clássica cena do foguete furando o “olho” da Lua que se apresenta com rosto humano. É importante destacar que, naquela época, os filmes tinham uma duração muito curta – cerca de poucos minutos – e que não havia longas-metragens.



Figura 3.2: Cena clássica do filme *Viagem à Lua* de Méliès.

Fonte: www.filmsite.org/voya.html.

Voyage dans la Lune foi pirateado nos Estados Unidos. Sua projeção serviu para inaugurar um cinema na Califórnia, antes mesmo que existisse Hollywood. Georges teve de enviar seu irmão até aquele país para defender seus direitos.

A indústria cinematográfica, no entanto, encontrou nos Estados Unidos terreno mais fértil e, em Hollywood, sua capital mundial. No entanto, foram as implicações sociais e culturais que mais interessaram no trabalho com as imagens fixas ou em movimento. Nesse sentido, é importante perceber como se relacionam os interesses econômicos da indústria hollywoodiana e as pretensões de universalidade do seu produto mais caro: os longas-metragens. Algumas questões serão aprofundadas nas aulas sobre cinema do Módulo 2: discutir e compreender as consequências culturais das narrativas cinematográficas, que veiculam costumes e valores pretensamente para grupos culturalmente heterogêneos; perceber como se comportam os cinemas nacionais de outros países frente às mega-produções norte-americanas e ao embate no mercado interno, sobretudo, como educar para a leitura de imagens fílmicas, e a compreensão dos códigos cinematográficos.

Agora, vamos abordar outras imagens que nasceram propriamente no século XX: as videográficas e as computacionais.

IMAGENS VIDEOGRÁFICAS: A TELEVISÃO

Assim como no caso do filme, não é possível falar do produto – imagem videográfica – sem falar no veículo de sua disseminação, a televisão.

Os desenvolvimentos tecnológicos que possibilitaram a fotografia e o cinema permitiram, também, o nascimento de outras formas de comunicação. São do século XIX o telégrafo (meados de 1850), o telefone (1876), o rádio (1896) e a ligação dos continentes europeu e americano por cabos transatlânticos, o que permitiu a transmissão de mensagens telegráficas e telefônicas. Vamos abordar todo esse desenvolvimento das tecnologias de comunicação mais adiante, na Aula 17. Por enquanto, gostaríamos que você percebesse como um conjunto de estudos científicos conduzidos por diferentes homens redundou em um imenso desenvolvimento das formas de comunicação.

Podemos situar o surgimento da televisão na esteira desse desenvolvimento. Já em fins de 1870, as experiências com determinadas substâncias, como selênio, contribuíram para que se concebesse a possibilidade de transmissão de imagens fotográficas, como aquele que hoje em dia temos nas máquinas de fotocópia e *scanners*. No mesmo período, o inglês Shelford Bidwell demonstrou à Sociedade Física de Londres um invento considerado o precursor do fax. Não obteve muito sucesso, pois seu sistema produziu imagens de resolução muito ruim. Mas a idéia que ele empregava serviu de princípio para os demais inventos que procuravam transmitir imagens em movimento, a longas distâncias.



Figura 3.3: Jenkins e o receptor de radiovisão (1936).

Fonte: http://si.porto.ucp.pt/internal/mestrado/mest99/Teoria_media.

A televisão foi desenvolvida no período de 1920 a 1930, graças ao esforço empreendido, de forma paralela, pelos seguintes inventores:

Philo Farnsworth, que fazia parte da diretoria da Philadelphia Battery Company (Philco), que produzia aparelhos de rádio, inclusive para automóveis. Em fins de 1922, desenvolveu a idéia de rastrear as imagens em uma série de linhas. Ao sair da Philco, entregou as patentes de sua idéia à Radio Corporation of America (RCA).

Allen Dumont, considerado o gênio da equipe da Electric and Musical Industries Ltd. (EMI). Tendo acesso às patentes deixadas por Farnsworth, passou a trabalhar com a idéia de transmissão de imagens. A contribuição de Dumont foi o desenvolvimento da tecnologia para um tubo receptor de imagens.

Vladimir Zworykin, discípulo de outro cientista russo: Boris Rossing. Já em 1932, Vladimir registrou um sistema elétrico completo de televisão. Viajou escondido para os EUA, em fins dos anos 1930, e conseguiu desenvolver, na RCA, um tubo de câmera, iconoscópio de 240 linhas, essencial para o que viria a ser a câmera de televisão.

Tendo sido desenvolvida a tecnologia para a captação e transmissão e recepção da imagem, o crescimento não parou mais, e temos o que hoje podemos constatar à nossa volta.

A televisão espalhou-se ao redor do mundo. A primeira transmissão britânica realizou-se em 1935; já a primeira transmissão norte-americana ocorreu em 1939, e foi de uma partida de beisebol.

No entanto, houve um fato que gerou muitos problemas: os aparelhos que começaram a ser fabricados com tecnologias diferentes. Na Grã-Bretanha, por exemplo, dois sistemas de televisão chegaram a ser “julgados” em um tribunal, para que se chegasse a uma padronização.

A questão do sistema é semelhante àquela que tivemos com os videocassetes e que, atualmente, temos com os aparelhos de DVD: nem todas as fitas de vídeo passavam nos primeiros aparelhos, lembram? Havia o sistema NTSC e o PAL-M. Depois, os aparelhos de vídeo apresentaram um mecanismo de ajuste para que pudéssemos utilizar os dois sistemas. Atualmente, os aparelhos de DVD vendidos no Brasil não reproduzem discos produzidos em alguns países como Estados Unidos e Canadá, por exemplo, onde o sistema de produção dos discos de DVD é diferente.

Pois era isso o que acontecia quando a televisão surgiu. A imagem televisiva era transmitida do local onde ocorria o programa, e sua recepção era pelo sistema de varredura em linhas. Alguns aparelhos não “recebiam” determinados tipos de imagens transmitidas, devido ao número de linhas, ou seja, se um programa fosse transmitido em um sistema do tipo NTSC, somente poderia assistir a ele quem tivesse um aparelho de televisão com a tecnologia de recepção para sistema NTSC.

National Television Systems Committee (Comitê Nacional de Sistemas de Televisão), ou NTSC

Esse comitê norte-americano, que representa quinze fabricantes, padronizou as transmissões televisivas. A padronização NTSC para televisões em preto-e-branco estabelecida em 1941, por exemplo, ainda está em uso. Ela especifica 525 linhas por quadro e 30 quadros por segundo.

Experimente pegar o manual da sua televisão. Veja a parte na qual estão discriminadas as especificações técnicas. Lá, você encontrará a especificação do sistema de televisão: em geral é NTSC, PAL-M, PAL-N. Em 1952, o VHF e o UHF, que dizem respeito à transmissão dos sinais em determinadas frequências, também foram padronizados.

A Segunda Guerra Mundial (1939 a 1945) freou a expansão da televisão. No entanto, ela conheceu sua época de ouro nos anos de 1950. Mas isso é para outra aula...

O COMPUTADOR E O DESENVOLVIMENTO DA LINGUAGEM DIGITAL

Você sabia que o computador quase “nasceu” na Inglaterra, em 1822? Pois é o que nos conta Joseph Straubhaar. Nesse ano, Charles Babbage, professor de Matemática na Universidade de Cambridge, criou a máquina da diferença. Ela consistia em uma calculadora mecânica que

podia produzir tabelas matemáticas automaticamente. Essa máquina era movida a vapor e executava uma grande variedade de tarefas computacionais. No entanto, para desenvolver essa idéia, ele precisava do financiamento de uma bolsa de pesquisa da universidade, e esta foi cortada em 1833.

Estavam lançadas as bases para o desenvolvimento do computador. Na década de 1880, calculadoras mecânicas mais práticas foram produzidas. No Censo norte-americano de 1890, foi utilizada uma máquina de tabular (Figura 3.4), inventada por Herman Hollerith, que reduziu os dados pessoais a furos feitos em cartões de papelão (Figura 3.5). Nessa máquina, “diminutos dedos mecânicos ‘sentiam’ os furos” e disparavam um circuito elétrico que movimentava um contador mecânico. Assim, quando o cartão passava e o “dedo mecânico” sentia um tipo de furo específico de determinada informação (sexo ou idade, por exemplo), ele disparava um sinal elétrico específico dessa informação que, por sua vez, acionava um contador. A contagem do Censo, em 1890, terminou em seis semanas! “A invenção de Hollerith, casualmente, tornou-se a fundação sobre a qual a International Business Machines Corporation, a IBM, foi fundada” (STRAUBHAAR, p. 184).

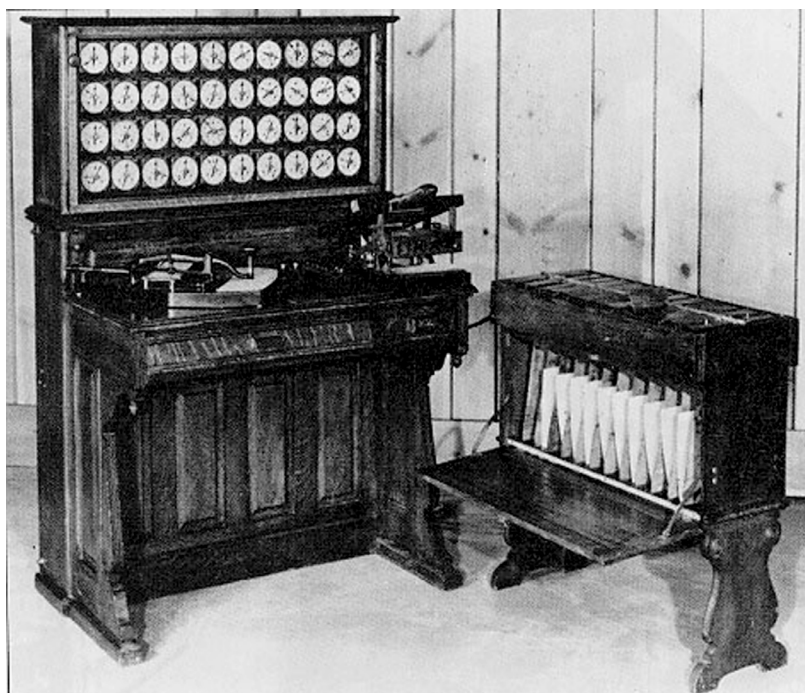


Figura 3.4: O invento de Hollerith.

Fonte: Barzanallana (2005).



Figura 3.5: Cartão utilizado na máquina de Hollerith.

Fonte: University (2005).

A invenção do computador perde-se em lendas. No entanto, é consenso atribuir o desenvolvimento dessa tecnologia aos países dos dois lados do Atlântico, Estados Unidos e Inglaterra, durante a Segunda Guerra Mundial. Dois verdadeiros monstros em tamanho, o Colossus e o ENIAC, foram construídos: o primeiro para decifrar os códigos do exército alemão, e o segundo para efetuar os cálculos matemáticos necessários ao lançamento de bombas e projéteis.

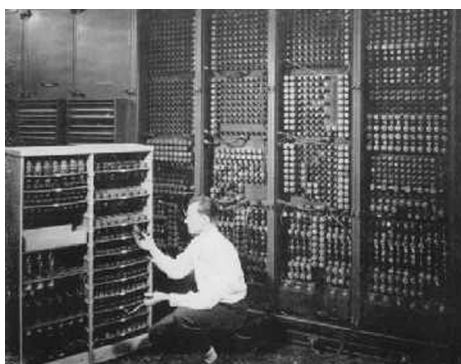


Figura 3.6: O ENIAC.

Fonte: Histoire (2005).

Como funcionavam os ancestrais dos nossos computadores? Essas grandes máquinas funcionavam à base de milhares de válvulas, aquelas mesmas que faziam funcionar os antigos rádios. Foi somente em 1947 que três cientistas, John Bardeen, Walter Brattain e William Shockley (que ganharam o Prêmio Nobel em 1950), conseguiram desenvolver os transistores, que funcionavam melhor e duravam mais. Não demorou

muito, em 1957 Gordon Teal desenvolveu o *chip* de silício. De resto, a tecnologia que possibilitou a construção dos computadores pessoais ou PCs, esses que você pode encontrar à venda nas lojas de eletroeletrônicos mais próximas à sua casa, apresentou um forte desenvolvimento. Empresas como a IBM e a Microsoft, por exemplo, contribuíram com esse processo. A primeira desenvolveu, já em 1943, o Mark I “um barulhento monstro” considerado um dos primeiros computadores digitais (STRAUBHAAR, 2004, p. 185). No entanto, o primeiro computador pessoal, o Altair, apareceu somente em 1975, e tinha capacidade de armazenar apenas as quatro primeiras linhas de um parágrafo! “O usuário não poderia digitar nada com ele, de qualquer maneira, pois ele não tinha teclado ou monitor nem *software* de processamento de texto – ou mesmo qualquer outro tipo de *software* para tal fim” (STRAUBHAAR, 2004, p. 187). E ainda reclamamos quando nosso computador “congela” a imagem ou texto que estamos digitando! Vendo esta situação, um jovem estudante de Harvard procurou os criadores do Altair e apresentou-lhes um programa que poderia ser instalado em suas máquinas, tornando possível aos usuários realizar muitas funções avançadas (STRAUBHAAR, 2004, p. 187). Esse estudante era William Gates, mais conhecido como Bill Gates. Ainda naquela época, fundou, junto com um amigo, a Microsoft Corporation, a maior companhia de programas para computadores pessoais do mundo.

Em uma perspectiva histórica, podemos dividir o desenvolvimento dos computadores em quatro gerações:

1ª geração (cerca de 1944 a 1959). Eles usavam válvulas em suas unidades de processamento. Tinham nomes interessantes, como EDVAC, EDSAC, BINAC, ORACLE, ILLIAC, JOHNNIAC, MANIAC e SILLIAC. O ENIAC tinha mais de 17 mil válvulas, pesava cerca de 30 toneladas e gastava tanta eletricidade quanto uma cidade pequena. Dispendioso, não?

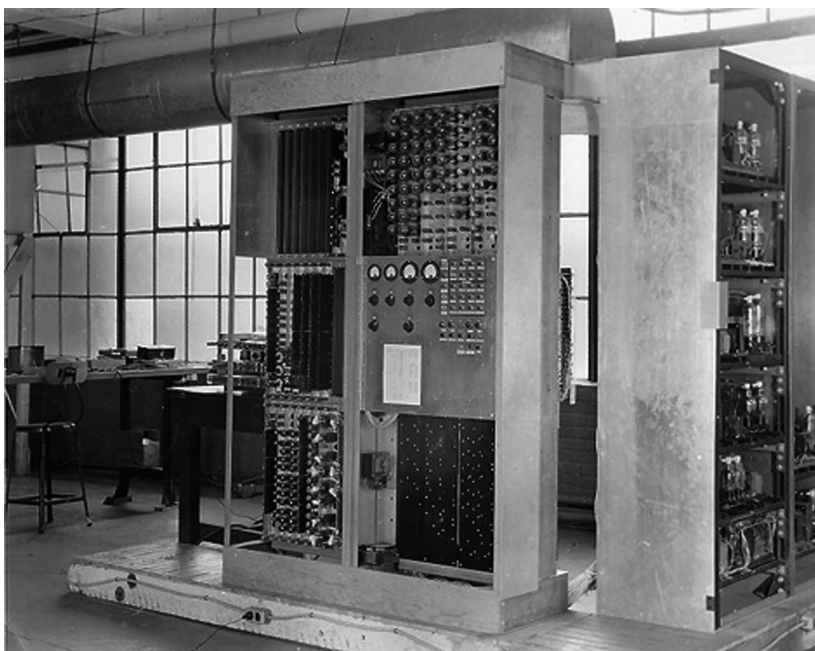


Figura 3.7: O EDVAC (1948).

Fonte: Neumann (2005).

2ª geração (1959 a 1964). As válvulas foram substituídas pelos transistores, que se pareciam com minúsculos sanduíches de três camadas, feitos de materiais especiais com capacidade de conduzir corrente elétrica. Assim, tanto o tamanho quanto o peso dos computadores pôde diminuir. Ah, o gasto de energia também... Os modelos IBM 1400 foram os mais bem-sucedidos dessa geração. Esses computadores liam suas instruções a partir de fitas de papel ou magnéticas.



Figura 3.8: O modelo de computador IBM 1401.

Fonte: Computer (2005).

3ª geração (1964-1972). Surgem os circuitos integrados, milhares de componentes elétricos em um único *chip* de computador. Mais uma vez, o tamanho e o custo dessas máquinas diminuiu drasticamente. Além disso, agora esses computadores conseguiam rodar mais de um programa ao mesmo tempo. Bem, isso devia ser um verdadeiro milagre!



Figura 3.9: Modelo IBM 7094.

Fonte: Columbia (2005).

4ª geração (1972 até fins do século XX). Agora é usada a integração em larga escala (very large scale integration, VLSI). Isso significa que os cientistas conseguiram *espremer dezenas de milhares de componentes em um único e diminuto chip*. Por isso, os atuais computadores pessoais podem fazer tanta coisa. O seu pequeno *chip* traz, embutida, uma incontável quantidade de componentes que possibilitam múltiplas funções. É o período dos computadores pessoais.



Figura 3.10: Modelo de estação de trabalho desenvolvido pela Xerox em 1973.

Seymour Papert desenvolveu uma linguagem de computador para crianças, denominada Logo. Inicialmente, funcionava como um programa de desenho, no qual as crianças podiam traçar linhas e formar figuras geométricas. Papert enfatizava a exploração criativa em detrimento da memorização.



5ª geração (1979 até a presente data). Os computadores dessa geração usam unidades múltiplas de processamento para solucionar problemas. Eles têm programas que dividem o problema em partes que podem ser trabalhadas paralelamente. Ao final, essas partes são reunidas para se ter a solução. É como se nós tivéssemos em nosso cérebro um “número significativo de pequenos matemáticos” que receberiam, cada um, uma parte de uma grande equação. Ao final, após cada um ter resolvido a parte que lhe coube, as várias “soluções parciais” são reunidas, formando a solução do problema como um todo.

Os cientistas já estão de olho na quinta geração, pautada no desenvolvimento da **INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL**, ou na habilidade de copiar a solução de problemas humanos e outras habilidades mentais e nos **NEUROCOMPUTADORES**.

Toda essa pequena história sobre o “nascimento” do computador foi necessária para apresentarmos as imagens digitais, que são passíveis de desenvolvimento graças a este aparato tecnológico.

No início dos anos de 1990 (Santaella situa em 1994), ocorre a emergência de uma novidade no mundo das linguagens: a multimídia, o hipertexto e a hipermídia. Veja como o *Dicionário de Comunicação*, de Carlos Alberto Rabaça (2001), apresenta a multimídia:

recurso de comunicação informatizada que integra textos, sons e imagens, transmitidos através de rede internet, armazenados em CD-ROM etc. Meio de comunicação com possibilidades múltiplas, aplicável às mais diversas áreas como a formação escolar e profissional, manifestações culturais, criação artística, atividades econômicas e administrativas, entretenimento, informação jornalística. Através dessa mídia múltipla, é possível o desenvolvimento de operações interativas de telemarketing (shopping eletrônico, telecompras) e de comunicação corporativa (videoconferência, correio eletrônico, comunicação interna,

INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

Habilidade de copiar o processo do pensamento humano com um computador.

NEUROCOMPUTADORES

Computadores que copiam a estrutura do cérebro humano.

apresentações para clientes e outros públicos etc.), além de serviços de informação (jornais personalizados e instantâneos, newsletters, enciclopédias digitais etc.) e de lazer (filmes sob encomenda, jogos, música, literatura etc.) (p. 501).

O desenvolvimento de programas cada vez mais sofisticados possibilitou o trabalho com imagens fixas e animadas e até mesmo a constituição de uma arte digital. As imagens digitais são aquelas que acessamos em CDs, computadores ou que trafegam pela internet, e seu desenvolvimento foi possível graças ao conjunto de recursos que se desenvolveu em torno do computador. As mídias digitais, por exemplo, possibilitaram o trabalho de computação gráfica, e atualmente muitas animações (desenhos animados) são produzidas via computador. A Aula 20 será totalmente dedicada ao trabalho com esses tipos de imagem.

OS QUADRINHOS

Para finalizar esse passeio pelas imagens do século XX, vamos focalizar os quadrinhos, tendo em vista não somente sua difusão e popularidade, mas, também, sua potencialidade como texto que conjuga imagem e linguagem verbal na constituição de um código próprio.

Como uma das mais populares entre as formas de expressão e comunicação gráfica, as histórias em quadrinhos – HQ – apresentam diversas denominações: *comics*, *comic books* ou *comic strips*. Tais denominações têm origem no aspecto cômico da maior parte de histórias de alguns países de língua inglesa. Os franceses as denominam *bandes dessinées*, “devido à forma como foram tradicionalmente publicadas nos jornais”. Para os japoneses, que as denominam mangás, são as histórias impressas em centenas de páginas, “devoradas” por milhares de crianças, adolescentes e adultos. Elas exemplificam a universalidade desse expressivo meio de comunicação de massa. No Brasil, são conhecidas como gibis, por causa de uma revista assim intitulada, mas, atualmente, a denominação *histórias em quadrinhos* é a preferida.

Qualquer que seja a terminologia adotada, Vergueiro (2005) destaca dois códigos que caracterizam esse exemplar dos meios de comunicação:

1. o lingüístico, presente nas palavras utilizadas nos elementos narrativos, na expressão dos diversos

personagens e na representação dos diversos sons; e

2. o pictórico, constituído pela representação de pessoas, objetos, meio ambiente, idéias abstratas e/ou esotéricas etc. (VERGUEIRO, 2005).

O mesmo autor aponta, ainda, alguns outros elementos que caracterizam as HQ, tais como o uso de variados balões, as onomatopéias BUM!, CRASH! entre outras, que acabam por enriquecer as formas narrativas de se contar uma história.

CONCLUSÃO

Procuramos, nesta aula, fornecer um panorama do surgimento das imagens que caracterizam o século XX. Cada uma delas será objeto de aulas nas quais trabalharemos as questões da produção, da linguagem e da leitura. É no século XX que a imagem adquire uma importância fundamental na constituição de subjetividades e nas trocas entre culturas. Isso é perceptível quando vemos a difusão de imagens culturais de determinados países circularem por diferentes espaços do planeta. Tal movimento começou a ser percebido com o cinema, cuja produção norte-americana alcançou lugares longínquos. O advento do computador pessoal e as possibilidades das mídias digitais conjugadas à internet fizeram aumentar a circulação de informação, textual ou imagética. A questão das leituras dessas imagens tornou-se, agora, tão crucial quanto a alfabetização na linguagem escrita.

ATIVIDADE FINAL

A partir do que você leu nesta aula, comente a relação entre o desenvolvimento tecnológico e as imagens do século XX, considerando as questões sociais e econômicas nela implicadas.

COMENTÁRIO

A resposta deve dar conta do desenvolvimento tecnológico que, desde fins do século XIX, permitiu que a invenção de diferentes aparatos fosse, às vezes, conjugada para que pudéssemos ter hoje a televisão, a fotografia e o cinema. Dessa forma, tal resposta acabará constituindo uma síntese das questões apresentadas nesta aula.

RESUMO

As formas imagéticas predominantes no século XX estão associadas a aparatos tecnológicos, cujo desenvolvimento está situado no século XIX. É o que ocorre nos casos da fotografia, do cinema e até mesmo da televisão e do computador. Essas imagens dominam as formas culturais e artísticas dos períodos e, para melhor compreender os modos de sua produção e uso, assim como as suas formas de circulação, é necessário começar por entender como elas surgiram.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, você iniciará um trabalho de aplicação de alguns pontos dos conteúdos já apresentados, por intermédio de uma série de atividades com as imagens que povoam seu cotidiano.

Como você lê imagens: aula-atividade

Meta da aula

Desenvolver atividades com imagens.

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

- distinguir imagens quanto à sua forma de produção;
- descrever imagens observadas;
- dar exemplos de uso de imagens em seu cotidiano e na produção do conhecimento científico.

INTRODUÇÃO

Nas aulas anteriores, abordamos a presença das imagens na cultura humana, desde as pinturas pré-históricas das cavernas, antes do advento da palavra escrita, até as imagens de nossos dias, produzidas, por exemplo, por computadores. A nossa proposta foi mostrar que as formas de produção de imagens, assim como a forma de nos relacionarmos com elas foram se modificando ao longo de nossa história.

Nesta aula, você irá, por meio de diferentes atividades, explorar as possibilidades de circulação e de leitura das imagens em diferentes situações: momentos de entretenimento, de estudo ou de trabalho. Conforme a atividade, haverá uma indicação para que você registre o que foi realizado no seu caderno de anotações da disciplina. Algumas vezes não haverá resposta comentada, pois o mesmo objetivo é unicamente o registro de suas impressões e leituras imagéticas.

IMAGENS E CONTEXTO

Em julho de 2005, foi publicada, em um jornal de circulação nacional, uma reportagem sobre a descoberta de pinturas nas paredes de casas de banho que estavam soterradas nas ruínas de Pompéia, cidade romana situada na atual Itália, devastada pela erupção do Vesúvio em 79 d.C. As belas pinturas conservadas pelas cinzas reproduziam cenas que nos dão indicativos sobre o cotidiano das pessoas daquele período e como as imagens estavam presentes nesse cotidiano.

! Veja a figura colorida após as referências bibliográficas.



Figura 4.1: Afresco da Vila dos Mistérios, Pompéia, que mostra uma criança lendo um papiro recostado na preceptora que tem um papiro enrolado na mão.

Fonte: <http://www.xtec.es/~sgiralt/labyrinthus/roma/litterae/lectura.htm>.

ATIVIDADE



1. Agora, pense em você vivendo em outro momento da história da humanidade, por exemplo, percorrendo um castelo medieval, no século XIII. Que imagens você poderia observar? Haveria pinturas nas paredes? Roupas com desenhos? Vasos com figuras gravadas?

Você pode, agora, pensar em outra situação, como a chegada de barco em uma aldeia de um povo da floresta amazônica. Como as imagens circulam nessa cultura e onde estão gravadas?

COMENTÁRIO

Mesmo que você não tenha como realizar uma pesquisa para responder às questões anteriores, pode concluir que, na Idade Média, só poderia haver imagens produzidas diretamente pelas mãos dos artesãos/artistas, pois não havia máquinas de produzir imagens e os suportes poderiam ser paredes, telas, pergaminhos, cerâmicas, metais. Não havia papel, filmes de fotografar, DVDs. E o povo da floresta, onde gravaria suas imagens?



Figura 4.2: Menino indígena segurando instrumento musical.



Veja a figura colorida após as referências bibliográficas.



Veja a figura colorida após as referências bibliográficas.



Figura 4.3: Os instrumentos musicais dos índios brasileiros nascem em profunda harmonia com a natureza. O mais famoso deles é o “bastão de chuva”, que imita o som das grandes tempestades tropicais.

Fonte das imagens 4.2 e 4.3: <http://www.pime.org.br/pimenet/mundoemissao/culturaculsons.htm>.

COMO AS IMAGENS CIRCULAM ATUALMENTE?

Hoje, século XXI, na idade do vídeo e infográfica, nossa vida cotidiana – desde a publicidade televisiva ao café da manhã até as últimas notícias no telejornal da meia-noite – está permeada de mensagens visuais, de uma maneira tal que tem levado os apocalípticos da cultura ocidental a deplorar o declínio das mídias verbais (SANTAELLA; NÖTH, 1999).

Para você responder à pergunta anterior, basta registrar, em seu caderno de anotações da disciplina, o seu dia-a-dia. Como exemplo, uma das autoras deste livro irá narrar um dia típico de trabalho, destacando as imagens nele presentes.

Pela manhã, ao acordar, arrumo a mesa do café (estão presentes figuras nas xícaras; desenhos nas latas de biscoitos e achocolatados), pego o jornal (neste estão presentes imagens de todas as reportagens e propagandas) e, lendo, tomo meu café: saio a seguir para o trabalho carregando meus cadernos e livros (estes contêm imagens em suas capas e em seu interior), caminho a pé para chegar

à escola onde trabalho e observo as propagandas nos vidros superiores dos ônibus, os *outdoors*, os letreiros das lojas, os murais de propaganda afixados nos edifícios; os grafismos nos muros, as bancas de jornal repletas de revistas, as imagens veiculadas nas televisões expostas em lojas, cartazes presos nos postes. Ao chegar à escola, observo os murais da entrada com avisos e cartazes; as pastas dos alunos com suas figuras coloridas, as camisetas com figuras e mensagens; os murais de sala de aula com os trabalhos dos alunos. Quando inicio a aula de Ciências, recorro às imagens do livro didático para explicar alguns conteúdos e assistimos a um vídeo que problematiza questões ambientais. Nessa mesma aula, sugiro que os estudantes consultem um *site* na internet que apresenta imagens de diferentes ecossistemas. Ao término do período de trabalho, volto para casa e ligo a televisão, assisto ao telejornal e à novela; depois do jantar, corrijo algumas provas e vou me deitar.



Figura 4.4: Programa de televisão.

Fonte: <http://www.anthropos.com.br/conteudo.php?id=95&cat=5>.

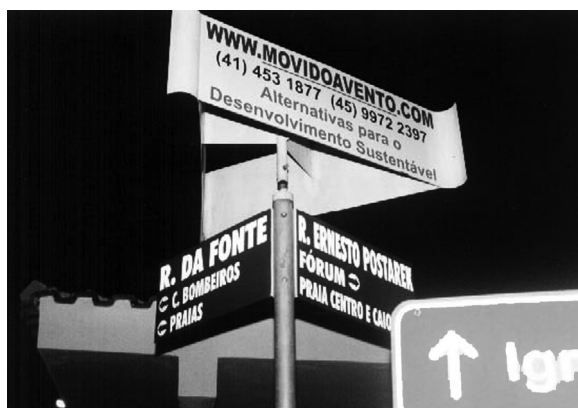


Figura 4.5: Placas de rua com anúncios.

Fonte: http://www.movidoavento.com/placa_refletiva02.jpg.



Veja a figura colorida após as referências bibliográficas.

ATIVIDADE



2. Anote no caderno de registro da disciplina um dia seu de trabalho ou de descanso, destacando em que atividades as imagens estão presentes. Apresente aos seus colegas do pólo ou encaminhe a colegas de outros pólos, via plataforma. Assim, vocês poderão avaliar como as imagens circulam em cada um dos municípios e, ainda, discutir quais são as imagens comuns presentes no cotidiano de todos vocês.

IMAGEM E SUPORTES

Agora, retomando as aulas anteriores, você poderá compor uma lista que contenha imagens de diferentes períodos históricos citando forma de produção e suporte de gravação.

ATIVIDADE



3. Construa uma tabela, registrando informações sobre a imagem com a qual você está trabalhando, tais como a fonte de onde a retirou (um site na internet; um jornal; uma revista); autor e origem, se for possível. Por exemplo, retomando a imagem apresentada na Aula 1, na **Figura 1.2**, e considerando o verbete **VITRAIS**.

VITRAIS

Forma de arte cuja técnica consiste na pintura de vidros. Esta técnica é bem antiga e inicialmente foi usada na forma dos mosaicos de vidro. Gregório de Tours (538-593) utilizou ‘vidros coloridos’ nos vitrais da Catedral de São Martinho, porém sem a intenção de projetar pinturas no vidro. Com a posterior aplicação da tinta sobre o vidro tornou-se possível retratar histórias. Teófilo descobriu a técnica do vidro esmaltado em 1190 e aprimorou a técnica dos vidros coloridos, que se tornou marca das grandes janelas das catedrais góticas.

Exemplo para composição da tabela. A descrição é do vitral representado na **Figura 1.2** da Aula 1.

Tipo de imagem	Século/local	Forma de produção	Suporte	Fonte
Vitrais	XII Catedral de Auch, França	Pintura	Vidro	Aula 1 de Educação e Imagem

É importante fazer uma observação: nesse exercício de registro da imagem e seu suporte, você vai trabalhar com imagens que retratam outras imagens, como no exemplo que apresentamos acima. Nesse caso, você não esteve na catedral onde se encontra o vitral; esteve diante de uma imagem desse vitral. Mesmo assim, no item *local*, você deve anotar o lugar onde se encontra o vitral e não onde se encontra a imagem do vitral. Já no item *fonte*, você deve anotar o lugar de onde tirou a imagem do vitral.

Agora, faça o mesmo com as imagens a seguir.

As imagens a seguir são reproduções de uma mesma fotografia tirada no espaço sideral.



Figura 4.6: Grafite.

Fonte: <http://www.realhiphop.com.br/materias/fotos/nina/grafite-paz-na-escola.jpg>.

!
Veja a figura colorida após as referências bibliográficas.



Figura 4.7: Livro didático.

Fonte: http://www.cpdoc.fgv.br/comum/fotos/lancamentos/LivroDidaticoQ5_s.jpg.



Figura 4.8: RaioX.

Fonte: <http://www.scielo.br/img/revistas/aob/v12n1/20122f1b.gif>.

As imagens a seguir são reproduções de uma mesma fotografia tirada no espaço sideral.



Figura 4.9: Homem no espaço.

Fonte: <http://www.xtec.es/~eni202/03nov/astrona/>.

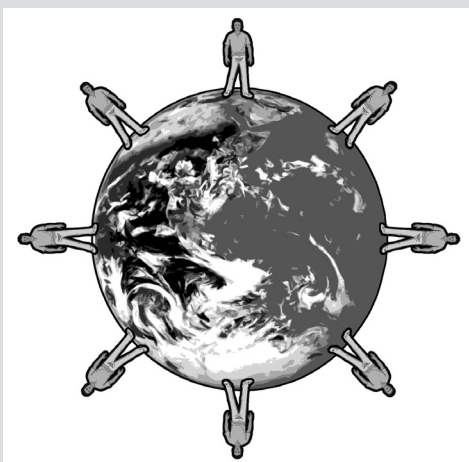
ATIVIDADE



4. Qual está colocada na posição correta?
Que indícios da foto justificam a sua escolha?

RESPOSTA COMENTADA

Na realidade, quando estamos no espaço não existe em cima ou embaixo, pois esses conceitos estão associados ao de verticalidade que foi constituído a partir de nossa posição na Terra. Assim, qualquer posição está correta, pois estamos observando de fora. Com isso, o que estamos salientando é que, para ler essa imagem, precisamos ter conhecimentos acerca do planeta Terra, viagens espaciais, universo, verticalidade, conhecimentos que circulam em nossa cultura. Certamente, para povos de outras culturas, essa imagem geraria estranhamentos.



Observe a imagem reproduzida a seguir.



Figura 4.10: Imagem de uma mulher. A ausência de referências sobre a imagem acaba influenciando a leitura.

ATIVIDADE



5. Elabore uma história a partir dessa imagem, considerando os indícios: personagem, vestuário, pose na fotografia, efeitos da câmera. Escreva essa história no seu caderno de registros da disciplina.

COMENTÁRIO

Na verdade, não há resposta para esta atividade. Gostaríamos apenas de salientar que após criar a história você deve assinalar que indícios selecionou para elaborar sua narrativa.

Essa imagem está disponibilizada na página do fórum de discussão onde você pode inserir as suas narrativas e respostas e depois comparar com as de seus colegas de curso, até um prazo combinado com seu tutor a distância. Organize uma síntese das respostas registradas e compare com a síntese elaborada pelo tutor a distância.

Caso você não consiga ter acesso à plataforma, marque um encontro com alguns de seus colegas mais próximos, apresente suas narrativas e respostas e discuta com eles. O tutor a distância disponibilizará, por mensagem eletrônica, a síntese das respostas oriundas do fórum.



Veja a figura colorida após as referências bibliográficas.

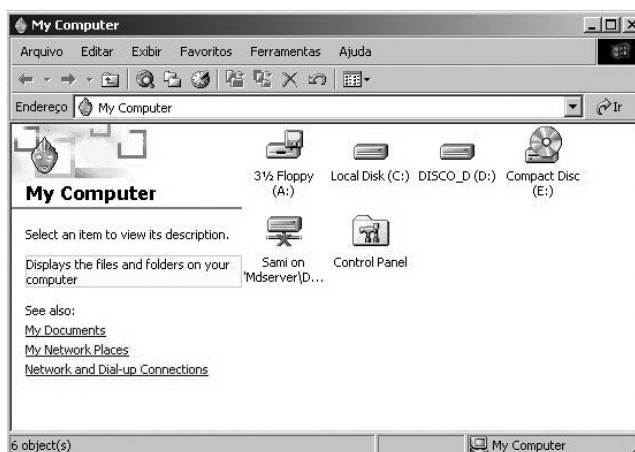


Figura 4.11: Ícones de computador.

Fonte: http://www.crea-pr.org.br/crea/html/provedor/manual_de_conexao.htm.



Figura 4.12: Desenho infantil.

Fonte: <http://www.dombosco.br/colégio/noticias/eduinf-cf2003-1.htm>.

! Veja as figuras coloridas após as referências bibliográficas.



Figura 4.13: Músicas e dançarinas.

Fonte: http://www.hp.uab.edu/image_archive/um/ume.html.



Figura 4.14: Notícias.

Fonte: www.buenas.com.br/Lages/htm/publica.htm.

De onde você acha que são essas imagens?

Que indícios você utilizou para identificar a origem das imagens?

Por exemplo, a **Figura 4.14** é a reprodução da primeira página de um jornal. Estamos acostumados a essa forma de apresentação de textos e imagens, além da data e dos nomes de seus autores. Esses indícios são parte do nosso repertório cultural.

Desta forma, produzimos sentidos a partir de imagens produzidas em nosso contexto cultural ou buscamos, naquelas de outros contextos, indícios que nos sejam próximos.

ATIVIDADES FINAIS

1. Pense como você lê imagens em seu cotidiano, seja no trabalho, em casa ou nas horas de entretenimento. Escreva em seu caderno e guarde para retomarmos a discussão em aulas seguintes.
2. Elabore uma história para a imagem a seguir e compare com a que você fez anteriormente para a **Figura 4.10**. Quais as diferenças e as semelhanças? O fato de haver texto influenciou em sua leitura?

COMENTÁRIOS

1. Não há resposta correta. O importante é que você comece a pensar e refletir sobre sua forma de ler as imagens no seu cotidiano.
2. A história construída deverá ser, necessariamente, diferente daquela que você elaborou anteriormente, em virtude de o texto escrito mostrar a origem da imagem, revelando, inclusive, que a pose da figura feminina não é natural, e sim preparada para uma fotografia de capa de revista.

RESUMO

As imagens presentes em nosso cotidiano são lidas e compreendidas de formas diferenciadas, dependendo de como foram produzidas e de por quem são lidas. Assim, as imagens não possuem significado imediato e transparente, e sua leitura é uma atividade complexa, contextualizada e profundamente influenciada por princípios que organizam possibilidades de representação, significação e produção de sentidos em uma dada cultura.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, você começará o estudo das questões relativas à leitura e produção de imagens, destacando-se pontos como o contexto, a polissemia e a recepção.

Lendo imagens: alguns conceitos importantes

Meta da aula

Apresentar alguns conceitos relacionados à leitura e à produção de imagem, mostrando a relação entre ambos.

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

- definir o caráter polissêmico de imagem;
- analisar a importância do contexto de produção e uso de imagem;
- avaliar a importância do papel da cultura e do leitor no processo de leitura.

INTRODUÇÃO

Iniciamos, com esta aula, o Módulo 2 de nossa disciplina, no qual pretendemos abordar as questões relacionadas à leitura e à produção de imagens. É importante ressaltar que, ao pensarmos nas imagens que povoam nosso cotidiano, devemos considerar que estão inseridas em um contexto de comunicação: há alguém que as produz assim como um sujeito que as lê, já que não teriam sentido se não existissem indivíduos que pudessem percebê-las. Por isso, vamos explorar algumas questões importantes, referentes aos contextos de produção e recepção/leitura/decodificação de imagens.

Não devemos esquecer que, em nosso contexto, ao nos referirmos ao predomínio da imagem em nossa civilização, estamos fazendo alusão a qualquer representação visual que mantenha uma relação de semelhança com o objeto representado.

A QUESTÃO DA POLISSEMIA

Por tudo o que já foi apresentado, é possível perceber que as imagens nos falam das coisas à nossa volta por meio de símbolos, sinais, mensagens, ou seja, elas são informativas. Os habitantes das grandes cidades acabam por se habituar a conviver com uma grande variedade de imagens. Mas será que elas podem ser lidas e entendidas como um texto escrito? A imagem da **Figura 5.1**, por exemplo, pode ser entendida da mesma forma por crianças brasileiras, habitantes do Norte, Nordeste e Sul do país?



Figura 5.1: Homens trabalhando a terra.



ATIVIDADE

1. Um pequeno exercício exploratório poderia nos mostrar a complexidade da produção de sentidos. Mostre a diferentes crianças – seus alunos ou não – a **Figura 5.1** e pergunte o que poderiam dizer acerca dela.

COMENTÁRIO

Esta atividade objetiva o registro das diferentes impressões elaboradas pelas crianças. Registre a experiência em seu caderno de anotações da disciplina. Compare-a com a de seus colegas, registrando, em seguida, suas conclusões.

Alguns teóricos apontam que esse é um dos maiores problemas da interpretação das imagens, já que as formas de perceber o mundo variam de cultura para cultura, de país para país. Também as diferentes idades e inserções sociais, por exemplo, influem na visão de mundo de cada um. Assim, ao fabricarmos uma representação da realidade, ao externalizarmos uma emoção em um quadro, ou mesmo copiarmos da própria natureza, estaremos vendo e, conseqüentemente, reproduzindo de acordo com o jeito que a nossa cultura nos ensina a “ver” a árvore, por exemplo.

A essas diversas possibilidades de significação ou interpretação denominamos polissemia. Esse termo é derivado do grego *polusemos* e quer dizer multiplicidade de sentidos. Por isso, quando falamos do caráter polissêmico ou da polissemia da imagem, estamos nos referindo ao fato de ela poder ter mais de um sentido. Na verdade, nos referimos à possibilidade de ela apresentar uma grande variedade de significados, dependendo de vários fatores, dentre os quais, três são principais:

- a. o contexto de produção da imagem;
- b. o contexto sociocultural do leitor da imagem;
- c. a variedade de códigos envolvidos na sua produção.

Além disso, considerando a hegemonia da imagem em diferentes veículos – revistas, televisão, cinema etc. –, há de se considerar que ela exerce um papel fundamental nas comunicações que se estabelecem por intermédio desses meios. Mesmo que outras linguagens intervenham

no processo de significação, como no caso do código verbal dos livros, explicando, direcionando ou detalhando, de certa forma, a mensagem das imagens.

AS FORMAS DE PRODUÇÃO E OS TIPOS DE IMAGEM

Vamos retomar, aqui, a distinção entre imagens clássicas e imagens técnicas, abordada na Aula 1. O critério que está na base dessa classificação refere-se ao uso de instrumentos e aparelhos no processo de elaboração das imagens. Enquanto os instrumentos devem ser entendidos como artefatos que aprimoram ou auxiliam o trabalho de intervenção manual do homem na produção da imagem, os aparelhos podem ser vistos como construtos mais elaborados, em termos tecnológicos, e são utilizados na produção de imagens apoiando-se nas suas capacidades técnicas.

Nessa concepção, o uso dos instrumentos na produção de imagens clássicas possibilita a predominância da marca do autor, como no caso das pinturas e esculturas. Outrossim, o uso de equipamentos técnicos traz, além da marca do autor, a marca e a influência dos códigos e convenções estabelecidos pelo próprio equipamento, o que determina as novas formas de expressão e leitura. Nesse último caso, temos a fotografia, o cinema e a digitalização computacional. O nível de apoio dos equipamentos técnicos é muito maior, nesses casos, assim como o nível de influência na constituição da imagem, quando comparados à produção de imagens clássicas.

A IMPORTÂNCIA DO CONTEXTO

Um ponto de vital importância no trabalho com imagens é a compreensão de que, como todo produto cultural, ela apresenta um processo sócio-histórico-ideológico que sustenta tanto sua produção quanto sua leitura. Isso significa dizer que uma imagem, seja do tipo clássica, seja do tipo técnica, deve ser compreendida tendo em vista os contextos de sua produção, uso e reapropriação.

Tomemos como primeiro exemplo o famoso quadro de Leonardo da Vinci, *La Gioconda* ou A Mona Lisa. Essa pintura tem sua historicidade ligada às revoluções no campo do pensamento e da arte que marcaram o período do Renascimento. Tal historicidade, porém, ultrapassa esse período e também está relacionada às condições formais de reprodução

técnica que, no século XX, possibilitaram que essa pintura pudesse estampar um sem-número de camisetas pelo mundo. A leitura que se pode fazer do quadro original e das estampas é idêntica, considerando tratar-se da mesma imagem? Ou será que tanto a distância no tempo (o quadro foi pintado no século XVI, e as camisetas, foram fabricadas no século XX) quanto no espaço (o quadro original se encontra no Museu do Louvre, em Paris, e as camisetas em qualquer lugar) e as tecnologias que permitiram o deslocamento dessa pintura clássica do espaço do museu para o espaço da cultura popular não teriam influência nos modos de leitura? Como você pode perceber, as condições de produção e uso não são as mesmas nos dois casos.

Caso você queira saber mais sobre esta obra, realize uma busca no *site* www.google.com.br. Basta digitar no espaço em branco o nome Mona Lisa e selecionar a opção *sites* em português. Observe quanta informação você terá à sua disposição.

Outro exemplo refere-se ao uso de imagens em livros didáticos, quando há situações específicas e precisas, nas quais a figura ultrapassa a função meramente ilustrativa e passa a funcionar como representação imagética de teorias ou conceitos, adquirindo, assim, densidade informacional, de forma a viabilizar melhor compreensão dos conteúdos que estão sendo trabalhados. Foi dessa forma que se adotou a imagem do arco-íris para explicar o fenômeno da refração da luz, ou a imagem do átomo que apresenta um núcleo, com as partículas girando ao seu redor, de forma a possibilitar uma “visualização” de um fenômeno microfísico. A influência do modelo do sistema solar sobre o modelo atômico revela uma similitude representacional, para fins didáticos, o que se explica pela padronização de um modelo cuja imagem apresenta sempre um núcleo com partículas orbitando ao seu redor.

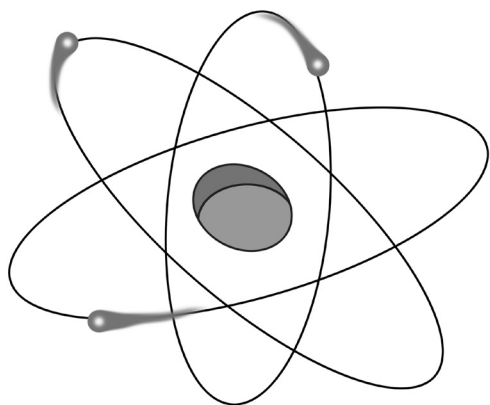


Figura 5.2: Representação do átomo e suas partículas.

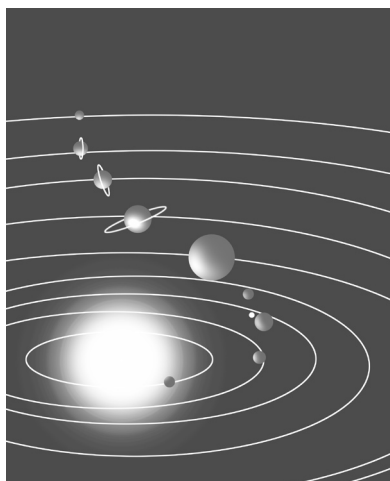


Figura 5.3: Representação do sistema solar, com os planetas girando em torno do Sol.

Assim, as imagens são produzidas e utilizadas tendo em vista diferentes funções, que podem ir do registro pessoal familiar (quadros e fotos de família) ou público (quadros e fotos de acontecimentos políticos ou sociais, entre outros) ao subsídio a projetos identitários nacionais. Observe atentamente as Figuras 5.2 e 5.3.



Figura 5.4: Dom Pedro I.



Figura 5.5: Dom Pedro II.

A imagem de D. Pedro II povoou um sem-número de livros didáticos, assim como a de seu pai, D. Pedro I. Nesses materiais, durante muito tempo, e ainda hoje, D. Pedro I era sempre representado como jovem e voluntarioso – condizente com a imagem de alguém que levou o Brasil à independência –, e D. Pedro II como uma figura sempre mais velha. Em virtude de toda a polêmica política que cercou o seu processo de maioridade, acelerada para que ele pudesse assumir o Império brasileiro, durante o período que vigorou entre a abdicação do seu pai e seu coroamento,

posteriormente, suas imagens estão sempre destacando aspectos que o “envelhecem”. Atualmente, essa questão já está compreendida, e podemos explicar aos alunos que houve, no caso de D. Pedro II, um intenso trabalho de construção ideológica que envolvia desde sua idade até a situação política da nossa emergente nação, que já oscilava entre os anseios de uma república e a manutenção do sistema imperialista.

ATIVIDADE



2. Observe a figura ao lado



Você conhece a pessoa que está retratada? Você já viu esta imagem em outros lugares? Quais?

Você conhece a história desta foto? Se não conhece, faça uma pesquisa rápida para procurar descobrir como ela foi produzida. Com base nessas informações, pense o que a pessoa retratada e o contexto no qual a foto foi produzida representavam e o que, hoje, esta foto representa.

RESPOSTA COMENTADA

O importante é que você compreenda o caráter ideológico tanto do revolucionário, de sua luta e sua época, quanto sua simbologia no passado e como hoje sua imagem está desvinculada desses sentidos primeiros. O rosto retratado na imagem é de Che Guevara; caso você não saiba quem foi, faça uma busca no site www.google.com.br, procedendo da mesma forma que foi recomendada no caso da Mona Lisa. Leia algumas das informações que estarão disponíveis e, depois, refaça a atividade.

LEITOR E LEITURA DE MUNDO

Usualmente, o ato de ler é associado à escrita, ou seja, à leitura do texto escrito. Na verdade, leitura e texto são conceitos estreitamente ligados, pois, com a escrita, nasce o leitor. No entanto, será que, antes da grafia, o homem não lia? Não percebia o mundo no qual vivia e não realizava interpretações de suas observações? O que parece estar implícito em expressões como “ler o céu” e “leitura do mundo”, por exemplo, é um sentido de leitura que ultrapassa a relação do leitor com um texto escrito. Dessa forma, tal processo parece envolver um indivíduo e um objeto significativo – um livro, uma pintura, uma escultura, ou mesmo o firmamento. Pousar os olhos nesse objeto e decodificar os elementos que “costurados” constroem seus sentidos é apenas a etapa inicial desse processo.

A nossa contemporaneidade apresenta um panorama no qual as novas tecnologias e as diversidades cultural, social e econômica estão implicadas nas formas de produção de conhecimento e circulação da informação. Desta feita, vemo-nos diante de novas configurações de leitores e leituras que necessitam ser problematizadas pelas pesquisas na área de Educação, por exemplo, consideradas no âmbito da escola, já que os nossos atuais alunos, e os futuros, pertencem ao quadro dos novos leitores imersos no mundo das imagens.

Boa parte das discussões que envolvem a leitura já é desenvolvida nas pesquisas que focalizam a problemática da escrita. Tal questão tornou-se mais complexa quando os avanços tecnológicos possibilitaram novas formas de leitura, com o surgimento de novos meios em uma velocidade que não é acompanhada pelos diferentes sujeitos. Assim, as relações entre a produção de escrita e de leitura, a produção econômica e a dinâmica social concorrem para que concepções antigas sejam redimensionadas e novas surjam. Atualmente, todas essas transformações estão sendo compreendidas pelo viés da cultura, pois para alguns teóricos, o fator econômico não explica mais, sozinho, os complexos desafios enfrentados pelos sujeitos nesse contexto dinâmico.

Sobre a leitura, aspecto de grande importância nessa disciplina, podemos dizer que, como processo, seu entendimento tem sofrido modificações durante o tempo, de acordo com as concepções teóricas que fundamentaram os estudos que a tiveram como foco. Contemporaneamente, fortemente influenciada pelas idéias desenvolvidas nos campos da **TEORIA DA RECEPÇÃO** e dos **ESTUDOS CULTURAIS**, a concepção de leitura deve compreender:

TEORIA DA RECEPÇÃO

Teoria associada aos teóricos alemães Wolfgang Iser e Hans Robert Jauss, da Universidade de Constança. Ambos, com ênfases diferenciadas, propuseram uma renovação no campo dos estudos literários. Assim, devemos a eles a proposta de se considerar, na análise da obra literária, o contexto de sua emergência e a trajetória histórica de sua recepção. A teoria da recepção dá enorme importância ao papel do leitor nesse processo, opondo-se às correntes que desde o século XIX estabeleciam as regras dos estudos literários.

- a. o redimensionamento do papel do leitor: ele não é mais o sujeito passivo, diante de um texto qualquer; ele tem outras possibilidades de construção de sentidos que não aquelas “determinadas” pelo autor/criador do texto;
- b. o texto como espaço da relação autor-leitor: na concepção de Wolfgang Iser, o texto é fruto de um ato intencional do autor. Em decorrência, o texto é uma construção que tem por base uma experiência de mundo do autor e um “mundo que ainda há de ser identificado” pelo leitor. Não importa quantos “mundos possíveis” o leitor faz emergir do texto a partir de suas leituras; eles sempre serão uma extrapolação daquele mundo previsto pelo autor em seu texto. A relação autor-texto-leitor é concebida, assim, como uma dinâmica que conduz a um resultado final que foge ao controle do autor: a leitura produzida pelo leitor. *Os autores jogam com os leitores e o texto é o campo de jogo*;
- c. o redimensionamento do conceito de cultura: a partir da redefinição do conceito de cultura empreendida pelos teóricos do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, entende-se que a arte está estreitamente ligada à vida social. Há uma decorrência desta posição que estabelece a relação entre a produção de todo e qualquer texto e os meios sociais de produção de sentidos que os grupos ou sociedades constroem. A própria cultura passa a ter uma importância maior no entendimento dos modos de vida no mundo contemporâneo. Como nos diz Williams:

Toda sociedade humana tem sua própria forma, seus próprios propósitos, seus próprios significados. Toda sociedade humana expressa tudo isso nas instituições, nas artes e no conhecimento. (...) Uma cultura tem dois aspectos: os significados e direções conhecidos, em que seus membros são treinados; e as novas observações e os novos significados, que são apresentados e testados (WILLIAMS apud CEVASCO, 2003, p. 52-53).

ESTUDOS CULTURAIS

Os debates em torno da questão cultural que se iniciam por volta dos anos de 1950, na Inglaterra, têm como figuras centrais Raymond Williams (1921-1988) e Richard Hoggart (1918-), ambos oriundos da classe trabalhadora; E. P. Thompson (1924-1993), que foi membro do Partido Comunista inglês, do qual se desfilou quando a Hungria foi invadida pela União Soviética; e Stuart Hall (1932) nascido na Jamaica, foi estudar literatura em Oxford, em 1951. A consequência foi a constituição dos estudos culturais como campo disciplinar e a fundação, por Richard Hoggart, do Centro de Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham (Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies). Os estudos aí empreendidos mudaram a concepção de cultura que antes era associada, nos debates britânicos, a uma visão estreitamente relacionada ao *status* social e aos grupos de elite. Na perspectiva dessa vertente, a cultura constitui todos os significados e valores de determinado grupo social. A proposta de Williams, por exemplo, é que “em oposição à idéia de uma minoria que decide o que é cultura e depois a difunde entre as massas”, se estabeleça uma comunidade de cultura na qual se pudesse facilitar o acesso de todos ao conhecimento e aos meios de produção cultural (CEVASCO, 2003, p. 20). Para saber mais: <http://www.prossiga.br/estudosculturais/pacc/>.

Uma das grandes questões destacadas pelos Estudos Culturais é a possibilidade de que todos sejam produtores de cultura, e não meros consumidores de uma cultura escolhida e imposta por uma minoria. No projeto teórico deste movimento, as formas de pensar a relação entre as obras artísticas e a sociedade deveriam ser reestruturadas, principalmente com a expansão das possibilidades de produção cultural advindas dos avanços tecnológicos. As sociedades lançam mão das linguagens e das tecnologias para materializar os significados culturais que produz, e esses significados podem ser aceitos, modificados ou recusados por pessoas em condições culturais específicas e diferenciadas. Dessa forma, o fator cultural, tanto na produção e circulação quanto na recepção dos textos é preponderante quando se pensa em analisar esses produtos.

A concepção de leitura que apresentamos pauta-se, então, nos seguintes pressupostos:

- o papel ativo do sujeito na produção de sentidos durante a leitura do texto – no nosso caso, a imagem;
- a idéia de ser o texto um espaço no qual o autor “joga” com o leitor (logo, ambos têm papel ativo);
- a importância do contexto sociocultural de produção e leitura das imagens.

As diferentes linguagens e tecnologias que permitem a nossa diferenciada produção imagética, assim como as relações que mantêm com os fatores sociais, culturais e econômicos devem ser consideradas nas análises dos produtos.

A RELAÇÃO TEXTO–LEITOR NO CENTRO DAS ATENÇÕES

Se, no passado, os estudos no campo da comunicação e da literatura deram atenção privilegiada, em suas teorias, à mensagem ou à obra, contemporaneamente, em função de diversos fatores – alguns dos quais destacados no item anterior – o foco passou para a relação leitor-texto. Tal concepção é a mais adotada, conceitual e metodologicamente, nas disciplinas que trabalham com discursos e textos de qualquer gênero e tipo, já que sua premissa é a de que a leitura não constitui uma recepção passiva de uma mensagem pelo leitor; ela é, sim, uma interação entre o texto e o leitor, na qual a produção de sentidos nasce a partir de condições prévias destes dois. Vejamos, cuidadosamente, as bases desse posicionamento.

O texto como objeto inacabado

Parece estranho, a princípio, pensar no texto como um objeto que não é completo. Afinal, quando lemos qualquer texto, como esta aula, por exemplo, salvo em situações nas quais alguma parte tenha sido suprimida, ele se encontra completo: as frases não estão pela metade; os parágrafos não terminam no meio. Enfim, o sentido está completo... Será? Pois bem, o que a concepção de texto como objeto inacabado nos diz é que é impossível descrever ou apresentar uma realidade de forma completa. Um romance, por exemplo, não descreve exhaustivamente, por mais que seja descritivo, lugares e personagens; ele necessita apoiar-se no conhecimento prévio do leitor, para tornar-se “completo”. O que significa dizer que o texto necessita da contribuição do leitor, de seu conhecimento de mundo, para “completar-se”.

O papel do leitor no “complemento do texto”

Segundo Vincent Jouve (2002, p. 63-65), o leitor completa o texto em quatro níveis, dos quais três nos interessam:

1. *o da verossimilhança*: o leitor deverá completar as características da personagem de acordo com aquilo que lhe é verossímil, com o que lhe pareça natural, conforme seu próprio ‘universo’ sócio-histórico;

2. *o da seqüência das ações*: o mesmo procedimento deve ser efetuado pelo leitor no caso dos eventos e ações que compõem a narrativa. Quando decorre um longo período de tempo entre uma ação e outra, é esperado que o leitor compreenda que isso tenha acontecido, mesmo que, no texto, somente duas palavras ou, no filme, duas seqüências de cenas, tenham se passado. Há elementos que indicam a passagem de tempo, mas a tarefa do leitor é “concretizar” essa passagem no momento em que lê e produz sentido;
3. *o da lógica simbólica*: com certa freqüência, um texto ficcional utiliza símbolos para dizer uma coisa diferente daquela que parece dizer. Nesses casos, a compreensão do aspecto simbólico, por parte do leitor, é necessária ao entendimento.

O texto, além de sua incompletude, tem outra característica: ele programa sua leitura e recepção. Isso significa que ele estabelece, por intermédio de algumas convenções ou estratégias, como será lido ou recebido. Tal característica é denominada *pacto de leitura* e é orientada em função do gênero.

Gênero

O conceito de gênero nasce nos estudos literários que, desde seu início, orienta-se pelas formulações de Aristóteles, baseadas na distinção de três formas genéricas: o lírico, o épico e o dramático. Com o passar do tempo e o surgimento de outros tipos de textos, o conceito de gênero foi sendo discutido por diferentes teóricos. Ele pode ser entendido como um conjunto de características recorrentes e predominantes que funcionam para caracterizar determinado texto. O gênero tem uma função mediadora, já que é a classificação dentro de um determinado gênero que garante que a leitura de uma obra será efetuada de uma forma ou de outra. Por exemplo: se você está vendo um filme de ficção científica, em cuja história extraterrestres e terráqueos convivem normalmente, isso é aceitável, considerando o gênero do filme. No entanto, você não aceitaria isso com facilidade em um filme de guerra ou *western* clássicos.

Outros elementos podem marcar o processo pelo qual o texto programa a leitura do receptor. Um exemplo são os “brancos” ou “falhas” propositais deixadas pelo autor e que abrem mais espaço à capacidade imaginativa do leitor. Ainda no âmbito dos filmes, aqueles classificados como suspense sempre utilizam uma trilha musical característica para indicar um momento crucial da narrativa. Dessa forma, os indícios levam o leitor a construir o sentido, tanto com os elementos fornecidos pelo texto quanto com as lacunas: a cena de suspense devidamente acompanhada pela música característica pode sofrer um corte no momento em que o assassino encontra a vítima; isso não quer dizer que não houve assassinato. Se, por algum acaso, em cenas posteriores, a vítima aparece, deve ocorrer uma explicação para que ela não tenha sido assassinada.

Todas essas observações nos levam a considerar que, no processo de leitura, o papel do leitor é muito maior do que se supunha há tempos. É o leitor, que considerando os aspectos mencionados do texto, empreende um processo de negociação de sentidos não completamente livres de coerção, mas relativamente ancorados em algumas determinações textuais e contextuais.

ATIVIDADE FINAL

1. A partir dos conceitos abordados nesta aula, responda:

a. Quais os elementos envolvidos na leitura de um texto e na produção de sentidos?

b. Entre um texto imagético – uma fotografia, por exemplo – e um romance, você acredita que o nível de dificuldade de leitura é diferenciado ou é o mesmo?

RESPOSTAS COMENTADAS

a. Você deve articular a questão da leitura à da relação do leitor com o texto. Deve ser salientado, em sua resposta o papel do contexto de produção da imagem.

b. Não há resposta correta nesse momento do curso. O importante é que você comece a perceber a diferença entre linguagens e a conseqüente diferença nos processos de leituras, considerando, principalmente, os elementos que estão envolvidos na produção do texto imagético.

RESUMO

A questão da leitura e do papel do leitor, no processo de produção e uso das imagens, em diferentes instâncias, torna-se crucial para o trabalho de análise das imagens. Por isso, a importância de focalizar o leitor como sujeito ativo na produção de sentidos e o texto como objeto que programa sua própria leitura por intermédio de determinadas estratégias. Conseqüentemente, a incompletude e o pacto de leitura constituem na segunda metade do século XX uma mudança no âmbito dos estudos que tomam a relação do sujeito com os produtos culturais.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, abordaremos a classificação de imagens, que constitui um procedimento de extrema importância no trabalho de leitura e análise imagética. Os critérios de classificação organizam as informações necessárias à interpretação e permitem àqueles que irão trabalhar com as imagens a possibilidade de uma exploração mais profunda, tanto com relação à forma – os elementos que formam a imagem – quanto ao conteúdo temático.

Lendo e classificando imagens

Meta da aula

Apresentar conceitos relacionados à leitura de imagens e alguns critérios para classificá-las.

objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

- identificar os níveis de interpretação pré-iconográfico, iconográfico e iconológico e a relação com o contexto cultural;
- avaliar a importância dos critérios de classificação de imagens;
- identificar as imagens conforme os modelos apresentados nas aulas anteriores.

INTRODUÇÃO

ERWIN PANOFSKY (1892-1968)

O mais famoso nome da chamada “Escola de Warburg”, que teve o mérito de divulgar a idéia de que as pinturas deveriam ser lidas. Essa idéia não é original da Escola de Warburg. Ela já se achava presente na tradição ocidental cristã, especialmente nas reflexões do papa Gregório, o Grande (c. 540-604) que, naquela época, já afirmava que “as pinturas são colocadas nas igrejas para que os que não lêem livros possam ‘ler’ olhando as paredes”. (BURKE, 2004, p. 59)

Pertenceram a este grupo, que se reuniu em Hamburgo até a ascensão de Hitler, Aby Warburg (1866-1929), Fritz Saxl (1890-1948), Edgar Wind (1900-1971) e Ernst Cassirer (1874-1945), dentre outros. Após esta ascensão, a biblioteca de Warburg foi transferida para Londres e em torno dela desenvolveu-se o Instituto Warburg. A maneira como esta escola concebia a imagem e sua análise foi sintetizada em um ensaio de Panofsky, de 1939, no qual ele apresentou os três tipos de interpretação que corresponderiam a três níveis de significado presentes em uma obra pictórica.

A nossa cultura tem a tradição de privilegiar a produção escrita, apesar de ser antiga a existência da imagem em nossa história. Em virtude disso, é fácil encontrarmos formas de trabalhar e classificar os textos escritos. O conceito de gênero é um exemplo. O gênero literário é amplamente conhecido, levando à compreensão de uma produção escrita como sendo um romance, novela, conto, peça dramática etc. Iniciamos por essa questão porque a forma de categorização do texto escrito contribui com as suas formas de leitura, sua compreensão como produto de uma determinada cultura e com seu tratamento e trabalho de análise.

Os procedimentos de classificação da imagem refletem, de certa forma, os modos como ela foi entendida em diferentes épocas. Além disso, com eles poderemos empreender mais facilmente os procedimentos analíticos e os demais trabalhos com as imagens que pretendemos desenvolver nas aulas que se seguirão.

Daremos continuidade ao estudo da leitura das imagens, apresentando o método de interpretação desenvolvido por **ERWIN PANOFSKY**.

OS NÍVEIS DE INTERPRETAÇÃO IMAGÉTICA DE PANOFSKY

No âmbito dos estudos das representações figuradas ou das imagens (estudos iconográficos), entende-se que uma imagem pode e deve ser lida. Por causa desta concepção, Panofsky, em seus estudos sobre a questão da análise iconográfica, estabeleceu três níveis de significação temática aos quais estariam ligados três níveis de interpretação, que permitiriam a ampliação da leitura imagética.

Nível de significação	Nível de interpretação
<p>Significado fatural: funciona como a porta de entrada para o tema ou mensagem; “é o mais elementar e facilmente compreensível (...); é apreendido pela simples identificação de certas formas visíveis com certos objetos que já conheço por experiência prática e pela identificação da mudança de suas relações com certas ações ou fatos” (PANOFSKY, 1979, p. 48). Ele constitui a classe dos significados naturais ou primários. Neste nível, temos a identificação de objetos e de eventos.</p>	<p>Pré-iconográfico: nele são descritos, genericamente, os elementos representados pela imagem. O leitor apreende o mundo das formas puras mediante “certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar, como representativos de objetos naturais tais que seres humanos, animais, plantas, casas, ferramentas (...); pela identificação de suas relações mútuas como acontecimentos; e pela percepção de algumas qualidades expressivas, como o caráter pesado de um gesto ou pose, ou a atmosfera caseira e pacífica do interior”. O mundo das formas puras é o mundo dos motivos artísticos (PANOFSKY, 1979, p. 50).</p>
<p>Significado convencional: neste nível já opera a interpretação do leitor da imagem e, para tanto, ele precisa ter conhecimento do que, convencionalmente, está registrado na obra. Aqui, o leitor já entra na interpretação do que os objetos e eventos, por convenção, significam em uma dada sociedade.</p>	<p>Iconográfico: o assunto secundário ou convencional ilustrado pela imagem é estabelecido. Trata-se da determinação dos significados mítico, abstrato ou simbólico. Isto ocorre por intermédio da associação dos motivos artísticos e suas combinações (composições) aos conceitos e assuntos. Nele, encontramos as histórias, imagens e alegorias, que são descritas e classificadas pela Iconografia, o estudo que informa “(...) quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos (...)” (PANOFSKY, 1979, p. 53).</p>

Nível de significação	Nível de interpretação
Significado intrínseco ou conteúdo: neste nível, o leitor dá conta dos princípios presentes na obra que revelam as atitudes de uma nação, uma classe, uma crença religiosa ou filosófica, um período.	Iconológico: é efetuada a interpretação do significado intrínseco da imagem. A análise, neste nível, se dá a partir das fases anteriores e recebe fortes influências do conhecimento do analista sobre o ambiente cultural, artístico e social no qual a imagem foi gerada. Nele, podem ser apreendidas questões relativas às mudanças de estilos de um período ou escola artística, ou reveladoras de uma nação, classe, período, crença religiosa, filosófica. A descoberta e explicação desses valores simbólicos presentes na obra, geralmente desconhecidos do artista, é o objetivo da Iconologia.

! Veja a figura colorida após as referências bibliográficas.



Figura 6.1: *A madona alva*, de Rafael (1510).

Fonte: Artofcolour (2005).

Vejamos como ficaria uma análise da imagem da **Figura 6.1**, considerando os níveis de interpretação:

Pré-iconográfico – Uma mulher sentada na grama segurando uma criança, um menino, que brinca com outra criança. Ao fundo, há um rio, árvores e uma construção que parece ser de pedra. Os dois meninos seguram uma vara em forma de cruz. A mulher tem um livro na mão esquerda. Tanto a mulher como as crianças parecem tranquilas, combinando com a placidez da paisagem bucólica.

Iconográfico – A pintura representa a Virgem Maria segurando o Menino Jesus. Uma indicação simbólica aponta para a presença de João Batista criança, primo de Jesus: a veste de pele de animal, que será a sua marca quando adulto. A cruz está presente na vara que os meninos seguram, o que parece indicar a missão que ambos terão no futuro.

Iconológico – A pintura do Renascimento (fase do Cinquecento) reflete algumas características do período, como a serenidade e o controle das emoções, percebidos pela placidez de Maria e das crianças. Segundo Hauser (1972, p. 462), para a sociedade desse período, os “mandamentos mais elevados” eram o autodomínio, a supressão das paixões, a disciplina e a ordem. O livro, segundo Manguel (2003, p. 77-78), passa a fazer parte da representação de Maria com Jesus Menino para indicar a palavra escrita de Deus, ao lado da palavra encarnada, Jesus.

Na base dessa perspectiva, está a concepção de que a obra de arte e, por conseguinte, a imagem pertencem a uma dada cultura, o que torna impossível sua compreensão sem algum conhecimento prévio acerca dessa cultura.

Você vai perceber isso com a atividade que estamos propondo a seguir. Ela tem um grau de dificuldade elevado, mas gostaríamos que você tentasse fazê-la, antes de recorrer à resposta comentada.

ATIVIDADES



Veja a figura colorida após as referências bibliográficas.

1. Observe a **Figura 6.2** e descreva-a, considerando os níveis pré-iconográfico, iconográfico e iconológico.



Figura 6.2: A serpente emplumada.

Fonte: Russo (2005).

RESPOSTA COMENTADA

No nível de interpretação pré-iconográfico, você deve descrever as formas e os elementos; você deve descrever as imagens: em primeiro plano, há uma serpente com cauda em forma de pluma e o que parecem ser pequenas plumas ao longo do corpo. Alguns elementos humanos, que parecem do sexo masculino, são representados sentados, de pernas cruzadas, em tamanho menor, com enfeites na cabeça. Formas geométricas estão desenhadas pela superfície da imagem.

No nível de interpretação iconográfico, que se refere à determinação dos significados mítico, abstrato ou simbólico, você deve conhecer, minimamente, a cultura pré-colombiana, para reconhecer o deus Quetzalcoatl ou “serpente de plumas”. Seu nome deriva de quetzal que, na língua náuatle (natural das populações pré-colombianas), significa o pássaro que simboliza o céu e a energia espiritual, e de coatl, a serpente que simboliza a terra e as forças materiais. Dessa forma, essa divindade representa a união entre o céu e a terra, entre o espírito e a matéria. O adorno de plumas na cabeça do homem que está mais próximo à serpente parece indicar uma função sacerdotal. Essa divindade era cultuada por toltecas, astecas e maias; simbolizava as forças do solo e a abundância de vegetação. Com o tempo, foi associada ao planeta Vênus.

A análise torna-se mais complexa, no nível de interpretação iconológica. Situando o período de produção, a civilização que cultuava essa divindade já existia na América desde o século XIII a.C. A função decorativa e religiosa das obras produzidas por essas civilizações era manifesta. As figuras geométricas são características das representações artísticas das civilizações pré-colombianas, particularmente a forma circular (ou a cruz que, ao girar, cria um círculo), que está associada à idéia de ciclo, dos fenômenos naturais, reincidência e totalidade; e a forma quadrangular, que se vincula à terra. Na cidade de Teotihuacán, situada no atual México, há um templo dedicado a esse deus. Para alguns arqueólogos, a própria cidade parece ter sido construída com finalidade religiosa.

Não é muito fácil empreender esse tipo de análise se não temos nenhum conhecimento acerca da imagem e se não pertencemos à cultura que produziu a obra. No caso, você poderia fazer uma busca na internet, por exemplo, a partir do nome que se encontra na legenda da figura: serpente emplumada.

2. Vejamos agora, depois das duas análises apresentadas – das **Figuras 6.1 e 6.2.** –, como você analisa a imagem a seguir, considerando os três níveis de interpretação.



Figura 6.3



Veja a figura colorida após as referências bibliográficas.

RESPOSTA COMENTADA

Nível pré-iconográfico: duas mãos humanas, provavelmente pertencentes a dois homens; uma negra e outra branca. Elas estão algemadas uma à outra.

Nível iconográfico: tendo em vista a dimensão simbólica, essa fotografia representa duas raças que estão unidas entre si.

Nível iconológico: uma interpretação que considere o contexto cultural e as influências sócio-históricas nos leva a entender que intrinsecamente à mensagem de uma união entre duas raças está a da ligação necessária e irremediável (representada pela algema) entre o branco e o negro, historicamente, o europeu explorador e o africano explorado. Considerando a série de campanhas publicitárias empreendidas pela Benneton durante as décadas de 1980 e 1990, cujo tom polemizador era flagrante, a questão racial não é abordada pelo viés da fraternidade ou da ajuda humanitária (os dois se abraçando ou o negro sendo ajudado pelo branco seria mais indicativo, nesse caso), e sim pelo viés do entendimento da igualdade absoluta de condições: cada qual está amarrado ao destino do outro.

CLASSIFICAR PARA ORGANIZAR: PONDO EM ORDEM AS NOSSAS IMAGENS

O que é classificar?

Para falarmos de classificação, é necessário, antes, entendermos o que é o processo de classificar. Trata-se de um procedimento muito antigo que remonta aos gregos, a antes de Cristo. Classificar é uma ação humana que consiste em agrupar e, conseqüentemente, ordenar quaisquer elementos conforme um critério adotado para tal fim. Por exemplo, os algarismos de 1 a 9 podem ser ordenados de forma

- a) crescente: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 e 9 ou
- b) decrescente: 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2, 1.

Nessa ordenação, o critério utilizado para ordenar os algarismos é a seqüência do menor para o maior ou do maior para o menor. Você também pode querer arrumar suas roupas no armário. Nesse caso, você dispõe de diferentes critérios (modos) para classificá-las e arrumá-las:

- a) por estação: roupas de inverno; roupas de verão.
- b) por cor: vermelhas, pretas, azuis etc.
- c) por tipos de tecido: algodão, lã, náilon etc.
- d) por ocasião: festa, trabalho, passeio etc.

O item “festa”, no critério “por ocasião” (d), pode apresentar uma subclassificação: festa de aniversário, não tão formal; festa de casamento, mais elegante; batizado, que é formal, mas diurno; etc.

Como percebemos a imagem

Na Aula 1, apresentamos uma forma de classificação de imagens: imagem-visão; imagem-pensamento; imagem-texto. Isso foi feito para que se compreendesse, logo no início do curso, com qual tipo de imagem nós trabalharíamos.

ATIVIDADE



3. Qual foi o critério utilizado para classificar as imagens na Aula 1?

COMENTÁRIO

Você deve reler o item "A imagem como texto" e determinar qual foi o princípio que regeu a classificação das imagens, conforme apresentado. Você já sabe que o critério é o elemento que funciona como base para qualquer operação de classificação. Dessa forma, o objetivo é que você perceba o que está sendo usado para determinar que uma imagem pode ser denominada imagem-visão; outra pode ser entendida como imagem-pensamento; e outra, imagem-texto. Visão, pensamento e texto são nomes que damos porque estas imagens são grandes ou pequenas? Obviamente, não! Se essas qualidades não dizem respeito ao tamanho da imagem, então se referem a quê?

Há outras formas de classificar a imagem, porém elas não são necessariamente excludentes, ou seja, se os critérios adotados forem diferentes, podemos nos referir a uma mesma imagem tendo como base mais de uma classificação.

Classificação com base na função comunicativa

O primeiro modelo a ser apresentado baseou-se nos estudos lingüísticos de **ROMAN JACKOBSON**, referentes aos usos da linguagem. Pode-se contrapor o fato de que esse modelo nasceu no campo da lingüística, porém trata-se de uma concepção que abarca as relações comunicativas e, nesse sentido, pode ser extrapolada para outras linguagens, no presente caso, as imagéticas.

Jakobson vai elaborar seis funções, conforme a ênfase em cada um dos elementos envolvidos no processo comunicativo:

ROMAN JACKOBSON

Nascido em Moscou, em 1896. Estudou na Universidade de Moscou, especializando-se em Lingüística; doutorou-se em 1930 na Universidade de Praga. Em 1915, tornou-se um dos fundadores do Círculo Lingüístico de Moscou, que desempenhou papel determinante na gênese do chamado formalismo russo. Em 1920, foi para Praga; paulatinamente, abandonou o formalismo. Em 1926, juntamente com outros estudiosos, fundou o Círculo Lingüístico de Praga. Por ser judeu, com a guerra, fugiu para a Dinamarca e, em 1941, para os Estados Unidos. De 1946 a 1950 foi professor na Universidade de Columbia e, de 1950 em diante, tornou-se professor de Línguas e Literaturas Eslavas e de Lingüística Geral na Universidade de Harvard. Lecionou, também, no MIT (Massachusetts Institute of Technology). Em 1968 esteve no Brasil, onde fez conferências em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Sua obra comporta mais de 500 títulos e teve incalculável influência nos estudos lingüísticos (KATZ; DORIA; LIMA, 1971, p. 175).

- a) **função referencial** – está centrada no contexto; a informação é apresentada de maneira objetiva, tendo como fim representar o mundo. Como exemplo, temos a notícia de jornal, incluindo as fotos jornalísticas;
- b) **função expressiva (emotiva)** – está centrada no emissor da mensagem, ou seja, a presença do emissor é flagrante no texto, de forma que o autor expresse seus sentimentos e opiniões;
- c) **função conotativa** – centrada no destinatário, ou seja, o receptor da mensagem está em primeiro plano no processo comunicativo, e o texto elaborado contém apelos diretos a ele. Os textos publicitários são os exemplos clássicos de mensagens com esta função;
- d) **função fática** – trata-se do reforço no envio da mensagem e pode se manifestar por intermédio de expressões como “entendeu?” “alô?” ou de qualquer outro tipo de informação que facilite a compreensão ou funcione para manter o contato;
- e) **função metalingüística** – centra-se na própria linguagem utilizada, já que diz respeito ao fato de a linguagem falar dela mesma. Esta função apresenta um certo nível de complexidade, pois abarca a capacidade de um código lingüístico qualquer expressar e descrever a si mesmo;
- f) **função poética** – o foco está na forma da mensagem. Nesse caso, esta forma acaba sendo a finalidade da mensagem, sendo muito comum na literatura. *Slogans*, provérbios e poesia são as formas mais comuns de textos que apresentam esta função.

A base desse critério de classificação reside na função comunicativa da mensagem, do texto ou do discurso. Assim, os objetivos comunicacionais são os elementos acionados na elaboração de uma propaganda, por exemplo, tornando-a um texto cuja função conotativa é mais forte.

ATIVIDADE



4. Observe as imagens a seguir e classifique-as conforme o tipo de função

a.



Figura 6.4

Fonte: <http://www.aqp.com.br/nacional.html>.

b.



Figura 6.5

Fonte: www.arqnet.pt/portal/1974/desporto.html.

c.



Figura 6.6

Fonte: http://www.inxpiracion.com/photos/20050206-coca_cola.jpg



Veja a figura colorida após as referências bibliográficas.

RESPOSTA COMENTADA

As funções estão relacionadas às propostas ou objetivos comunicativos de cada imagem. Dessa forma, considerando as imagens apresentadas antes, temos, respectivamente: a. uma propaganda; função conotativa; b. uma foto de um jogo de futebol; função referencial; c. uma logomarca; função poética.

CLASSIFICAÇÃO COM BASE NOS MEIOS DE PRODUÇÃO

O modelo que vamos apresentar neste tópico foi elaborado por Lúcia Santaella e está baseado nos atributos tecnológicos envolvidos na produção de imagens. De acordo com a autora, três paradigmas se distinguem: o pré-fotográfico, o fotográfico e o pós-fotográfico. Cada um deles se caracteriza pelos meios ou modos utilizados na produção da imagem.

Paradigma pré-fotográfico

Nesse paradigma incluem-se todas as imagens produzidas artesanalmente, mais especificamente, aquelas feitas a mão: imagens rupestres, o desenho, a pintura, a gravura e até mesmo a escultura.



Veja as figuras coloridas após as referências bibliográficas.



Foto: Eber Faioli

Figura 6.7: Detalhe de pintura rupestre.

Fonte: Faioli (2005).



Figura 6.8: Escultura de Davi feita pelo escultor italiano Bernardo Rosselino (1409-1464).

Fonte: Web Gallery of Art (2005).

Paradigma fotográfico

Todas as imagens que dependem da emissão luminosa de um objeto já existente e sua captação por uma máquina produzida para tal fim pertencem a esse paradigma, que inclui a fotografia, o cinema, a tevê, o vídeo, a holografia etc.; enfim, todas as imagens que são produzidas a partir de um equipamento adequado.

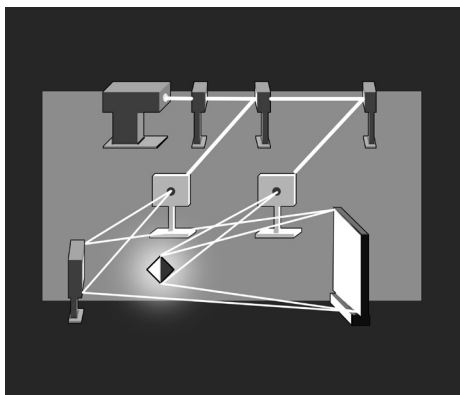


Figura 6.9: Processo de criação de um holograma.



Veja a figura colorida após as referências bibliográficas.



Figura 6.10: Um holograma.

Fonte: Holografia (2005).

Paradigma pós-fotográfico

Refere-se a todas as imagens sintéticas ou infográficas, assim denominadas por serem produzidas por computação.

A diferença entre esses dois últimos paradigmas diz respeito ao fato de que as imagens do paradigma fotográfico são registros de objetos que já existem no mundo real: a fotografia de uma maçã é o registro de uma maçã que foi colocada diante da câmera para tal fim. No paradigma pós-fotográfico, não é necessário colocar uma maçã diante de um aparelho para registrar sua imagem; ela pode ser produzida a partir de um programa de computador específico para tal fim.

CONCLUSÃO

As formas de leitura e classificação das imagens são importantes, considerando o trabalho de análise imagética. A proposta de Panofsky, o modelo de Jakobson e os paradigmas de Santaella constituem alternativas para a elaboração de instrumentos analíticos que funcionem no trabalho de leitura e interpretação da imagem. Qualquer trabalho a ser realizado com elas, em sala de aula ou em atividades de pesquisa acadêmica, demanda um procedimento organizativo que dê conta tanto do aspecto da forma (material, suporte e outros elementos que constituem a imagem) quanto do conteúdo e contexto social de produção.

ATIVIDADE FINAL

A atividade que estamos propondo aqui deve ser feita e registrada no seu caderno de atividades da disciplina.

Você deve selecionar três tipos de imagens:

- a. uma imagem com uma figura humana ou animal;
- b. uma imagem com paisagem da Natureza;
- c. uma imagem que não contenha nenhum dos elementos anteriores.

As imagens podem ser buscadas em qualquer tipo de fonte: revistas, jornais, fotos, cartões-postais etc. Caso sejam de revistas ou jornais, não recorte. Trabalhe com elas na página do jornal ou da revista. Depois que você tiver selecionado essas três imagens, proceda da seguinte forma:

- a. Comente o procedimento de escolha. Explique quais foram os critérios que você adotou para escolher as imagens: eram as mais fáceis (estavam na revista que você assina)?; você quis escolher entre as fotos que já tirou? (Caso tenha escolhido no seu acervo pessoal.) Registre no caderno.

b. Identifique as imagens. Elabore uma tabela como aquela que foi apresentada na Atividade 3 da Aula 4. Registre todas as informações necessárias.

c. Classifique as imagens de acordo com os níveis de interpretação pré-iconográfico, iconográfico e iconológico.

d. Classifique as imagens com base na função comunicativa e no meio de produção.

COMENTÁRIO

Considerando a importância e o nível de abrangência desta atividade, ela deverá ser elaborada com a orientação do tutor a distância e ser entregue à coordenação da disciplina.

RESUMO

O modelo de interpretação desenvolvido por Panofsky é muito utilizado nos trabalhos analíticos com imagens. Há duas formas de classificar imagens: uma, baseada na função comunicativa e outra, baseada nas formas de produção da imagem.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, você iniciará a parte desta disciplina que está voltada às artes plásticas. Nesse sentido, algumas questões sobre o significado das artes visuais poderão ser retomadas.

A leitura de diferentes tipos de imagem: a fotografia I

Meta da aula

Apresentar os aspectos históricos, conceituais e de produção da fotografia.

objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

- analisar o estatuto da fotografia;
- descrever aspectos históricos e conceituais da imagem fotográfica;
- demonstrar as possibilidades da aplicação da fotografia no contexto da modernidade.

INTRODUÇÃO

Já nas aulas iniciais, apontamos o fascínio do homem pela reprodução da realidade. Agora, vamos dar início à discussão acerca de uma das maiores tecnologias que a humanidade desenvolveu. Com uma existência de quase dois séculos, essa técnica já se tornou parte do nosso cotidiano, uma mescla de arte, documento, magia e afetividade. Data de fevereiro de 1839 a publicação de um folheto intitulado "Notas sobre a arte do desenho fotogênico, ou o processo pelo qual os objetos naturais podem delinear a si mesmos sem ajuda do lápis do artista", relatando as experiências de Henry Fox Talbot. Nesse texto, segundo Kubrusly (2003), o autor apresenta determinadas imagens que são obtidas por meio da ação da luz em um papel sensibilizado e aponta para a possível independência da fotografia como uma técnica imagética que anula deformações e imperfeições.



Figura 7.1: Henry Fox Talbot.

Fonte: <http://www.centres.ex.ac.uk/bill.douglas/Schools/movingpics/talbot.jpg>

A FOTOGRAFIA E SEU ESTATUTO

Falar sobre sua invenção é, na realidade, discorrer acerca da possibilidade que o homem tem de gravar determinadas formas, objetos, animais e pessoas em negativos ou diapositivos, através da luz refletida por esses objetos. Dessa forma, onde houver luz, é possível obter-se uma fotografia.

Conhecia-se, há vários séculos, os princípios da *câmara obscura*. No século XVII, por exemplo, Leonardo da Vinci, denominava-a “olho artificial”, e ela era utilizada como um instrumento que auxiliava o desenho. Mas havia um desafio a ser vencido. Apesar de conseguirem fazer com que imagens pudessem ser projetadas por uma lente, no fundo de uma caixa escura, não era possível a esses homens reter ou sequer reproduzir essas imagens, por vezes, toscas e fugidias.

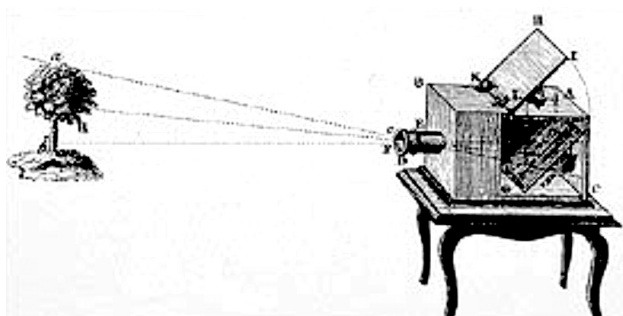


Figura 7.2: Câmara obscura.

Fonte: http://www.mnemocine.com.br/fotografia/images/camara_obscura1.jpg

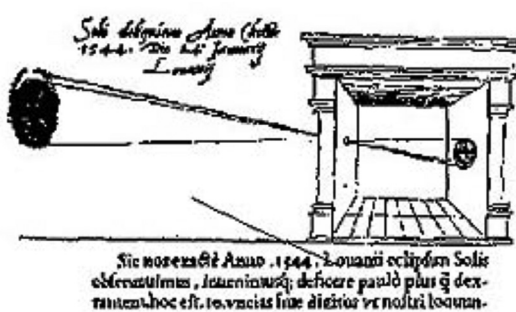
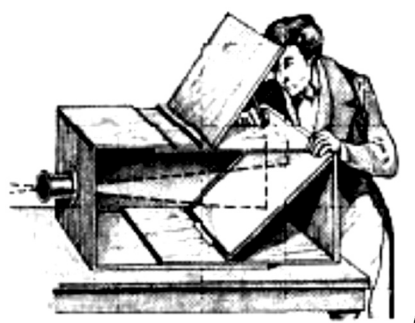


Figura 7.3: Acima, dois exemplos que ilustram registros do uso da câmara escura como um grande quarto em que poderia caber um homem. A da esquerda é uma ilustração da Renascença, e a segunda, do século XVIII.

Fonte: http://www.mnemocine.com.br/fotografia/images/camara_obscura1.jpg

A câmara escura ou câmara obscura foi descrita, pela primeira vez, por Leonardo da Vinci (1452-1519). Consistia, então, em um quarto escuro no qual a imagem invertida de uma cena exterior era projetada internamente, por meio de um pequeno furo, por onde a luz podia penetrar. Como instrumento utilizado, durante séculos, por desenhistas, a câmara escura incorporou diversos aperfeiçoamentos, entre os quais a forma de uma caixa portátil, o emprego das lentes, espelhos etc., até ser usada, no século XIX, como uma câmara fotográfica, através da qual a imagem de um objeto podia ser produzida pela impressão causada por um feixe de luz sobre uma superfície fotossensível disposta em seu interior (TURAZZI, 1995).

No século XX, o ato de fotografar instaura-se não somente como uma necessidade, mas ainda como um hábito. A ação de fotografar é considerada um ato de projeção para a posteridade. Assim é que se torna comum, nos dias atuais, você receber de uma amiga, via correio eletrônico, por exemplo, uma foto do bebê que ela acabou de ganhar ou você tirar fotos para carteira de identidade, matrícula escolar, passaporte, carteira de trabalho etc. Aliás, a foto para alguns documentos é o nosso passaporte de entrada para a cidadania. Além de nos identificar, muitas vezes, essa imagem nos informa sobre o ânimo ou mesmo o estado de espírito de um determinado indivíduo.

O fotógrafo francês Edouard Boubat, trabalhando na África, aponta sua câmara para uma mulher. Ela percebe sua intenção e, rápida, esconde o rosto com os braços, sem se preocupar absolutamente com a nudez de seus seios. Boubat acha o gesto significativo. Para ele, aquela mulher “primitiva” parece saber que um seio nu é apenas uma forma redonda, muda e anônima, enquanto o rosto é o ser inteiro. Ela acredita que ao roubar a imagem de seu rosto é possível roubar, ao mesmo tempo, sua alma ou um pedaço de seu passado. Inspirado em tabus religiosos e sexuais, nosso pudor cobria antes os seios. O gesto da nativa lhe parece mais sábio (KUBRUSLY, 2003, p. 36).

Na velha tradição chinesa, a imagem do rosto também é associada à essência do indivíduo, à sua alma. Nas cerimônias fúnebres, um retrato do morto – o mais fiel possível – devia acompanhar o enterro, junto ao caixão, para ser depois fixado no túmulo, onde a alma encontraria um lugar de repouso (idem).

Nos exemplos apresentados acima, vimos dois estatutos que a fotografia adquiriu no decorrer do tempo. No primeiro caso, essa fotografia do bebê pode se tornar um documento de memória em anos futuros; no segundo, ela é vista como documento de prova, testemunho dos fatos ou da verdade. Na realidade, ambas podem ser eleitas como documentos de memória, pois podem preservar cenários, personagens, e fatos de uma vida passada (KOSSOY, 1993, p.21).

Christian Phéline, em seu estudo brilhante, *L’ Image accusatrice*, relaciona o surgimento da fotografia criminal com outros usos da fotografia no mundo moderno de multidões anônimas, que arquitetava meios burocráticos de investigar e identificar, tais como a documentação médica e o uso crescente de fotografias em carteiras

de identidade e passaportes, e todos eles demarcavam a pessoa como entidade única. Phéline declara que “a imagem fotografia contribui para a constituição exata de tal identidade como identidade social e, portanto, colaborou no surgimento do individual no sentido moderno do termo”. Essas técnicas de identificação tornaram-se necessárias no novo mundo de circulação rápida e facilitaram o rastreamento do recém-constituído indivíduo em seus movimentos para poder lhe imputar responsabilidade (GUNNING, 2001, p. 51).

Mas a fotografia atingiu outros patamares. Tanto as fotos guardadas nas gavetas, nas caixas de sapato, emolduradas e colocadas nas paredes ou porta-retratos, como aquelas publicadas em jornais e revistas e as que estão arquivadas nos museus, bibliotecas, arquivos etc. são consideradas importantes fontes de informação. Com uma fotografia da praça de sua cidade, no início do século XX, por exemplo, você pode ter acesso a diversas informações: a arquitetura do município; as vestimentas dos moradores do lugar; os hábitos e costumes da população; os tipos de publicidade existentes no município etc. Outras informações podem vir à tona: o nome do próprio fotógrafo; o tipo de material do suporte; o tamanho da reprodução; o nível de conservação do suporte; a existência de negativos e reproduções da imagem etc. Essas informações e tantas outras que nos contam das diversas atividades humanas podem vir a constituir um banco de dados acerca das imagens de sua cidade em seus diversos momentos históricos.

ATIVIDADE



1. Olhe as fotos que você tem em casa ou em seu trabalho. Separe-as da forma que julgar mais conveniente. Verifique quantas informações elas podem conter, de acordo com o que já foi explanado. Descreva esses itens em seu caderno de anotações. Não esqueça de anotar, também, as suas impressões acerca do que essas imagens podem significar.

RESPOSTA COMENTADA

Essa atividade permite que você comece a treinar a sua capacidade de percepção (leitura) da imagem fotográfica como objeto e como significado. Na Aula 11, você irá recuperar esses dados que estão descritos de forma desordenada e classificá-los sob a forma de fichas ou quadros.

A FOTOGRAFIA E A MODERNIDADE

Benjamin (1994, p.94) argumenta que “a natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra”, isso porque ao olharmos, por exemplo, para alguém em movimento, não temos, conscientemente, noção de um momento exato, ou de uma fração do segundo exato daquele movimento. A câmara fotográfica nos dá a dimensão do momento exato em que utilizamos uma intermediação técnica e, por meio desses recursos auxiliares, temos não somente o congelamento da ação, mas a ampliação e a revelação do que, em alguns aspectos, chamaríamos de “inconsciente óptico” dos indivíduos e dos eventos processados. É também esse aspecto que faz da fotografia um ícone da representação da modernidade, porque, ao congelar um determinado evento/momento, o fotógrafo traduz para a sociedade aspectos tão instigantes que, em nosso dia-a-dia, não conseguiríamos nos aperceber.



Figura 7.4: Jânio Quadros – Presidente do Brasil que renunciou em agosto de 1961.

Fonte: <http://educaterra.terra.com.br/almanaque/aula/pimage/janio.jpg>



Figura 7.5

Fonte: <http://valededealmeida.blogspot.com/viet.jpg>

Mas, ao olhar indiferente de quem passa, contrapõe-se a vigilância mecânica e a capacidade de circulação isolada e recortada da natureza, recursos que a fotografia fez emergir. Ao potencializar a presença e a fantasmagoria transitória, a fotografia – misto de magia e técnica –, irá “reclamar” e mesmo clamar por aqueles lugares, personagens, objetos que ali existiram, viveram ou passaram. Mais do que uma representação realista, símbolo de um novo sistema de troca de paisagens e corpos “congelados”; fotografar significa aproximar, *revelar* o peculiar, identificar o anônimo na multidão, o diferente da massa, o singular. Tudo isso através de um olhar atemporal – aquele que busca captar e produzir imagens sempre pressionadas pela aceleração – indiscreto e devassável.

A fotografia funciona como um dos emblemas mais ambíguos da experiência moderna. A modernidade (e, em particular, o capitalismo moderno) contém uma tensão entre as forças que desfazem formas mais antigas de estabilidade para aumentar a facilidade e a rapidez da circulação e as forças que procuram controlar e tornar tal circulação previsível e, portanto, rentável. [...] Em sistemas de poder e autoridade, as possibilidades de circulação da fotografia também puderam desempenhar um papel regulador, mantendo um senso do singular e do reconhecível, trazendo a imagem separável de volta à sua fonte corporal. Tanto no processo legal de identificação quanto em suas elaborações fantasiosas na ficção policial, o corpo reemerge como algo de que é possível se apoderar, e a fotografia fornece um meio para se apropriar da fisicidade de um fugitivo. Mas o domínio trazido por essa nova tecnologia da imagem apoiou-se em novos sistemas de conhecimento e em uma preocupação moderna com a classificação que podiam converter a imagem em informação convincente (GUNNING, 2001, p. 44-45).



Figura 7.6: Cincinnati-1915.

Fonte: http://static.flickr.com/11/17248637_017665cacc_m.jpg



Figura 7.7

Fonte: <http://www.elangelcaido.org/fotos/bertillon.jpg>

O fotógrafo francês Alphonse Bertillon (1853-1914) interessou-se pelos critérios de identificação dos indivíduos. Neste sentido, desenvolveu métodos de análise antropométrica que, postos ao serviço das esquadras da polícia de Paris, permitiam a captura de fugitivos à lei. Este método, baseado no registro fotográfico do rosto, tinha, no entanto, algumas limitações e tinha necessidade de ser completado com uma descrição verbal de alguns detalhes físicos. Bertillon demonstrou, ainda, que as orelhas são o principal invariante individual (mais até do que o nariz ou os olhos). Desde então, ao nível judiciário, a fotografia passou a constituir-se como uma prova (ALVIM, 2003, p. 34).

Como documento/registro de prova até os nossos tempos, ela assume o seu caráter de “espelho do real”. No entanto, como os aparatos técnicos podem ser manipulados pelo homem e as imagens retratadas são escolhas deliberadas da mente e mão humanas, esse estatuto da fotografia, via de regra, encontra-se carregado de incertezas e necessita da ajuda de rigorosas técnicas de análise para legitimar-se como tal.

Em 1873, o rico e extravagante ex-governador da Califórnia, Leland Stanford, apostou 25 mil dólares com um amigo sobre o galopar dos cavalos. Sustentava que havia um momento em que as quatro patas ficam, ao mesmo tempo, fora do chão. Na pintura, era comum representar o galope mostrando o animal com as patas dianteiras esticadas para a frente e as traseiras para trás, todas no ar. Stanford contratou o fotógrafo Eadweard Muybridge para decidir a aposta. Após várias tentativas e frustrações, Muybridge obteve a prova desejada. Numa sequência de imagens, obtida com 12 câmaras colocadas lado a lado e disparadas por um fio rompido pelo próprio cavalo, ficava patente o momento em que as quatro patas, simultaneamente, não tocavam o solo. Para surpresa geral, esse momento só existia quando as patas estavam dobradas sob o corpo do animal; em nenhuma imagem aparecia a posição consagrada na pintura. As fotografias pareciam absurdas. Stanford ganhou a aposta, Maybridge dedicou-se a estudar o movimento de homens e animais com os aparelhos que desenvolvera [...] (KUBRUSLY, 2003, p.45).

Ao instituir-se não mais como espelho e sim como uma representação do real, a fotografia adquire uma potencialidade bastante interessante que consiste em trazer uma capacidade de mediação do ser humano com a realidade a partir de aparatos técnicos. Ao se relacionar com a realidade, intermediado por uma máquina, o ser humano rapidamente se dá conta das possibilidades de que a fotografia fornece também para aquele que a vê. O receptor da imagem, agora, pode “congelar” qualquer instante e conservá-lo consigo.

Por fim, ainda que não seja espelho e nem sempre consiga transformar a própria realidade, a fotografia pode, sim, pelo menos, como um fragmento ou um vestígio daquilo que se procurou capturar, nos indicar sobre o que quer se mostrar ou, no mínimo, o que quer se falar. É por isso que para muitos estudiosos a fotografia é somente um índice/traço da realidade. Longe de ser um objeto neutro, a fotografia pode nos indicar, por seu caráter de novidade (significados culturais e ideológicos que a imagem pode abarcar), inúmeros aspectos da realidade que, por vezes, nos obriga a fazer uma relação entre a imagem fotografada e o conhecimento que temos do fato narrado e mostrado.

A imagem fotográfica não é produzida pela mão ou mente humana, mas por equipamentos. Esta constatação levaria a considerarmos a fotografia como representação do real. No entanto, não se pode ignorar que esse equipamento pode ser regulado e manipulado pela vontade do homem. Produzir uma imagem significa entrar em relação com alguma coisa ou alguém. Não é possível para o fotógrafo ficar passivamente atrás do equipamento (SILVA, 1998, p. 49).

Nesse sentido, a fotografia, aqui, seria mais uma “ilusão de realidade” que, com sua aparente capacidade de “congelar” e reproduzir fidedignamente uma imagem, é capaz, ainda, de reter o próprio tempo.

A imagem imóvel da fotografia – fragmento retido no tempo – provoca outro tipo de envolvimento. Ela nos ilude com a sensação de poder interromper o fluxo do tempo, possibilita o prazer voyeurístico de devassar o passado numa imagem parada, disponível e eterna. Ela nos ilude com a coisa fotografada. É impossível separar a fotografia do tema fotografado, mas ela não é o tema, é apenas o vestígio deixado por ele no momento mágico do *clic* (KUBRUSLY, 2003, p. 28).

A fotografia, além disso, faz parte de um contexto democratizador de transformação e reprodução da imagem no fim do século XIX. Antes de seu aparecimento, somente alguém pertencente à elite podia deter determinados fatos e emoções. Lembre-se de que a pintura, seja de paisagens ou mesmo retratos, devido a seu preço elevado, era inacessível para o povo em geral. Além disso, fotografar se tornou, rapidamente, uma prática que não necessitava de uma habilidade especial. Existe, no dizer de Kubrusly (2003), um outro dado que a fotografia permitiu: a possibilidade de dar ao homem comum, que estava envolto no mundo do trabalho, a perspectiva de transformá-lo em um espectador. Nesse sentido, devido a uma linguagem vista como universal, a imagem fotográfica vai situar o homem como um ator que reflete o seu papel frente a um mundo que se tornou, rapidamente, cada vez mais complexo, imgeticamente.

BREVE HISTÓRIA DA FOTOGRAFIA

Com uma sociedade já modernizada e com a introdução de diversas tecnologias, na agricultura e na fábrica, o advento da fotografia propiciou, segundo Costa (2005), não somente possibilidades de

aumento de efervescência cultural, mas, fundamentalmente, uma nova linguagem que permitiu a comunicação a distância em um momento de grandes mudanças na geopolítica mundial. O deslocamento de grandes populações e a necessidade de conhecimento acerca de lugares, culturas, novos produtos, reforçaram os meios de comunicação tradicionais e demandaram outros tipos de processos técnicos que reproduzissem as informações recolhidas. É nesse cenário que se desenvolvem as experiências fotográficas, inicialmente com litografia e, posteriormente, com o papel tratado com cloreto de prata.

As primeiras imagens captadas por Nicéphore Niépce, em 1827, em Chalon-sur-Saône, na França, foram de objetos inanimados, sensíveis à luz, pois era necessária uma exposição extremamente longa na câmera escura. A primeira imagem do quintal desse fotógrafo foi obtida dessa forma, com uma exposição de oito horas seguidas! Doze anos mais tarde, com o surgimento dos primeiros daguerreótipos, ainda não se conseguia fotografar seres humanos. Somente em 1841, com o aparecimento de chapas mais sensíveis, com objetivas mais luminosas e com um tipo de processamento químico mais aprimorado, foi possível o surgimento dos retratos. A partir daí, inúmeros estúdios fotográficos foram surgindo e a fotografia tornou-se uma realidade.



Figura 7.8: Apesar das controvérsias, esta imagem de Niépce é considerada a primeira fotografia.

Fonte: http://www.mnemocine.com.br/fotografia/images/camara_obscura1.jpg

Os primeiros retratos, contudo, nos mostram imagens austeras e compenetradas. Sugere-se que isso ocorria devido não a preocupações frente à vida, mas ao desconforto da pose, já que “a imobilidade era sustentada por vários minutos, com a ajuda de cadeiras especiais, dotadas de pinças para segurar a cabeça” (KUBRUSLY, 2003, p. 38). Tirar um retrato, nos primórdios da fotografia, era uma operação que demandava, tanto por parte do expositor como do fotógrafo, às vezes, cinco minutos de imobilização.

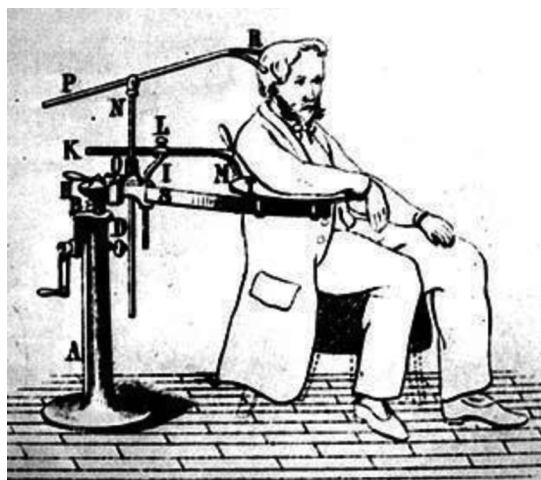


Figura 7.9: Parece um instrumento de tortura, mas trata-se de um acessório para manter imóvel o modelo a ser fotografado.

Fonte: http://www.mnemocine.com.br/fotografia/images/camara_obscura1.jpg

Já foste daguerreotipado, oh homem imortal? E olhaste com todo o vigor para a objetiva da câmara, ou melhor, na direção do operador, para dar à imagem todo proveito do brilho de teus olhos arregalados? E mantiveste, em teu zelo por não borrar a imagem, cada dedo em seu lugar com tal energia que tuas mãos se crisparam como para a luta ou por desespero, e, em tua decisão de manter imóvel o semblante, sentiste cada músculo tornar-se mais rígido, a cada instante; as sobrancelhas franzidas numa expressão diabólica e os olhos fixos com a fixidez do desmaio, da loucura ou da morte? E quando, enfim aliviado dos lúgubres deveres, viste a cortina delineada com perfeição, o sobretudo impecável, os punhos de fato cerrados para o combate e a forma do rosto, da cabeça? – mas, infelizmente, a expressão total escapou da face e, em vez de um homem, há apenas uma máscara? Seria possível, segurando com tamanha energia, não interromper o fluxo de um rio, ou de um pequeno regato, impedindo-o de fluir? (Ralph Waldo Emerson, poeta e escritor norte-americano apud KUBRUSLY, 2003, p.39).



Figura 7.10: Daguerre em um de seus daguerreótipos.
Fonte: Daguerre (2005)

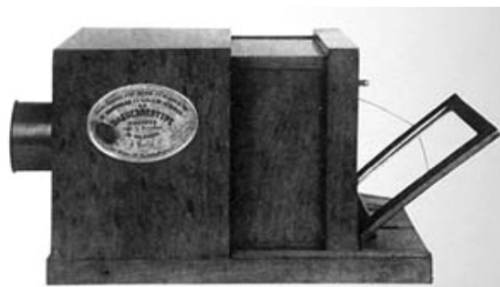


Figura 7.11: Câmara utilizada por Daguerre.

O chamado “breve instante”, o popular instantâneo (KUBRUSLY, 2003), só irá surgir após vinte anos, abreviando, sobremaneira, a exposição; e, na atualidade, esse registro por meios mecânicos ou eletrônicos tem uma duração de até milésimos de segundos. Era assim a conquista do sonhado desejo humano: eternizar uma imagem, após a sua captura em uma fração ínfima de tempo.

[...] Já no *carte-de-visite*, inventado em 1854 pelo francês André Adolphe Disderi (1819-1889), a reprodução em série, a partir de negativos, ampliados em papel, no tamanho 10X6cm, abre um caminho para a democratização da fotografia. Essa é a razão pela qual o retrato passa a ser acessível a todas as camadas sociais, sendo estabelecido um novo circuito de produção, circulação e consumo dos retratos fotográficos favorecido pela crescente troca de fotografias entre amigos e familiares (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p.24).

O retrato, em sua acepção original, diz respeito à imagem de uma pessoa. Nesse sentido, quando você diz: “Vou tirar um retrato daquele prédio”, na realidade você estará fotografando a imagem do prédio ou de qualquer outro objeto ou paisagem.



ATIVIDADE

2. Nesse item, somente discorreremos, brevemente, acerca da história da fotografia. Para um aprofundamento, sugerimos que você faça um levantamento bibliográfico de livros, artigos ou enciclopédias para o complemento de informações textuais e imagéticas. Não se esqueça de anotar corretamente as referências bibliográficas.

RESPOSTA COMENTADA

Para esse exercício, é necessário que você tenha acesso a uma biblioteca na sua cidade. Se não houver, você poderá usar os buscadores da Internet (Google, Yahoo, Cadê etc.). Além de aprofundar seu conhecimento, observe as imagens sobre os aparelhos fotográficos, as primeiras fotografias, os tipos e os eventos fotografados.

A fotografia no Brasil

Como assinalamos no tópico anterior, desde o início de sua história, havia uma relação intrínseca entre a fotografia, a paisagem natural, a cidade e a modernidade, tendo em vista que, na efervescência cultural do século XIX, o interesse por novos experimentos aliava-se, também, à necessidade da utilização de registros técnicos que auxiliassem a administração e o controle dos novos espaços, lugares e pessoas.

Hercules Florence (1804-1879), francês radicado no Brasil, é apontado por Magalhães e Peregrino (2004) como o precursor das primeiras experiências com o processo fotográfico, antes mesmo de ser anunciada, oficialmente, a descoberta da fotografia na França.

[...] já estabelecido comercialmente em Campinas, aspira substituir as pesadas e caras chapas litográficas por um processo de fixação de imagens que lhe permitisse operar com mais certeza e exatidão. Chega então a uma técnica de impressão, denominada por ele de poligrafia [...] Paralelamente, concentra-se em estudos exploratórios sobre o efeito da luz na pintura e ocupa-se, ainda, da construção de uma câmara escura, demonstrando uma preocupação de confirmar o espaço investigativo com múltiplas possibilidades (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p.19).



Figura 7.12: Hercules Florence.

Fonte: Florence (2005)

Em janeiro de 1840, o navio-escola francês *L'Orientale* aportou no Rio de Janeiro trazendo, pelas mãos do abade Louis Compte, instrumentos de daguerreotipia. Logo após, Dom Pedro II adquiriu seus próprios instrumentos e, em 1842, já tinha aprendido a fotografar com o americano Augustus Morand. O herdeiro tornou-se não somente um fotógrafo, mas também um grande patrocinador da difusão da fotografia no país. O seu acervo, composto de álbuns e de fotografias das visitas no país e no exterior, foi doado à Biblioteca Nacional, quando Dom Pedro II partiu para o exílio na Europa, em 1889.



Figura 7.13: Família Imperial.

Fonte: D. Pedro II (2005)

Dentre os diversos fotógrafos e a chegada das distintas técnicas introduzidas no país, Magalhães e Peregrino (2004, p. 25) destacam: Henrique Rosén (?-1892), que atuava em Campinas (SP) e trabalhava com retratos “destinados às senhoras elegantes e inspirados na moda parisiense”; Joaquim Insley Pacheco (?-1912); José Ferreira Guimarães (1841-1924); Carneiro & Gaspar, que davam preferência aos cenários pintados, recorrendo “à fotopintura como uma forma de valorização da fotografia”. Já os retratos pintados da família imperial contam com os nomes de Carneiro & Gaspar e de Joaquim Insley Pacheco. As autoras, citam, ainda, que, a partir de 1860, dentre os processos importados da Europa, destacam-se os “retratos coloridos à mão, fotominiaturas em objetos de adorno, fotografia aplicada à porcelana e ao marfim”.



Figura 7.14: D. Pedro II retratado por Joaquim Insley Pacheco. Platinotipia, 1883.

Fonte: Pacheco (2005)

O fotógrafo carioca Marc Ferrez (1843-1923) merece destaque devido à sua produção de “milhares de imagens, onde o índio, o negro e o caboclo são figuras paradigmáticas de uma cultura híbrida, um apelo indiscutível para o olhar estrangeiro” (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p. 25-26). Ferrez, aos 16 anos de idade, já no ateliê da Casa Leuzinger, começa a trabalhar como assistente de Franz Keller (1835-1890), que chegara ao Brasil na década de 1860 para dirigir a seção de fotografia da casa. Após cinco anos, Marc Ferrez, já estabelecido por conta própria, torna-se reconhecido rapidamente:

Em suas fotos, a presença da exuberante natureza é rigorosamente fixada por meio de um aparelho que Ferrez mandou construir em Paris, que lhe permite trabalhar com chapas diretas, sempre maiores, nas quais a extensão da paisagem surge nítida, sem distorções, com a densidade poética da fotografia em preto-e-branco (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004, p.30).



Figura 7.15: Tipos de vendedores ambulantes no Rio.
Fonte: Ferrez (2005)



Figura 7.16: Marc Ferrez - Escravos indo para a roça.
Fonte: Malta (2005)

Hollanda (2000) destaca que a produção fotográfica de Augusto Malta (1864-1957), “uma narrativa visual urbana”, ao buscar atender às demandas dos projetos urbanísticos da gestão do prefeito Pereira Passos, ocorrida entre o período de 1902 a 1906, configura-se como um retrato objetivo e representativo, com um senso de informação, de expressividade e de estética. Ao transmitir as situações ambientais, a fragmentação urbana, por exemplo, Malta torna possível aos receptores realizar uma interpretação sociocultural da época retratada:

Seu percurso pela cidade é de tal ordem que inicia a crônica visual em parceria com o jornalista e cronista João do Rio. As ruas, as ladeiras, os largos, o trabalho, a expectativa e a indiferença, o decadente e o “nouveau” estão em suas fotografias. Nada escapou ao seu olhar sensível (HOLLANDA, 2000, p.181).



Figura 7.17: Captada na década de 1920 por Augusto Malta, vê-se a Rua do Catete, defronte ao Palácio do Catete, hoje Museu da República, quase na esquina da Rua Silveira Martins. A grande maioria dos prédios ainda existe. Estão todos tombados pelo Patrimônio Artístico. O que desapareceu foi a calçada que separava as pistas. Fonte: Malta (2005)

Considerado o precursor do fotojornalismo brasileiro, Malta, que tem sua obra vinculada à paisagem urbana e social da cidade do Rio de Janeiro, teve suas imagens publicadas nas diversas revistas ilustradas e jornais da época. Fotógrafo oficial da prefeitura do Rio de Janeiro, já na primeira metade do século XX, seu acervo documental, que continha imagens de inauguração de obras públicas, inúmeras festividades, a demolição do Morro do Castelo etc. era composto de cerca de 80 mil chapas (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004).



Figura 7.18: O Morro do Castelo (1567 – 1922).

Mesmo tendo o Rio um milhão e duzentos mil habitantes, coube a um paulista, Monteiro Lobato, reagir contra a obra. Foram demolidos 300 imóveis e retirados 66 mil metros cúbicos de terra. A população foi removida para os subúrbios e os principais objetos de valor, como o marco inaugural da cidade, pinturas e esculturas do século 17, transferidos para vários pontos da cidade. No Colégio Santo Inácio estão as imagens do Cristo Crucificado, de João Evangelista e da Virgem Maria, além da Porta Principal da antiga Igreja dos Jesuítas. Na Igreja dos Capuchinhos estão o Marco Inaugural e o túmulo de Estácio de Sá.

A terra retirada do Castelo foi usada para aterrar parte da Urca, Lagoa Rodrigo de Freitas, Jardim Botânico, área do Jockey Clube e muitas áreas da baía de Guanabara. Vale lembrar que a Rua Santa Luzia, onde estão a Igreja de Santa Luzia e a Santa Casa de Misericórdia, ficava junto ao mar.

Fonte: Malta (2005)

Símbolo de modernidade, a fotografia, ao incorporar uma linguagem realista, fundamenta-se na lógica modernizadora e cosmopolita de uma nação cujo ideário civilizatório molda-se em imagens de progresso, representadas por países cujas capitais eram metrópoles icônicas como, por exemplo, Londres, Paris e Viena. Desse modo, as reformas urbanísticas empreendidas na cidade do Rio de Janeiro favorecerão a entrada no país de novas mudanças e atitudes. A popularização das máquinas fotográficas; o uso intenso das imagens nos periódicos; a abertura de novos espaços teatrais e cinematográficos e o próprio estatuto que o fotógrafo adquire, a partir do século XX, como um profissional capaz de capturar a efervescência da metrópole farão com que a fotografia represente, ao lado de outras artes, os valores nacionais, estéticos e vanguardistas de um Brasil que, em meados do século XX, buscava-se firmar industrialmente.



Figura 7.19: Marc Ferrez (1843-1923). 1910 – A Avenida Central, hoje Presidente Vargas, movida a carroças.

Fonte: <http://images.google.com.br/imgres?imgurl=http://epoca.globo.com/edi/375/foto07.jpg&imgrefurl=http://revistaepoca.globo.com/Epoca/>

Representando diversas escolas e movimentos contagiados pela euforia que os novos tempos traziam, os anos dourados, no período do governo desenvolvimentista de Juscelino Kubitschek (1902-1976), os fotógrafos nacionais e internacionais e suas obras vão se fazer presentes em cursos, revistas, associações e clubes, novas investigações e estudos, mostras temporárias etc., nos principais museus (Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e Museu de Arte de São Paulo), galerias e estúdios das grandes cidades (MAGALHÃES; PEREGRINO, 2004).



Figura 7.20: No dia 21 de Abril de 1960, a estrutura básica da cidade estava edificada, muitos prédios ainda eram apenas esqueletos, mas os candangos (nome dado aos primeiros habitantes da nova cidade), liderados por seu presidente, festejaram ruidosamente a inauguração da cidade, fazendo o coração do Brasil pulsar forte para dar vida à nova civilização sonhada por Dom Bosco. Nascia Brasília – a Capital da Esperança.



Figura 7.21: Os principais responsáveis pela construção de Brasília: Oscar Niemeyer, Israel Pinheiro, Lúcio Costa e Juscelino Kubitschek.

Fonte: Imagem (2005)

Nas décadas seguintes, a fotografia, já sacralizada em diversos espaços, como os artísticos, publicitários, teóricos, conceituais e industriais, encontra maior legitimidade junto a alguns dos espaços institucionalizados pelas esferas públicas. Como exemplo, pode-se citar o trabalho da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE, cujo papel de órgão implementador de políticas acerca de diversas manifestações culturais do país tem um trabalho expressivo junto à imagem fotográfica. Nesse sentido, vemos trabalhos executados pelo Núcleo de Fotografia, transformado, em 1984, no Instituto Nacional da Fotografia; a criação, em 1984, do Centro de Conservação e Preservação Fotográfica; a revitalização da Galeria de Fotografia da Funarte. Na década de 1990, o governo do Presidente Collor propõe uma “reforma administrativa” que, na realidade, acaba por se transformar em um projeto de desmantelamento de diversos órgãos ligados à cultura. Segundo Magalhães e Peregrino, os poucos meses de implementação dessa política atingiu a cultura de forma “drástica e talvez definitiva”.

Não podemos deixar de apontar, ainda, a importância das agências fotográficas no contexto de autonomização da fotografia. Essa instituição não somente abriu espaço para novos talentos, como legitimou o trabalho fotográfico no mercado em expansão. Além disso, esses espaços foram decisivos para a manutenção e a defesa dos interesses da categoria, garantindo e reforçando a luta por melhores relações contratuais, pelo direito de imagem etc.

A década de 1990 até o início do século XXI apresenta a fotografia imersa em “um mundo de crescente complexidade, [vem] ganhando

um lugar de destaque na cena artística brasileira”. É nesse sentido que Magalhães e Peregrino (2004) demarcam a postura fotográfica dessa época, intrinsecamente alinhada “às discussões da pós-modernidade”, que legitima a imagem mesclada por várias releituras e cujos sentidos e práticas imagéticas misturam linguagens variadas como vídeo, holografia, pintura, escultura, desenho etc. Acrescente-se a esse quadro a qualidade estética e a consagração internacional de diversos fotógrafos contemporâneos que, alinhados a propostas humanitárias, sociais, vanguardistas etc. transitam nessa sociedade globalizada, que vive a mudança de um paradigma em que a imagem, hoje, pode ser transmitida pelo mundo em segundos.

CONCLUSÃO

O estatuto da fotografia se legitimou, desde as tentativas de retenção até as suas formas mais modernas de reprodução e disseminação na sociedade. Como um dos grandes ícones do processo civilizador, a fotografia irá aliar-se a outros inventos e aparatos técnicos, dando ao homem moderno a capacidade de reter determinados fatos e emoções. Essas transformações podem ser acompanhadas não somente por uma discussão teórica acerca da temática, como também por meio da história da imagem fotográfica no mundo e, em particular, no Brasil, que desde a sua invenção, fez uso dessa linguagem.

ATIVIDADE FINAL

Realize uma visita virtual a algumas instituições que atuam no âmbito fotográfico: www.funarte.gov; www.mis.rj.gov.br; www.mis.sp.gov.br; www.arquivonacional.gov.br; www.bn.br; www.casaruiarbosa.gov.br. Elabore um relatório de visita, anotando as características existentes em cada um dos *sites* institucionais.

RESPOSTA COMENTADA

Você deve ter percebido a variedade de serviços, produtos e acervos que essas entidades dispõem. Compare as suas anotações. Anote, ainda, o que você não estudou nessa disciplina, busque e aprofunde as suas informações. Aproveite e grave esses endereços nos seus favoritos: os tipos de imagens usadas (se históricas, contemporâneas, de espaços públicos etc.), a relação entre elas e os textos explicativos e as informações.

RESUMO

O estatuto da fotografia nos permite legitimá-la como um dos grandes ícones da modernidade. Foram apresentados ainda, nesta aula, alguns elementos conceituais e históricos sobre a fotografia no mundo, e em particular, no Brasil.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, aprofundaremos a discussão sobre as funções básicas da fotografia como documento de prova e memória. Dessa forma, discutiremos como as imagens podem ser relacionadas às nossas lembranças do passado. Serão apresentados, também, alguns exemplos de descrição e análise e alguns cuidados na prevenção e conservação das imagens fotográficas.

A leitura de diferentes tipos de imagem: a fotografia II

Meta da aula

Apresentar a fotografia, considerando aspectos históricos, conceituais e de produção.

objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

- descrever as três fases de percepção e uso da fotografia;
- diferenciar as funções básicas da fotografia: documento de prova e documento de memória;
- dar exemplos de uso de imagens fotográficas em seu cotidiano relacionado-as com lembranças do passado;
- apontar alguns cuidados referentes à preservação e à conservação da imagem fotográfica;
- descrever imagens fotográficas;
- montar fichas de descrição e análise da imagem fotográfica.

INTRODUÇÃO

Para introduzirmos a discussão acerca da representação fotográfica cabe explicitarmos, de forma um pouco mais detalhada, como o estatuto da fotografia desenvolveu-se e, dessa maneira, entendermos como algumas descrições e análises apresentadas nesta aula utilizam algumas categorias originárias desse quadro analítico-histórico. Para reforçar essa argumentação, recorreremos ao teórico Philippe Dubois (1994, p.25-56) que articula a percepção da imagem fotográfica, a seu uso. Nesse sentido, podemos ver, de acordo com esse autor, que a história da fotografia apresenta três grandes fases que se distinguem em relação ao modo como a percebemos e como a utilizamos:

1. **A fotografia como espelho do real:** nessa primeira fase, nos primórdios do século XIX, a fotografia é percebida como “a imitação mais perfeita da realidade”, tanto por seus entusiastas, como por seus detratores. Assim, como uma reprodução mimética do real, a fotografia tinha uma aparência de “neutralidade” em que só se percebia uma imagem realizada de forma “automática”, verificando-se a sua semelhança em relação ao referente e a conseqüente reavaliação da função da pintura. Essa imagem fotográfica é assimilada, por Dubois, ao conceito peirceano de ícone (representação por semelhança).

2. **A fotografia como transformação do real:** nesta segunda fase, Dubois sistematiza o seu argumento a partir do discurso da desconstrução do código. Já existe, portanto, uma percepção social que discorda da visão “ingênua” que “cola” a imagem e o seu referente. Novas discussões incorporadas às antigas atribuem um poder transformador da imagem. Dessa forma, a fotografia deixa de ser espelho e passa a representar uma realidade relativizada pela codificação cultural e ideológica. Ou seja, a fotografia é uma produção tanto cultural quanto ideológica, de um dado grupo. Nessa acepção, a imagem fotográfica é assimilada ao símbolo peirceano (representação por convenção geral).

3. **A fotografia como traço do real:** nessa fase, a fotografia distingue-se das duas representações anteriores, porque é “dotada de um valor todo singular ou particular” (DUBOIS, 1993, p.45), emergindo, agora, como traço de um real. Ela remete, assim, ao referente, é um indício do objeto fotografado, encontra-se liberta de uma obsessão do ilusionismo mimético e incorpora a relatividade cultural da percepção da imagem. Essa imagem caracteriza-se por sua condição

de índice (representação por contigüidade física do signo com seu referente), na conceituação peirceana: “A foto é, em primeiro lugar, índice. Só depois ela pode tornar-se parecida (ícone) e adquirir sentido (símbolo)”. (DUBOIS, 1993, p.53). Se você quiser rever o conceito de “índice”, volte à Aula 1.



Figura 8.1: A fotografia como espelho do real: rosas.
A fotografia como transformação do real: paixão; amor etc.
A fotografia como traço do real: flores.
Fonte: <http://www.infoagro.com/flores/flores/images/rosas.jpg>

A essa idéia de fotografia como algo que nos indica a existência de um referente, temos que ter clareza de que esse referente está totalmente condicionado ao aspecto cultural. Nem todas as imagens fotográficas podem ser interpretadas ou lidas da mesma forma. Nesse sentido, olhar novamente aspectos de análise da imagem sob a ótica de Panofski (Aula 6) pode ser de grande ajuda para se ter um bom entendimento dos usos, interpretações e até dos aspectos históricos que a fotografia adquiriu em sua trajetória.

O DOCUMENTO FOTOGRÁFICO

Ao discutir a representação da imagem fotográfica, não se deve perder de vista o seu estatuto, ou seja, como determinadas correntes do pensamento estudam-na de acordo com o seu uso e percepção: fotografia

DENOTAÇÃO

Designa o significado estrito de uma palavra, ou seja, o nível literal da mensagem, o sentido primeiro da palavra e da imagem.

CONOTAÇÃO

Capacidade que certas palavras têm de significar o objeto e, ao mesmo tempo, seus atributos (de significar “em compreensão”). É o conjunto dos valores afetivos tomados por uma palavra fora de sua significação primeira.

Dessa forma, os sentidos conotados são aqueles que o leitor ou o espectador associam à leitura da mensagem (AUMONT; MARIE, 2003).

como espelho, como transformação da realidade ou como um traço do real (DUBOIS, 2003). O seu estatuto lhe dá legitimidade e possibilita-nos, de acordo com esse entendimento, inseri-la em um determinado espaço social para problematizá-la frente ao papel do receptor da imagem. Depois de seu estabelecimento, caberá avaliarmos, de que forma a fotografia se expressa: de forma genérica, como uma imagem fixa como tantas outras; de forma específica, o que é somente singular desse tipo de imagem; como um suporte (meio de comunicação), a partir de seu conteúdo informacional e, ainda, pela própria natureza da expressão fotográfica (realista, figurativa etc.) e o que se pode levar em conta tendo em vista os elementos **DENOTATIVOS** e **CONOTATIVOS** da imagem iconográfica.

Elemento de forte impacto visual, a fotografia não será somente um novo suporte de informação, mas representará, para muitos estudiosos, novos modos de expressão tanto artística, quanto cultural. Dando suporte aos textos escritos, as fotografias vão ajudar a esclarecer diversos temas e paisagens, como também vão ampliar as possibilidades de compreensão de tantos outros. Mas, o registro de imagens fixas contribuirá, também, para que muitos, inicialmente, associem-na a um retrato do próprio real. Posteriormente, com a compreensão de que o real congelado por um "clic" de um fotógrafo é uma escolha humana mediada por equipamentos técnicos, novas tematizações e formas de compreensão da fotografia e do próprio ato de fotografar surgem. Uma constatação que rapidamente se verifica gira em torno da rapidez e barateamento de registros de fatos, pessoas e paisagens colocando a fotografia no patamar de documento de memória quando ela possibilita a sua guarda para a posteridade.

ATIVIDADE



1. Localize, em um jornal diário, cerca de dez fotografias que você tenha capacidade de identificar. Recorte-as, preservando as legendas. Classifique cada uma delas de acordo com o quadro de referência de Dubois.

RESPOSTA COMENTADA

Para esse exercício, é importante você fazer uso das relações da fotografia como:

espelho do real→ícone; transformação do real→símbolo e traço do real→índice. Retome, também, as aulas anteriores e verifique como você já é capaz de apontar em uma imagem fotográfica os elementos semelhantes, os símbolos e os indiciais.

FOTOGRAFIA E MEMÓRIA

Já vimos como a imagem é polissêmica, repleta de sentidos. O fotógrafo e o leitor a interpretam de acordo com suas vivências individuais e coletivas. Utilizando a complementaridade ou a integração entre os textos visuais e os verbais, pode ser estabelecido um elo entre as imagens visuais que precisam das palavras para se expressar. Assim, quando a lembrança construída pelas imagens emergir, poderá ser expressa pela palavra.

As imagens são, desse modo, representações, não abstratas, mas concretas, de um evento presente; expressões de valores e sentimentos de uma dada sociedade e/ou indivíduo. A cada ato registrado, uma história pode ser recuperada e pode ser capaz de representar valores, tradições, afetos e desaíetos e, ainda, ser um elemento de legitimação e de identidade de um determinado grupo: família, escola, os trabalhadores etc. Nesse sentido, a memória tem uma importante função de manter coeso determinado grupo. A partir de determinadas reconstruções que possamos fazer, por meio das lembranças recuperadas por meio das imagens fotográficas que até então estavam esquecidas ou sem significado, novas vivências podem ser acionadas e revalorizadas.

Maurice Halbwachs (2004) mostra que nossas lembranças são coletivas; recordamos em função do(s) outro(s), mesmo quando se trata de eventos aos quais presenciamos sozinhos e objetos que vislumbramos sem nenhuma outra testemunha. Segundo ele, isso ocorre porque nunca estamos sozinhos, sempre “carregamos conosco” uma quantidade de pessoas que não se misturam. A título de exemplo, ele cita um passeio pela cidade de Londres. Apesar de fazê-lo sozinho, suas lembranças, ao passar por lugares conhecidos, é acionada por narrativas de fatos que

ele leu ou ouviu em outros lugares ou de outras pessoas.

Outro tópico de importância nas teorizações de Halbwachs são os quadros sociais da memória. Após mostrar a relação entre a nossa memória individual e a social, ele explica que a lembrança que construímos é possível graças à existência desses quadros. Eles constituem mecanismos que ordenam, induzem e mesmo mudam nossas lembranças. Halbwachs apresenta três mecanismos: linguagem, espaço e tempo. A ordenação ocorre através dos quadros de espaço e tempo; nós utilizamos para lembrar a ordem espaço-temporal de nossa sociedade. A indução ocorre quando uma cena ou algo nos faz lembrar alguma vivência. A mudança é viável, pois, quando os quadros sociais – os pontos de vista compartilhados – mudam, as nossas lembranças também se modificam. Como exemplo, ele nos fala da leitura de um livro na infância e uma releitura da mesma obra, na fase adulta. O livro não mudou, e sim o trabalho de memória sobre o livro.

Jean Davallon (apud ACHARD, 1999, p.8-9) aponta que a imagem contemporânea é uma operadora de memória. O que isso significa? Os objetos culturais e imagéticos da atualidade funcionam como um entrecruzamento entre a “memória coletiva (lembrança, conservação do passado, foco da tradição, monumento de reminiscência) e história (quadro dos acontecimentos, conhecimento, documento histórico).”

Você conhece alguém que, por exemplo, não tenha uma fotografia de um ente querido na carteira ou guardada em casa?

Ao selecionar um recorte espaço-temporal preciso, a fotografia compõe, constrói e filtra determinados aspectos de uma realidade múltipla, cuja imagem final é retirada de um conjunto de escolhas possíveis. Da mesma forma que, ao permanecer no tempo, a fotografia transmite mensagens compostas por sistemas não-verbais, cuja análise é uma das chaves para a compreensão do passado (ESSUS, 1993, p.27).

ATIVIDADE



2. Você deve ter fotografias de sua família e de seus amigos em sua casa. Se tiver um álbum de retrato de seus antepassados, melhor ainda. Comece a rever as fotos com seus amigos e/ou familiares. Verifique se as lembranças são coincidentes entre os vários membros do grupo. Anote, em seu caderno de anotações, as descrições e lembranças que vão sendo narradas a partir de cada imagem.

RESPOSTA COMENTADA

Ao realizar essa atividade, você poderá verificar como muitos fatos que aconteceram suscitam lembranças que estavam adormecidas, ou como os membros de um mesmo grupo vivenciam o passado recuperado por meio das fotos de formas diferenciadas. Ao se perguntar o porquê, lembre-se da discussão de Halbwachs acerca da memória.

A IMPORTÂNCIA DA PRESERVAÇÃO FOTOGRÁFICA

A fotografia alcançou um *status* considerável ao ser aceita como um documento que testemunha um tempo, ou seja, como algo que pode captar momentos e ser capaz de tornar esses mesmos eventos permanentes. Nesse sentido, torna-se necessário que se tenha algum tipo de cuidado para que essas imagens tenham durabilidade. Ao se pensar dessa forma é importante que processos de conservação e guarda das imagens se aperfeiçoem com frequência. Instituições como a Funarte, a Biblioteca Nacional, o Arquivo Nacional, Arquivos Municipais e outras instituições de caráter privado mantêm, em seus quadros profissionais especializados que buscam, permanentemente, estudar e colocar em prática medidas para que os documentos que integram seus acervos sejam conservados para a posteridade já que, de outra forma, de nada vale o trabalho que se teve ao capturar aquele instante inesquecível.

Para que esse momento não se perca para sempre depois de registrado, é preciso que instituições e profissionais que cuidam de acervos fotográficos se conscientizem da necessidade de cuidados especiais no manuseio em preservação desses documentos. Somente uma conservação adequada das fotografias poderá garantir que sirvam como fonte documental para estudos futuros da história contemporânea. Nenhum esforço deve ser considerado excessivo, neste sentido, uma vez que o descaso tem somente favorecido o desaparecimento de grande quantidade de imagens que, certamente, diriam mais do que mil palavras, uma vez que mostrariam épocas, personagens, episódios e fatos impossíveis de serem retratados novamente (SILVA, 1998, p. 52).

Assim, o sentido da preservação inclui a idéia de segurança física que pressupõe o desenvolvimento de metodologias e técnicas adequadas para que esses registros fotográficos permaneçam nítidos e acessíveis para futuras gerações. Mesmo não querendo esgotar essa temática deveras especializada, é importante ter conhecimento de alguns aspectos tanto técnicos quanto conceituais acerca da problematização da preservação fotográfica.

Os diversos suportes que podem abrigar uma imagem fotográfica incluem, desde o vidro, passando por metais, plásticos, cerâmicas e madeiras. Aliando-se a isso, temos as substâncias que são as formadoras e fixadoras da própria imagem que incluem imagens em preto e branco e coloridas. Essas substâncias, uma gama de variados componentes químicos são passíveis de deterioração. Dessa forma, tanto o suporte como as imagens em si podem sofrer danos devido à umidade ou poluição ambiental. A sua deterioração também pode ocorrer por reações fotoquímicas; por fungos e/ou insetos; ou algum tipo de manuseio e guarda incorreta etc. Mesmo que não seja nosso propósito ampliar essa discussão, transcrevemos alguns cuidados e recomendações importantes em relação ao trato com as fotografias:

1. Não grampeie ou use cliques em fotografias ou negativos.
2. Não escreva em fotografias usando caneta ou tinta de qualquer espécie. Sirva-se somente de lápis (macio) e faça anotações no verso das fotos. Procure adicionar o mínimo possível de informações escritas no verso, de preferência apenas o número (código) para catalogação.
3. Não use fita adesiva ou cola diretamente sobre as fotografias e filmes (frente e verso). Evite etiquetas auto-adesivas sobre fotografias ou envelopes que contenham fotografias.
4. Não coloque os dedos sobre fotografias e negativos.
5. Manuseie objetos fotográficos com cuidado e respeito. Pense antes de agir (BURGI, 1988, p.29).

A REPRESENTAÇÃO DA IMAGEM FOTOGRÁFICA

Descrever desde o material físico que compõe o suporte fotográfico, passando pela descrição do recorte enfocado pela câmera, ou seja, a representação da própria imagem até chegarmos aos significados que ela pode apresentar, é um tipo de exercício elaborado por algumas instituições que tratam a fotografia como documento de memória e/ou fonte informacional para estudos históricos. Em primeiro lugar precisamos

considerar que tipo de informação pode ser “retirada” de uma fotografia e a qual público ela deve se destinar. Esse exercício, tratamento técnico, que, via de regra é realizado por profissionais especializados, também é denominado representação de imagens. Algumas informações que uma fotografia contém para que seja catalogada em uma linguagem especializada já são aceitas pelas instituições como fundamentais. Uma autoria, uma legenda, a localização, data, descrição física do documento, e outros dados podem ainda compor um campo denominado de notas ou de observações.

O profissional que trabalha com imagens precisa estar sensível ao que elas transmitem. Decifrando-as, analisando-as, interpretando-as poderá então utilizá-las de forma adequada na elucidação de questões pertinentes que não conseguem ser esclarecidas apenas pela documentação escrita. [...] É possível, a partir da análise de uma imagem, tirar conclusões que completam, esclarecem ou significam informações constantes em documentos escritos. O homem pode até deixar para depois ou se negar a ler um texto, mas ninguém deixa de se aproximar para olhar uma imagem (SILVA, 1998, p. 50).

Abaixo, apresentamos alguns exemplos de fichas descritivas e quadros de análise para tratamento e análise da documentação fotográfica.

CADASTRO PARA DESCRIÇÃO DE FOTOGRAFIAS
1. Número de entrada/registro: toda fotografia precisa de uma codificação que deva ser escolhida de acordo com a decisão interna da instituição (um número, por exemplo, para identificá-la).
2. Analista: nome completo de quem realiza a análise.
3. Data da análise: dia, mês, ano.
4. Autor/estúdio fotográfico: nome do fotógrafo ou do estúdio.
5. Título: conter um título (atribuído ou não).
6. Data da realização da fotografia: dia, mês, ano.
7. <input type="checkbox"/> Original <input type="checkbox"/> Cópia
8. Legenda: compreende a descrição do evento fotografado. Nos jornais, as fotos, via de regra, vêm acompanhadas de legenda.
9. Descrição geográfica: região; município; lugar; ambiente.
10. Descrição iconográfica: descrição do evento.

<p>11. Qualidade visual (para impressão e reprodução): <input type="checkbox"/> Boa <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Ruim</p> <p>12. Elementos sobre o suporte: essa etapa diz respeito mais à fotografia como suporte físico e técnico e vai depender do interesse de aprofundamento dessa categoria. Aqui podem entrar elementos concernentes a aspectos químicos; tipo de suporte; tamanho etc.</p>
<p>13. Conservação: <input type="checkbox"/> Boa <input type="checkbox"/> Regular <input type="checkbox"/> Ruim</p> <p>14. Direitos: A quem pertence a imagem para fins de pagamento de direito autoral.</p>
<p>15. Ingresso: <input type="checkbox"/> Doação <input type="checkbox"/> Compra <input type="checkbox"/> Permuta</p>
<p>16. Publicação: se a fotografia está em algum periódico, colocar as informações pertinentes às referências.</p>

OBS.: outros dados ou observações de interesse diverso.

Fonte: Moreiro González; Rodledano Arillo, 2003

TIPOLOGIA DE INFORMAÇÕES	A LEITURA DA IMAGEM FOTOGRÁFICA
Técnicas	São as informações que nos permitem distinguir uma foto colorida de outra, em preto e branco. Quanto mais conhecemos a respeito do processo fotográfico, mais dados técnicos somos capazes de perceber ou obter.
Visuais	São aquelas que dizem respeito à configuração da imagem, ou seja, como foi concebida e os critérios estéticos utilizados. Nesse conjunto de dados está a identificação do fotógrafo e da maneira como ele organizou os elementos plásticos da imagem: qual o recorte que ela deu à cena, o que colocou ao centro, como utilizou a iluminação.
Textuais	São aquelas que obtemos do assunto tratado e da forma como é tratado. É esse nível que o professor poderá dar suas maiores contribuições, ajudando o aluno a compreender aquilo que vê, a partir de informações que ele está capacitado a oferecer.
Contextuais	São as informações que dizem respeito a tudo aquilo que se sabe sobre as razões e intenções do fotógrafo ao criar a fotografia.

Fonte: Vilches apud Costa, 2005, p.85

CATEGORIAS	REPRESENTAÇÃO DO CONTEÚDO DAS IMAGENS
Quem	Identificação do "objeto enfocado": seres vivos, artefatos, construções, acidentes naturais, etc.
Onde	Localização da imagem no "espaço": espaço geográfico ou espaço da imagem (p. ex. São Paulo ou interior de danceteria).
Quando	Localização da imagem no "tempo": tempo cronológico ou momento da imagem (p. ex. 1996, noite, verão).
Como/o que	Descrição de "atitudes" ou "detalhes" relacionados ao "objeto enfocado", quando este é um ser vivo (p. ex. cavalo correndo, criança trajando roupa do século XVIII).

Fonte: Bléry apud Smit, 1996

Vejamos um exemplo de aplicação das categorias QUEM, ONDE, QUANDO, COMO/O QUE na descrição de imagens fixas de filmes nacionais produzidos até os anos de 1960. Elas foram selecionadas a partir do *site* <http://www.cinemabrasileiro.net/> que disponibiliza cenas de filmes nacionais. As imagens que se encontram acessíveis não possuem qualquer informação a não ser o nome do filme da qual foi extraída. Somente um número limitado de imagens possui referência ao nome do artista que está representado na imagem.

FICHA DE REPRESENTAÇÃO			
Analista: Carmen Irene C. de Oliveira		Data: 4/6/2005	
Instituição de guarda:			
CAMPO 1 – Descrição da Imagem Fixa			
Informações Técnicas			
Título da imagem: Grande Otelo e Oscarito em <i>Carnaval no Fogo</i>			
Origem	Filme: <i>Carnaval no Fogo</i>	Dimensões	9,53 x 12,28
Data	1949	Local	cinemabrasileiro.net
Estúdio	Atlântida Cinematográfica	Cor ou P&B	Preto e Branco
Suporte	Digital	País	Brasil
Autor	George Dusek		

INFORMAÇÕES CATEGORIAIS	
Quem	Atores: Grande Otelo e Oscarito.
	Personagens/nomes: Serafim (Oscarito); Empregado do Hotel (Grande Otelo).
	Personagem/tipo: Tipos comuns contemporâneos.
	Características étnicas: negro; branco.
Quando	Época/periodo retratado (assinalar caso não haja coincidência entre o período retratado e o da diegese): Período retratado é o do tempo passado. Séculos XIV – XV; o tempo da diegese é o contemporâneo ao da filmagem.
Onde	Lugar geográfico retratado (paisagem; cenário): cenário teatral; sacada de um castelo ou palácio; ao fundo o que parece ser uma porta.
Como	Atitudes retratadas (gestos; ações, eventos): situação cômica na qual Grande Otelo está fantasiado de donzela com longas tranças louras e Oscarito fantasiado com roupas do período. Próximos um do outro, Grande Otelo aparece com ar dengoso e apaixonado enquanto Oscarito aparece sorrindo.
O que	Elementos materiais (objetos de decoração; elementos cenográficos; vestuário): Vestimentas masculinas e femininas séculos XIV-XV: vestido de mangas compridas presas na altura do cotovelo; roupa masculina bicolor com detalhes na parte clara. Ambos estão com perucas louras.
	Elementos subjetivos (fantasmas; seres imaginários e fantasiosos) Nenhum.
Curiosidades	Informações adicionais acerca da produção fílmica, incluindo sinopse e/ou relacionada a cena retratada. Primeiro filme-revista que reuniu elementos que definiram as chanchadas em sua fórmula: os romances de amor, as brigas e as correrias e os números musicais e a comicidade. Estréia no cinema de José Lewgoy.



Figura 8.2

Fonte: <http://www.cinemabrasileiro.net/>

ATIVIDADE

3. Coleta de fotos do município, da família, da escola, do grupo. Elaboração de fichas de análise de documento fotográfico. Você já coletou (ou já tinha em mãos) uma determinada quantidade de fotos para a Atividade 1, da Aula 10. Vamos agora fazer uma descrição dessa coleção. Construa, no mínimo, duas fichas para cada uma das fotos pertencentes a cada tipo de coleção.

RESPOSTA COMENTADA

Você releu o item intitulado "A representação da imagem fotográfica" e verificou que passos e categorias são fundamentais para a preparação do seu acervo. Assim, por exemplo, em primeiro lugar, você estabeleceu qual o tipo de coleção iria preparar. O segundo passo foi a determinação do seu usuário. Por exemplo, se você tem em mãos fotos da sua cidade, o seu usuário pode ser qualquer habitante do município, desde uma criança até um professor. Dessa forma, você terá de montar as fichas que contenham as informações básicas de identificação, como algumas outras que sejam mais elaboradas para uma pesquisa de um especialista. Se a sua coleção é particular e o interesse é mais restrito (o usuário identificado restringe-se aos familiares, por exemplo), com certeza, os dados a serem tratados serão mais restritos.

CURIOSIDADE

Um exemplo passou para a história (não é o único, mas tem a vantagem de estar totalmente registrado, porque levou a um processo judicial): diz respeito a uma fotografia de Robert Doisneau, publicada na França, com quatro legendas diferentes (a legenda, no caso, interpreta a imagem). A foto mostra o balcão de um bar e duas pessoas de frente para este balcão, um homem de meia-idade e, a seu lado, uma jovem que segura um copo que, na cultura francesa, todos associam a um copo de vinho. Vêem-se outros copos, vazios, sobre o balcão.

As quatro legendas/interpretações são as seguintes:

"Uma jovem encantadora bebe vinho, encostada ao balcão de um bar, ao lado de um senhor de meia-idade que sorri."

Deixando de lado o julgamento de valor sobre a beleza da moça, a legenda descreve, de forma bastante denotativa (ou "literal"), a imagem, na ótica da análise documental de imagens;

"Com um sorriso, um casal toma vinho e arruína sua saúde".

Esta legenda, de autoria da Liga de Combate ao Alcoolismo, é próxima, em sua interpretação do "alcoolismo", da seguinte, enunciada por um serviço de Polícia parisiense:

"Apesar das novas regulamentações, uma infratora toma dois copos de vinho, ao invés de um único."

Os julgamentos de valor/interpretações ("casal", "arruinar a saúde", "infração à regulamentação") não são justificados pela própria imagem. Um homem e uma mulher na mesma foto não levam, de forma

unívoca, ao conceito de casal, assim como a imagem de um copo de vinho não leva, forçosamente, à idéia da saúde arruinada. A contabilidade da polícia é mais discutível ainda, uma vez que ninguém prova, baseado apenas na imagem, que os outros copos vazios, no balcão, foram bebidos pela moça fotografada.

O conceito “alcoolismo” não está na imagem, mas pode ser interpretado a partir desta, em função de conceitos e valores de certos grupos sociais.

A 4ª legenda/interpretação é a mais “ousada”:

“Prostituição nos Champs-Élysées”

Além de constatar que a imagem do bar não fornece nenhuma informação que possa situá-lo na avenida dos Champs-Élysées, em Paris, mais temerária é a conclusão de que o consumo de um copo de vinho leva a uma relação de prostituição. Se nos basearmos apenas na imagem, nenhum elemento permite passar da análise denotativa para a interpretação/conotação, sendo que esta passagem se efetua em função de valores que não estão presentes na imagem. Pode-se ir além, e inverter a questão: para quem procura uma imagem para ilustrar o conceito de “prostituição” (em contexto francês), será que esta imagem resolve, ou ele preferirá uma imagem de mulher em trajes provocantes, parada numa esquina? (SMIT, 1987, p.107-108).

CONCLUSÃO

O uso e a percepção da fotografia historicamente atravessou vários estágios e legitimou-se contemporaneamente como documento de prova e de memória. Seja comprovando ou identificando pessoas; eventos; paisagens etc. seja relacionando-se com nossas lembranças do passado, as imagens fotográficas para permanecerem intactas para gerações futuras precisarão de alguns cuidados referentes à sua preservação e conservação.

ATIVIDADE FINAL

Usando as definições de denotação – que traz o sentido primeiro da palavra e/ou da imagem – e de conotação – que pode adquirir significados que se diferenciam do sentido original da palavra ou da imagem –, elabore um texto de, no mínimo, 15 linhas. Utilize uma ou várias das fotos que você trabalhou nos exercícios anteriores para estabelecer as diferenças.

RESPOSTA COMENTADA

Além de fazer você fixar a diferença entre o significado dos termos conotação e denotação, essa atividade auxilia o seu treino para a leitura, a descrição e a interpretação de imagens fotográficas. Você pode perceber também que ao analisar fotografias de várias personalidades, por exemplo, o sentido conotativo que essas imagens adquirem são similares à idéia de ícone (representação por semelhança). Quando você busca estabelecer a diferença em relação à denotação, essas imagens fotográficas adquirem um sentido similar ao símbolo peirceano (representação por convenção geral).

RESUMO

Com o auxílio do quadro histórico-conceitual de Dubois, situamos o estatuto da fotografia como espelho do real; transformação desse real e, por fim, como traço do real. Conseguimos enquadrá-la como um documento de prova, assim como um registro da memória. Percebemos que nossas lembranças podem ser recuperadas por meio da recepção fotográfica. Entendemos que alguns cuidados no trato e guarda da fotografia podem favorecer a sua preservação e, dessa forma, garantir o seu uso para a posteridade. Por fim, conhecemos alguns exemplos de fichas e quadros de descrição e análise fotográfica.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, você dará continuidade aos estudos relacionados ao contexto fotográfico em diversos tipos de textos como, por exemplo, nos jornais e nas revistas ilustradas.

A leitura de diferentes tipos de imagem: o cinema I

Meta da aula

Apresentar o cinema considerando seus aspectos históricos, conceituais e de produção.

objetivos

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

- descrever alguns aspectos históricos do cinema, no que diz respeito à constituição da linguagem cinematográfica e à consolidação da indústria do cinema;
- caracterizar algumas teorias do cinema;
- analisar a importância do contexto sociocultural no processo de produção fílmica;
- analisar a influência do filme no imaginário.

INTRODUÇÃO

Na Aula 3, você teve contato com a história inicial dos inventos que propiciaram o nascimento da indústria cinematográfica. A partir desta aula, iremos aprofundar as questões relativas à leitura e à produção da imagem cinematográfica que, diferentemente daquelas que você tem estudado até agora, apresenta-se, não sob a forma fixa e sim em movimento, acrescida do aspecto sonoro.

UM POUCO MAIS SOBRE A HISTÓRIA DO CINEMA LÁ FORA E AQUI NO BRASIL

Conforme você viu na Aula 3, o cinematógrafo, invenção dos irmãos Lumière, possibilitou o desenvolvimento de muitas idéias por outras pessoas igualmente geniais. O início do século XX viu nascer e florescer um grande movimento, em vários países, no sentido de explorar a possibilidade do registro de imagens em movimento para diferentes finalidades. Focalizaremos, nesta aula, os caminhos que a indústria cinematográfica tomou em alguns países da Europa e nos Estados Unidos, para entendermos como se constituíram a produção e a narrativa fílmica. Também mostraremos como essa questão se desenvolveu no Brasil.

De acordo com Turner (1997, p. 23), a projeção de filmes com fins comerciais iniciou-se na França. Na Aula 3, já havíamos mostrado as experiências de Charles Pathé, Ferdinand Zecca e Georges Méliès e como os truques que esses homens desenvolveram para filmes ficcionais constituíram o início da linguagem cinematográfica. Os produtores franceses dominaram o mercado mundial, antes da 1ª Grande Guerra, período no qual a Pathé Frères, por exemplo, forneceu cerca de 40% dos filmes lançados no Reino Unido, contra 30% dos Estados Unidos, ao passo que a Itália contribuía com cerca de 17%. No entanto, com a chegada da guerra, as indústrias européias reduziram drasticamente sua produção, dando oportunidade à produção norte-americana de ocupar o lugar vago pelos europeus. Alguns números expressam essa mudança: em 1915, os filmes norte-americanos exportavam 10 milhões e 500 mil metros; em 1916, esse número subiu para 47 milhões e 700 mil metros. Curiosamente, a exportação não era medida em quantidade de filmes e sim na metragem dos rolos de filmes.

Nos Estados Unidos, então, começou a se desenvolver uma indústria cinematográfica, com filmes cuja narrativa era linear e de fácil compreensão, quase sempre com final feliz (o *happy end*, característico

do cinema hollywoodiano), apoiados em recursos técnicos cada vez mais sofisticados, produzidos em escala industrial. Nesse contexto, propiciou-se o desenvolvimento de um gosto padronizado mundialmente, e o filme norte-americano tornou-se padrão (DUARTE, p. 28).

O grande nome do período inicial do cinema norte-americano é **D. W. GRIFFITH**, considerado por quase todos os teóricos o cineasta que deu um grande desenvolvimento e significado à linguagem cinematográfica. Suas mais conhecidas produções, *O nascimento de uma nação* (1915) e *Intolerância* (1916) marcaram a maturidade dessa linguagem e, a partir dele, têm-se como momentos básicos da expressão cinematográfica:

- a. seleção de imagens na filmagem: chama-se tomada a imagem captada pela câmara entre duas interrupções;
- b. organização das imagens numa seqüência temporal: na montagem (organização das imagens), chama-se plano uma imagem entre dois cortes (BERNARDET, 1985, p. 37).



Figura 9.1: Cena do filme *Intolerância*.

Fonte: Adaptado de <http://www.filasiete.com/intolerancia.jpg>

DAVID WARK GRIFFITH

(1875-1948) foi um dos mais eminentes cineastas norte-americanos e o realizador que mais influenciou o cinema mundial, além de ser considerado o criador da linguagem cinematográfica. Mostrou a importância do primeiro plano e da montagem paralela. Estes termos compõem a linguagem cinematográfica e você irá estudá-los na próxima aula (TULARD, p. 275).

Por narrativa linear, pode-se entender uma narrativa, ou história, com começo, meio e fim dispostos nesta ordem. O *flash-back*, por exemplo, constituiria uma pequena quebra nessa narrativa linear, já que traria, em determinado momento do desenvolvimento da história, elementos do passado que ainda não estavam presentes na história. Contemporaneamente, algumas produções fílmicas não apresentam tal estrutura. Finais inconclusos, nos quais o espectador imagina o que poderá acontecer e constantes mudanças temporais nos eventos narrados são exemplos dessa desestruturação da narrativa linear.



O nascimento de uma nação é um filme extremamente polêmico até hoje. Nele, é narrada a história de uma família no pós-guerra civil americano e sua luta contra "os vilões negros", culminando com a formação da Ku-Klux-Klan, grupo racista que se formou após o fim da escravidão e que se especializou em perseguir negros. O teor racista do filme tornou-o objeto de inúmeros ataques nos Estados Unidos e outros países.

O que podemos perceber é que o período que cobre as primeiras duas décadas do século XX foi marcado, dentre outros aspectos, pelo nascimento da linguagem cinematográfica. Para Bernardet, foi fundamental para a elaboração da narrativa cinematográfica a criação de estruturas narrativas.

Inicialmente, o cinema só conseguia dizer:
acontece isto (primeiro quadro),
e depois: acontece aquilo (segundo quadro), e assim por diante.
O salto qualitativo foi quando o cinema conseguir dizer **enquanto isso**. Por exemplo: em uma perseguição, vemos alternadamente o perseguido e o perseguidor e **sabemos, enquanto vemos o perseguido, que o perseguidor continua a correr atrás dele** (BERNARDET, 1985, p. 33).

Pode parecer simples, mas, no início do cinema, os filmes registravam os acontecimentos e a forma de narrar até então predominante era a escrita. Como contar, então, em uma história, visualmente, com imagens em movimento, acontecimentos simultâneos? Como expressar emoções de diferentes tipos, como dor, tristeza, raiva, ódio, amor, indiferença? Vejamos um exemplo:

[...] Num dos primeiros filmes de Méliès, vemos uma estrada, uma casa, um carro; o carro se desgoverna e atravessa a parede da casa. No quadro seguinte, vemos uma sala de jantar, uma família almoçando tranquilamente; de repente, o carro irrompe na sala pela parede. É o mesmo acidente que já tínhamos visto de fora no quadro anterior algum tempo antes. Como se o filme tivesse recuado no tempo. Hoje, organizar-se-ia a narração colocando o exterior: a estrada, a casa, o carro andando; o interior: a família almoçando; voltar-se-ia ao exterior: o início do acidente, o carro entra na parede; ao interior: fim do acidente, o carro acaba de entrar na sala. De forma a ter um acidente que ocorra num momento único, visto de fora e de dentro. Mas foi necessário criar esta linguagem aos poucos (1987, p. 33-34).

Georges Sadoul (1949, p. 121), também aponta para o início da supremacia da indústria cinematográfica norte-americana após 1914, afirmando que ela tomou consciência de sua força após *Nascimento de uma nação*. Os estúdios começam a se formar em associação com bancos e a partir da união entre diretores, atores e empreendedores, controlando, desse modo, da produção à distribuição e à projeção dos filmes. Paramount, Fox, Metro, Universal dominam a produção,

a exploração e a distribuição mundiais. A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) só fez aumentar a força dessa indústria.

A segunda década do século XX também foi um período profícuo para as produções soviéticas e alemãs. Na antiga URSS, atual Rússia, nomes como **SERGEI EISENSTEIN** e **DZIGA VERTOV** dominaram as formas conceituais de produção fílmica, com filmes clássicos como *Outubro* (Eisenstein, 1927) e *O encouraçado Potekim* (EISENSTEIN, 1925) e *O homem com a câmera* (Vertov, 1929). Na Alemanha, entre 1920 e 1930, foi sobretudo o movimento denominado expressionismo alemão, encabeçado pelas produções de **Fritz Lang**, que gerou filmes considerados também clássicos, como *Metrópolis* (1927), *M. o vampiro de Dusseldorf* (1931), além de outros como *Nosferatu* (1922) de **F. Murnau**. Mas este movimento deve seu nascimento e concepção ao filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1919), de Robert Wiese. A intenção dos expressionistas era mostrar, por intermédio das imagens cinematográficas, o que seria o nosso mundo subjetivo. Dominavam as temáticas desse movimento, o horror, o fantástico e o crime; os cenários eram gráficos e as imagens eram tratadas como gravuras com fortes contrastes em preto e branco. A atmosfera das histórias era de opressão, com “espelhos que podem roubar a imagem de que se reflete neles, sombras que podem abandonar seus donos, perspectivas distorcidas que oprimem os personagens” (BERNARDET apud DUARTE, p. 30).

SERGEI EISENSTEIN (1898-1948)

Cineasta, teórico e professor da Escola de Cinema de Moscou, este soviético é um dos maiores teóricos da sétima arte. Suas concepções abrangiam três instâncias: o material fílmico, mais especificamente a montagem e a construção da narrativa; as questões formais do discurso fílmico; a questão da adesão do espectador ao filme.

DZIGA VERTOV (1896-1954)

Cineasta soviético que admitia somente o aspecto de veracidade do cinema, que era para ele um instrumento de “mostração”; mostrar, nesse sentido, seria fazer com que a câmera funcionasse como o olho humano. O diretor não deveria manipular, de forma alguma, a realidade que está filmando: selecionar as cenas; fazer enquadramentos ou procurar ângulos. A noção de cine-olho foi desenvolvida por ele.

Fritz Lang (1890-1976)

Diretor e roteirista alemão que, antes da Segunda Guerra Mundial, produziu algumas obras primas do expressionismo alemão. Convidado para dirigir a indústria cinematográfica da Alemanha nazista, mesmo sendo metade judeu, preferiu se refugiar na França. De lá, foi para os Estados Unidos, onde produziu alguns filmes na *Metro Goldwin Mayer*. Retornou à Alemanha, depois da Guerra.

FRIEDRICH WILHEM MURNAU (1888-1931)

Diretor alemão de origem teatral. Em *Nosferatu* – adaptação de *Drácula de Bram Stoker* – ele rompeu com os cenários estilizados característicos do expressionismo e fixou-se na ação. Esse filme é considerado um dos mais belos do cinema mudo. Mudou-se para os Estados Unidos a convite da Fox e sua obra foi de grande importância para o estabelecimento do cinema como arte autônoma, livre das influências do teatro.

As iniciativas dos cineastas soviéticos e alemães contribuíram fortemente para o desenvolvimento da linguagem cinematográfica, fator indispensável para a consolidação do cinema. O aspecto da linguagem será abordado, com maiores detalhes, mais adiante nesta aula.



Figura 9.2: Cena de *O encouraçado Potemkim*.

Fonte: Adaptado de <http://image.ig.com.br/ultimosegundo/midias/0132501-0133000/132914.jpg>

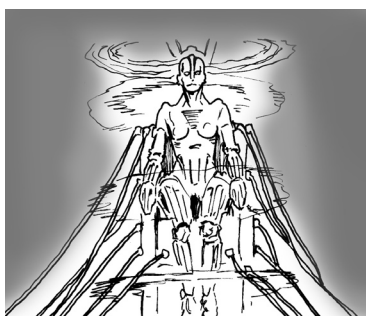


Figura 9.3: Cena de *Metrópolis*.

Fonte: Adaptado de <http://2005.adelaidefilmfestival.org/films/metropolis.html>

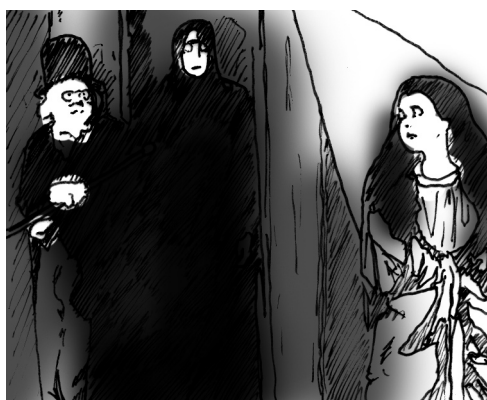


Figura 9.4: Cena do filme *O gabinete do Dr. Caligari*.

Fonte: Adaptado de <http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2005/jusp723/cinema.htm>



Figura 9.5: Cena do filme Nosferatu.

Fonte: Adaptado de <http://www.mass-dist.com/DME/pictures/nosferatu/nos%207.jpg>

O desenvolvimento do cinema como arte ou como indústria não cabe em apenas uma aula. Mas, para entender como ele se desenvolveu, desde seus primeiros anos até a atualidade, basta pensar um pouco na força de influência que a produção fílmica adquiriu em nosso mundo. A criação e o estabelecimento dos tipos – a jovem moça heroína, a mulher fatal, o herói, o vagabundo, o caubói, e tantos outros – e dos gêneros – musical, *western*, policial, *noir* etc. – é uma das conseqüências deste desenvolvimento.

ATIVIDADES



1. A que se atribui o grande desenvolvimento da indústria cinematográfica norte-americana?

2. O que é uma narrativa linear?

RESPOSTA COMENTADA

1. A resposta centra-se no evento mundial que marcou a Europa, logo nas primeiras décadas do século XX.

2. A principal explicação sobre o que é uma narrativa linear encontra-se em um boxe, nesta aula, quando se aborda o trabalho de Griffith e a sua importância na constituição e consolidação da linguagem fílmica.

Enquanto isso, no Brasil

A produção filmográfica nacional até os anos de 1920 foi marcada por curta-metragens de atualidades, alguns filmes de ficção, revistas musicais e dramas. Em 1925, Humberto Mauro e Pedro Comello realizam, em Cataguazes, filmes que marcariam o denominado “ciclo mineiro” que rendeu uma das obras-primas do cinema nacional: *Ganga bruta* (1933).

Ganga bruta é um drama, filmado em preto e branco e tem duração de 82 minutos.

Música: Radamés Gnattali e Humberto Mauro.

Canção: “Ganga Bruta” (letra de Joraci Camargo e música de Hekel Tavares), cantada por Jorge Fernandes.

Intérpretes: Durval Bellini (Dr Marcos), Déa Selva (Sônia), Lu Marival (Sra. Marcos), Décio Murillo (Décio), Andréa Duarte (Mãe de Décio), Alfredo Nunes (mordomo), Ivan Villar (criado), Carlos Eugênio (Dr. Moreira), Francisco Bevilacqua (seu secretário), João Baidi, Humberto Mauro, Ademar Gonzaga, Elsa Moreno, Renato de Oliveira, João Cardoso, Edson Chagas, Mário Moreno, João Fernandes, Glória Marina, Sérgio Barreto Filho, Pery Ribas, Ayres Cardoso, e outros.

Sinopse: História de um jovem que, sabendo-se enganado pela noiva, na noite do casamento, mata-a alucinado. Absolvido, vai para o interior, para uma pequena cidade, contratado para serviços de construção. E lá encontra outra mulher, uma loirinha linda. Mas Sônia é noiva de Décio. Marcos, que se apaixona por ela, bebe para esquecer e a bebida lhe dá forças. Agora, o desespero é de Décio, ao saber que perdeu Sônia. E ele procura o outro, para um esforço a fim de que reste apenas um para o amor de Sônia.

Ganga bruta não é um filme propriamente falado, mas não é silencioso: tem ruídos, falas, músicas e melodias que exprimem situações e muitas são as cenas silenciosas que falam mais do que qualquer diálogo.



Figura 9.6: Cartaz do filme *Ganga bruta*.

Fonte: <http://www.studium.iar.unicamp.br/seis/Mauro/images/11.jpg>

O Brasil também teve seus grandes estúdios: Cinédia, Vera Cruz e Atlântida são exemplos.

Da Cinédia, além de *Ganga Bruta*, temos um dos mais comentados e analisados filmes nacionais: *Limite* (1931) de Mário Peixoto.

Limite é um drama, em preto e branco, com duração de 120 minutos.

Intérpretes: Olga Breno, Taciana Rei, Raul Schnoor, Brutus Pedreira, Mário Peixoto, Edgar Brasil.

Sinopse: O tema é a ânsia do homem pelo infinito, seu clamor e sua derrota. A situação narrada consiste num barco perdido no oceano com três náufragos - um homem e duas mulheres. O filme começa no barco onde os náufragos estão abatidos, deixaram de remar e parecem confortados com seu destino. Uma das mulheres conta sua história: mesmo com a cumplicidade de seu carcereiro, não encontra a paz. Tenta trabalhar, mas a monotonia a esmaga. O homem reanima a outra moça caída no fundo do barco. Ela também conta sua história: em virtude de um casamento infeliz e desastrado com um pianista bêbado, a mulher sente-se esmagada pela monotonia e pela tirania da vida matrimonial. O homem conta a sua história: viúvo, tem um caso de amor com uma mulher casada. Há alegria e tristeza. Visitando o túmulo de sua esposa, encontra o marido da amante que lhe diz que ela é leprosa. A água acaba no barco. Um barril visto ao longe pode ser a salvação: o homem pula na água e não reaparece à tona. Em desespero, a segunda mulher se atira à primeira, que a agride. Desencadeia-se uma tempestade. No mar calmo que retoma está apenas a primeira mulher, agarrada a um destroço. Lentamente a imagem se dissolve num mar de luzes.

Segundo Duarte (p. 33), esse filme ainda é objeto de numerosos estudos acadêmicos, em virtude de sua força narrativa, originalidade e qualidade técnica.



Figura 9.7: Cena do filme *Limite*.

Fonte: Adaptado de <http://www.brazilian.org.uk/news/cinema/pics/limite.jpg>

O Brasil também desenvolveu uma indústria de cinema e os estúdios que se estabeleceram nas décadas de 1920 e 1930, contribuíram para isso. A Atlântida, sediada no Rio de Janeiro, da década de 1940 em diante, especializou-se na produção das famosas chanchadas e na projeção de nomes como Oscarito e Grande Otelo e grandes sucessos de bilheteria, à época.

Nas décadas seguintes, o cinema nacional foi marcado por alguns movimentos que deram maior densidade estética e intelectual às produções. Tivemos o Cinema Novo e o Cinema Marginal. O primeiro foi um movimento estético que teve em Glauber Rocha seu mais conhecido representante e caracterizou-se por não filmar em estúdios e por realizar produções de baixo custo. “Uma idéia na cabeça e uma câmera na mão” era o lema. O documento que fixou as diretrizes desse movimento – *Estética da Fome* – previa, dentre outros aspectos, que os filmes deveriam retratar as desigualdades sociais, a miséria e a opressão. Além de Glauber, destacam-se Cacá Diegues, Ruy Guerra, Leon Hirszman, Walter Lima Júnior, Paulo César Sarraceni. Dentre os filmes produzidos nesta estética, tivemos *Deus e o diabo na terra do sol* (1964, de Glauber Rocha e freqüentemente citado como um dos cem melhores filmes do século XX), *Os fuzis* (1964, Ruy Guerra), *Os cafajestes* (1962, Ruy Guerra), *Menino do engenho* (1962, Walter Lima Júnior) e *São Bernardo* (1972, Leon Hirszman) (DUARTE, p. 36).



Figura 9.8: Filmagens de *Deus e o diabo na Terra do Sol*.

Fonte: Adaptado de <http://jbonline.terra.com.br/destaques/glauber/imagens/gal9.jpg>

Seguindo uma outra vertente, o Cinema Marginal se opunha às propostas do Cinema Novo. Cineastas como Ozualdo Candeias, Rogério Sganzerla e Júlio Bressane propuseram a “estética do lixo”, caracterizada pelo sarcasmo e ironia e pela linguagem desencantada. Os filmes desse movimento procuravam causar desconforto opondo-se à idéia de que eles deveriam agradar ao público. São exemplos significativos desse movimento: *O bandido da luz vermelha* (1969), de Sganzerla e *Matou a família e foi ao cinema* (1967), de Júlio Bressane.



Figura 9.9: Cena do filme *O Bandido da luz vermelha*.

Fonte: Adaptado de <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/bandido-da-luz-vermelha/bandido-da-luz-vermelha01.jpg>

Durante muitos anos, a produção nacional foi apoiada por órgãos estatais criados para este fim, tais como a Embrafilme e o Concine. No período do governo Collor, no início de 1990, a extinção destes órgãos levou ao declínio da produção nacional. Tal situação começou a se reverter com a criação de leis de incentivo fiscal e a partir de então, com o ressurgimento da produção fílmica nacional, houve o que os críticos denominam Cinema da Retomada, que se caracteriza por produções que, em sua maioria, discutem e enfocam a questão identitária brasileira. São filmes desse período: *Central do Brasil* (Walter Salles, 1998), *O auto da compadecida* (Guel Arraes, 2000), *Abril despedaçado* (Walter Salles, 2002), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Katia Lund, 2002), *Domésticas, o filme* (Fernando Meirelles, 2001) e *Lavoura Arcaica* (Luiz Fernando Carvalho, 2001), *Bocage, o triunfo do amor* (Djalma Limongi Batista, 1995), *Crede-mi* (Bia Lessa e Dany Roland, 1996), *Corisco e Dadá* (Rozemberg Cariry, 1996), *Baile perfumado* (Paulo Caldas e Lírío Ferreira, 1997), *Guerra de Canudos* (Sérgio Rezende, 1997) e *O cangaceiro* (Aníbal Massaini Neto, 1997).

CINEMA: MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA OU REPRESENTAÇÃO DA REALIDADE

Robert Stam, eminente teórico de cinema, nos relata que as reflexões sobre o cinema como meio (seja de comunicação, de registro, de entretenimento etc.) surgem com o próprio cinema. Isso significa que, desde seu nascimento, houve vários posicionamentos acerca de sua utilização ou não para determinados fins. Tais discussões, muito iniciais, eram, em geral, comentários e registros efetuados por diferentes profissionais ou intelectuais que assistiram a projeções fílmicas. Há desde relatos sobre ser o filme um “espetáculo maravilhoso” ou do “quanto as diversas cenas representadas na tela assemelhavam-se à vida real”, até críticas com relação “às imperfeições da nova engenhoca”, como o fato de ela não possuir cor, e com relação à audiência:

As massas incultas e infantis experimentam, ao sentar-se em frente à tela, o encantamento de uma criança que escuta o conto de fadas narrado pela avó; foge à minha compreensão como pode um grupo de pessoas com a obrigação de serem civilizadas idiotizar-se (nos cinemas), noite após noite, com a repetição interminável de cenas cujos anacronismos, aberrações, inverossimilhanças são deliberadamente produzidos para um público do mais baixo nível mental, desconhecedor das mais básicas noções de educação (MORA, 1988, p. 16 apud STAM, 2003, p. 39).

Este comentário foi feito por Luiz G. Urbina como reação à projeção de um filme de Lumière, na Cidade do México, em 1895. Menos raivoso, Gorki relata sua reação à projeção de um filme, em 1896, como algo estranho, já que parecia ser um “mundo desprovido de som e de cor”, no qual tudo que era projetado parecia estar imerso em um cinza monótono, sem ruídos ou sons (STAM, 2003, p. 40).

Havia assim, basicamente, dois posicionamentos frente ao cinema: ou era um instrumento do mal – que levaria à degradação do público das classes baixas, induzindo-os ao vício e ao crime – ou um veículo de reconciliação entre nações, o que levaria à paz mundial.

Longe desses dois posicionamentos, no mínimo, exagerados, para não dizer risíveis, um aspecto com o qual quase todos os comentadores concordavam era com o seu caráter universal e o seu potencial para a democratização, já que os filmes poderiam ser vistos por qualquer cidadão, do mais pobre ou inculto ao mais rico e culturalmente abastado.

Curioso, entretanto, que, mesmo com a alegação teórica de universalidade, alguns grupos reagiram contrariamente à forma pela qual foram retratados:

A edição de *Moving Picture World* de 3 de agosto de 1911 relata a audiência de uma delegação indígena norte-americana com o presidente Taft, em que esta protestava contra representações equivocadas e solicitava até mesmo a instalação de um procedimento investigativo no Congresso. Na mesma linha, jornais afro-americanos como o *California Eagle*, de Los Angeles, protestaram contra o racismo de filmes como *Nascimento de uma nação*, de Griffith. Como veremos, será apenas nos anos 20 que se encontrará uma discussão aprofundada do racismo cinematográfico, na revista de vanguarda *Close Up* (STAM, 2003, p. 41).

A mesma reação tiveram alguns grupos indígenas da Califórnia contra a sua representação em filmes de Hollywood nos quais eles apareciam como guerreiros sedentos de sangue, quando, na verdade, eram pacíficos agricultores (STAM, 2003, p. 41).

O que está subjacente a todos esses posicionamentos é uma questão que pode ser condensada na seguinte pergunta: O filme deve retratar a realidade como ela é ou deve ser utilizado como uma forma de ficção? Esta questão, aparentemente simples, conduziu algumas das discussões no campo da teoria do cinema, levando teóricos, diretores, produtores etc. a optar por diferentes formas de perceber a produção fílmica.

Para entendermos melhor tal questão, devemos focalizar as teorias que tentam explicar os fenômenos cinematográfico e fílmico, mostrando como determinadas correntes ou tradições foram se desenvolvendo neste pouco mais de um século de existência do cinema. A partir dos estudos de Andrew (2002) destacam-se, nesse sentido:

- a. A *tradição formativa* que marcou o período inicial do cinema teve como característica a busca, por parte dos cineastas e críticos, de um estatuto de arte. Lembremos que foi no início que o cinema lutou para estabelecer uma linguagem própria, não mais ligada aos padrões teatrais e, por isso, muitos estudos desse período mais se assemelham a ensaios sobre questões ainda em formação do que pesquisa científica. Destacam-se na França, Louis Delluc, Jean Epstein e Abel Gance; na Alemanha, Murnau e Fritz Lang (expressionistas alemães); na ex-URSS, Lev

Kuleshov, Dziga Vertov e Sergei Eisenstein. O foco dessa tradição é o aspecto poético e onírico do cinema, sua capacidade de capturar o espectador, por intermédio do simbólico.

- b. A *tradição realista* seguia um caminho contrário e se baseava em uma questão que emergiu ainda no início da fotografia: a da representação da realidade. Essa vertente propunha que o filme retratasse a realidade como ela é, afirmando que o filme ficcional funcionaria como um veículo alienante, como uma droga que entorpecia o espectador. Para os seguidores dessa corrente, o cinema realista não deveria competir com o filme de entretenimento, mas proporcionar uma alternativa “um cinema com uma consciência verdadeira tanto para com nossa percepção cotidiana da vida como para nossa situação social” (ANDREW, 2002, p. 92). As propostas dessa tradição foram desenvolvidas, de forma ampla e consistente, por dois nomes: o alemão Sigfried Krakauer e o francês André Bazin, para os quais o cinema existe acima da ação política prática e cujo compromisso era, antes de tudo, com a realidade. Ambos procuravam harmonizar a humanidade com a realidade via cinema.
- c. A *tradição francesa contemporânea* beneficia-se, na verdade, do trabalho de Bazin que, dentro da tradição realista, procurou incorporar a discussão do cinema, no âmbito da academia, estabelecendo um diálogo com outras áreas. Ele trouxe para a teoria do cinema métodos e bases teóricas de disciplinas como Filosofia, História da Arte, Crítica Literária e Psicologia. Dessa forma, na França, alguns teóricos de diferentes áreas começaram a desenvolver investigações, tendo o cinema como objeto. Tais estudos focalizavam a produção de sentidos do espectador; o contexto econômico da produção cinematográfica; a sociologia da imagem; a experiência da recepção da imagem etc. Nesse mesmo país, o ambiente universitário descobriu o cinema e foi

uma questão de tempo para que surgissem os cursos de cinema de nível superior. Destacam-se, nesse processo, segundo Andrew (p. 148), Jean Mitry e Christian Metz. Com o primeiro, percebe-se que “as idéias sobre o cinema” substituíram o cinema como foco, que foi o que predominou nas primeiras décadas. Com Christian Metz, cujos estudos de base estruturalista e lingüística produziram obras fundamentais na área, sobretudo sua tese *Linguagem e Cinema*, a teoria semiótica passou a dominar os estudos cinematográficos.

Fenômeno tão complexo quanto vultoso, o cinema é indústria, é meio de comunicação, é arte e é um projeto de universalidade, dentre tantas outras coisas. Esse panorama é determinante para pensar o filme como produto discursivo ou materialidade de uma linguagem que se formou no âmbito do cinema.

ATIVIDADE



3. Qual a importância da tradição formativa, no que diz respeito ao estabelecimento da linguagem cinematográfica?

RESPOSTA COMENTADA

A resposta deve abordar tanto o que caracterizou a tradição formativa (a busca pelo estabelecimento do estatuto do cinema e do filme como arte) quanto os diretores, cineastas e teóricos já mencionados, que pertenceram a esta tradição e cujo trabalho contribui com a sedimentação da linguagem cinematográfica.

CINEMA, CULTURA E SOCIEDADE

Não é difícil perceber a força de atração exercida pela imagem em movimento; a expressão “magia do cinema” a expressa bem. A amplitude de sua influência também é inegável, o que justifica perceber o fenômeno cinematográfico tendo em vista o contexto social e o filme como artefato cultural. Como acabamos de ver, ao final do item anterior, desde o seu surgimento, duas tendências – a formalista e a realista – dominaram as discussões em torno do cinema. Segundo Turner (p. 13), operou-se uma mudança nessa abordagem e, de acordo com ela, entende-se a função do cinema como uma prática social, tanto para aqueles que o produzem quanto para os espectadores, e “em suas narrativas e significados podemos identificar evidências do modo como nossa cultura dá sentido a si própria” (p. 13). Afinal,

[...] O cinema nos dá prazer no espetáculo de suas representações na tela, no reconhecimento dos astros e das estrelas, estilos e gêneros, e na apreciação do evento em si mesmo. Os filmes populares têm uma vida que vai além da exibição nas salas de projeção ou de suas reexibições na televisão. Astros e estrelas, gêneros e os principais filmes tornam-se parte de nossa cultura pessoal, de nossa identidade [...]” (TURNER, p. 13).

Anteriormente, no item *Cinema: manifestação artística ou representação da realidade*, o aspecto democrático e universal do cinema foi mencionado. Tais qualidades foram percebidas pelos primeiros produtores do cinema hollywoodiano que, logo, se empenharam em desenvolver formas narrativas e uma linguagem que pudesse ser “entendida” por todo espectador, de qualquer nacionalidade. Assim, japoneses, alemães, brasileiros e indianos poderiam assistir ao mesmo filme e “consumir” os mesmos padrões culturais americanos. Isso se reflete, também, nas formas como os filmes constroem determinadas identidades – a feminina e a masculina, por exemplo – em determinadas épocas. Duarte, a partir de um estudo de Ann Kaplan, mostra como a imagem feminina no cinema é construída a partir do olhar masculino: as mulheres existem para serem olhadas e isso determina como o corpo delas é apresentado, como elas devem ser focalizadas pela câmara e quais os papéis simbólicos que elas devem representar nos filmes (p. 53).

Esse pequeno exemplo funciona para indicar o trabalho de construção ideológica e de estabelecimento de convenções produzido pelo cinema e que tanto influencia quanto é influenciado pela sociedade.

Isto torna o filme um artefato cultural e representacional, ideologicamente marcado pelas convenções dominantes do contexto social que o produz. Um exemplo de Guitierrez Aléa – teórico cubano crítico-marxista – indica a força de tais representações: ele se surpreendia com a empolgação do público negro, nos filmes de Tarzan, quando o herói branco matava guerreiros africanos. A questão da percepção de raça, etnia ou de origens culturais não constituía um elemento relevante durante a produção de sentidos destes espectadores, que tomavam Tarzan (branco de origem inglesa) como “padrão de atitude heróica” e os negros africanos como “vilões”.

Podemos fazer aqui a mesma indagação que Duarte em seu livro: *Mas o que isso tem a ver com a Educação escolar? Que interesse tem, para nós, professores, o modo como os espectadores se relacionam com o cinema?* Sem dúvida, tendo em vista que a escola deve, desde as mudanças ocorridas nos paradigmas culturais do século XX, considerar, em suas reflexões, os saberes e conhecimentos que são produzidos fora do seu contexto, não há como deixar de considerar a produção de sentido do espectador cinematográfico, já que hoje se trabalha, também na escola, com as formas de socialização, as construções identitárias e os padrões culturais. Concordamos com a educadora, quando afirma que “temos muito mais a ganhar se assumirmos a prática de ver filmes como parceira na transmissão de conhecimentos do que como rival das atividades que definimos como verdadeiramente educativas” (p. 83).

Longa-metragens animados mais contemporâneos, e ainda, como *Pocahontas*, *Moisés*, *O Rei Leão*, *Pinóchio*, *A Branca de Neve*, *Fantasia*, clássicos dos estúdios de Walt Disney, expõem questões culturais, sociais e até mesmo de gênero (masculino, feminino) de modo perfeitamente adequado ao público infantil. Como deixar que eles “passem” sem uma reflexão ou trabalho analítico, não oferecendo aos nossos alunos a possibilidade de interpretação crítica?

CONCLUSÃO

Durante um bom tempo os estudos acerca do cinema olhavam para seu início (primeira década do século XX) como uma fase na qual ele ainda estava descobrindo as formas que lhe caracterizariam e que se desenvolveriam, em definitivo, a partir dos anos de 1920. Porém, nos anos de 1990, o enfoque começou a mudar e esse período inicial passou a ser

percebido como uma fase na qual havia uma forma particular de produção fílmica. Os estudos desenvolvidos nessa linha passavam, também, a situar o cinema em um conjunto mais abrangente de transformações sociais, econômicas, políticas e culturais. Assim, as teorizações recuavam no tempo, indo até a segunda metade do século XIX, para entender o contexto de emergência do fenômeno cinematográfico (HANSEN, 2004, p. 405). Tal recuo acaba por unir as problematizações relativas à modernidade e o cinema como espaço discursivo ideológico em meio ao processo de mundialização da cultura. Desde o seu surgimento, o cinema mobilizou teóricos de diferentes correntes e posições ideológicas em um debate que o levava do céu ao inferno. Malgrado as diferenças de abordagem, a maior parte das teorizações mostra-o como um grande marco da modernidade.

ATIVIDADE FINAL

[...] Quando falamos dos filmes que vimos, das impressões que eles nos causaram e do que aprendemos com eles, estamos falando dos significados que atribuímos a eles, nos diferentes momentos de nossas vida, a partir das experiências que vivemos e dos saberes que fomos acumulando (DUARTE, p. 74).

Considerando a afirmativa de Rosália Duarte, elabore uma narrativa pessoal a partir de um filme (ou mais de um) que tenha lhe marcado. Não deixe de explicar o motivo. Registre essa narrativa no caderno da disciplina.

COMENTÁRIO

Trata-se de um exercício que procura estimular a recuperação de experiências subjetivas e relações vivenciais. O importante é que você explicita, na narrativa, as impressões que o filme lhe deixou. Partilhe suas idéias com os colegas na plataforma, por meio do correio eletrônico ou em encontros presenciais.

RESUMO

Fenômeno tão complexo quanto vultoso, o cinema é indústria, é meio de comunicação, é arte e é um projeto de universalidade, dentre tantas outras coisas. Esse panorama é determinante para pensar o filme como produto discursivo ou materialidade de uma linguagem que se formou no âmbito do cinema e a sua importância como forma narrativa, que desde o século XX, vem marcando as formas culturais do homem. Sua trajetória é assinalada, por um lado, pelas questões comerciais e industriais, por outro, pela discussão acerca de seu estatuto artístico. Para isso, contribuíram algumas teorias que procuraram estudá-lo sob diferentes óticas. Com isso, já na segunda metade do século XX, o cinema passa a ser reconhecido pela Academia.

INFORMAÇÃO SOBRE A PRÓXIMA AULA

Daremos continuidade às questões relativas ao cinema, enfatizando a linguagem cinematográfica, seus códigos e a produção de sentido.

A leitura de diferentes tipos de imagem: o cinema II

AULA 10

Meta da aula

Apresentar o cinema considerando aspectos históricos, conceituais e de produção.

Esperamos que, após o estudo do conteúdo desta aula, você seja capaz de:

- descrever as etapas envolvidas no desenvolvimento da linguagem cinematográfica;
- distinguir os diferentes códigos da linguagem cinematográfica;
- descrever os sentidos produzidos pelos códigos cinematográficos.

INTRODUÇÃO

Nesta aula, daremos continuidade aos tópicos desenvolvidos na aula passada, apresentando a constituição da linguagem cinematográfica e a necessidade de sua compreensão para a leitura dos filmes. Iniciaremos com um relato sobre os primeiros tempos da produção cinematográfica, indicando a relevância da aprendizagem dos códigos da linguagem fílmica, considerando as atividades de leitura e exploração desse tipo de texto em sala de aula.

O ESTABELECIMENTO DE UMA LINGUAGEM

Jean-Claude Carrière, em seu livro *A linguagem secreta do cinema* (1994), nos traz um interessante relato sobre a experiência de projeção de filmes em terras africanas, ainda nos primórdios do cinema. As cenas visualizadas pelos espectadores não eram compreendidas e o filme, em seu todo, não era apreendido.

[...] Mesmo quando reconheciam algumas das imagens de outro lugar – um carro, um homem, uma mulher, um cavalo – não chegavam a associá-las entre si. A ação e a história os deixavam confusos. Com uma cultura baseada em rica e vigorosa tradição oral, não conseguiam se adaptar àquela sucessão de imagens silenciosas, o oposto absoluto daquilo a que estavam acostumados. Ficavam atordoados. Ao lado da tela, durante todo o filme, tinha que permanecer um homem, para explicar o que acontecia. Luis Buñuel ainda conheceu este costume (que subsistia na África na década de 50) em sua infância na Espanha, em torno de 1908 ou 1910. De pé, com um longo bastão, o homem apontava os personagens na tela e explicava o que eles estavam fazendo. Era chamado explicador. Desapareceu – pelo menos na Espanha – por volta de 1920 (CARRIÈRE, 1995, p. 13).

Esse relato nos leva a considerar, no contexto de nascimento de uma nova forma de linguagem, as dificuldades enfrentadas em seu processo de leitura. Tais dificuldades são, em um primeiro momento, atribuídas à questão cultural: a oralidade característica do povo africano não os “capacitou” com o instrumental adequado à leitura de um filme. Poderíamos acrescentar que isso também é válido para os textos escritos. Porém, o que nos interessa, neste momento, é perceber como o surgimento desta nova linguagem, produzida com e no advento do cinema, assim como sua construção e materialização, demandava a instrumentalização para leitura e interpretação dos filmes produzidos.

A linguagem cinematográfica não se desenvolveu com as primeiras experiências fílmicas. Logo nos primeiros momentos, o registro era a principal preocupação. As produções dos irmãos Lumière são exemplos deste período. Os filmes eram curtos – em média duravam cerca de um minuto ou menos – e não apresentavam narrativas estruturadas; consistiam em registros de cenas do cotidiano.

Não surgiu uma linguagem autenticamente nova até que os cineastas começassem a cortar o filme em cenas, até o nascimento da montagem, da edição. Foi aí, na relação invisível de uma cena com a outra, que o cinema realmente gerou uma nova linguagem. No ardor de sua implementação, essa técnica aparentemente simples criou um vocabulário e uma gramática de incrível variedade (CARRIÈRE, 1995, p. 14).

Logo no seu início, as primeiras filmagens não apresentavam uma linguagem própria e eram fortemente influenciadas pela linguagem teatral. Os primeiros filmes assemelhavam-se a peças teatrais filmadas, com as cenas sendo representadas diante de uma câmera imóvel, fixa em determinado ponto diante dos fatos a serem filmados.

Georges Méliès é tido como o primeiro a ter desenvolvido uma estrutura narrativa. Turner (1997, p. 37) nos diz que sua grande contribuição foi a de ter libertado o “tempo da tela” (a duração da projeção do filme) do “tempo real” (a duração real dos eventos que estão sendo narrados). A possibilidade de intervenção na realidade que estava sendo filmada e a projeção dessa realidade, na tela, não havia sido desenvolvida nos primeiros filmes. Méliès foi o primeiro a fazer uso da **EDIÇÃO**, o que permitiu que ele rearrumasse as seqüências na tela, libertando-se da seqüência ditada pelo assunto que estava sendo filmado. A ele são atribuídas outras práticas que contribuíram para a estruturação da narrativa: “*fade-out* (desaparecimento gradual da imagem); o *lap-dissolve* (um *fade-out* que coincide com a sobreposição gradual de uma nova imagem)” (TURNER, 1997, p. 37).

Figura 10.1: Marie Georges Jean Méliès. Nasceu em Paris, em 8 dezembro de 1861 e morreu nesta mesma cidade em 21 de janeiro de 1938.

Fonte: <http://www.mtsu.edu/~dsmitche/rim458/Timeline/timeline.html>



EDIÇÃO

Em cinema, rádio e televisão, significa o mesmo que montagem. Constitui o processo de seleção, recorte e emenda de trechos filmados, no caso do cinema (RABAÇA, 2001, p. 251). Segundo Aumont e Marie (2003, p. 195), a definição técnica de uma montagem é simples: trata-se de colar, uns após os outros, em uma ordem determinada, fragmentos de filmes, os planos. Essa operação é efetuada por um profissional especializado, o montador, sob a responsabilidade do diretor do filme. Todo o filme, ou a sua imensa maioria, é montado. A montagem desempenha papéis diferenciados, conforme o filme. Na maior parte das vezes, ela possui uma função narrativa: a mudança de plano, correspondendo a uma mudança de ponto de vista, tem por objetivo guiar o espectador, permitir-lhe seguir a narrativa mais facilmente.

Um inventário deste período, com ênfase em alguns eventos, serve para contextualizar o nascimento não só da indústria cinematográfica como também o da linguagem que lhe é própria.

1. Há uma certa polêmica em torno do primeiro longa metragem a ser produzido, envolvendo, nessa disputa, diferentes países. Considerando-se uma estrutura narrativa, filmagens e edições, temos, em 1903, *The Great Train Robbery*, de Edwin S. Porter.
2. O lançamento em 1915 de *Birth of Nation*, de D. W. Griffith, com grande repercussão por parte de público e crítica, além da polêmica causada pela história. Sua duração (o filme mais longo até então produzido) e o tratamento pessoal dado à idéia, por parte do diretor, indicam os caminhos e possibilidades que as produções irão seguir e utilizar.
3. O trabalho de Sergei Eisenstein (1898-1948), tanto na teoria quanto na prática cinematográfica. No primeiro caso, ele empreendeu estudos no sentido de entender a linguagem do cinema; no segundo, procurou formas de construir, através de suas produções, novos sentidos. Para ele, o filme não era registro, e sim meio de transformar o real.



Figura 10.2: Cena do filme *The Great Train Robbery*.

Fonte: <http://www.nps.gov/edis/edisonia/graphics/23430176.jpg>

ATIVIDADE

1. Como você descreveria os primórdios do cinema, no que se refere à constituição de uma linguagem cinematográfica? Discorra sobre como o cinema começou a constituir uma forma própria de narrar, comentando o papel de alguns nomes importantes nesse processo. Se você quiser, pode retomar o que foi abordado sobre narrativa linear e sobre o início do cinema na Aula 9.

RESPOSTA COMENTADA

Sua resposta deve contemplar, minimamente, dois pontos centrais:

- a. A linguagem cinematográfica não surgiu logo no início do cinema. Ela é produto de um processo para o qual alguns cineastas contribuíram muito: George Méliès, D. W. Griffith, Sergei Eisenstein, e o grupo de cineastas alemães citados na Aula 9.*
- b. No seu início, então, os filmes se assemelhavam a peças teatrais filmadas, já que, naquela época, só o teatro trabalhava com representação de histórias e de narrativas.*

OS CÓDIGOS

Christian Metz considera o cinema uma linguagem muito mais complexa e rica do que aquelas chamadas especializadas, como o código de sinalização, por exemplo. Entram em jogo, em sua constituição, vários códigos, cinematográficos ou não-cinematográficos, sendo que alguns transpostos de outras linguagens ou formas de expressão. Por exemplo, alguns esquemas estéticos da linguagem pictórica (= imagem única, fixa e feita a mão) utilizados na pintura e depois, no cinema; os esquemas literários ou dramáticos que passaram a ser usados na linguagem cinematográfica.

O cinema como linguagem é

(...) profundamente aberto a todos os simbolismos, a todas as representações coletivas, a todas as ideologias, à ação das diversas estéticas, ao infinito jogo das influências e filiações entre as diferentes artes e as diferentes escolas, a todas as iniciativas individuais dos cineastas (“renovações”) etc. Assim, é impossível tratar o conjunto dos filmes como se eles fossem diferentes mensagens de um único código (METZ, 1971, p.41).

No entanto, essa não é uma posição unânime. Turner não considera o cinema linguagem, mas sim comunicação. Nesse sentido, ele diz que o cinema produz seus significados “por meio de sistemas (cinematografia, edição de som e assim por diante) que funcionam como linguagens” (TURNER, 1997 p. 57).

Assim, segundo Turner, para ressaltar temos, por exemplo:

- a. o *close-up*, que indica forte emoção ou crise;
- b. o *slow fade*, ao final das cenas de amor, indica/aponta o desvio do olhar do espectador, mas aponta a continuação da cena;
- c. o sistema *shot-reverse shot* é uma convenção para representar um diálogo;
- d. o emprego da música indica emoção;
- e. as seqüências em câmera lenta, usadas para estetizar a cena, embelezam ou dão relevância ao tema, funcionando para mitologizar determinadas cenas. Isso pode ser visto em *Uma rajada de balas*, *Meu ódio será sua herança* e, mais recentemente, em *Matrix*, onde cenas de tiroteio em câmera lenta provocam um efeito forte, e até mesmo belo.

Assim, o cinema incorpora várias potencialidades tecnológicas – música, som, iluminação, montagem, posições e estratégias da câmera – para a produção do significado. Considerando a peculiaridade de construção desse tipo de texto, devemos ter em mente que sua leitura também implica o domínio de tais códigos. No caso dos filmes, é imprescindível considerar a intertextualidade, pois todo filme reinscreve outros filmes, tornando-se, desta forma, também, um sistema de referências. No entanto, há de se considerar, ainda, o contexto social e cultural que é o cinema, cujas narrativas estendem-se de forma “universal”, dirigindo-se a diferentes culturas. A diferença entre os dois teóricos não constitui um impasse em nossa abordagem, e sim, uma amostra da variedade de posicionamento metodológico no campo. Optamos preferencialmente, porém, pela conceitualização de Metz, já que sua distinção entre os códigos constituintes dessa linguagem (cinematográficos e não-cinematográficos) mostra-se mais adequada. A classificação de Turner focaliza, como constituintes dos

sistemas significadores, a câmera, o som, a iluminação, a *mise-en-scène*, a edição. Percebemos, contudo, que há uma divergência entre os dois teóricos em termos de critérios estabelecidos para a classificação do que seriam códigos ou sistemas, o que não transforma, na essência, a função do *close-up* e do *fade-in*, por exemplo. Ambos continuam engendrando os mesmos significados, tanto na ótica de Metz quanto na de Turner.

Na verdade, no filme entram em ação tanto os códigos cinematográficos (grandes panorâmicas, planos de conjunto, movimentação de câmera, som, etc.) quanto os códigos não-cinematográficos (código de honra e amizade em determinados gêneros, como western e filmes de guerra). Como devemos entender o código? O código é um sistema que permite a produção de várias mensagens. Ele deve ser entendido como um instrumento. Cada código pode “emitir” várias mensagens. Por exemplo, o movimento de câmera é um código e os diversos movimentos de câmera em filme são as mensagens do código.

A questão do código é de grande importância para a análise do texto fílmico. Eles caracterizam a singularidade de cada filme através do uso que cada um faz, tanto dos códigos cinematográficos quanto dos não-cinematográficos.

É importante também a passagem de um código a outro: é nela que se faz o sistema do filme. E é esse sistema que determina a ordem dos códigos e sua articulação, de forma a construir e tornar acessível e inteligível a “realidade” do filme. É no movimento dos códigos que o filme se apóia.

ATIVIDADE



2. Escreva um texto a partir da reflexão acerca das questões abaixo:

a. De acordo com Metz, quais são os códigos envolvidos na linguagem cinematográfica? Qual a diferença entre eles?

b. Por que a compreensão dos códigos envolvidos na linguagem cinematográfica é importante?

RESPOSTA COMENTADA

- a. O código não-cinematográfico e o código cinematográfico. No primeiro, temos a incorporação de códigos de outras linguagens, como das artes plásticas, por exemplo. O expressionismo alemão, que você estudou, na Aula 9, explorou muito tal recurso em cenas dos seus filmes, cenários expressionistas, seguindo a tendência que havia surgido nas artes pictóricas. Os códigos cinematográficos são aqueles que se desenvolveram no âmbito do cinema e dizem respeito a todos os efeitos possíveis com os recursos empregados em uma filmagem, relacionando-se ao movimento de câmera, ângulos, som e iluminação, por exemplo.*
- b. Sem a compreensão do código envolvido em uma linguagem, não se obtém uma leitura satisfatória do texto produzido.*

CÓDIGOS DA LINGUAGEM CINEMATOGRÁFICA

Como já mostramos, o plano, o movimento de câmera e a sonorização são exemplos de códigos que compõem a linguagem cinematográfica. Por meio da articulação com outros elementos (os códigos não-cinematográficos, por exemplo) a história é narrada. Todos os elementos concorrem, pois, para a produção de sentidos. Vamos, inicialmente, entender o que significam alguns termos muito importantes na linguagem cinematográfica.

1. **Plano (shot)** - O plano é, por definição, "a porção do filme impressionada pela câmara entre o início e o final de uma tomada; num filme acabado, o plano é limitado pelas colagens que o ligam ao plano anterior e ao seguinte" (VANOYE, F. & GOLIOT-LÉTÉ, p. 37). O plano pode significar o enquadramento do objeto filmado, com a dimensão humana como referência, ao mesmo tempo que constitui a unidade significante mínima do filme. É o trecho contínuo de filme contido entre dois cortes consecutivos. O ângulo de filmagem, ou posição da câmera, também determina algumas funções do plano. São vários os tipos de planos e os efeitos de sentido que procuram provocar (DUARTE, 2002, p. 40-44). Entende-se por plano, então, "a imagem entre dois cortes, ou seja, o ponto de duração

entre ligar e desligar a câmera a cada vez” (RODRIGUES, 2002, p. 26).

2. **Cena:** É o conjunto de planos.

3. **Seqüência:** É o conjunto de cenas; tem início, meio e fim.

Conforme Rodrigues, a seqüência de um casamento pode ser formada pelas cenas do pedido de casamento num restaurante; a cena da mulher numa loja comprando o vestido de noiva; em casa, provando o vestido; o noivo, num bar, na festa de despedida de solteiro; o noivo esperando na igreja; a noiva chegando; a cerimônia do casamento; a saída na porta da igreja; terminando com o carro partindo com os noivos (2002, p. 26).

Mal comparando, se tomarmos um livro, podemos dizer que:
Um plano é uma palavra
Um conjunto de planos (cena) é uma frase
Um conjunto de cenas (seqüência) é um capítulo (RODRIGUES, 2002, p. 26).

Vejamos alguns elementos da linguagem cinematográfica.

Grande Plano Geral (GPG) – planos bastante abertos, funcionam para mostrar ao espectador a cidade na qual a ação vai se passar.



Figura 10.3: GPG.

Plano Geral – plano utilizado para mostrar o prédio ou a casa onde a cena se desenvolve.



Figura 10.4: Plano Geral.

Plano Geral Aberto (PGA) – utilizado para mostrar cenas localizadas em exteriores ou interiores amplos, mostrando de uma só vez o espaço da ação.



Figura 10.5: PGA.

Plano Inteiro (PI) – a personagem é enquadrada da cabeça aos pés.



Figura 10.6: PI.

Plano Americano (PA) – a personagem é mostrada a partir do joelho. Tem sua origem nos *westerns* americanos.



Figura 10.7: PA.

Plano Médio (PM) – a personagem é enquadrada da cintura para cima e serve para dar ênfase ao movimento das mãos da personagem.



Figura 10.8: PM.

Plano Próximo (PP) – também denominado primeiro plano. Nele, a personagem é enquadrada do busto para cima, dando maior evidência ao ator e servindo para mostrar características, intenções e atitudes da personagem.



Figura 10.9: PP.

Close – também denominado primeiríssimo plano. Mostra o rosto inteiro da personagem, do ombro para cima. Funciona para acentuar a carga dramática da atuação.



Figura 10.10: Close.

Superclose – close fechado no rosto do ator, do queixo à cabeça.



Figura 10.11: Superclose.

Detalhe (*cut up*) – mostra parte do corpo, como detalhes da boca, mão etc. Também é adotado para mostrar objetos.



Figura 10.12: Detalhe.

Plano *master* – de um determinado ponto do cenário, a câmera acompanha, girando em seu próprio eixo, todo o desenrolar da cena.

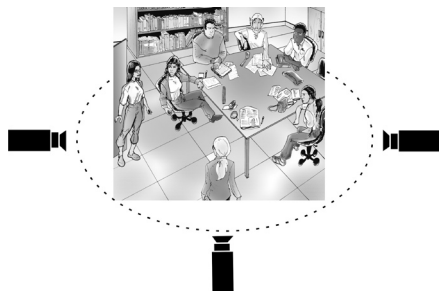


Figura 10.13: Plano *master*.

Plano seqüência – plano de toda cena, com a câmera deslocando-se no espaço de filmagem (seja na mão do câmera-man, seja em um carro sobre trilhos etc.)

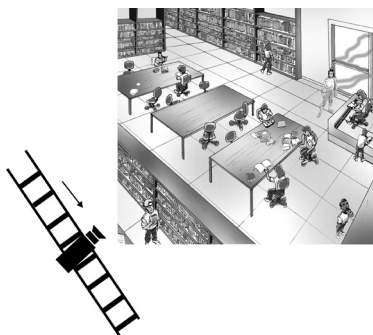


Figura 10.14: Plano seqüência.

Plano de conjunto fechado – plano em que se enquadram dois atores com a mesma função dramática.



Figura 10.15: Plano de conjunto fechado.

Plano de conjunto aberto – enquadram-se três ou mais atores com a mesma carga dramática.



Figura 10.16: Plano conjunto aberto.

Plongée – a câmera filma de cima para baixo, acentuando a posição de inferioridade, ou submissão. Essa verticalização de cima para baixo leva à diminuição do personagem enquadrado, trabalhando no sentido de provocar um sentido associado à idéia de subserviência, humilhação ou humildade.



Figura 10.17: *Plongée*.

Contraplongée – quando a câmera filma de baixo para cima; acentua a posição de domínio e poder do ator que está sendo focalizado em primeiro plano.



Figura 10.18: *Contraplongée*.

Subjetiva – o espectador ou o ator tem o ponto de vista da câmera, ou se move no lugar dela. Muito utilizada em cenas de deslocamento do ator, em que a câmera, na mão do operador, assume o ponto de vista do ator em movimento. Isso obriga o espectador a acompanhar as ações da personagem a partir do ponto de vista desta. Causa grande efeito quando utilizada em cenas de assassinato, nas quais o assassino caminha vagarosamente até a vítima, que está de costas. Isso aumenta a sensação de vulnerabilidade por parte do espectador.



Figura 10.19: Subjetiva.

Os movimentos da câmera para a filmagem dos planos são chamados *travelling* – a câmera inteira se desloca sobre uma plataforma, indo para a frente e para trás.

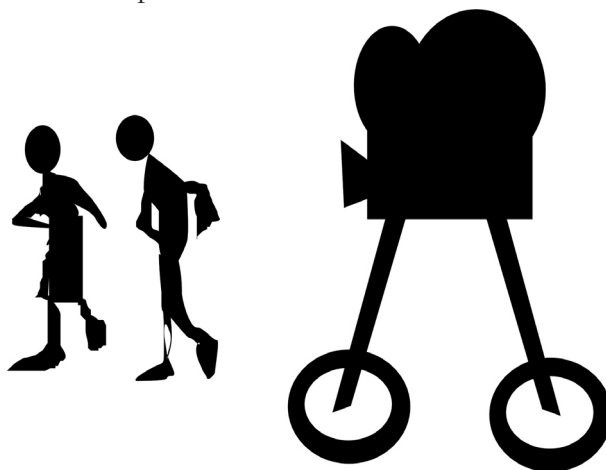


Figura 10.20: *Travelling*.

EFEITOS SONOROS E VISUAIS

Os efeitos sonoros e visuais conjugam-se na construção de uma narrativa. O escurecimento gradual da imagem, fazendo-a desaparecer até que nada mais seja visto (*fade-out*) e o seu oposto (*fade-in*), o aparecimento gradual da imagem a partir de uma tela totalmente escura, são recursos utilizados para demonstrar a passagem no tempo, mudança de cenário, ou mesmo o advento ou fim de uma situação.

Tais significados, a partir dos códigos, devem ser elaborados de acordo com os elementos do texto fílmico, ou seja, determinado código está sendo utilizado para produzir uma significação. Ela será construída através de nossa leitura do texto. É um trabalho de produção de sentidos a partir da interpretação dos códigos (e de seu encadeamento), e da dramaturgia (ação, conflitos, personagens, etc.), pois é dentro do texto que devemos procurar os indícios daquilo que ele quer dizer.

CONCLUSÃO

As questões que abordamos nesta aula são de grande importância para que você empreenda um trabalho didático com filmes junto aos seus alunos, pois o/a habilitam a iniciar um processo de leitura analítica, na qual os elementos que compõem o filme possam ser entendidos em sua relação com um contexto maior, da produção e recepção do texto fílmico.

ATIVIDADE FINAL

Observe cada imagem e responda:

- Qual tipo de plano ou cena ela representa?
- Descreva, quando for o caso, a emoção que está sendo representada.



Figura 10.21: Cena de batalha do filme *Guerra de Canudos*, de Sérgio Resende (1997).

Fonte: Adaptado de <http://www.sinpro-rs.org.br/extra/abr01/images/canudos.jpg>



Figura 10.22: Imagem do filme *King Kong* (1933), com Fay Wray.

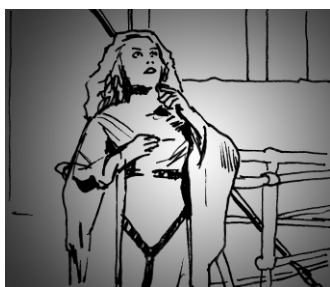
Fonte: Adaptado de <http://www.shillpages.com/faywray/wrayfo69.jpg>



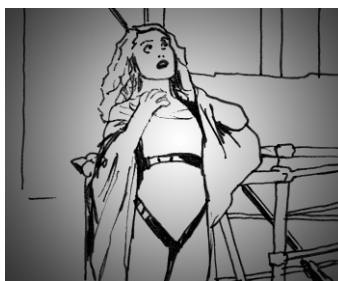
Fonte: Adaptado de <http://www.shillpages.com/faywray/wrayfo71.jpg>



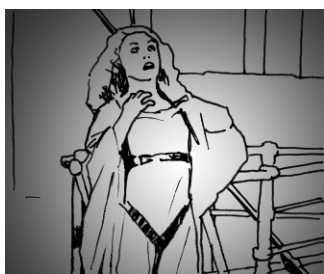
Fonte: Adaptado de <http://www.shillpages.com/faywray/wrayfo73.jpg>



Fonte: Adaptado de <http://www.shillpages.com/faywray/wrayfo74.jpg>



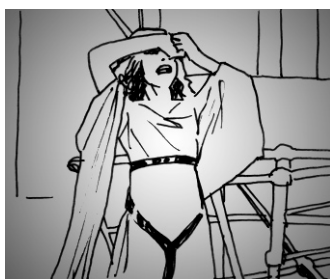
Fonte: Adaptado de <http://www.shillpages.com/faywray/wrayfo75.jpg>



Fonte: Adaptado de <http://www.shillpages.com/faywray/wrayfo76.jpg>



Fonte: Adaptado de <http://www.shillpages.com/faywray/wrayfo77.jpg>



Fonte: Adaptado de <http://www.shillpages.com/faywray/wrayfo81.jpg>

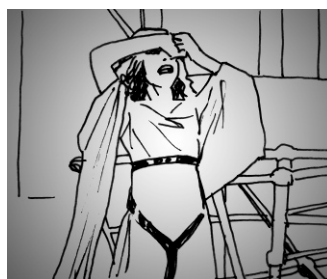


Figura 10.23: Fray Way no filme *King Kong* de 1933.

Fonte: Adaptado de <http://www.shillpages.com/faywray/wrayfo82.jpg>



Figura 10.24: Vivian Leigh (como Scarlett) com Clark Gable (como Rhett) no filme *...E o vento levou*.

Fonte: Adaptado de [www.scarlet.com.br/ vento/vento.html](http://www.scarlet.com.br/vento/vento.html)



Figura 10.25: Imagem do filme *Floradas na serra*.

Fonte: Adaptado de <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/floradas-na-serra/floradas-na-serra02.jpg>



Figura 10.26: Imagem do filme *Amei um bicheiro*.

Fonte: Adaptado de <http://www.adorocinemabrasileiro.com.br/filmes/amei-um-bicheiro/amei-um-bicheiro02.jpg>



Figura 10.27: Imagem do filme *Terra em transe*.

Fonte: Adaptado de <http://www.contracampo.he.com.br/27/terraemtranse.htm>



Figura 10.28: Imagem do filme *Quando Paris alucina*.

Fonte: Adaptado de <http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/quando-paris-alucina/quando-paris-alucina05.jpg>

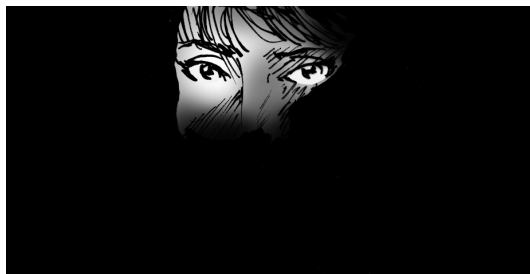


Figura 10.29: Imagem do filme *Charada*.

Fonte: Adaptado de <http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/charada/charada04.jpg>



Figura 10.30: Imagem do filme *Cidadão Kane*.

Fonte: Adaptado de <http://adorocinema.cidadeinternet.com.br/filmes/cidadao-kane/cidadao-kane01.jpg>

RESPOSTA COMENTADA

Figura 10.21: Plano Geral.

Figura 10.22: Plano Inteiro.

Figura 10.23: Cena de oito planos, com a atriz Fray Way.

Figura 10.24: Plano de conjunto fechado.

Figura 10.25: Plano próximo.

Figura 10.26: Plano médio.

Figura 10.27: Superclose.

Figura 10.28: Close.

Figura 10.29: Detalhe.

Figura 10.30: Um plano de conjunto aberto com a câmera de baixo para cima, como um leve contraplongée. Observe como a cabeça dos atores está "atingindo o teto". Esta posição os torna maiores do que eles realmente são.

RESUMO

A linguagem cinematográfica não surgiu juntamente com o cinematógrafo dos irmãos Lumière. Foi necessário, ainda, algum tempo para que ela se libertasse dos modelos de representação teatrais. Para isso, contribuíram cineastas e homens de grande inventividade, que experimentaram formas diferentes de contar suas histórias por intermédio do filme. Nesse processo, alguns elementos foram “importados” de outras áreas, como literatura e artes plásticas, e outros se formaram durante tais experiências com a máquina de filme, como os códigos cinematográficos. Dessa forma, elementos como os diferentes tipos de plano, os movimentos de câmera e os efeitos sonoros se conjugam para dar forma a essas histórias em imagem, som e movimento.

INFORMAÇÕES SOBRE A PRÓXIMA AULA

Na próxima aula, vamos abordar os quadrinhos: seu surgimento, sua linguagem e as formas de produção, considerando seu potencial para trabalhos didáticos.

Imagem e Educação

Referências

Aula 1

ALMEIDA, Milton José. *Imagens e sons: a nova cultural oral*. São Paulo: Cortez, 2001.

COSTA, Cristina. *Educação, imagem e mídias*. São Paulo: Cortez, 2005.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JAPIASSÚ, Hilton; MARCONDES, Danilo. *Dicionário básico de filosofia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1996.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1972.

Sites

APOCALIPSE. *Revista Época*. São Paulo, Globo. Disponível em: <http://<revistaepoca.globo.com/Epoca/0,6993,EPT380717-1653,00.html>>. Acesso em: 14 out. 2005.

SITES de Mascara. Disponível em: <http://monique.hugon.free.fr/region/region.html>. Acesso em: 14 out. 2005.

Aula 2

BOSI, Alfredo. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

GROULIER, Jean-François. *A pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 2

Sites

BISANZIO, ritorno all'età dell'Oro. Disponível em: <http://www.sapere.it/tca/MainApp?srcvc=dcmnt&url=/tc/storia/percorsi/2004/Bisanzio/Bisanzio3.jsp>. Acesso em: 25 out. 2005

GLORIA Feminina: janeiro 2005 archives. *Bíblia dos Jerônimos*. Disponível em: gloriaafemina.blogs.sapo.pt/arquivo/2005_01.html. Acesso em: 21 dez. 2005.

KARYES: capital de Monte Athos. Disponível em: www.ecclesia.com.br/monte_athos/karyes.html. Acesso em: 25 out. 2005.

PHILOSOPHY of Art. Disponível em: <http://www.spaceandmotion.com/Philosophy-Art-Truth.htm>. Acesso em: 25 out. 2005.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. São Paulo: Papirus, 1993.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma história social da mídia*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

COSTA, Cristina. *Educação, imagem e mídias*. São Paulo: Cortez, 2005.

MANNONI, Laurent. *A grande arte da luz e da sombra*. São Paulo: UNESP, 2003.

NAZÁRIO, Luiz. *As sombras móveis: a atualidade do cinema mudo*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

STRAUBHAAR, Joseph D.; LAROSE, Roberto. *Comunicação, mídia e tecnologia*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2004.

TULARD, Jean. *Dicionário de cinema: Os diretores*. Porto Alegre: LP&M, 1996.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus Editorial, 1997.

VERGUEIRO, Waldomiro. *Histórias em quadrinhos e serviços de informação: um relacionamento em fase de definição*. Revista de Ciência da Informação, v. 6, n. 2, abr./05. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/abr05/F_I_art.htm>. Acesso em: 06 jul. 2005.

Sites

BARZANALLANA, Rafael. *Historia de la Informática*. Disponível em: <www.mundopc.net/actual/varios/historiainf/>. Acesso em: 17 out. 2005.

COLUMBIA UNIVERSITY INFORMATION TECHNOLOGY. Disponível em: <www.columbia.edu/acis/history/1965.html>. Acesso em: 17 out. 2005.

COMPUTER History Museum. Disponível em: <<http://www.computerhistory.org>>. Acesso em: 17 out. 2005.

_____. Timeline. Disponível em: <http://www.computerhistory.org/timeline/timeline.php?timeline_category=cmptr>. Acesso em: 17 out. 2005.

HISTOIRE de l' Informatique. Disponível em: <<http://histoire.info.online.fr>>. Acesso em: 17 out. 2005.

HISTÓRIA e Evolução dos Computadores. Disponível em: <http://oficina.cienciaviva.pt/~pw020/g3/historia_e_evolucao_dos_computad.htm>. Acesso em: 17 out. 2005.

NEUMANN, John Von. *John W. Mauchly and the Development of the ENIAC Computer: the EDVAC Design*. Disponível em: <<http://www.library.upenn.edu/exhibits/rbm/mauchly/jwm9.html>>. Acesso em: 17 out. 2005.

UNIVERSITY OF HOUSTON. Disponível em: <<http://www.uh.edu/engines/hollerit.gif>>. Acesso em: 17 out. 2005.

Aula 4

SANTAELLA; NÖTH, 1999

Sites

www.buenas.com.br/Lages/htm/publica.htm

http://www.hp.uab.edu/image_archive/um/ume.html

<http://www.xtec.es/~sgiralt/labyrinthus/roma/litterae/lectura.htm>

<http://www.pime.org.br/pimenet/mundoemissao/culturaculsons.htm>

<http://www.anthropos.com.br/conteudo.php?id=95&cat=5>

<http://www.dombosco.br/colégio/noticias/eduinf-cf2003-1.htm>

http://www.movidoavento.com/placa_reflertiva02.jpg

http://www.crea-pr.org.br/crea/html/provedor/manual_de_conexao.htm

Aula 5

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

COSTA, Cristina. *Educação, imagem e mídias*. São Paulo: CórteX, 2005.

JOUE, Vicent. *A leitura*. São Paulo: UNESP, 2002.

Sites

BIBLIOTECA VIRTUAL DE ESTUDOS CULTURAIS. Disponível em: <<http://www.prossiga.br/estudosculturais/pacc/>>. Acesso em: 25 out. 2005.

ERNESTO Che Guevara: documents, photos, discours. Disponível em: <www.americas-fr.com/histoire/che-guevara-3.html>. Acesso em: 25 out. 2005.

Aula 6

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1972. t. 1.

KATZ, Chaim Samuel; DORIA, Francisco Antonio; LIMA, Luiz Costa. *Dicionário crítico de comunicação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Campus, 2001.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

Sites

AMARAL, Manuel. *O desporto em 1974*. Disponível em: <www.arqnet.pt/portal/1974/desporto.html>. Acesso em: 25 out. 2005.

ARTOFCOLOUR: art history informations service. A Madona Alva de Raphael (1510). Disponível em: <<http://www.artofcolour.com/cln.html>>. Acesso em: 25 out. 2005.

FAIOLI, Eber. *Fotografia*: detalhe de pintura rupestre. Universidade Federal de Minas Gerais. Centro de Comunicação. Disponível em: <<http://www.ufmg.br/online/fotografia/arquivos/000202.shtml>>. Acesso em: 25 out. 2005.

GARCÍA NULDEMAN, Liliana. *La trama*. Disponível em: <<http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/Tesis%20Liliana%20Garc%EDa.pdf>>. Acesso em: 20 de set. 2005.

HOLOGRAFÍA. Disponível em: <www.acanomas.com/DatoMuestra.php?Id=769>. Acesso em: 25 out. 2005.

INVERTIGACIONES: el lado oscuro. Disponível em: <www.planetabenitez.com/lado/Lado-1.htm>. Acesso em: 25 out. 2005.

RUSSO, Sérgio O. *Serpente esplumada*. Disponível em: <<http://www.dominiosfantasticos.hpg.ig.com.br/id166.htm>>. Acesso em: 25 out. 2005.

VASQUES, Arthur Tamer. *Nacionais: Johnson & Johnson*. Disponível em: <<http://www.aqp.com.br/nacional.html>>. Acesso em: 25 out. 2005.

VILLALBA, Sebastián. *Fotos: coca-cola*. Disponível em: http://www.inspiracion.com/photos/20050206-coca_cola.jpg. Acesso em: 25 out. 2005.

WEB Gallery Of Art: image collection, virtual museum, searchable database of European fine arts. Disponível em: <<http://www.wga.hu/art/r/rosselin/bernardo/david.jpg>>. Acesso em: 25 out. 2005.

Aula 7

ALVIM, Ana. A objectividade. *Jornal a Página da Educação*, ano 12, n. 129, p. 34, dez. 2003. Disponível em : <www.apagina.pt> . Acesso em: 20 nov. 2005.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: sobre literatura e história da cultura*. 10. reimp. São Paulo: Brasiliense, 1996. p. 91-107. (Obras Escolhidas, v. 1.)

COSTA, Cristina. *Educação, imagem e mídias*. São Paulo: Cortez, 2005. (Coleção aprender e ensinar com textos, v. 12)

GUNNING, Tom. *O retrato do corpo humano: a fotografia, os detetives e os primórdios do cinema*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa R. (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. p.39-80.

HOLLANDA, Ricardo de. Fotografia e cidade: a informação nas imagens de Augusto Malta e Eugène Atget. In: PINHEIRO, Lena Vânia Ribeiro; GONZÁLEZ DE GOMEZ, Maria Nélida (Org.). *Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem*. Rio de Janeiro: IBICT, 2000. p.173-182.

KOSSOY, Boris. *Estética, memória e ideologia fotográficas: decifrando a realidade interior das imagens do passado*. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.6, n. 1-2, p.13-24, jan./dez. 1993.

KUBRUSLY, Cláudio Araújo. *O que é fotografia*. 2. reimp. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003. (Coleção primeiros passos, v. 82.)

MAGALHÃES, Ângela; PEREGRINO, Nadja. *Fotografia no Brasil: um olhar das origens ao contemporâneo*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

SILVA, Maria Leonilda R. da. A imagem na arquivologia e na história. *Arq. & Adm*, v. 1, n. 2, p. 47-55, jul./dez. 1998.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1889)*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1995.

Sites Recomendados

DAGUERRE, Louis-Jacques. *Imagem de câmara fotográfica*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/fotografia/images/camara_obscura1.jpg>. Acesso em: 13 dez. 2005.

DOM Pedro II: família imperial. Disponível em: <<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/c/c3/Dom-pedro-ii-family-b.jpg>>. Acesso em: 13 dez. 2005.

FERREZ, Marc. *Fotografia de vendedor ambulante*. Disponível em: <<http://www.skidmore.edu/~jdym/hi228/VendorTypes,Rio.jpg>> . Acesso em: 13 dez. 2005.

FLORENCE, Hercules. *Fotografia: imagem de câmara fotográfica*. Disponível em: <http://www.mnemocine.com.br/fotografia/images/camara_obscura1.jpg>. Acesso em: 13 dez. 2005.

IMAGEM da Construção de Brasília. Disponível em: <http://www.portalbrasil.net/images/brasil_6.gif>. Acesso em: 13 dez. 2005.

MALTA, Augusto. *Rua do Catete*. Disponível em: <<http://www.novomilenio.inf.br/santos/bondes/bras12e.jpg>>. Acesso em: 13 dez. 2005.

_____. *Morro do Castelo (Rio de Janeiro)*. Disponível em: <<http://www.almacarioca.com.br/imagem/fotos/rioantigo/malta11.jpg>>. Acesso em: 13 dez. 2005.

_____. *Escravos indo para colheita de café*. Disponível em: <<http://www.brevescafe.oi.com.br/marcferrez01.jpg>>. Acesso em: 13 dez. 2005.

PACHECO, Joaquim Insley. *D. Pedro II (1883)*. Disponível em: <<http://www.edukbr.com.br/mochila/gifs/insley.jpg>>. Acesso em : 13 dez. 2005.

Aula 8

ACHARD, Pierre et al. *O papel da memória*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BURGI, Sérgio. *Introdução à preservação e conservação de acervos fotográficos: técnicas, métodos e materiais*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

COSTA, Cristina. *Educação, imagem e mídias*. São Paulo: Cortez, 2005. (Coleção aprender e ensinar com textos, v. 12)

DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. 6. ed. Campinas, SP: Papirus, 2003. (Série ofício de arte e forma)

ESSUS, Ana Maria Mauad de Sousa Andrade. O olho na história: análise da imagem fotográfica na construção de uma memória sobre o conflito de Canudos. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.6, n. 1-2, p. 25-40, jan./dez. 1993.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

LACERDA, Aline Lopes de. Os sentidos da imagem: fotografias em arquivos pessoais. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.6, n. 1-2, p. 41-54, jan./dez. 1993.

MOREIRO GONZÁLEZ, José Antonio; ARILLO ROBLEDANO, Jesús. *O conteúdo da imagem*. Curitiba: UFPR, 2003.

SILVA, Maria Leonilda R. da. A imagem na arquivologia e na história. *Arq. & Adm*, v. 1, n. 2, p. 47-55, jul./dez. 1998.

SMIT, Johanna W. A análise da imagem: um primeiro plano. In: _____ (Coord.). *Análise documentária: a análise da síntese*. Brasília: SCT-PR/CNPq/IBICT, 1987. p. 101-113.

_____. A representação da imagem. *Cad. Prog.Pós-Grad. Ci. Inf.* Rio de Janeiro, v. 2, n. 2 p. 28-36, jul./dez. 1996.

Aula 9

ANDREW, James Dudley. *As principais teorias do cinema: uma introdução*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BERNARDET, Jean-Claude. *O que é cinema*. São Paulo: Nova Cultural, 1985. Coleção Primeiros Passos, vol. 57.

DUARTE, Rosália. *Cinema & Educação*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

HANSEN, M. Bratu. Estados Unidos, Paris, Alpes: Kracauer (e Benjamin) sobre o cinema e a modernidade. In: CHARNEY, L.; SCHWARTZ, V. R. (Orgs) .*O cinema e a invenção da vida moderna*. 2. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

SADOUL, Georges. *Histoire de l'art du cinénma*. 3^{ème}. éd. rev. et aug. Paris: Flammarion, 1949.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

TURNER, Graeme. *Cinema como prática social*. São Paulo: Summus, 1997.

Aula 10

RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

VANOYE, F.; GLOIOT-LÉTÉ, A. *Ensaio sobre a análise fílmica*. Campinas, SP: Papirus, 1994.

ISBN 85-7648-284-3



9 788576 482840



UENF
Universidade Estadual
do Norte Fluminense



Universidade Federal Fluminense



SECRETARIA DE
CIÊNCIA E TECNOLOGIA

Ministério
da Educação

