

banizado no estudo acadêmico – tese de Mesurado, sob a orientação da Profa. Dr. Bernadette Lyra, na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em processo de qualificação - como estratégia de inclusão social, a experiência que vem sendo feita no SESC Interlagos, com foco de desenvolvimento da cidadania e participação comunitária.

O SESC Interlagos, unidade do SESC-SP, localizada no extremo sul da Capital paulista, região extremamente castigada pela desorganização urbana, é um pólo de atividades socioculturais na cidade.

Ocupa área de 500.000m², à margem direita da represa Billings, abriga uma mancha da Mata Atlântica, preservada pela gestão ambiental da unidade. Desenvolve inúmeros programas voltados para a formação de cidadania, entre eles: o Programa Viva o Verde, voltado para a preservação do meio ambiente e o Programa Futebol do Futuro, centrado na difusão da cultura futebolística como arma para aglutinação social e inserção de outras possibilidades socioculturais, tais como: artes corporais, dramáticas, tecnológicas, visuais, etc. Essas atividades culturais apresentam um grande potencial para a abordagem e o diálogo com crianças e jovens, no processo de implementação de programas de educação e inclusão sociocultural.

O programa sócio-educativo, apoiado na interdisciplinaridade, está circunscrito à unidade de Interlagos, é uma alternativa de apoio social no ambiente periférico da metrópole. Na comunidade o futebol é predominantemente difundido e estrategicamente utilizado pelo programa como elemento de atração e aglutinação.

O programa tem servido de laboratório para a prática de atividades fotográficas artesanais, como meio de integração social. Tenho aplicado algumas vivências com a utilização dessas técnicas.

alerta, um chamamento da atenção do espectador para aquilo que ele vai ver: o que você vê não é o que vê! Da maneira particular em que o trabalho se desenvolve, ao mesmo tempo em que se faz a reprodução, pela seriação de cópias durante as várias etapas do processo, resulta uma obra única - marcada por um diálogo entre imagem fotográfica e o suporte - produzido também por mim, artesanalmente - imbuída de uma aura, nos termos propostos por W. Benjamin. Uma ambigüidade própria do trabalho.

O trabalho é executado em uma série de etapas:

- O ato de fotografar;
- O ato de revelar o negativo;
- O ato de ampliar em cópia positiva;
- O ato de emulsionar um outro papel com reagentes fotossensíveis (fórmulas do século XIX);
- O ato de copiar a prova positiva em um outro negativo, do tamanho da imagem final;
- O ato de revelar o negativo sobre o novo suporte.

Segundo Phillippe Dubois, em O Ato Fotográfico, a marca indiciária (piriciãna) na fotografia concentra-se no negativo. Para Dubois, quando se copia o negativo em positivo, perde-se o contato com o índice, que ficou no negativo. Para o teórico, a cópia fotográfica não é uma fotografia em si, e sim uma meta-fotografia, a foto da foto. A peculiar execução do trabalho, pela maneira que atuo, ganha eco, pois, a imagem final passa por várias etapas, que ecoam umas sobre as outras:

4. Para prosseguir o trabalho, preciso produzir um outro negativo, ampliado do tamanho final que se deseja a imagem, pois esta será definida por contato;
5. Prepara-se o suporte emulsionando o papel com reagente fotossensível;
6. O negativo ampliado em contato com o papel previamente emulsionado é exposto à luz ultravioleta;
7. finalmente, a imagem fotográfica é lavada e fixada.

A cada passagem a memória do primeiro registro ecoa sobre o outro. Se pensarmos através da teoria de Dubois, teremos a foto da foto da foto da foto. Nas etapas do processamento a memória revela outra imagem. Tecnicamente, perdem-se informações fotográficas, mas, por outro lado, os ecos de memória revelam novas imagens. A imagem final é um simulacro do primeiro registro fotográfico, mas ao mesmo tempo percebe-se que essa imagem mostra coisas que não se viam nas passagens anteriores, mas estavam lá. A última imagem revela o já contido nas passagens anteriores, mas que só é possível ver através da repetição.

O estudo dos processos históricos de fotografia e as experiências para a retomada dessas técnicas nos oferece uma gama extensa de possibilidades. Por motivo de tempo, fixo-me em algumas experiências realizadas com a recuperação das técnicas do século XIX. Como, mesmo dentro desse recorte, encontramos um terreno enorme para trabalhar, torna-se necessário fazer uma seleção para apresentação mais detalhada. Elejo os processos ingleses como o Calótipo e Cianotipy para aplica-los em papéis artesanais, a maneira particular que encontrei para produzir o trabalho.

de Niepce, Daguerre, Talbot, Florence e de outros pesquisadores. Todas resultaram na materialização de imagens fotográficas sobre um suporte, o registro de um referencial, um fragmento da realidade fixado para sempre.

Boris Kossoy mostra que este registro, ao mesmo tempo em que serve como documentação de um referente (congelamento da fragmentação de tempo e espaço), atua também na construção criativa do homem, que se traduz em expressão artística.

Materializada sobre um suporte, a fotografia passa a ser um artefato, um objeto que carrega em si um conteúdo simbólico, fragmentário, referente ao tema abordado. Todavia, no século XXI vislumbramos o metamorfosear da fotografia “artefato” que se transfigura em “imagem virtual”. Se a ação da atividade da indústria e os seus interesses têm transformado de maneira radical as relações humanas, a fotografia não poderia ficar imune a essas pressões. Processos e produto sofreram profundas influências do seu *modus faciendi* e dos efeitos econômicos dela decorrentes. A revolução eletrônica digitalizou a imagem. No entanto, a contemporaneidade não desqualifica, ao contrário, ela incorpora os processos artesanais de fotografia e abre a possibilidade de construção integrada, onde o novo e o passado encontram lugar comum.

O trabalho artístico desenvolvido nestes processos, resulta na produção de imagem singular, sobre um suporte. Temos uma imagem, o duplo do referente, que Boris Kossoy descreve como segunda realidade, a imagem bidimensional que foi selecionada da primeira realidade, o referente tridimensional, fragmento da realidade, congelado no tempo e no espaço, um duplo da realidade, construído com tecnologia e arte.

Hoje, com o uso das novas tecnologias, o original fotográfico, a “segunda realidade”, incorpora-se à tela do computador. Ao fazer esta transformação do real para o virtual perde-se

Nos procedimentos fotográficos artesanais, a que me refiro, o suporte em que as imagens são materializadas, ganha destaque, é parte integrante da obra fotográfica, e sua feitura é especialmente realizada para esse trabalho.

Das técnicas aplicadas para confecção de papéis artesanais, prefiro a do papel japonês. Esta técnica é preferível por promover um maior entrelaçamento das fibras vegetais, dando muita resistência ao produto final, que é fundamental para o trabalho. Não se pode esquecer que para a impressão da fotografia, este suporte passará por uma série de processamentos químicos, portanto é necessário que seja bastante resistente. Outro aspecto importante é o Ph neutro do suporte, protegendo a fotografia da ação de fungos. O papel artesanal japonês, utiliza a fibra do vegetal Kozo, uma planta da família das amoreiras. O processo tem início na colheita da planta, feita no inverno. Cortam-se os galhos, que são cozidos a vapor por cerca de duas horas, as cascas se soltam e são colocadas para secar. É dessa casca que se obtém as fibras para a preparação do papel.

Experimentalmente temos utilizado essa técnica oriental, com substituição da fibra de kozo por fibras da flora brasileira, de cana de açúcar, de bananeira, de linter de algodão, de sisal e de lírio do brejo. São plantas que possuem muitas fibras e produzem um papel de boa qualidade. Depois de colhidas, as fibras são colocadas em um banho de água corrente por vinte e quatro horas para que amoleçam. O passo seguinte é a raspagem superficial dos vegetais. Depois deste procedimento as fibras são novamente colocadas em lavagem. Na seqüência são cozidas com um pouco de barilha ou carbonato de sódio.

Os japoneses antigos usavam cinza de vulcão. O objetivo deste cozimento é soltar completamente a lignina e a pictina. O cozimento deve ser acompanhado para que as fibras

dispersante (tenho usado baba de quiabo).

Em uma de tela escorre-se a água, obtendo-se uma camada de fibras vegetais entrelaçadas. Finalmente esta camada é prensada e colocada para secar. Temos então um suporte extremamente apropriado para ser emulsionado pelos reagentes fotossensíveis, tornando-se papéis fotográficos. As fibras da flora brasileira são compactas e espessas, já as fibras de kozo, são finas e possibilitam a feitura de suporte quase transparente. Este suporte é bem apropriado para o uso como papel negativo, processo desenvolvido por Talbot.

O modo peculiar de produzir a imagem fotográfica artesanalmente, pela apropriação de técnicas ancestrais de papel artesanal, fórmulas antigas de fotografia e técnicas contemporâneas, causa uma mescla, um verdadeiro mosaico de construção imagética. A imagem dialoga com o suporte. Esse sentido está ratificado em arte contemporânea.

Debora Haynes apresenta um interessante estudo sobre o chamado pós-moderno. Haynes coloca que a teoria pós-moderna desenha uma variedade de métodos na exploração da complexidade de relacionamentos entre criador, objeto, observador e contexto. As diferentes correntes e teorias que se ocupam a estudar o pós-moderno encontram um campo comum no relacionamento particular com alguns destes aspectos.

Os ensaios de Mikhail Bakhtin ajudam-nos a compreender melhor estas relações, pois não somente, nos permite responder uma análise formal dos textos verbais e visuais, como também esse trabalho permite-nos repensar sobre a nossa compreensão de criatividade.

A questão da compreensão de criatividade é de fundamental importância no processo de criação artística. Pois uma forma artística torna-se verdadeiramente viva quando se insere no circuito de comunicação social. É neste momento que a obra de arte deixa de ser vista pelo

técnica.

Podemos assim dizer que há uma distância entre o que o autor quis efetivamente dizer com sua obra e como esta obra foi realmente compreendida pela recepção.

A compreensão criativa exige uma visão do seu próprio exterior, pois, segundo Bakhtin, o nosso exterior real somente pode ser compreendido como um todo por outras pessoas que estão localizadas no espaço que não é o nosso. É aí que se estabelece um jogo. Esse jogo incorpora o pensamento do autor da obra fotográfica, a imagem, o manuseio e o suporte; do outro lado a visão do espectador, que é provocado por uma imagem fotográfica, que não é usual.

Uma das técnicas aplicadas está na incorporação de processos como o Cianotipy, criado por Sr. John Herchell, na Inglaterra, por volta dos anos 30 do século XIX. Trata-se de uma emulsão fotossensível à base de cianeto de potássio, elemento que reage na presença da luz ultravioleta. O suporte impregnado pela solução, com a utilização de um pincel, é colocado para secar, depois de seco está pronto para ser exposto.

Utiliza-se então um negativo, previamente preparado, ampliado no tamanho da imagem final planejada. Coloca-se o negativo em contato com o papel emulsionado e expõe-se ao sol, ou a luz UV artificial, por aproximadamente 10 minutos. Após, o papel printado é lavado para a eliminação de resíduos não afetados pela ação da luz.

Tem-se uma imagem fotográfica final. O papel artesanal provoca interferências que são apropriadas pela fotografa. Um casamento entre o suporte e a imagem.

A técnica é usada também para impressão do chamado *fotograma*, substituindo-se o negativo ampliado por objetos, é a própria grafia da luz.

Outro processo, o do Calótipo, baseado em solução à base de sais de prata, criado por Fox Talbot, na Inglaterra nos anos 40 do século XIX, também é utilizado nas práticas. O

A pesquisa que engloba as questões teóricas e práticas, em um pensamento acadêmico da fotografia, quando atravessa os muros na universidade e ganha a periferia, contribui para o fortalecimento de bases socioculturais e práticas criativa.

Com o grupo de jovens do SESC Interlagos, a experiência que vem sendo realizada, passa por exposição de história da fotografia e da arte, práticas de produção de papel artesanal, pensamento sobre o fotográfico e exercícios em fotograma. Os jovens levados a uma caminhada pela unidade, recolhem folhas e outros objetos do chão, em segundo momento criam imagens fotográficas mediante o contato desses objetos com os papéis previamente emulsionados. O trabalho criativo instiga a discussão das questões vividas no cotidiano.

As primeiras experiências com a prática sócio educativa, em fotografia alternativa no SESC Interlagos, foram realizadas no ano passado com 62 adolescentes que integravam o programa Atos & Jovens; nesse ano o programa passou por transformações, apresenta o futebol de inclusão como força aglutinadora e, a partir de experiências esportivas, o grupo é sensibilizado para exercitar outras potencialidades culturais. O programa Futebol do Futuro reúne 300 adolescentes, jovens excluídos de práticas sócio culturais que encontraram no programa espaço para integração social criativa.

A experiência em processos alternativos em fotografia tem mostrado a capacidade criativa e motivado reflexões a partir da imagem. A produção criativa incluída no programa Futebol do Futuro, além de estimular os processos inventivos, tira os jovens das perigosas ruas da periferia sul da cidade, eliminando a possibilidade de serem presas fáceis de traficantes, ao contrário oferece instrumental para a formação de novos cidadãos.

cultura de massa. 2 ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 303-316.

BERGER, John. Modos de ver. 3 ed., Barcelona, Gustavo Gilli (Col.Comunicacion Visual), 1980

BOURDIEU, Pierre (org) Un art moyen; essai sur les usage sociaux de la photographie. 2ª ed., Paris, Les Editions de Minuit, 1965.

BENJAMIN, Walter. “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica” in: LIMA, Luiz Costa (org) Teoria da cultura de massa. 2ª ed., Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978, p. 209-240.

BENJAMIM, Walter. Discursos ininterruptos. Tauros Ed. ,Madrid, 1973. p. 61-83.

CAMARGO, Mônica Junqueira e Mendes, Ricardo. Fotografia: cultura e fotografia paulistana no século XX. São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura/ Centro Cultural São Paulo/ divisão de Pesquisas, 1992.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e KOSSOY, Boris. O olhar europeu. São Paulo, EDUSP, 1994.

CARVALHO, Vânia Carneiro de e LIMA et. Al. Fotografia e história: ensaio bibliográfico in: Anais do Museu Paulista. São Paulo, Nova série, vol.2, Jan/dez 1994, p 253-300.

DUBOIS, Phillipe. El acto fotográfico; de la representación. Barcelona, Paidós, 1986.

FABRIS Annateresa (org) Fotografia: usos e funções no século XIX. São Paulo, EDUSP, 1991 (coleção & Arte, v. 3)

FONT, Domenec. El poder de la imagen. Barcelona, Salvat Ed. (Col. Salvat: Temas Claves), 1984.

FRANCASTEL, Pierre. A realidade Figurativa. São Paulo, Perspectiva, 1982.

FREUD, Gisele. La fotografia como documento social. Barcelona, Gustavo Gilli, 1996.

GERNSHEIM, Helmut. & Alison. The history of photography from the camera obscura to the beginning of the modern era. New York, McGraw Hill, 1969.

GERNSHEIN, Helmut. L.J.M. Daguerre: the history of diorama and the daguerreotype. New York, Dover, 1968.

KOSSOY, Boris. Hercules Florence, 1883: a descoberta isolada da fotografia no Brasil. 2 ed., São Paulo, Duas Cidades, 1980.

KOSSOY, Boris. “Fotografia” in: ZANINI, Walter (org.) História geral da arte no Brasil.

MACHADO, Arlindo. Máquina e imaginário. São Paulo, EDUSP, 1996.

MOURA, Carlos Eugenio M. (org.) Retratos quase inocentes. São Paulo, Nobel, 1983.

NEIVA JR., Eduardo. A imagem. São Paulo, Ática, 1986.(série Princípios).

NEWHALL, Beaumont. The history of photography from 1839 to present day. New York, The Museum of Modern Art, 1982.

NEWHALL, Beaumont. The daguerreotype in America. New York, Dover, 1975.

PANOFSKY, Erwin. Estudios sobre iconografia. Madrid, Alianza Ed., 1982.

PANOFSKY, Erwin. Significado nas artes visuais. São Paulo , Perspectiva, 1979.

PETRUCK, Pninnah R. The camera viewed, writing on twentieth-century photography. New York, Dutton, 1979.

ROSENBLUM, Naomi. A word history of photography. New York, Abbeville Press, 1984.

AMAIN, Etienne (org.) O fotográfico. São Paulo, Hucitec, 1998.

SCHARF, Aaron. Art and photography. Baltimore, Penguin Books, 1984.

SONTAG, Susan. Ensaios sobre a fotografia. Rio de Janeiro, Arbor, 1981.

SOUGEZ, Marie- loup. Historia de la fotografia.5 ed., Madrid, Catedra, 1994.

TURAZZI, Maria Inez. Poses e trejeitos: a fotografia na era do espetáculo (1839-1889). Rio de Janeiro, Funarte/ Rocco, 1995.

VASQUEZ, Pedro. D. Pedro II e a fotografia no Brasil. Rio de Janeiro, Index, 1985.

VASQUEZ, Pedro. Mestres da fotografia no Brasil: coleção Gilberto Ferrez. Rio de Janeiro, Centro Cultural Banco do Brasil, 1995. (catálogo da exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil de 27 de maio a 16 de julho de 1995)