



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Comunicação Social – Publicidade e Propaganda

Projeto Final em Publicidade e Propaganda

Professor Orientador: Wagner Rizzo

**Chico e as crianças: releitura fotográfica
de canções infantis de Chico Buarque**

Memória de Pesquisa

Guilherme Carvalho dos Santos

Brasília – DF, dezembro de 2015



Universidade de Brasília

Faculdade de Comunicação

Comunicação Social – Publicidade e Propaganda

Projeto Final em Publicidade e Propaganda

Professor Orientador: Wagner Rizzo

Chico e as crianças: releitura fotográfica de canções infantis de Chico Buarque

Memória de Pesquisa

Guilherme Carvalho dos Santos

Projeto Final em Comunicação apresentado ao curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção de grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda, sob orientação do Professor Wagner Antônio Rizzo.

Brasília – DF, dezembro de 2015

Santos, Guilherme Carvalho dos

Chico e as crianças: releitura fotográfica de canções infantis de Chico Buarque

Brasília, 2015, 57 p;

Projeto final apresentado à Universidade de Brasília, para obtenção do grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda.

Chico e as crianças: releitura fotográfica de canções infantis de Chico Buarque

Guilherme Carvalho dos Santos

Projeto Final em Comunicação apresentado ao curso de Publicidade e Propaganda da Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção de grau de Bacharel em Publicidade e Propaganda, sob orientação do Professor Dr. Wagner Rizzo.

Prof. Dr. Wagner Antônio Rizzo
Orientador

Prof. Dr. Gustavo de Castro

Prof. Dr. Marcelo Feijó

Menção Final	
---------------------	--

Brasília – DF, dezembro de 2015

Agradecimentos

Primeiro, tenho que agradecer imensamente ao meu orientador, o professor doutor Wagner Rizzo, que desde os primeiros semestres do curso contribui para minha formação pessoal com alguns dos mais valiosos ensinamentos que já recebi, mas principalmente por ter me acolhido com tanta paciência todas as vezes que, ao desistir, decidi tentar mais uma vez. Obrigado por compreender minhas dificuldades e me guiar de modo sutil até o fim desta etapa.

Agradeço a todos os amigos que de algum modo estiveram presentes durante essa longa jornada. Em especial ao meu grande amigo Wesley Naves, que de longuíssima data me apoiou em todos os meus projetos, lamentou todas as minhas falhas e acreditou fielmente no meu sucesso; à Géssica Braz, essa pessoa de enorme coração que muito me incentiva a sempre crescer e buscar a felicidade, do seu modo realista e sempre cai bem; à Bárbara Brito, que por um feliz acaso surgiu em minha vida em um dos momentos de mais necessidade, e praticamente me puxou pelo braço quando percebeu que era preciso, que me supriu com soluções para as piores fases da produção; à difícil Lorena Carvalho, com a qual encontrar-se é quase impossível, mas extremamente reconfortante, e que muitas vezes suportou minhas ideias malucas; à Ana Paula Plá, pelas direções e pelo incentivo mais eficaz, “se desistir de novo, te mato”.

Com mais brevidade, porém com a mesma intensidade, agradeço também aos meus velhos amigos Daniel (Dêniel), Estevão, Maurício, Alexandre (Xumassa), Hashimoto, Alanna, que mais recentemente acompanharam minha situação, além de toda a turma que se manteve unida desde os tempos do Ensino Médio; ao caro André Castro, que compartilha a mesma paixão pela fotografia; a todos os meus companheiros de suor, amigos antigos e recentes da Escola Wushuzeiros de Arte Marcial Chinesa, que além de propiciar uma ótima forma de controlar o estresse e a ansiedade, gentilmente cedeu suas instalações para a produção de algumas fotografias.

Agradeço à minha família, que pacientemente continuou acreditando em mim, mesmo após todos os anos de incerteza. À minha eternamente amada mãe, por todos esses anos de cuidados e do seu silencioso, porém sólido apoio a todas as minhas decisões; ao meu amado pai, que com sua dureza de cabeça e coração mole, nunca me permitiu realmente desistir. À

minha querida tia Marlene, pelos conselhos e suportes valiosos e por ceder o espaço da sua casa para uma bagunça descomunal.

Não poderia esquecer das boas almas que cederam seus tempos e suas belezas para me ajudar a realizar as fotografias. Obrigado Letícia Lellis, Camilla Rodrigues, Natsumy Makiyama e Lukas, por tão prontamente me ajudarem nesta fase crucial.

Agradeço ainda a todos os professores da FAC e da UnB que de alguma forma contribuíram para minha formação, em especial aos grandes Gustavo de Castro, Marcelo Feijó e Duda Bentes, que aceitaram fazer parte da minha banca de avaliação e possibilitar a finalização deste trabalho.

O meu desejo é de agradecer a cada uma das pessoas que já passaram por minha vida, pois acredito que cada relação que construímos, por mais breve que seja, nos transforma e contribui para a nossa formação pessoal.

“Da mesma forma, uma foto se sustentará, perdurará no tempo não em função de sua técnica ou características composicionais, mas ao conseguir mobilizar internamente as pessoas, fazer com que o espectador, ao se ver frente a ela, dê um passo em direção ao mundo desconhecido, por ter tido o seu inconsciente acionado.” (BRAUNE, 2000, p. 30)

Resumo

O presente trabalho é a realização da leitura e interpretação, por meio de uma série de fotografias, de canções de Chico Buarque, um dos grandes mestres da Música Popular Brasileira, com enfoque em suas peças musicais de cunho infantil; a árdua tarefa de expressar uma mensagem de tempo contínuo como a da música em um suporte estático como a fotografia. Buscando uma estética semelhante à do Surrealismo, procurou-se fazer uma releitura do mundo fantasioso da mente da criança, através do olhar de um adulto.

Palavras-chave: comunicação, fotografia, Chico Buarque, infantil, fantasia.

Lista de ilustrações

Figura 1 – Max Ernst. <i>The Hat Makes the Man</i>	22
Figura 2 – Chema Madoz. <i>Sem título</i>	24
Figura 3 – David Delruelle. <i>Walking through the door</i>	24
Figura 4 – Salvador Dali. <i>A persistência da memória</i>	26
Figura 5 – Ravshanya. <i>Sem título</i>	28
Figura 6 – Gregory Crewdson. <i>Sem título</i>	28
Figura 7 – Guilherme Carvalho. <i>João e Maria</i>	43
Figura 8 – Guilherme Carvalho. <i>O Caderno</i>	45
Figura 9 – Guilherme Carvalho. <i>Ciranda da Bailarina</i>	47
Figura 10 – Guilherme Carvalho. <i>História de uma Gata</i>	49
Figura 11 – Rascunho da fotografia para a canção João e Maria	55
Figura 12 – Rascunho da fotografia para a canção O Caderno	56
Figura 13 – Rascunho da fotografia para a canção Ciranda da Bailarina.....	57
Figura 14 – Rascunho da fotografia para a canção História de uma Gata.....	58

Sumário

Introdução	11
Problema de pesquisa	11
Justificativa	11
Objetivo Geral	12
Objetivos Específicos	12
Vida e obra de Chico Buarque	14
A Infância na obra de Chico Buarque.....	16
Breve História da Fotografia	18
Fotografia, arte e linguagem	19
Surrealismo	20
Fotografia e música: diálogos pela arte	25
Releituras	27
Canções selecionadas.....	31
1 - João e Maria.....	32
2 - O Caderno.....	35
3 - Ciranda da Bailarina	37
4 - História de uma Gata	40
Resultados.....	43
1 - João e Maria.....	43
2 - O Caderno.....	45
3 - Ciranda da Bailarina	47
4 - História de uma Gata	49
Equipamentos, métodos e equipe	51
Considerações finais	52
Referências Bibliográficas.....	53
Outras Referências.....	54
Anexos	55

Introdução

Apesar de amplamente conhecida, a obra de Chico Buarque ainda não foi analisada sob grande parte das perspectivas possíveis; pelo menos é o que se observa em uma pesquisa inicial sobre a temática selecionada: muito se encontra sobre a utilização e relação das músicas de cunho infantil do compositor na pedagogia, no ensino básico, no desenvolvimento do ensino cultural, também se pode encontrar ensaios sobre o assunto, mas onde normalmente ocorre apenas uma citação superficial do trabalho de Chico nesta área. É da observação deste cenário que nasce o desejo de desenvolver um projeto que, através de uma linguagem fotográfica, a qual nas palavras de Milton Guran:

[...] é eminentemente sensorial e sensitiva, embora o seu processo de produção exija uma certa racionalidade para sua construção, leitura e absorção. Talvez por isso a fotografia, mais do que o discurso escrito, induza o receptor a uma imediata associação de ideias e sentimentos recorrentes à informação apresentada. (GURAN, p. 10)

e que é ainda um modo de contar histórias inteiras em um único quadro, coloque em foco uma interpretação de tais peças que vá além do senso comum no estudo das mesmas, procura-se instigar o desenvolvimento de um olhar que busque, na aparente ingenuidade da apresentação da infância, a representação de sentimentos e problemáticas próprios à vida adulta.

Problema

Identificar na obra de Chico Buarque composições musicais que tenham como tema (elemento) central a infância e/ou suas descobertas e características, procurando nelas um conceito unificador, o qual será, em seguida, utilizado para compor cenas visuais na forma de fotografias que representem tal conceito em cada uma das músicas escolhidas, como uma releitura das peças, procurando manter a unidade de estilo escolhida.

Justificativa

A escolha da fotografia como meio e linguagem provém antes de tudo da preferência e admiração pessoal por tal expressão; há tempos manifestava-se em mim o desejo de realizar uma releitura que, além de expor um olhar particular sobre um assunto, pudesse incitar em outros uma reflexão sobre um tópico corriqueiro. A admiração pelo autor escolhido, levando em consideração seu papel para a cultura brasileira, o seu estilo ora ingênuo, ora irônico, sua

linguagem simples na expressão de ideias complexas, seu teor poético tendendo ao onírico, misterioso, sua crítica indireta, porém perspicaz, sua capacidade de nos fazer vivenciar as experiências de seus personagens em cada composição, foi outro fator na decisão do tema e seus elementos, e de tal conjunção desenrola-se o presente trabalho. Por último, porém não de menor valor, é necessário apontarmos o importante papel da fotografia para a comunicação, fato apontado por Gisèle Freund ao dizer que “um dos seus traços mais característicos é ser igualmente recebida em todos os estratos sociais” (FREUND, p. 20) e por André Rouillè em suas reflexões sobre suas funções tanto documentais quanto artísticas, assim, mais que o texto escrito, mais que a linguagem oral, a comunicação baseada em imagens pode ser considerada a mais eficiente – notemos que *eficiência* refere-se aqui à capacidade de executar uma função, comunicar, no menor tempo possível, e não levamos em consideração a *eficácia* de tal ação – além de muito versátil e universal. Nas palavras de Walter Benjamin, “uma vez que olho apreende mais depressa do que a mão desenha, o processo de reprodução de imagens foi tão extraordinariamente acelerado que pode colocar-se a par da fala.” (BENJAMIN, 1936)

Apesar da complexidade da definição do que vem a ser “arte”, como expõe Jorge Coli (1998), pode-se inferir que toda obra artística é um produto comunicacional, considerando que é uma forma de expressão do artista, logo pretende expor uma mensagem por meio de suas habilidades (ADAMI). Assim, a análise e reflexão de produtos artísticos é importante para o desenvolvimento de estudos na área acadêmica da Comunicação, e este trabalho, apesar de não pretender se posicionar como referência no assunto, tem intenção de acrescentar uma gota no mar de perspectivas comunicacionais sobre a arte.

Objetivo Geral

Realizar um ensaio fotográfico que represente uma releitura de quatro canções de Chico Buarque, a partir da identificação de um motivo (temática, conceito) comum em todas elas, que definirá as técnicas e a estética utilizada no ensaio.

Objetivos Específicos

- Compreender a história de Chico Buarque e as influências da temática infantil em sua obra;
- Estimular a reflexão e a análise mais significativa sobre as canções com temática infantil do autor;

- Desenvolver e aprimorar técnicas de composição, iluminação e manipulação digital de imagens na fotografia.

Vida e obra de Chico Buarque

“Chico Buarque é um artesão da palavra. As palavras, com ele, adquirem [...] algo de mágico.” (MENESES, p. 17)

Filho de um dos grandes nomes da academia brasileira, o historiador Sérgio Buarque de Holanda, e de Maria Amélia Cesário Alvim, Francisco Buarque de Hollanda, nascido em um período em que os conflitos da Segunda Guerra Mundial estavam ainda a pleno vapor (mais precisamente em 19 de junho de 1944), cresceu cercado por uma realidade marcada pela fina tensão que sucedeu o fim de tais eventos: a devastação das nações envolvidas e os esforços políticos para a reparação dos danos econômicos e sociais; o surgimento quase imediato de uma nova situação de confronto entre o capitalismo ocidental e o comunismo soviético, conhecido como a “Guerra Fria”, mas que, apesar de menos violento, não perdeu o *status* de “guerra”; a intensificação de diálogos, criação de órgãos e estratégias em busca da manutenção da paz e ordem mundial. Por muitos anos, talvez décadas, os temas políticos e sociais tornaram-se inevitavelmente parte do cotidiano de praticamente todo o planeta, e tal quadro aliado à convivência que Chico Buarque teve desde pequeno com grandes nomes da classe intelectual brasileira, além, é claro, da sua vocação e interesse pessoal por literatura e música, do seu convívio com grupos de ajuda humanitária onde morava e do ambiente domiciliar que instigava o desenvolvimento intelectual, foram certamente fundamentais para a formação do poeta-compositor que conhecemos hoje.

Meneses acrescenta:

É importante observar-se que a formação de Chico processou-se num clima de populismo: na infância, o trabalhismo getulista; na adolescência, o nacional-desenvolvimentismo dos anos JK. A fundação de Brasília, coroando um quinquênio presidencial caracterizado pela ideologia do nacional-desenvolvimentismo era uma espécie de símbolo da proposta desenvolvimentista, que deu origem à produção de novas condições para a criação cultural no Brasil. (MENESES, p. 19)

Em 1963, como não havia boas opções para o estudo da Música (HOMEM, p. 13), Chico ingressou na FAU (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP), e foi neste ambiente acadêmico onde seu interesse pelos assuntos políticos e sociais se intensificou; é interessante notar que foi até este momento que suas composições expressavam-se em sua maioria por uma espécie de “lirismo ingênuo” (MENESES, 1982) – ele próprio comenta em uma entrevista à revista Realidade em 1967 sobre "Marcha para um dia de sol", uma

composição sua que, por seu aspecto ingênuo, foi apelidada de “João XXIII” e que ao ser gravada mais tarde na voz de outra artista, para ele já não mais faziam sentido os versos escritos: “Nem João XXIII...” (Papa conhecido por seus ideais ingênuos) “... concorda com aquele tipo de ecumenismo social. Não adianta conciliar rico e pobre, o negócio é não haver distinção” (HOMEM, p. 15).

O golpe militar de 1964, porém, foi um acontecimento que tirou de Chico a empolgação do início da vida universitária. A decepção sentida com o quadro que se apresentava em seu país fez com que o compositor se distanciasse das discussões políticas (MENESES, 1982), ao mesmo tempo em que “sua atenção se voltava cada vez mais para a música” (HOMEM, 2009, p. 13), e em sua obra desta data até eventos mais tardios do Regime Militar é possível verificar um tom de saudosismo, além de marcar o início de sua carreira profissional, segundo o próprio cantor, com a composição de Pedro Pedreiro e o lançamento de seu primeiro disco em 1965 (não podemos esquecer também que em 1966 Chico compôs A Banda, uma de suas mais famosas peças, onde é possível perceber o seu distanciamento – como em “pra ver a banda passar” – e seu saudosismo com relação aos tempos em que a situação era mais “alegre” – a banda passa e todos se animam. (HOMEM, 2009)

Em 1968 a instituição do AI5 foi um ponto de ruptura para Chico Buarque (MENESES, 1982): com a censura agora potencializada, o compositor não apenas se viu afetado de forma direta, mas sentiu o insulto que se fazia ao desenvolvimento cultural e intelectual do país quando se limitava o acesso da população à cultura que ela própria produzia e se iniciavam perseguições incansáveis contra grandes nomes brasileiros. Chico experimentou a revolta e desse sentimento resultaram peças muito mais agressivas, diferentemente do primeiro momento de lirismo, agora a crítica se torna mais intensa, e nas palavras de Meneses “importa ressaltar, aliás, que, na maior parte dos casos, a crítica social direta se faz nele através de uma linguagem que não poderia ser mais indireta – o campo privilegiado da ironia, da sátira, da paródia, alegoria.” (MENESES, 1982, p. 39)

Tendo majestosamente driblado a censura, foi um poeta capaz de expressar sua “indignação” valendo-se de narrativas aparentemente simples e inofensivas, comumente retratando o homem medíocre, o trabalhador em seu habitual dia-a-dia, os costumes do povo, o cotidiano. “... uma poesia que conta a história do seu tempo, ao contar a história do homem.” (MENESES, p. 18)

A infância na obra de Chico Buarque

Apesar de ser conhecido e reconhecido principalmente pelas características anti-censura, anti-repressão e, mais tarde, de elevação da figura da mulher em sua obra artística, Chico Buarque é um artista-poeta com uma sensibilidade aguçada para transmitir e transformar o simples, o ingênuo, o infantil, a brincadeira, em reflexões profundas sobre as condições do homem e da sociedade. O que Meneses chama de “lirismo saudosista” é provavelmente uma forma de expressar essa sensibilidade, traduzida na imagem da criança, que na nossa sociedade representa a pureza, a renovação, a esperança, a falta de preocupação, tudo o que se pretendia voltar a ter, em um momento de extenuantes conflitos e tensões políticas.

É pouco observado que o caráter infantil de muitas de suas peças seja também, em uma análise mais abrangente, um convite a tais reflexões; talvez a infância seja ainda uma forma de representar o desejo por amadurecimento, uma transformação repleta de deslumbramento pelas descobertas como é a da criança ao desvendar o mundo. Pode ser também a revelação das frustrações que ocorrem com tal crescimento: o não alcance das expectativas, a descoberta de problemas maiores, o confronto com o mundo cruel quando comparado à realidade muitas vezes fantasiosa das crianças.

Sobre uma reflexão que vai ao encontro desta, Meneses (1982), em um relato sobre o terceiro Festival da Música Popular Brasileira, patrocinado pela TV Record em 1967, relata que Chico Buarque concorreu com *A Banda* contra *Alegria, Alegria* de Caetano Veloso, e com uma citação de Augusto de Campos, deixa claro esse espírito saudosista do poeta:

Nesse sentido, pode-se afirmar que *Alegria, Alegria* descreve o caminho inverso de *A Banda*. E das duas marchas, esta mergulha no passado na busca evocativa da ‘pureza’ das bandinhas e dos coretos da infância. *Alegria, Alegria*, ao contrário, se encharca de presente, se envolve diretamente no dia-a-dia da comunicação moderna, urbana, do Brasil e do mundo. (MENESES, 1982, p. 27)

É importante para o presente trabalho fazer notar que tal característica, chamada por Meneses de “passadista” (MENESES, 1982, p. 29) será aqui utilizada em sua forma lírica apenas, desvincilhada dos fatores políticos e sociais, os quais não se pode analisar de forma curta como se propõe aqui. A proposta é isolar para que os resultados sejam mais específicos. Ainda, tomaremos o mesmo caminho de Rufino ao desmembrar ainda mais o objeto estudado,

focando essencialmente em analisar as *letras das canções* (RUFINO, 2008, p. 112), já que não adentraremos o estudo das características sonoras das canções selecionadas.

Suas músicas infantis – e talvez toda a sua obra – possuem um elemento comum que, apesar de implícito, cria identidade e interesse. Chamemos de “momento de tensão” este elemento presente através de tais peças. É um momento que representa a passagem, a transformação, a amadurecimento do qual falamos anteriormente; é o momento em que bailarina deixa de ser a imagem da perfeição, que a criança perde o amigo, que a menina descobre o amor.

Sobre tal tensão e iminência de transformação, Munhoz tem algo interessante a dizer: “Chico insiste neste abrir da expressão humana para a gente triste entrar na dança, e o sonho atinge o ponto clímax da canção: a volta à infância (a ser criança)” (MUNHOZ, 1986, p. 29)

Meneses nos mostra que a presença da infância na obra de Chico Buarque seja talvez o reflexo de um sentimento mais amplo de distanciamento do quadro político e social da sociedade brasileira após o golpe de 64 (MENESES, 1982, p. 23), assim, a “ânsia pelo retorno a uma situação em que não haja dor, e em que as barreiras do individualismo possam ruir” (MENESES, 1982, p. 23) é representada pela figuração do infantil e do mítico, como uma forma tanto de fuga como de resistência.

Breve História da Fotografia

Descendente de estudos em diversas áreas da ciência, a fotografia não pode ser considerada criação de uma única pessoa ou grupo de pessoas. Sua edificação como a conhecemos – uma imagem gravada em material sensível à luz – só foi possível pela combinação de esforços de inúmeros cientistas, estudiosos ao longo da história, que desvendaram e desenvolveram técnicas como a da câmara escura, estudos e aperfeiçoamentos de materiais fotossensíveis e processos físico-químicos de captação, revelação e fixação, além do constante aprimoramento de tecnologias em materiais óticos. Porém, o marco histórico mais aceito que define oficialmente a criação da fotografia foi a exposição feita por Niépce em uma placa de estanho coberta com material fotossensível, apesar disso, vários outros cientistas e inventores possuíam, na mesma época, diversos trabalhos em andamento na mesma área de pesquisa, sendo o mais relevante deles o trabalho de Daguerre, que quase simultaneamente desenvolvia projetos significativos sobre o tema.

Nascida na metade do século XIX, em meio a um cenário de transformação da sociedade para a era industrial, a fotografia foi desenvolvida e aprimorada em um momento histórico marcado pela expansão das metrópoles e conseqüentemente dos espaços, das produções, das comunicações e da própria percepção e vivência do tempo (ROUILLÉ, 2009, p. 16). É importante notar que seu surgimento foi extremamente conveniente a tal período de transformações, onde a velocidade, a precisão e a informação seriam em breve os grandes pilares da sociedade, ditando não somente os modos de produção comercial, mas inserindo-se amplamente no cotidiano das pessoas; a fotografia e seu “caráter mecânico”, veloz e preciso (inicialmente pensava-se ser uma representação fiel da realidade, sem chances para modificações ou interpretações) se deu como a ferramenta perfeita para a documentação da transição que ocorria, para anunciar o novo, nada melhor que o próprio novo.

André Rouillé deixa claro o papel da fotografia enquanto *ferramenta* em sua fase inicial:

Foi [a sociedade industrial] que assegurou as condições de seu aparecimento, que permitiu seu desdobramento, que a modelou, que se serviu dela. Criada, forjada, utilizada por essa sociedade, e incessantemente transformada acompanhando suas evoluções, a fotografia, no decorrer de seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, de responder às novas necessidades de imagens da nova sociedade. De ser uma ferramenta. Pois, como qualquer outra, essa sociedade tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao

seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia. Na metade do século XIX, a fotografia foi a melhor resposta para todas essas necessidades. (2009, p. 31)

Em meados do fim do século XX, quando o debate acerca do espírito artístico presente na fotografia começou a ser apresentado em maior profundidade, revelaram-se as principais dicotomias do tema: documento/arte, reprodutibilidade/unicidade, registro/criação, racionalidade/originalidade. É desses e de diversos outros antagonismos que se alimenta toda a história da própria fotografia, plural e nunca inerte.

Sobre o rumo da fotografia no início do século XXI, onde é impossível negar que vivemos o reflexo e o resultado do que se iniciou com a revolução industrial (KOSSOY, 2001, p. 25), Rouillé tem a nos dizer o seguinte: “Atualmente, o declínio das funções documentais da fotografia acompanha o fim da modernidade e da sociedade industrial, e traduz-se em uma eclosão entre os múltiplos domínios – a fotografia, a arte contemporânea e as redes digitais.” (2009, p. 30)

Fotografia, arte e linguagem

A fotografia como a conhecemos, enquanto tecnologia, deriva de equipamentos e conhecimentos preexistentes muito antes de seu advento. Quando a pintura era ainda o principal meio imagético tanto documental quanto artístico, os artistas utilizaram-se largamente da *câmera escura*, principal instrumento ótico que possibilita a fotografia, a fim de traduzir com mais facilidade e precisão a tridimensionalidade das coisas em uma visualização plana. Quando a aceitação do *status* de arte da fotografia começava a ser polemizada, muito se argumentou no campo do “fator humano” desse ofício: a supressão da necessidade de trabalho manual na concepção propriamente dita das obras parecia, àqueles que eram contrários à inserção, heresia frente às artes tradicionais. O processo artístico, porém, mesmo na pintura, ao utilizar tais instrumentos auxiliares, demanda não somente de “criação” no momento da transição da ideia para o suporte, tal processo se inicia bem antes, na concepção que ocorre antes mesmo de qualquer execução, no campo das ideias, em seguida na resolução de um problema, até a finalização da peça. Cada processo desses se dá unicamente, indissociável de toda a bagagem pessoal do artista, e é a partir daí que se dá a arte, não em sua finalização, mas em toda a sua criação.

Kossoy discorre sobre fotografia em seu âmbito quase sempre documental, tratando-a desde sua criação essencialmente como “possibilidade inovadora de informação e conhecimento”, mas sem descartar que é, em sua completude, também uma “forma de expressão artística” em potencial (KOSSOY, 2001, p. 23), e diz ainda mais: “mesmo as fotos documentais não estão despidas de valores estéticos” (KOSSOY, 2001, p. 48), provando assim que o valor artístico é regido não pelo material, mas pela intenção e pelo conceito aplicado.

O mesmo faz o desfecho do assunto em seu livro *Fotografia & História* com a seguinte reflexão:

A fotografia não está enclausurada à condição de registro iconográfico, isento dos cenários, personagens e fatos das mais diversas naturezas que configuram os infinitos assuntos a circundar os fotógrafos, onde quer que se movimentem. Há um olhar e uma elaboração estética na construção da imagem fotográfica. A imaginação criadora é a alma dessa forma de expressão; a imagem não pode ser entendida apenas como registro mecânico da realidade dita factual. A deformação intencional dos assuntos através das possibilidades de efeitos ópticos e químicos, assim como a abstração, montagem e alteração visual da ordem natural das coisas, a criação enfim de novas realidades têm sido exploradas constantemente pelos fotógrafos. Neste sentido, o assunto teatralmente construído segundo uma proposta dramática, psicológica, surrealista, romântica, política, caricaturesca etc., embora fruto do imaginário do autor, não deixa de ser um visível fotográfico captado de uma realidade imaginada. Seu respectivo registro visual documenta a atividade criativa do autor, além de ser, em si mesmo, uma manifestação de arte. (KOSSOY, 2001, p. 49)

Surrealismo

“O Surrealismo foi um dos movimentos surgidos com o propósito da representação do irracional e do subconsciente.” (NÓBREGA, 2012, p. 1)

A aceitação da fotografia como arte está atrelada a um momento histórico em que o tradicionalismo era colocado na mira de vanguardas que iam se consolidando no período moderno (NÓBREGA, 2012, p. 5). Cada vanguarda formou-se em torno de um conjunto de princípios e intenções artísticas próprio, e pretendia a seu modo romper com os padrões estéticos vigentes; entre elas, o surrealismo se destacou como um dos mais “abrangentes” estilos surgidos, posto que propunha a liberdade artística baseada na expressão do universo da

imaginação e dos sonhos. Para este trabalho, veremos que tal pensamento estético parece convir muito bem para a produção das imagens propostas, principalmente por dois motivos: primeiramente, as letras das canções escolhidas se manifestam em histórias que parecem ter saído de contos de faz-de-conta, histórias idealizadas, criadas e acontecidas todas no campo da imaginação, e segundo, a interpretação de uma obra, etapa que ocorreu para a conceituação de cada imagem final, é fruto de um processo que envolve e acontece nos devaneios da mente. Fernando Braune explica que “o Surrealismo surgiu [...] tentando libertar o homem da alienação oriunda de uma sociedade calcada nos preceitos da razão, da ética, da moral e dos cânones religiosos erigidos sobre as bases da verdade absoluta e da inquestionabilidade dos dogmas” (BRAUNE, 2000, p. 25) e que pretende por meio de tal libertação, em um ato de rebeldia contra o sistema vigente, opor-se a qualquer atitude que tenha como objetivo, intencional ou não, limitar a expressão da imaginação.

Tendo nascido como uma continuação, como uma evolução do Dadaísmo (BATTISTONE, 1989, p. 115), o Surrealismo tem bastante dos seus princípios enraizados nas teorias freudianas acerca do subconsciente, como parte da herança do Dadá (BATTISTONE, 1989), e também no pensamento nietzschiano de libertação social (BRAUNE, 2000), e como grande parte das vanguardas, surgiu no período pós Primeira Guerra Mundial, talvez como resposta artística e filosófica às angústias vividas em todo o mundo durante e após tal conflito. É interessante perceber que essa nova versão da vanguarda que se baseara na revolução agressiva contra o tradicionalismo optou por uma filosofia de aceitação integral, em oposição à “negação de tudo” (BATTISTONE, 1989, p. 114) praticada pela primeira, em resposta não violenta aos mesmos padrões tradicionais.

Para a fotografia, o Surrealismo foi de grande importância enquanto movimento incentivador da libertação de sua capacidade artística. Ao afirmar no *Manifesto Surrealista* que “só a imaginação me dá contas do que pode ser” (BRETON, 1924), André Breton criou espaço para que fosse questionada a eterna e incontestável ligação que se dizia haver entre a foto e o referente, uma vez que real e irreal, consciente e inconsciente se misturam na filosofia surrealista. Assim, este foi um momento propício para o surgimento de novas experimentações acerca das técnicas fotográficas com o intuito de desmistificar a tese de que a fotografia é apenas um meio de registro fiel da realidade, entre elas o estudo e uso de enquadramentos inovadores e despretensiosos, de reflexões e difrações da luz, de técnicas e processos de revelação. A colagem foi uma destas últimas que, utilizada primeiramente por Max Ernst como meio de dar aos elementos da obra plástica “relações diferentes das

habitualmente conhecidas [...] tirando-os do seu caráter absoluto, de suas identidades pré-fixadas, indo ao encontro do fortuito, das relações relativas, circunstanciais e, por isso mesmo, mais verdadeiras” (BRAUNE, 2000, p. 40), logo seria explorada na fotografia por meio das montagens, tanto no momento de pré quanto pós-produção. É válido notar que tal técnica já era utilizada anteriormente, mas raras vezes enquanto recurso artístico, mas sim para fraudar informações, notícias e fatos a favor de uma ou outra ideologia; e ainda, esse é hoje um método amplamente utilizado na produção massiva de imagem, facilitado pelas ferramentas e *softwares* de edição e tratamento de fotografias digitais disponíveis no mercado.

Figura 1– Max Ernst. *The Hat Makes the Man*. 1920. Guache e Lápis sobre colagem em painel. 35.6 x 45.7 cm. Museu de Arte Moderna, Nova Iorque.



Fonte: Wikipedia. Disponível em < https://en.wikipedia.org/wiki/The_Hat_Makes_the_Man>.

Acesso em novembro de 2015

Boris Kossov fala de uma “transposição de realidades” no ato fotográfico, a transposição da realidade visual para a realidade da representação, e acrescenta:

“A realidade da fotografia reside nas múltiplas interpretações, nas diferentes ‘leituras’ que cada receptor dela faz num dado momento; tratamos pois, de uma expressão peculiar que suscita inúmeras interpretações. São múltiplas, pois, as realidades da fotografia.” (KOSSOY, 2002, p. 38)

É talvez nessa transposição que fotografia e surrealismo compartilham dos mesmos princípios, no momento em que ambas as realidades estão unidas e são uma só. E mais, não pode ser deixado de lado o processo que ocorre não na criação da obra, mas em sua recepção pelo observador, o processo que produz uma realidade inteiramente nova na imaginação dele, guiado pelos seus conceitos formados e pelas experiências vividas, ou, segundo Braune:

Da mesma forma, uma foto se sustentará, perdurará no tempo não em função de sua técnica ou características composicionais, mas ao conseguir mobilizar internamente as pessoas, fazer com que o espectador, ao se ver frente a ela, dê um passo em direção ao mundo desconhecido, por ter tido o seu inconsciente acionado. (BRAUNE, 2000, p. 30)

Atualmente existem alguns artistas que ainda utilizam os recursos desta vanguarda, como é o caso de David Delruelle, um artista plástico que cria suas obras através do uso extensivo de recortes, colagens e sobreposições de fotografias e ilustrações, e de Chema Madoz, fotógrafo espanhol cujo estilo marcante consiste em realizar fotografias (geralmente monocromáticas) e manipulações das mesmas em busca da ressignificação de objetos de uso cotidiano, criando imagens que por vezes beiram o absurdo. Uma de suas imagens poderia muito bem servir para ilustrar o princípio surrealista de que a imaginação é uma força que não pode nem deve ser contida, como uma nuvem “presa” em uma gaiola passará pelas grades sem dificuldade alguma.

Figura 2 – Chema Madoz. *Sem título*. Sem dados.



Fonte: Website do autor. Disponível em: <<http://www.chemamadoz.com/c.html>>.

Acesso em novembro de 2015.

Figura 3 – David Delruelle. *Walking through the door*. Colagem sobre papel. 2014



Fonte: Website do autor. Disponível em: <<http://www.daviddelruelle.com/#!walking-through-the-door/zoom/mainPage/imagebkt>>. Acesso em novembro de 2015.

Fotografia e música: diálogos pela arte

Explicitou-se anteriormente que toda obra artística se dá como projeção de um conjunto de experiências, conhecimentos e intenções do autor, que escolhe uma ou outra técnica (tecnologia) para expressar suas ideias e dar significado à sua visão de mundo. Kossoy (2001, p.45) resume esta questão, ao tratar da fotografia tanto documento quanto arte dizendo que “toda fotografia tem atrás de si uma história”, mas não devemos nos ater ao entendimento superficial do termo “história” aqui utilizado, ao invés disso, é necessário compreender que, mais que um enredo aparente, cada obra traz em si a história de sua concepção, de seu nascimento, desenvolvimento e amadurecimento.

Fotografia e música (e possivelmente todas as outras artes) dialogam bastante a este respeito; cada obra parece se apresentar ao espectador em duas dimensões distintas, porém interligadas, uma sendo a aparente, regida pelo material, pelos fenômenos visuais e acústicos, e a outra, mutável e irreproduzível, toma forma no plano sentimental, partindo da interpretação pessoal do receptor, o que Kossoy chamou de “processo de construção da interpretação” na fotografia onde a imagem produzida pela representação do fotógrafo que resulta na *imagem mental* (2002, p. 44).

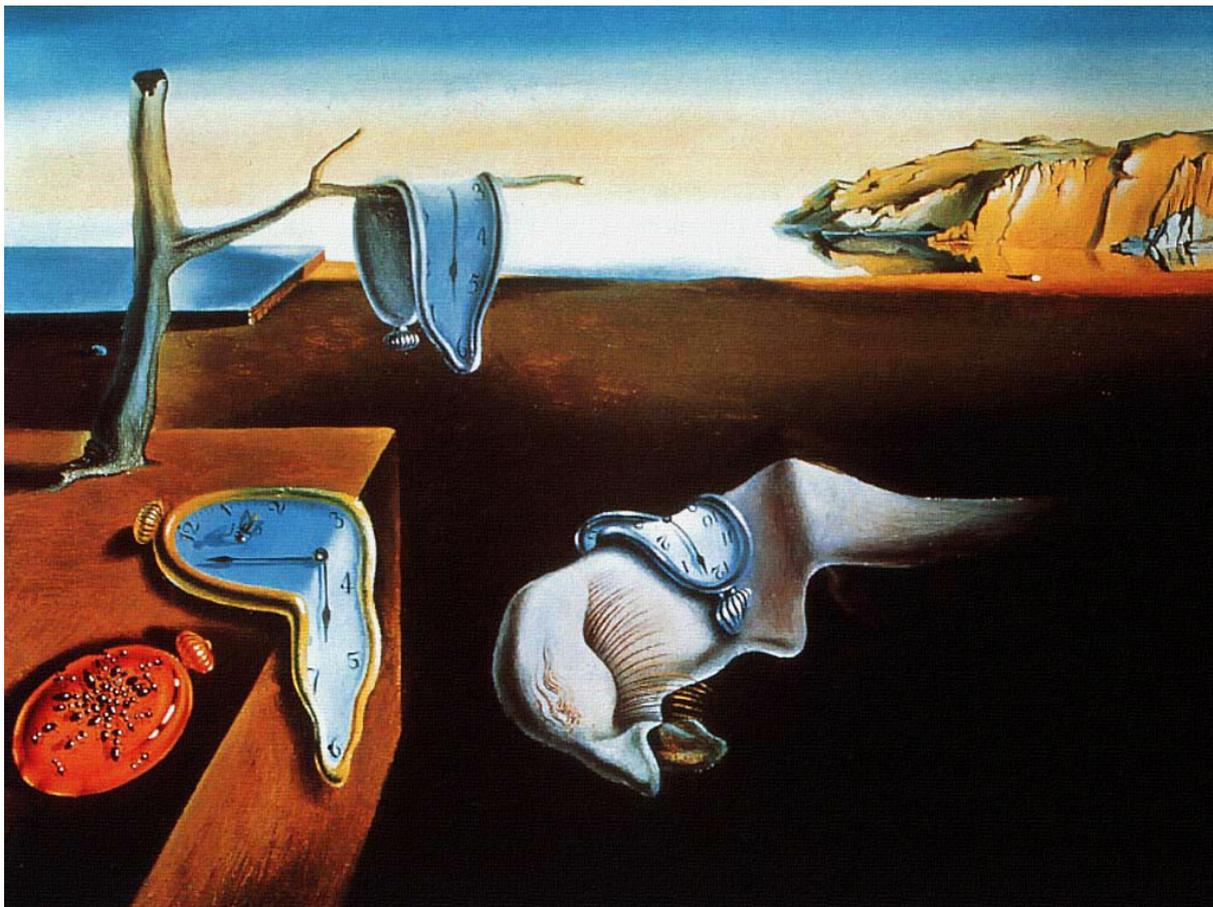
Apesar das similaridades apresentadas, um importante aspecto difere a essência fotográfica da musical, conforme apresentado por Nöth e Santaella:

A rigor, a questão do tempo como passagem, sucessividade, evanescência, não pertence à lógica da visualidade, mas sim à lógica da narrativa, que é eminentemente verbal, e muito mais especialmente à lógica da música, que se constitui no território onde o tempo reina soberano. (1997, p. 91)

Para a fotografia, o tempo – não o tempo “construído no processo perceptivo”, mas o tempo “intrínseco, que é constitutivo da natureza mesma de um dado signo ou linguagem” (NÖTH; SANTAELLA, 1997, p. 91) – existe fragmentado, enquanto para a música, ele se dá continuamente. Um dos desafios deste trabalho é justamente encontrar uma forma de transformar oralidade, fluida, em visualidade, estática. O processo se dará não sem perdas ou transformações, e por isso será necessário selecionar o fragmento que represente melhor a interpretação feita de cada obra.

Coincidentemente, uma das obras mais famosas de Salvador Dali trata deste mesmo tema, em sua própria tentativa de representar a passagem do tempo em uma obra essencialmente instantânea.

Figura 4 – Salvador Dali. *A persistência da memória*. 1931. Óleo sobre tela. 24x33cm.
Museu de Arte Moderna, Nova Iorque.



Fonte: Website Wikiart. Disponível em < <http://www.wikiart.org/en/salvador-dali/the-persistence-of-memory-1931>>. Acesso em novembro de 2015.

Releituras

Para a produção das fotografias que serão releituras visuais das composições musicais, procurei inicialmente estabelecer um estilo que traduzisse ou representasse a infância, o modo de pensar e agir infantil e suas características, mas também a ponte que parece existir entre a representação infantil na poesia (musical) de Chico Buarque e o já citado aspecto “passadista” do artista. Assim, visei inserir nos rascunhos, além de itens específicos de cada canção, movimentos, luzes e outros elementos estéticos que juntos transmitissem três conceitos essenciais: fantasia, ausência e transformação (mutação, metamorfose). Em torno destes três pilares, a letra de cada música foi analisada e interpretada, a fim de identificar/criar uma cena que pudesse condensar a “história” contida na mesma. Tomei como inspiração o trabalho de artistas e fotógrafos cujas obras possuem características oníricas ou fantasiosas, além de estéticas criadoras que se assemelhem ou façam referência ao surrealismo, já que acredito que tal vanguarda artística sirva bem ao propósito de expressar um universo tão complexo quanto o da imaginação (propósito este, aliás, que é o sustentáculo do Manifesto Surrealista), como visto anteriormente, e de forma tão despretensiosa e purista (não-violenta, baseada na libertação do pensamento universalmente) quanto a fantasia infantil; artistas como os surrealistas Salvador Dali, Max Ernst, René Magritte, e os fotógrafos Chema Madoz, Ravshanya, Gregory Crewdson, Jeff Wall, entre outros, que criam, por meio de suas lentes e de suas habilidades, incríveis imagens de cunho fantástico, onde elementos da realidade física interagem com a cena em eternos momentos de tensão – a tensão de que algo está prestes a acontecer, como o instante exatamente anterior ao despertar de um sonho, instante em que o imprevisível e o inevitável se encontram e se misturam.

Figura 5 – Ravshanya. *Sem título*. Sem dados.



Fonte: Website do autor. Disponível em <<http://www.ravshaniya.com/>>. Acesso em novembro de 2015.

Figura 6 – Gregory Crewdson. *Sem título*. Impressão digital colorida. 121.9x152.4 cm. 2001.



Fonte: Website Gagosian. Disponível em <<https://www.gagosian.com/exhibitions/june-29-2002--gregory-crewdson>>. Acesso em novembro de 2015.

Pela natureza das fotografias idealizadas, não foi descartada a possibilidade de montagem em estágio de pós-produção digital, devido ao tempo e recursos disponíveis para execução, considerando que vários elementos encontram-se em pleno movimento, levaria muito tempo para sincronizar perfeitamente todos os personagens e componentes da cena na mesma captura, tornando inviável tal produção. É interessante notar também que praticamente todos os fotógrafos consultados utilizam este recurso em suas criações surrealistas (exceto talvez Gregory Crewdson, reconhecido pelas imagens que cria a partir de produções colossais, totalmente planejadas para serem feitas em um único clique), recurso este que se assemelha em certo grau com o modo como funciona a imaginação, fragmentando, reorganizando e reconstruindo ideias e imagens.

Outra característica que resolvi adotar, esta de ordem tanto conceitual quanto prática, foi a utilização de modelos adultos, em vez de crianças, como talvez pareça mais adequado ao tema no primeiro momento. O primeiro motivo para esta escolha é a facilidade de encontrar modelos e de transmitir ideias e instruções a eles, assim pude contar com a ajuda de amigos próximos, o que facilitou boa parte do trabalho, da escolha dos modelos baseados em suas características tanto físicas quanto subjetivas à comunicação e tranquilidade durante as sessões fotográficas. Segundo, para a ideia central das releituras – que é representar o sentimento infantil contido nas canções como uma expressão do sentimento adulto de saudade da infância, além da ruptura que marca a passagem da criança em adulto, o descobrimento de sentimentos e sensações antes desconhecidas, deixando-as um passo mais distantes da pureza da ingenuidade de ser criança –pareceu-me mais adequado optar por modelos adultos, que ao representarem o sentimento esboçado, teriam mais conhecimento de como fazê-lo.

Levando em consideração os aspectos técnicos das fotografias, cada cena foi rascunhada após leitura, análise e reflexão sobre a respectiva canção e seus versos, mas buscando criar uma identidade em torno de todo o trabalho alguns atributos foram definidos e adotados sempre que possível; entre eles:

- Enquadramento em plano médio, de modo a criar ao mesmo tempo uma ambientação e uma proximidade com a cena e com os personagens.
- Iluminação lateral, imprimindo contraste na imagem, proporcionando assim um clima que se assemelha à sensação de uma cena fantasiosa e repleta de tensão.
- Velocidade de obturador alta, a fim de criar registros bem definidos e focados de poses em movimento e dar a sensação de “parar o tempo” no momento.

- Abertura do diafragma média ou pequena, criando assim uma profundidade de campo grande, buscando manter a maior parte dos elementos em foco.
- Utilização de lentes com distâncias focais consideradas “normais” (entre 35mm e 50mm) ou equivalentes em sensores menores que 35mm, evitando assim grandes distorções na imagem.
- Câmera fixada em tripé, facilitando o processo de montagem na pós-produção, quando necessário.

Canções selecionadas

A seguir estão apresentadas as canções que foram objeto de análise e interpretação para a produção das imagens finais do trabalho. Conforme explicado anteriormente, procurei realizar uma leitura das cenas focada na transição da infância para a idade adulta e suas características sentimentais. Algumas produções resultaram em cenas mais fieis às letras que outras, mas ressalto que este é o resultado de uma visão particular sobre o tema, e que o objetivo sempre foi menos retratar literalmente as músicas que expressar sentimentos e reflexões.

1 – João e Maria

Agora eu era o herói
E o meu cavalo só falava inglês
A noiva do cowboy
Era você além das outras três
Eu enfrentava os batalhões
Os alemães e seus canhões
Guardava o meu bodoque
E ensaiava o rock para as matinês

Agora eu era o rei
Era o bedel e era também juiz
E pela minha lei
A gente era obrigado a ser feliz
E você era a princesa que eu fiz coroar
E era tão linda de se admirar
Que andava nua pelo meu país

Não, não fuja não
Finja que agora eu era o seu brinquedo
Eu era o seu pião
O seu bicho preferido
Vem, me dê a mão
A gente agora já não tinha medo
No tempo da maldade acho que a gente nem tinha nascido

Agora era fatal
Que o faz-de-conta terminasse assim
Pra lá deste quintal
Era uma noite que não tem mais fim
Pois você sumiu no mundo sem me avisar
E agora eu era um louco a perguntar
O que é que a vida vai fazer de mim?

Composição: Chico Buarque / Sivuca

“João e Maria” não é uma composição exclusiva de Chico Buarque, na verdade, Sivuca (Severino Dias de Oliveira, 1939 - 2006, músico, maestro, compositor, conhecido principalmente pela sua habilidade com a sanfona) havia criado a melodia em 1944 e anos mais tarde, enviou a música em uma fita para que ele a completasse com sua poesia. Em um relato (BUARQUE, 1989), Chico comenta que achou tal tarefa fascinante, pois a composição havia sido escrita na época em que ele nascera, e por isso logo o tema que sugeriu-se em suas ideias foi obrigatoriamente o da infância. Além disso, a composição vinha com o nome de “João e Maria”, em uma referência clara ao clássico conto dos irmãos Grimm, uma das histórias que toda criança conhece desde cedo na cultura ocidental.

Esta é talvez a música que mais nos transmita o sentimento de infância, contendo elementos explicitamente ligados às atividades infantis e uma narrativa que quase simula uma brincadeira entre crianças. Logo no início da melodia, o verso “Agora eu era o herói” representa muito – a utilização de um advérbio relativo ao tempo presente em conjunto com um verbo conjugado no passado, uma construção comum de ser ouvida durante a vivência das aventuras imaginárias dos pequenos, uma construção que semanticamente parece desafiar as regras mas define perfeitamente a brincadeira que vai mesclar realidade com imaginação; outras várias notações podem ser feitas reafirmando o universo de faz-de-conta que se forma – cavalos que falam, alterações de personagens, batalhas contra exércitos, referências às histórias de faroeste, etc.

É interessante notar que algumas partes da letra parecem fazer menção à infância do próprio Chico, quando são citados batalhões, alemães e canhões podemos supor que seja uma referência aos tempos de guerra e tensão política vividos, e a presença do bodoque, rock e matinês podem ser uma alusão à ligação do cantor com a música desde cedo.

O próprio clima de faz-de-conta e boa parte da segunda estrofe parecem ser argumentos plausíveis para a teoria de Meneses e Homem de que houve uma época em que Chico experimentou um grande saudosismo por tempos menos conturbados. Um verso específico nos chama a atenção quanto a este ponto, quando o compositor sugere que em seu mundo criado “a gente era *obrigado* a ser feliz”, e que sua princesa era livre o bastante para

andar nua por ele. Ainda, três versos representam talvez uma sensação de insegurança e medo do desconhecido: em “Vem, me dê a mão / A gente agora já não tinha medo / No tempo da maldade acho que a gente nem tinha nascido”, o mesmo saudosismo clama por aquele “voltar à infância” citado anteriormente, retornar à pura ignorância de ser criança.

A última estrofe é quase toda a imagem da transformação indesejada que se vê acontecendo, o menino se dá conta da realidade, talvez do amor de uma forma mais racional, e se vê desamparado frente à perda do “brinquedo”, aqui também representado pela companhia, pela amiga-amada; se dá conta da vida sem saber como enfrenta-la.

O conceito pensado para a fotografia que se baseia nesta peça gira principalmente em torno da última estrofe, ou seja, do mundo de ruptura com o faz-de-conta, com a ilusão da infância. O homem se vê repentinamente desprovido de um dos seus maiores confortos, de seu “porto-seguro” enquanto é violentamente obrigado a crescer, a transformar-se em um ser social, inevitavelmente rodeado de problemas. O personagem luta para manter o mundo que criou, mas tudo parece desmoronar sem que nada possa ser feito, e ele tenta se agarrar àquilo que mais talvez lhe sirva de suporte nessa transição, tenta evitar a dor de crescer sozinho. Vários elementos citados ao longo da música foram inseridos “literalmente” na imagem, por representarem a infância de uma maneira simples e fiel: a brincadeira é a sua essência. A luz que entra pela porta tenta representar o novo mundo, a mutação e o ofuscamento sentido pela enxurrada de sensação que vem com ela; enquanto sua parceira se dirige a ela um uma súbita “fuga” do seu faz-de-conta, ele se vê surpreendido pela falta de controle sobre os fatos e sobre o universo que inventou, e sente-se ao mesmo tempo impelido e amedrontado de seguir o mesmo caminho.

2 – O Caderno

Sou eu que vou seguir você
Do primeiro rabisco até o bê-a-bá
Em todos os desenhos
Coloridos vou estar
A casa, a montanha
Duas nuvens no céu
E um sol a sorrir no papel

Sou eu que vou ser seu colega
Seus problemas ajudar a resolver
Sofrer também nas provas bimestrais
Junto a você
Serei sempre seu confidente fiel
Se seu pranto molhar meu papel

Sou eu que vou ser seu amigo
Vou lhe dar abrigo
Se você quiser
Quando surgirem seus primeiros raios de mulher
A vida se abrirá num feroz carrossel
E você vai rasgar meu papel

O que está escrito em mim
Comigo ficará guardado
Se lhe dá prazer
A vida segue sempre em frente
O que se há de fazer ?
Só peço a você um favor, se puder
Não me esqueça num canto qualquer

Apesar de esta não ser uma composição de Chico Buarque, mas sim de Toquinho (nome artístico de Antonio Pecci Filho, nascido em 1946, músico, compositor, violonista) é comum encontrar diversas interpretações feitas por ele, tendo inclusive sido escolhida para ser gravada em seu álbum *Umas e Outras* (Universal Music Ltda., 2014).

A escolha desta canção foi feita por sua mensagem transmitir o mesmo senso de transformação e ruptura que buscamos ao longo de todo o trabalho. A música traz a personificação de um objeto que se faz presente durante todo o período escolar da vida, tendo a importância de representar todo o aprendizado absorvido, as descobertas sobre o mundo, além de lembrar a figura do “querido diário”, o “confidente fiel” que acompanha cada passo do amadurecimento da criança.

O quadro de tensão e ruptura que procuramos se dá no momento em que tal personagem se vê sendo deixado de lado, esquecido “num canto qualquer”, depois de acompanhar a extensa jornada desde “o primeiro rabisco” até os “primeiros raios de mulher”, instante este que parece ser crucial na reviravolta que acontece: a criança passa a descobrir o mundo e a interagir com ele de formas diferentes, suas emoções afloradas em um “feroz carrossel” instigam a mudança e o ato de deixar o caderno de lado, em uma alusão à chegada de uma nova fase da vida.

A foto foi concebida com base principalmente no fim da terceira estrofe

A vida se abrirá
Num feroz carrossel
E você vai rasgar meu papel

levando em conta a interpretação que as palavras escolhidas – abrirá, feroz, rasgar – soam como um turbilhão começando a se formar, destruindo e transformando tudo sem aviso, enquanto a “menina” luta para compreender e se acostumar aos novos sentimentos, às mudanças trazidas pela maturação do corpo e da mente. Além disso, a concepção da imagem acabou trazendo a mim o sentimento de estar perdido em meio aos problemas que parecem não ter fim, e a função do papel, que antes servia de guia, amigo, confidente, agora aparece como meio por onde os problemas aparecem – contas, cartas, notícias – e a personagem em um canto tenta se esquivar deles.

3 – Ciranda da Bailarina

Procurando bem
Todo mundo tem pereba
Marca de Bexiga ou vacina
E tem piriri, tem lombriga, tem ameba
Só a bailarina que não tem
E não tem coceira
Verruga nem frieira
Nem falta de maneira
Ela não tem

Futucando bem
Todo mundo tem piolho
Ou tem cheiro de creolina
Todo mundo tem um irmão meio zarolho
Só a bailarina que não tem
Nem unha encardida
Nem dente com comida
Nem casca de ferida
Ela não tem

Não livra ninguém
Todo mundo tem remela
Quando acorda às seis da matina
Teve escarlatina
Ou tem febre amarela
Só a bailarina que não tem
Medo de subir,
Medo de cair,
Medo de vertigem
Quem não tem

Confessando bem
Todo mundo faz pecado
Logo assim que a missa termina
Todo mundo tem um primeiro namorado
Só a bailarina que não tem
Sujo atrás da orelha
Bigode de groselha
Calcinha um pouco velha
Ela não tem

O padre também
Pode até ficar vermelho
Se o vento levanta a batina
Reparando bem, todo mundo tem pentelho
Só a bailarina que não tem
Sala sem mobília
Goteira na vasilha
Problema na família
Quem não tem

Procurando bem
Todo mundo tem

Composição: Chico Buarque e Edu Lobo

Esta música é uma composição, feita em conjunto com Edu Lobo (Eduardo de Góes Lobo, nascido em 1943, músico, compositor, instrumentista) para o musical *O Grande Circo Místico*, apresentado em 1983, baseado no poema homônimo de Jorge de Lima (https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grande_Circo_M%C3%ADstico), e sua letra é toda voltada para o conceito que se criou da “bailarina”, a imagem da perfeição, da delicadeza, da ingenuidade e da leveza. Durante toda a melodia, diversos “problemas” do cotidiano vão sendo citados, sempre seguidos da afirmação “só a bailarina que não tem”; mais uma vez a

figura do infantil, aqui representada pela leveza e pela magia da performance da bailarina, vem acompanhada da aura que a resguarda das atribuições da vida adulta.

É interessante que percebamos, porém, que neste caso existe uma quase-obrigação de que a bailarina não deixe sua imagem ser maculada, uma obrigação de perfeição, e a tensão que se sente é como a pressão que a criança começa assentir ao se deparar com os problemas cotidianos. Podemos ainda inferir que a bailarina é uma representação de todas as mulheres, das quais é constantemente exigido que mantenham a imagem da perfeição construída para elas pela sociedade enquanto escondem suas preocupações e consternações, como se não fosse a elas permitido reclamar. Uma menina que se vê crescendo para enfrentar essa situação cotidiana se encontra perdida, atordoada em meio a esse quadro, e é principalmente nesse atordoamento que a idealização desta releitura se baseia: enquanto a menina, já perdida entre a infância e a maturidade, se esforça para manter-se equilibrada, um mundo de consternações parecem desmoronar ao seu redor.

4 – História de uma gata

Me alimentaram

Me acariciaram

Me aliciaram

Me acostumaram

O meu mundo era o apartamento

Detefon, almofada e trato

Todo dia filé-mignon

Ou mesmo um bom filé...de gato

Me diziam, todo momento

Fique em casa, não tome vento

Mas é duro ficar na sua

Quando à luz da lua

Tantos gatos pela rua

Toda a noite vão cantando assim

Nós, gatos, já nascemos pobres

Porém, já nascemos livres

Senhor, senhora ou senhorio

Felino, não reconhecerás

Nós, gatos, já nascemos pobres

Porém, já nascemos livres

Senhor, senhora ou senhorio

Felino, não reconhecerás

De manhã eu voltei pra casa

Fui barrada na portaria

Sem filé e sem almofada

Por causa da cantoria

Mas agora o meu dia-a-dia
 É no meio da gataria
 Pela rua virando lata
 Eu sou mais eu, mais gata
 Numa louca serenata
 Que de noite sai cantando assim

Nós, gatos, já nascemos pobres
 Porém, já nascemos livres
 Senhor, senhora ou senhorio
 Felino, não reconhecerás

Nós, gatos, já nascemos pobres
 Porém, já nascemos livres
 Senhor, senhora ou senhorio
 Felino, não reconhecerás

Composição: Enriquez - Bardotti - Chico Buarque

Esta canção, apesar de não citar expressamente a figura da criança, faz referência à rebeldia que acompanha certas fases da infância, especialmente as de transição para adolescência e idade adulta, tema observado também por Rufino (2008), apesar da análise focada em uma direção diferente da aqui apresentada. Por tratar-se de uma canção escrita para a peça infantil *Os Saltimbancos* (que foi uma tradução e adaptação da fábula musical italiana *I Musicanti*, de Luiz Enriquez e Sergio Bardotti, baseada no conto dos Irmãos Grimm *Os músicos de Bremen*), a antropomorfização da personagem principal é um recurso totalmente aceitável – é mais que comum a ocorrência de animais e objetos que aparecem como personagens que pensam, se comunicam e agem como humanos em desenhos animados, filmes e histórias infantis – e adequado ao imaginário das crianças.

No início da letra da canção, nota-se a presença do *sujeito-narrador* (idem) que deixa claro que sempre foi bem tratado e protegido; a imagem do “senhor, senhora, senhorio” pode ser comparada à dos pais, que por convenção têm o dever de se esforçar para oferecer sempre

o que há de melhor para os filhos (“Detefon, almofada e trato / Todo dia um filé-mignon”) ao mesmo tempo em que tentam mantê-los longe dos “perigos” do mundo, muitas vezes colocando-os em situações de aprisionamento na tentativa de proteção. Tal imagem pode ser associada também à da sociedade e sua cultura contemporânea, que identifica a criança como um ser frágil que precisa de cuidados constantes, mas que, assim que crescem, deve se adequar à vida adulta e suas obrigações, tenta privá-la de prazeres e vivências considerados “imorais” ou “incorretos” na esperança de criar o “adulto desejável”, trabalhador, produtor e digno. A figura da gata, porém, deixa claro que

Mas é duro ficar na sua
Quando à luz da lua
Tantos gatos pela rua
Toda a noite vão cantando assim

Existe a necessidade de descobrir novas experiências, vivenciar novas sensações. É neste momento, impelida por tal necessidade, que a gata descobre novas alegrias, que não necessariamente excluem as anteriores, já que ela ainda tenta voltar para casa; neste momento, “barrada na portaria”, a gata se encontra sem o apoio anteriormente recebido, e vê-se obrigada a continuar com suas novas companhias.

É desta situação que formou-se a ideia para a releitura desta peça: após a jornada em busca de novas experiências, a personagem é rejeitada por seu círculo social anterior, e apesar de tentar voltar para o conforto, é obrigada a viver em meio às influências dos grupos sociais marginalizados. Esta é uma situação que parece ocorrer mais frequentemente entre adolescentes, que afetados pelas constantes mudanças físicas e psicológicas, ficam mais vulneráveis às variações de humor e às influências externas; frequentemente incompreendidos pelas famílias, buscam conforto em outras atividades, por vezes ilícitas e destruidoras.

Pretendendo manter a análise mais próxima da proposta inicial, sugere-se ainda que o processo de crescimento da criança é repleto de descobertas das quais não se pode mais esquecer, e o amadurecimento para a vida adulta é sombrio e doloroso, comparado às constantes fantasias e à ingenuidade da infância.

Resultado

Esta seção contém o resultado da série de fotografias realizadas, após edição, com suas respectivas execuções e características.

1 – João e Maria

Figura 7 – Guilherme Carvalho. *João e Maria*. 2015.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Esta imagem foi realizada a partir da montagem de duas fotografias registradas com a câmera posicionada em tripé, utilizando luz artificial proveniente de três unidades de *flash*, para eliminar atuação da luz proveniente do ambiente externo, foi utilizada uma alta velocidade do obturador em conjunto com abertura de diafragma pequena, além de velocidade ISO média. Como a câmera utilizada possui sensor APS-C (comumente chamado de “cropado”), um fator de multiplicação é aplicado à distância focal da lente utilizada para compará-la à sua equivalência em uma câmera com sensor 35mm. As especificações utilizadas foram as seguintes:

- Câmera Canon 600D
- Lente Canon 18-55mm F/3.5-5.6 Ef-s Is II
- Distância focal: 20mm (x1.6 ~ 35mm em sensor *full frame*)
- Velocidade de obturador: 1/160s
- Velocidade ISO: 400
- Abertura do diafragma: f/7,1
- 2 *flashes* Yongnuo YN-460 com potência total, posicionados em uma sombrinha branca, à direita da cena, fora do cômodo
- 1 *flash* Nikon SB-910, em modo *slave*, com difusor posicionado à esquerda da cena, com potência 1/16, apontando para o teto

2 – O Caderno

Figura 8 – Guilherme Carvalho. *O Caderno*. 2015.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Para esta foto, várias imagens foram realizadas, visando a obtenção de diversos momentos com papéis suspensos. A iluminação provém de duas unidades de *flash*, pois o ambiente estava escuro. Semelhante à imagem anterior, foi utilizada um alta velocidade do obturador e abertura de diafragma pequena, e a mesma velocidade ISO. Especificações utilizadas:

- Câmera Canon 600D
- Lente Canon 18-55mm F/3.5-5.6 Ef-s Is II
- Distância focal: 20mm (x1.6 ~ 35mm em sensor *full frame*)
- Velocidade de obturador: 1/160s
- Velocidade ISO: 400
- Abertura do diafragma: f/7,1
- 2 *flashes* Yongnuo YN-460 com potência total, apontados para uma sombrinha prateada.

3 – Ciranda da Bailarina

Figura 9 – Guilherme Carvalho. *Ciranda da Bailarina*. 2015.



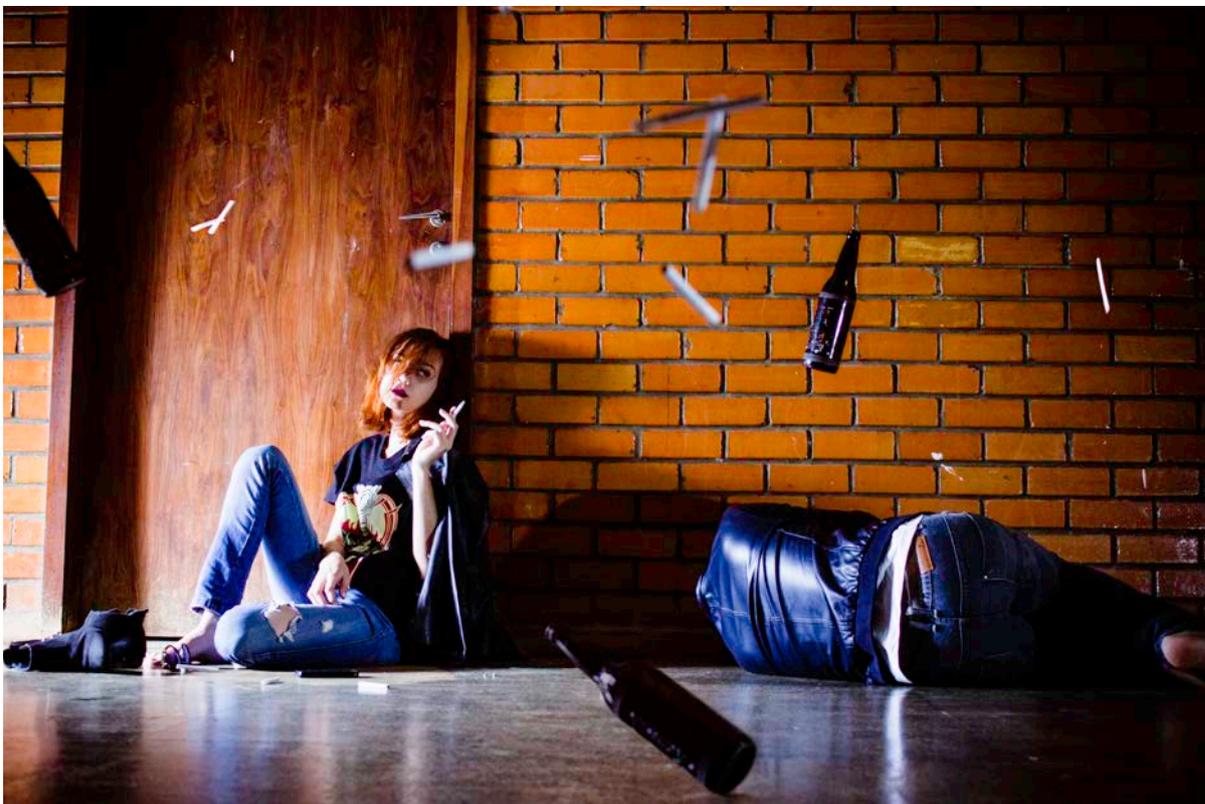
Fonte: Elaborada pelo autor.

Esta foi a imagem mais complexa de ser produzida e editada. A movimentação da modelo foi difícil devido ao espaço disponível para realizar o movimento; a iluminação superior precisava estar alta o bastante para que o equipamento não aparecesse em cena; a sincronia da luz inferior foi difícil devido à posição da luz superior. Além disso, a utilização da fumaça mostrou-se um desafio tanto durante a realização das fotos, pois a visibilidade ficou prejudicada, quanto durante a edição e montagem, pois seu padrão aleatório e muito variável tornou árdua a tarefa de fazer a troca de elementos sem deixar rastros muito visíveis. Apesar disso, o efeito desejado foi alcançado, e com paciência foi possível realizar as edições sem maiores problemas. As configurações utilizadas são semelhantes às das imagens anteriores: pequena abertura de diafragma, velocidade de obturador alta (neste caso não era tão necessário, uma vez que o ambiente estava bem escuro e a iluminação dos *flashes* ajuda a “congelar” a cena) e velocidade ISO baixa, buscando maior nitidez, necessidade encontrada pelo uso da fumaça. Especificações da foto:

- Câmera Canon 600D
- Lente Canon 18-55mm F/3.5-5.6 Ef-s Is II
- Distância focal: 20mm (x1.6 ~ 35mm em sensor *full frame*)
- Velocidade de obturador: 1/125s
- Velocidade ISO: 200
- Abertura do diafragma: f/7,1
- 2 *flashes* Yongnuo YN-460 com potência total, acoplados a um *snoot*, posicionados acima da modelo
- 1 *flash* Nikon SB-910, em modo *slave*, com difusor posicionado à frente e abaixo da cena, com potência ajustada para 1/16.

4 – História de Uma Gata

Figura 10 – Guilherme Carvalho. *História de uma Gata*. 2015.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Para esta foto, o trabalho de montagem foi o mais extenso, pela quantidade de objetos que se pretendeu que aparecessem “flutuando”. Aqui a câmera foi posicionada a um nível bem próximo ao solo, a fim de criar a sensação de um observador que se encontra sentado ou deitado de frente para a cena. Em quesitos técnicos, esta imagem se difere levemente das outras, principalmente pela distância focal utilizada, escolha feita devido ao posicionamento da câmera e das luzes no local. Aqui a ideia foi ter elementos desfocados no primeiro plano, por isso também foi utilizada uma abertura de diafragma levemente maior. As características da captura são:

- Câmera Canon 600D
- Lente Canon 18-55mm F/3.5-5.6 Ef-s Is II
- Distância focal: 30mm (x1.6 ~ 50mm em sensor *full frame*)
- Velocidade de obturador: 1/160s
- Velocidade ISO: 200

- Abertura do diafragma: $f/5,0$
- 2 *flashes* Yongnuo YN-460 com potência total, apontados a uma sombrinha prateada à esquerda da cena, próxima à parede
- 1 *flash* Nikon SB-910, em modo *slave*, com difusor posicionado à frente e à direita da cena, com potência de $1/16$.

Equipamentos, métodos e equipe

A maioria dos equipamentos utilizados são de minha propriedade, com exceção dos *flashes* complementares da marca Nikon. A lista dos equipamentos e softwares utilizados na produção das fotografias está a seguir. Vale notar que nem todos foram utilizados em todas as produções finais, mas estiveram presentes em todas as sessões e foram utilizados para que houvesse mais opções no momento da escolha final das imagens.

- Câmera Canon 600D
- Lente Canon 18-55mm F/3.5-5.6 Ef-s Is II
- Lente Canon 50mm F/1.8 Ef Is
- 2 *flashes* Yongnuo YN-460
- 2 *flashes* Nikon SB-910
- Sombrinhas brancas difusoras
- Sombrinhas prateadas refletoras
- Tripé Slik para câmera
- Tripé para suporte de iluminação
- Snoot para *flash*
- Controle remoto para Canon
- Software Adobe Lightroom CC
- Software Adobe Photoshop CC

Durante a produção das fotografias, contei a com o importante auxílio de amigos nas seguintes funções:

- Bárbara Britto – produção; maquiagem
- Camilla Rodrigues – modelo
- Letícia Lellis – modelo
- Lorena Carvalho – modelo; maquiagem; produção
- Lukas Lorenz – modelo
- Natsumy Makiyama – modelo; maquiagem
- Wesley Naves – produção; locação; iluminação

Considerações finais

Apesar da realização deste trabalho ter ocorrido em um momento conturbado em minha vida pessoal, fiquei satisfeito com o resultado. Confesso que sua extensão e a qualidade do produto final ficaram aquém do que tinha em mente no início do planejamento; e isso não apenas pelo tempo que se mostrou curto quando finalmente a pesquisa e produção começaram a se encaminhar, mas também pelas dificuldades encontradas que não haviam sido previstas. Depois de muito procurar, notei que o que eu imaginava já ser uma área vastamente estudada, a interação e interdisciplinaridade entre diversas artes, como é o caso presente entre fotografia e música, é na verdade um campo razoavelmente inexplorado, talvez pela subjetividade que inevitavelmente há de acompanhar estudos que tratem de arte.

Um aprendizado muito valioso foi perceber a importância de ter uma equipe auxiliando a produção de ideias e das obras, visto que as variáveis a serem consideradas são muitas e as chances de que algo dê errado também. Problemas com modelos, figurinos, equipamentos, locações não são incomuns e precisam ser previstos para que haja um plano reserva nesses casos. Nas produções em que, por força de disponibilidade, precisei trabalhar com menos pessoas me ajudando, o tempo tomado foi muito maior e os resultados foram prejudicados pelo fato de eu não estar totalmente focado em construir a cena de forma perfeita.

A escolha do tema, apesar de gratificante por ser derivado de preferências pessoais, mostrou-se de uma dificuldade não imaginada. Talvez por abrir espaço para muitas reflexões de ordem pessoal, ficou a impressão de falta de apoio bibliográfico para corroborar os argumentos.

Por fim, conforme foi dito no começo do trabalho, esta é a primeira execução de uma ideia que eu tive, de “transformar” músicas em fotografias, e pretendo continuar como um projeto pessoal, a fim de desenvolver ainda mais as habilidade profissionais e levar ao público a visão sobre o assunto.

Referências Bibliográficas

BATTISTONE Filho, Duílio. *Pequena história da arte*. 3ª ed. Campinas: Papyrus, 1989.

BENJAMIN, Walter. *A Obra de Arte na era da sua reprodutibilidade técnica*. Disponível em

<http://www.ufrgs.br/obec/assets/acervo/arquivo/benjamin_reprodutibilidade_tecnica.pdf

> Acesso em 01 de novembro de 2015

BRAUNE, Fernando. *O surrealismo e a estética fotográfica*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

BRETÓN, André. *Manifesto do Surrealismo*. 1924. Disponível em <<http://www.culturabrasil.org/breton.htm>> Acesso em 16 de outubro de 2015.

COLI, Jorge. *O que é Arte*. São Paulo: Brasiliense, 1998.

FREUND, Gisèle. *Fotografia e sociedade*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

GURAN, Milton. *Linguagem Fotográfica e Informação*. Rio de Janeiro: EGF – Editora Gama Filho, 2002.

HOMEM, Wagner. *Histórias de canções*. São Paulo : Leya, 2009.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.

KOSSOY, Boris. *Realidades e ficções na trama fotográfica*. 3 ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENESES, Adélia Bezerra de. *Desenho Mágico: poesia e política em Chico Buarque*. São Paulo: Hucitec, 1982

MUNHOZ, Ana Terezinha da C.M. *A Música no processo cultural brasileiro: o poeta Chico Buarque*. Bauru: Universidade do Sagrado Coração, 1986. 131 p.

NÓBREGA, Vanessa Kátia de Medeiros. *Espaço Imaginário: a construção da fotografia surrealista*. In: Revista Temática Ano VIII, n. 10. 2012. Disponível em

<http://www.insite.pro.br/2012/outubro/espaco_imaginario_fotografia.pdf> Acesso em 14 de outubro de 2015 .

NÖTH, Winfried; SANTAELLA, Lúcia. *Imagem: cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

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

RUFINO, Janaína Assis. *Entre homens e animais: análise semiótica de letras de canções infantis*. In: Mal-Estar e Sociedade - Ano I - n. 1, Barbacena , 2008 - p. 111-128.

Outras referências

ADAMI, Anna. *Definição de Arte*. Disponível em <<http://www.infoescola.com/artes/definicao-de-arte/>> Acesso em 17 de outubro de 2015

BUARQUE, Chico. *Semana Chico Buarque*. Rádio Eldorado: 27/09/89. Entrevista concedida a Geraldo Leite. Disponível em <http://www.chicobuarque.com.br/texto/mestre.asp?pg=entrevistas/entre_eldorado_27_09_89.htm> Acesso em 22 de setembro de 2015

LUSO, Taís. *Pintura Surrealista*. Disponível em <<http://taislc.blogspot.com.br/2008/11/pintura-surrealista.html>> Acesso em 25 de outubro de 2015

O Grande Circo Místico. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/O_Grande_Circo_M%C3%ADstico> Acesso em 17 de outubro de 2015

Anexos

Figura 11 – Guilherme Carvalho. Rascunho conceitual da fotografia para a canção João e Maria. 2015.

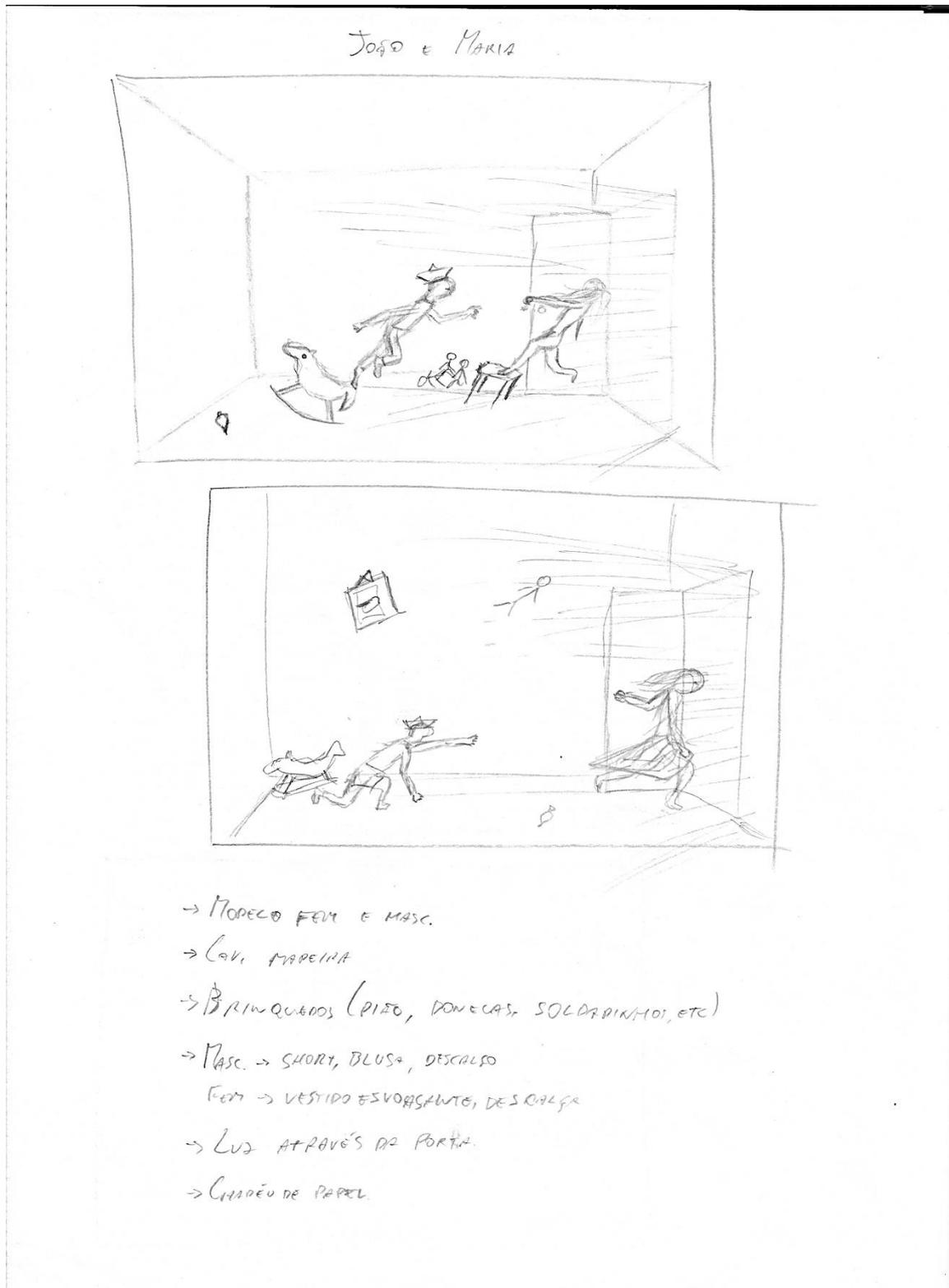
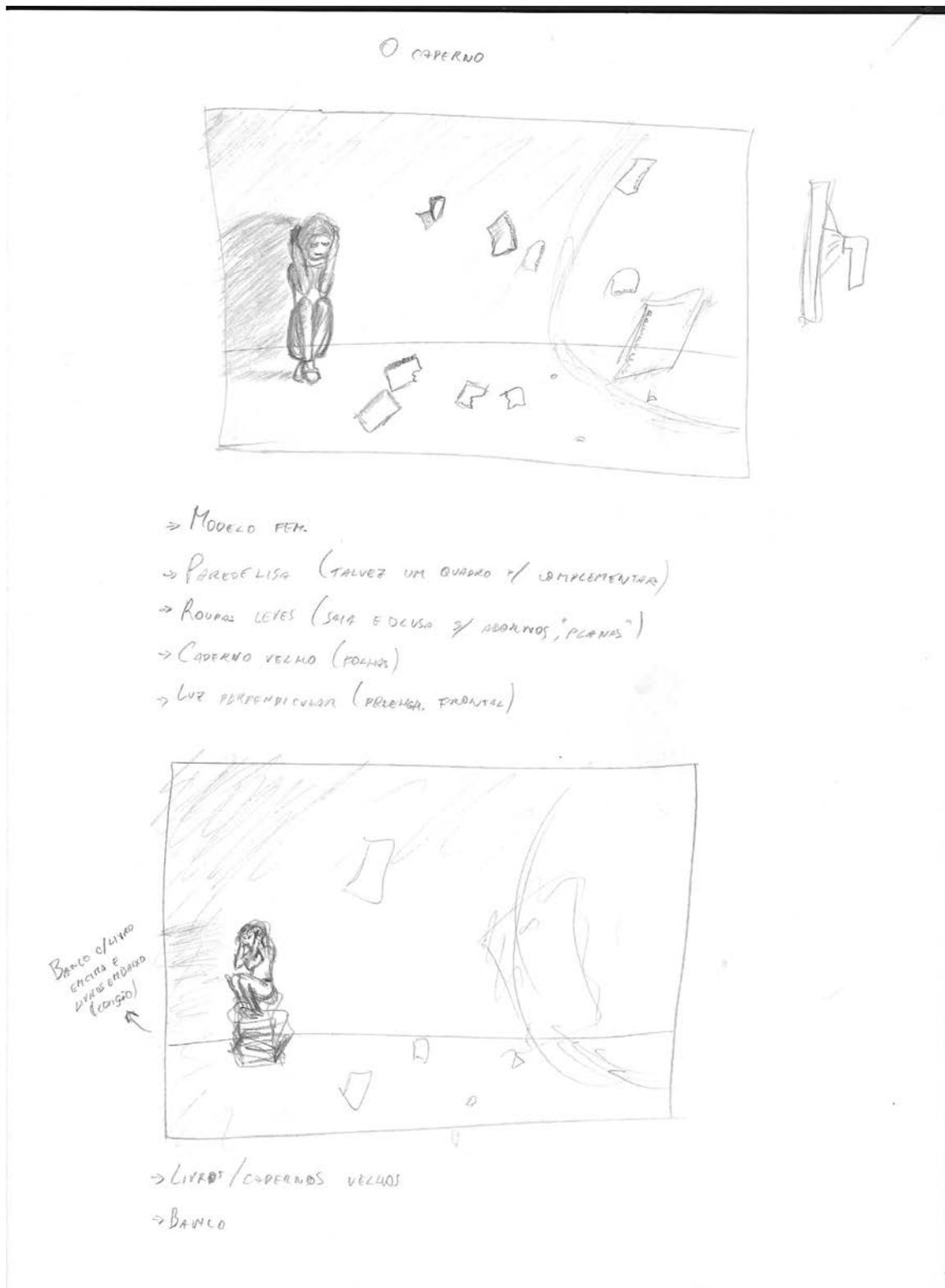
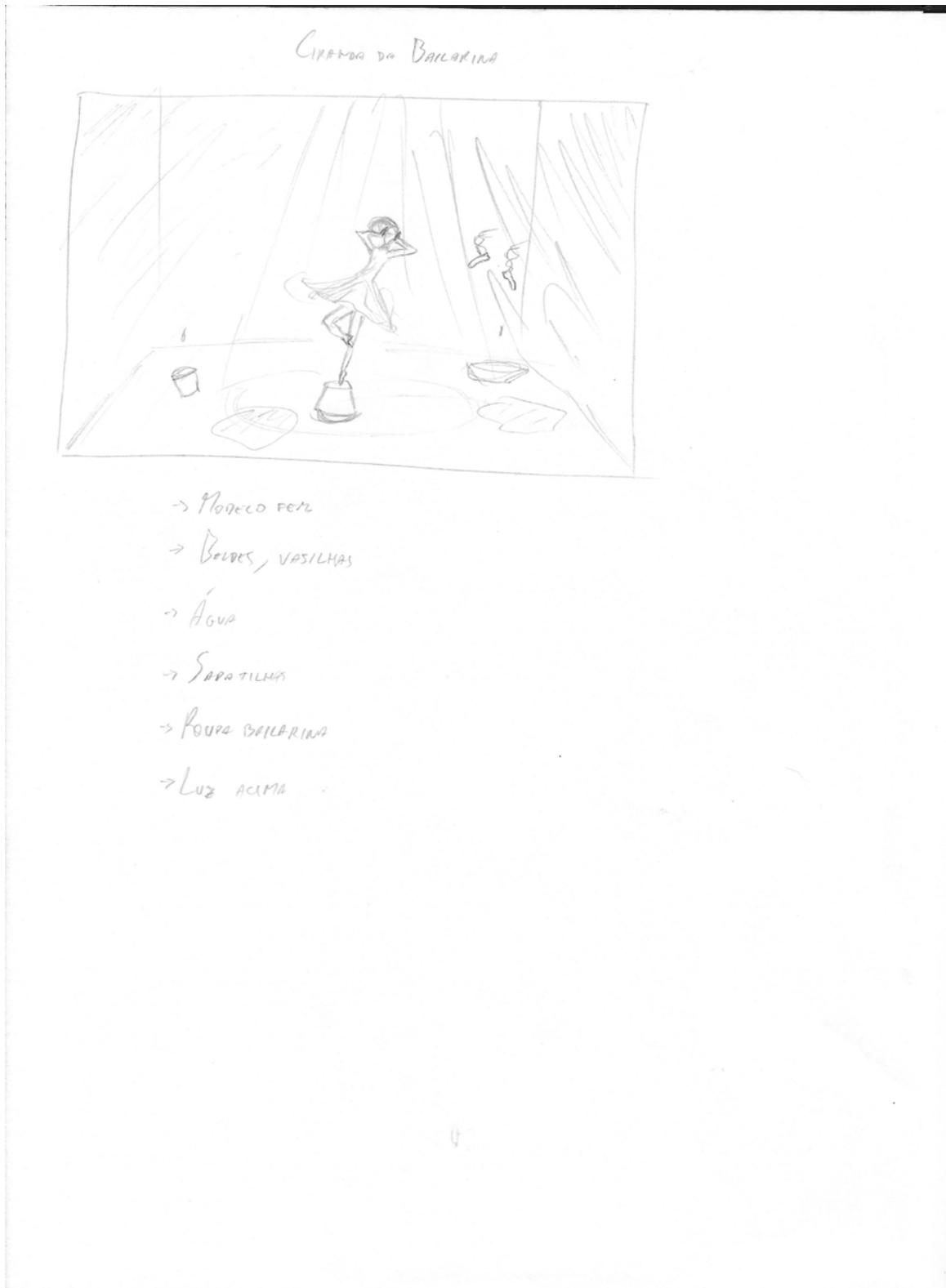


Figura 12 – Guilherme Carvalho. Rascunho conceitual da fotografia para a canção O Caderno. 2015.



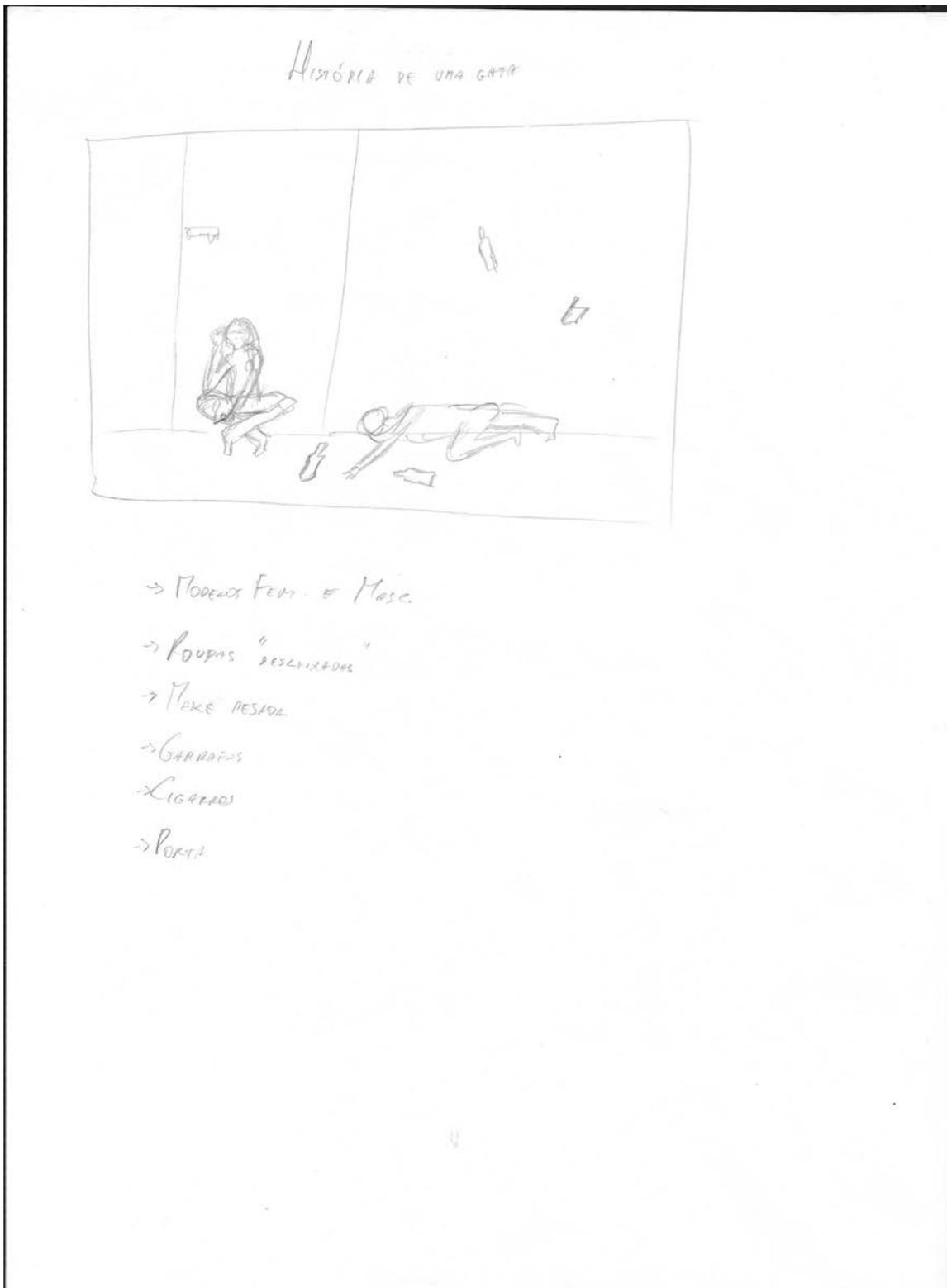
Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 13 – Guilherme Carvalho. Rascunho conceitual da fotografia para a canção Ciranda da Bailarina. 2015.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 14 – Guilherme Carvalho. Rascunho conceitual da fotografia para a canção História de uma Gata. 2015.



Fonte: Elaborada pelo autor.