

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS EXATAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA
DOUTORADO EM GEOGRAFIA

RAFAEL SCHOENHERR

A IMAGEM DA MÚSICA NO ESPAÇO PÚBLICO EM PONTA GROSSA
(PR) DE 2010 A 2014: IMPLICAÇÕES GEOGRÁFICAS DO
FOTOJORNALISMO CULTURAL

PONTA GROSSA
2017

RAFAEL SCHOENHERR

A IMAGEM DA MÚSICA NO ESPAÇO PÚBLICO EM PONTA GROSSA
(PR) DE 2010 A 2014: IMPLICAÇÕES GEOGRÁFICAS DO
FOTOJORNALISMO CULTURAL

Tese apresentada para obtenção do título de
Doutor em Geografia na Universidade Estadual
de Ponta Grossa, Programa de Pós-Graduação
em Geografia, curso de Doutorado em
Geografia

Orientador: Prof. Dr. Leonel Brizolla
Monastirsky

PONTA GROSSA
2017

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

S365 Schoenherr, Rafael
A imagem da música no espaço público em
Ponta Grossa (PR) de 2010 a 2014:
implicações geográficas do fotojornalismo
cultural/ Rafael Schoenherr. Ponta Grossa,
2017.
399f.

Tese (Doutorado em Geografia - Área de
Concentração: Gestão do Território:
Sociedade e Natureza), Universidade
Estadual de Ponta Grossa.

Orientador: Prof. Dr. Leonel Brizolla
Monastirsky.

1.Fotojornalismo. 2.Música. 3.Espaço
público. 4.Paisagem. 5.Jornalismo
cultural. I.Monastirsky, Leonel Brizolla.
II. Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Doutorado em Geografia. III. T.

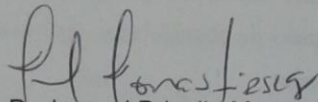
CDD: 302.23

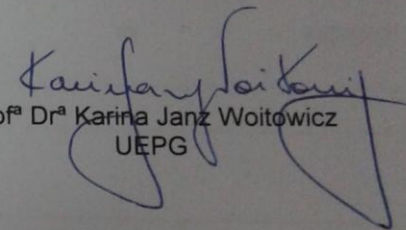
TERMO DE APROVAÇÃO

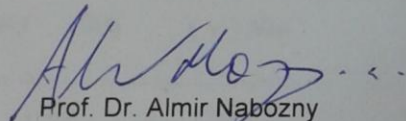
RAFAEL SCHOENHERR

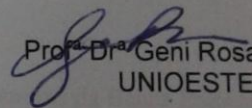
**"IMAGENS DA MÚSICA NO ESPAÇO PÚBLICO EM PONTA GROSSA (PR)
DE 2010 A 2014: IMPLICAÇÕES GEOGRÁFICAS DO FOTOJORNALISMO
CULTURAL"**

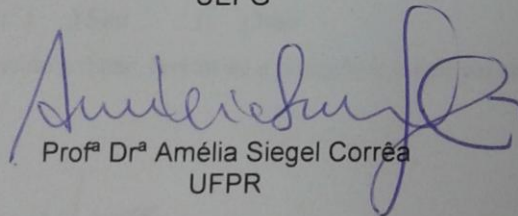
Tese aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor no
Curso de Pós-Graduação em Geografia, Setor de Ciências Exatas e Naturais
da Universidade Estadual de Ponta Grossa, pela seguinte banca examinadora:


Prof. Dr. Leonel Brizolla Monastirsky
UEPG


Profª Drª Karina Janz Woitowicz
UEPG


Prof. Dr. Almir Nabozny
UEPG


Profª Drª Geni Rosa Duarte
UNIOESTE


Profª Drª Amélia Siegel Corrêa
UFPR

Ponta Grossa, 13 de Dezembro de 2017

Dedicado aos músicos e fotógrafos de Ponta Grossa.

Ao amigo Victor Emanuel Folquening (*in memoriam*).

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), aos docentes e colegas discentes, pela acolhida e qualidade das reflexões.

Aos programas de pós-graduação em Geografia e Sociologia da Universidade Federal do Paraná (UFPR), por permitir relevante formação complementar necessária a esta pesquisa.

Ao Sindicato dos Docentes da UEPG (Sinduepg), por garantir dedicação exclusiva (Tide) aos professores temporários – e pelo aprendizado na luta!

Aos três parceiros de vida universitária que foram fundamentais para se levar esta ideia ao Doutorado em Geografia: Sérgio Luiz Gadini (que incentivou, mais uma vez, a escrita de um projeto de pesquisa); Alnary Nunes Rocha Filho (*in memoriam*); e Leonel Brizolla Monastirsky, defensor e conhecedor sensível do patrimônio cultural local (que inclui a universidade pública), fiel militante das trajetórias interdisciplinares e solidário a este modesto esforço de um pretendente a ‘jornalista-geógrafo da cultura’.

Aos professores doutores Almir Nabozny e Karina Janz Woitowicz, pela leitura compreensiva, crítica e cuidadosa no momento de qualificação desta tese; e também pelas interlocuções no campo cultural, extensionista e universitário.

Ao quadro docente do curso de Jornalismo da UEPG, onde pude reencontrar na condição de professor colaborador: meus antigos mestres, agora colegas de trabalho; novas interlocuções qualificadas, inclusive em outros cursos e universidades; ex-alunos alçados ao mundo da docência; e companheiros dos ‘ventos aos movimentos’ culturais. De modo sucinto, gostaria de citar algumas dessas parcerias oportunizadas pelo Departamento de Jornalismo: Marcelo Bronosky, Cintia Xavier, Paula Melani Rocha, Manoel Moabis, Ben-Hur Demeneck, Felipe Pontes, Hebe Gonçalves, Maria Lucia Becker, Sérgio Gadini, Karina Janz, Márcia Boroski, Gabriel Carven, Kevin Kossar, Maura Martins e Patricia Câmera.

Ao projeto Lente Quente, estudantes, professores e fotógrafos envolvidos em levar essa ideia adiante. Destaco o incentivo e a permissão para adentrar na fotografia concedidos por dois mestres que apadrinharam a iniciativa: Henry Milléo e Rodrigo Czekalski. Respeito em grande escala. Grato também aos bolsistas que ajudaram a alinhar algumas das ações que se convertem agora em pesquisa: Angelo Rocha, Luana Caroline Nascimento, Camila Gasparini, Kimberlly Safrade e Saori Honorato.

Aos estudantes do curso de Jornalismo da UEPG, responsáveis por parte da angústia, da cumplicidade, da expectativa e da motivação expressa nesta pesquisa.

Aos colegas do Conselho Municipal de Política Cultural de Ponta Grossa.

A Gisele Barão da Silva, por tornar ‘tudo novo aos meus olhos velhos’.

Conhecer é isto: cartografar a desordem. Se conhecer fosse cartografar a ordem, seria igual a andar em redor de si próprio: para trás, portanto.

(Gonçalo Tavares)

(...) toda proibição legal de um ato remete, em última instância, para uma proibição pública de aceder a certos espaços. Se eu te proíbo de fazer isto e aquilo, proíbo-te também de entrares no espaço onde poderás fazer isto ou aquilo.

(Gonçalo Tavares)

(...) fica faltando um mapa para a localização de mapas, mentira, não está faltando um mapa, é que não me lembro em que sítio guardei o mapa, fica faltando portanto um mapa para nortear o caminho em busca do mapa que localiza mapas.

(Manoel Carlos Karam)

Guardar uma coisa não é escondê-la ou trancá-la. Em um cofre não se guarda coisa alguma. Em cofre perde-se a coisa à vista. Guardar uma coisa é olhá-la, fitá-la, mirá-la por admirá-la, isto é, iluminá-la ou ser por ela iluminado.

(Antonio Cícero)

RESUMO

Esta pesquisa problematiza as implicações geográficas do fotojornalismo cultural, tendo por recorte imagens de ocorrências ou situações de expressão musical no espaço público. Busca-se responder de que modo as fotografias inscrevem a música na paisagem cultural urbana por meio de análise do acervo online de fotos publicadas do projeto de extensão Lente Quente, do curso de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG), de 2010 a 2014. Acervos auxiliares e fotos referenciais são mobilizados para efeitos de compreensão sobre a diversidade de registros fotográficos utilizados na forma de representar a música e também suas continuidades ou similaridades. Entende-se que a visibilidade da música se estrutura na convergência entre a fotografia de rua, o documentarismo fotográfico da cidade, a ação jornalística de cobertura fotográfica de eventos em praça pública e ruas e na dimensão histórica do ofício de fotógrafos voltados ao registro da vida musical na cidade. Encontra-se na figura benjaminiana do flâneur, nas reverberações visuais da cidade e no expediente de mobilidade de fotógrafos no início do século XX uma chave para compreensão de variações no modo de se operar a captura da cena musical local no espaço público.

Palavras-chave: Fotojornalismo. Música. Espaço público. Paisagem. Jornalismo Cultural.

ASBTRACT

This research problematizes the geographic implications of cultural photojournalism, taking pictures of occurrences or situations of musical expression in the public space. It seeks to answer how the photographs inscribe the music in the urban cultural landscape by analyzing the online collection of published photos of the Lente Quente extension project of the Journalism course of the Ponta Grossa State University (UEPG), from 2010 to 2014. Auxiliary collections and reference photos are mobilized for the purpose of understanding the diversity of photographic records used in the form of representing the music and also its continuities or similarities. It is understood that the visibility of the music is structured in the convergence between the street photography, the photographic documentarism of the city, the journalistic action of photographic coverage of events in public square and streets and in the historical dimension of the craft of photographers focused on the recording of life musical in the city. One finds in the Benjaminian figure of the flâneur, in the visual reverberations of the city and in the mobility of photographers in the early twentieth century a key to understanding variations in the way to operate the capture of the local musical scene in the public space.

Keywords: Photojournalism. Music. Public space. Landscape. Cultural Journalism.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FOTO 1	- Música na esquina.....	28
FOTO 2	- A música das pulgas	30
FOTO 3	- Um piano na rodoviária de Ponta Grossa (PR) ...	33
FOTO 4	- OSPG no hall do Cine Teatro Ópera	34
FOTO 5	- Banda Lyra dos Campos no Calçadão	35
FOTO 6	- Página de Cultura do Jornal da Manhã destaca Sexta às Seis	36
FOTO 7	- Banda Bolores no Sexta às Seis, no Parque Ambiental	39
FOTO 8	- Manifestação em muro pela volta do Sexta às Seis	41
FOTO 9	- Sexta às Seis na Estação Saudade	41
FOTO 10	- 12ª Conferência Municipal de Cultura de Ponta Grossa	43
FOTO 11	- Reunião setorial de música na 15ª Conferência Municipal de Cultura	44
FOTO 12	- Rap na Feira do Projeto Cultura Plural	49
FOTO 13	- Samba na Feira do Projeto Cultura Plural	49
FOTO 14	- Novos Malandros no pátio da UEPG	76
FOTO 15	- Estudante de Jornalismo e músico no pátio da UEPG	77
FOTO 16	- Fotógrafo do Lente Quente nos primeiros dias de atividade	78
FOTO 17	- Carnaval na Avenida Vicente Machado	95
FOTO 18	- Samba no Calçadão	95
FOTO 19	- Desfile de Carnaval em 2013	96

FOTO 20	-	Baterista da escola de samba	96
FOTO 21	-	Mestre de bateria de escola de samba	97
FOTO 22	-	DJ de festa junina no Jardim Paraíso	107
FOTO 23	-	Fotojornalista no Calçadão	110
FOTO 24	-	Pessoa caída na Praça Barão do Rio Branco	120
FOTO 25	-	Músicos antes do concerto na Concha Acústica Carlos Gomes	121
FOTO 26	-	Espetáculo de fim de ano na Estação Saudade .	121
FOTO 27	-	Tocador de gaita de oito baixos, no Parque Ambiental	122
FOTO 28	-	Bulevard, Paris, 1838	123
FOTO 29	-	Concha Acústica Carlos Gomes em 2010	124
FOTO 30	-	Concha Acústica Carlos Gomes em 2011	125
FOTO 31	-	Marcas de incêndio na Concha Acústica Carlos Gomes em 2013	125
FOTO 32	-	Promessa de revitalização da Concha Acústica Carlos Gomes em 2014	126
FOTO 33	-	Acordeonista na esquina	130
FOTO 34	-	Músicos argentinos no Calçadão	131
FOTO 35	-	Festa em Carambeí (PR)	132
FOTO 36	-	Criança ao piano na rodoviária	133
FOTO 37	-	Criança ao piano na Feira do Livro	133
FOTO 38	-	Crianças em apresentação de rap	134
FOTO 39	-	Fãs da banda Restart em frente ao Clube Verde	140
FOTO 40	-	Músicos indígenas próximos ao Terminal Central	141
FOTO 41	-	Tocador de harpa no Calçadão	141
FOTO 42	-	Massacre 29 de abril de 2015, em Curitiba (PR)	145
FOTO 43	-	Criança no Sexta às Seis	146

FOTO 44	- Batuque no Sexta às Seis	151
FOTO 45	- Público do Sexta às Seis na Praça Barão do Rio Branco	151
FOTO 46	- Personalidade do público comum em show de rock	152
FOTO 47	- Público de show de rock no Sexta às Seis	152
FOTO 48	- Mulher passa pelo show no Sexta às Seis	153
FOTO 49	- Público na Concha Acústica do Parque Ambiental	154
FOTO 50	- Guitarrista no Festival Easy Rock no Parque Ambiental	154
FOTO 51	- A paisagem do Gras, de 1826	157
FOTO 52	- Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève (1898) ...	161
FOTO 53	- Uma coluna Morris na neblina, Avenida do Observatório, 1934	169
FOTO 54	- Tocador de realejo (1888-1889)	179
FOTO 55	- Tocador de violão (1899-1900)	180
FOTO 56	- Tocador de violão (1899-1900)	181
FOTO 57	- Kiki Singing at the Cabaret des Fleurs, Boulevard Montparnasse, 1932	182
FOTO 58	- The Dancer Gisèle at the Boule Blanche, Montparnasse, 1932	183
FOTO 59	- "The Panther" at the Bal de la Horde, Montparnasse au Bal Bullier, 1931	183
FOTO 60	- Músico no Calçadão em Ponta Grossa (PR)	185
FOTO 61	- Acordeonista cego no metrô de Nova York	188
FOTO 62	- Violinista cego guiado por criança	188
FOTO 63	- Saxofonista em esquina de Chicago	190
FOTO 64	- Violeiro no Largo da Ordem, em Curitiba	191
FOTO 65	- Tocador de órgão com muletas	192
FOTO 66	- Música caipira no Ponto Azul	202

FOTO 67	- Mosca no Ponto Azul	205
FOTO 68	- Música peruana no Ponto Azul	206
FOTO 69	- Músico indígena no Ponto Azul	207
FOTO 70	- Música indígena em Paranaguá 1	210
FOTO 71	- Música indígena em Paranaguá 2	210
FOTO 72	- Instrumentista no Largo da Ordem	211
FOTO 73	- Pagode no Café e Bar Ponto Azul	214
FOTO 74	- Música, dança e teatro no Calçadão	216
FOTO 75	- Violino e sanfona em rua da Alemanha	218
FOTO 76	- Músico de banda na Índia	220
FOTO 77	- Grupo Novos Malandros no bar	221
FOTO 78	- Banda Cadillac Dinossauros no bar	222
FOTO 79	- Músico Fabrício Cunha no bar	223
FOTO 80	- Grupo de taikô na Rua XV de Novembro	227
FOTO 81	- Grupo de taikô no Parque Ambiental	228
FOTO 82	- Festival Paranaense de Taikô na Avenida Vicente Machado	228
FOTO 83	- Piano no Terminal Central de Transporte Coletivo	231
FOTO 84	- Mosca na Biblioteca Municipal em Olarias	232
FOTO 85	- Flautista no Terminal Central	233
FOTO 86	- Música no Ouro Verde	235
FOTO 87	- Cachorro no palco	237
FOTO 88	- Paralamas do Sucesso no Centro de Eventos	239
FOTO 89	- Made in Brazil no Parque Ambiental	240
FOTO 90	- Zé Ramalho em Castro (PR)	240
FOTO 91	- Festival de Rio das Ostras (RJ)	241
FOTO 92	- Hyntra no retorno do Sexta às Seis em 2011	244

FOTO 93	- Martin Rother no Easy Rock em 2011	245
FOTO 94	- Mandau na Virada Cultural de 2013	246
FOTO 95	- no Sexta às Seis em 2014	246
FOTO 96	- Segunda fase do Easy Rock em 2011	248
FOTO 97	- Lacônicos no Sexta às Seis de 2012	248
FOTO 98	- A Coisa no Sexta às Seis de 2012	249
FOTO 99	- Bolores no Sexta às Seis de 2014	250
FOTO 100	- Público do festival Easy Rock em 2011	251
FOTO 101	- Público do Sexta às Seis em 2012	252
FOTO 102	- Festival Easy Rock na Concha Acústica em 2012	254
FOTO 103	- Buckaroo Banzai no Sexta às Seis de 2014	255
FOTO 104	- Ursos Caipiras no Sexta às Seis de 2014	257
FOTO 105	- Ursos Caipiras na Estação Saudade	258
FOTO 106	- Domination Pantera Cover no 1º Easy Rock	259
FOTO 107	- Strêides no Easy Rock de 2012	260
FOTO 108	- Exxon no Sexta às Seis em 2014	261
FOTO 109	- Renascidos no Sexta às Seis de 2014	262
FOTO 110	- Trombonista no Parque Ambiental	265
FOTO 111	- Acordeonista no Calçadão	266
FOTO 112	- Ensaio de fanfarra	267
FOTO 113	- Ensaio de flauta	267
FOTO 114	- Pedaleira e botas no show de rock	268
FOTO 115	- Ruído de comunicação	269
FOTO 116	- Paisagem como pintura	270
FOTO 117	- Até onde a vista alcança	270
FOTO 118	- Músicos de Arlington	272

FOTO 119	-	Trio de músicos (negativo 240)	279
FOTO 120	-	União Jazz Band (negativo 648)	279
FOTO 121	-	Grupo de músicos/escola (negativo 650)	284
FOTO 122	-	Músicos no bar (negativo 1325)	284
FOTO 123	-	Banda Lyra dos Campos (negativo 643)	286
FOTO 124	-	Capote Musical/grupo musical (negativo 904)	288
FOTO 125	-	Banda musical, construção ao fundo (negativo 651)	288
FOTO 126	-	Festividade na praça (negativo 838)	291
FOTO 127	-	Banda musical na Estação Saudade (negativo 2741)	291
FOTO 128	-	Desfile (negativo 2743)	292

LISTA DE QUADROS

QUADRO 1	-	Teses sobre música em Geografia no Brasil entre 2013 e 2016	93
----------	---	---	----

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	INTERESSES E MOVIMENTOS DE PESQUISA EM (MÚLTIPLOS) CONTEXTO DE PRODUÇÃO DA DÚVIDA SOBRE MÚSICA, FOTOJORNALISMO E ESPAÇO PÚBLICO	28
2.1	UMA PESQUISA EM MÚLTIPLOS CONTEXTO	30
2.2	O DEBATE DAS POLÍTICAS CULTURAIS DA MÚSICA COMO CAMPO DE TESTES	32
2.3	EXPERIÊNCIAS DA FORMAÇÃO SUPERIOR EM JORNALISMO.....	44
2.4	A PRODUÇÃO FOTOJORNALÍSTICA EM EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DO 'LENTE QUENTE'	47
2.5	PENSAR COM IMAGENS	59
2.6	PENSAR COM IMAGENS NA GEOGRAFIA	64
2.7	FOLHAS DE UM CONTATO: SOBRE CONHECIMENTO NA ANÁLISE DE FOTOGRAFIAS	67
2.7.1	Barthes e <i>A Câmara Clara</i>	72
2.7.2	Becker e a sociologia visual	73
2.7.3	Dyer e <i>O Instante Contínuo</i>	74
2.8	PEQUENO ENSAIO PARA UMA COLEÇÃO DE FOTOS DE MÚSICA	76
3	GEOGRAFIAS DA MÚSICA E DO FOTOJORNALISMO CULTURAL	80
3.1	RECENTES INSPIRAÇÕES PARA OS ESTUDOS GEOGRÁFICOS DA MÚSICA	82
3.2	UMA AGENDA PARA OS ESTUDOS GEOGRÁFICOS DA MÚSICA ..	85
3.3	ABORDAGENS E CATEGORIAS EM COMBINAÇÃO	87
3.4	BREVES TENDÊNCIAS NA GEOGRAFIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.....	89
3.5	UM INSTANTÂNEO DOS ESTUDOS GEOGRÁFICOS DA MÚSICA NO BRASIL	92
3.6	ENCONTROS POSSÍVEIS: GEOGRAFIA E COMUNICAÇÃO	98
3.7	LIGEIRAMENTE FORA DE FOCO: UMA GEOGRAFIA DO FOTOJORNALISMO?	105
3.8	FOTOGRAFIAR JORNALISTICAMENTE (E PARCIALMENTE) A MÚSICA NO ESPAÇO PÚBLICO	108
4	ÁREAS EM CONTÁGIO: FOTOGRAFIA DE RUA COMO INSPIRAÇÃO E REFERÊNCIA AO FOTOJORNALISMO CULTURAL	111
4.1	A FOTOGRAFIA DE RUA COMO APRENDIZADO DO ESPAÇO PÚBLICO	114
4.2	INTERAÇÃO SUTIL EM PÚBLICO: MARGENS DOS EVENTOS E PISTAS DE PESSOAS	119
4.3	FOTÓGRAFO COMO OBSERVADOR DISCRETO DA VIDA DAS RUAS	127

4.4	DOMÍNIOS GEOGRÁFICOS E TRANSIÇÕES DA FOTOGRAFIA DE RUA	135
4.5	UMA COMUNIDADE GLOBAL DE FOTÓGRAFOS LOCAIS	142
4.6	POTENCIALIDADES SILENCIOSAS DO FOTOJORNALISMO CULTURAL	146
5	A FOTOGRAFIA REDESCOBE A PAISAGEM URBANA: UMA (IN)CERTA PARIS DE ATGET A BRASSAÏ NO INÍCIO DO SÉCULO XX	155
5.1	A PAISAGEM NA JANELA E NA MOLDURA DA INVENÇÃO FOTOGRÁFICA	156
5.2	O OLHAR PRECURSOR DE ATGET SOBRE PARIS	159
5.3	BRASSAÏ E O MAPA NOTURNO DE PARIS	164
5.4	CARTOGRAFIA (SURREAL) FOTOGRÁFICA DE UM MUNDO EM VIAS DE DESAPARECER	170
6	O FOTÓGRAFO FLÂNEUR EM BUSCA DA MÚSICA NO ESPAÇO PÚBLICO	175
6.1	ECOS VISUAIS DE ATGET NO REGISTRO DA MÚSICA EM PONTA GROSSA (PR)	184
6.2	ECOS VISUAIS DE BRASSAÏ NA COBERTURA FOTOJORNALÍSTICA DA MÚSICA EM PONTA GROSSA (PR)	213
6.3	DO SENTIDO DO ESPAÇO PÚBLICO AO ESPAÇO PÚBLICO COMO EFEITO DE SENTIDO	262
7	MÚSICA INCIDENTAL EM NEGATIVOS DE VIDRO: UMA VISITA EXPLORATÓRIA A FRAGMENTOS DE UM ACERVO FOTOGRÁFICO HISTÓRICO DE PONTA GROSSA	273
7.1	PISTAS DA VIDA MUSICAL LOCAL NO TRABALHO FOTOGRÁFICO DE LUIS BIANCHI	274
7.2	CAMINHOS DA MÚSICA EM FOTOGRAFIAS NO INÍCIO DO SÉCULO XX: DO ESTÚDIO À PRAÇA PÚBLICA	277
7.2.1	Grupo em estúdio	277
7.2.2	Grupo em ambiente fechado, fora do estúdio	281
7.2.3	Grupo em frente ao prédio em área aberta	284
7.2.4	Grupo em ambiente externo	286
7.2.5	Evento em espaço aberto	289
7.3	TRANSFORMAÇÕES NA PAISAGEM URBANA, MÚSICA E FOTOGRAFIA	292
7.4	FOTOGRAFIA DE MÚSICA ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO	295
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS	300
	REFERÊNCIAS	310
	APÊNDICE A – Outras conversas sobre fotografia e música	321
	ANEXO A – Grade curricular 6 e 7 do curso de Jornalismo da UEPG	348
	ANEXO B – Relatórios do projeto de extensão Lente Quente	364
	ÍNDICE REMISSIVO	393

1. INTRODUÇÃO

Fotografar a cidade é um gesto tão antigo (ou tão recente, a depender do ponto de vista) quanto a própria história da fotografia. Tem-se como marco da invenção que permitiria a cópia ou o espelhamento foto químico da realidade o ano de 1839, uma data que não esconde a dívida histórica para com uma geração de inventores e pintores no início do século XIX que já estava a estimular o olhar e inspirar a transformação tecnológica e da percepção humana e social que resultaria na fotografia. Significa que esse olhar para a cidade hoje cristalizado em imagens digitais que percorrem a rede mundial de computadores já estava sinalizado ou em formulação na atenção que pintores, físicos e químicos (em trajetórias cruzadas) dedicam desde aquele período para a chamada vida lá fora, num misto de contemplação e registro do mundo.

Pode-se imaginar que isso era feito antes mesmo da câmera escura, com a câmera clara e os panoramas a ofertar ao cidadão uma nova versão (em outra escala) da realidade que estava habituado a ver – seja num reflexo na parede ou nas tintas em uma tela. Não é de se estranhar, portanto, que uma atitude recorrente e sistemática dos fotógrafos desde então tenha sido apontar a câmera em direção a cenas urbanas, aquilo que acontece com a vida da cidade diante dos olhos. Desse modo, a câmera fotográfica passa a armazenar personagens, transformações, eventos, lugares, ou a paisagem urbana e cultural num sentido amplo.

Gradativamente, com o acúmulo de imagens, coleções, acervos e pessoas no desempenho do ofício de fotógrafo, essa paisagem se fraciona ou se organiza em três grandes ramos: fotos mais voltadas à natureza, fauna, flora, panoramas, montanhas; os instantâneos de cenas urbanas, o flagrante do cotidiano da vida pública da cidade; e, por fim, o registro e a documentação sistemática de eventos, acontecimentos, fatos de modo geral. Não se pode afirmar tais divisões como fases cronológicas nem como escolas ou correntes de fotógrafos. Ainda se trata de uma categorização mais genérica, mas que remete a distinções de um mesmo processo, que é o de pegar a câmera e se deslocar em direção ao mundo a fim de se efetivar o registro da realidade. É claro que isso vale para fotos com alguma finalidade pública e não para atividades com objetivo meramente comercial ou doméstico no uso da fotografia – retratistas e fotógrafos de estúdio também escapam um pouco a essa prerrogativa, ainda muito devedores talvez do universo da pintura. Essas três

vertentes quem sabe possam ser entendidas como matrizes de representação do mundo pela fotografia. Em outras palavras, são os contornos do gesto anunciado anteriormente de se ter a cidade diante da lente.

É possível encontrar um pouco de cada vertente nos trabalhos de fotógrafos de diferentes ramos de atuação, da fotografia publicitária à jornalística, passando pela artística ou aquela feita para fins de turismo. O que muda é a ênfase, a dosagem com que cada vertente aparece ali recombinação, a gerar usos ainda mais diversos na fotografia. A fotografia jornalística, que recebe especial atenção nesta pesquisa, funda-se muito na terceira vertente, mas os contágios das duas outras matrizes são inevitáveis. As três referências remetem a diferentes repórteres fotográficos, mas também podem aparecer juntas na obra de um único fotojornalista. A depender da ênfase em cada entrada e das combinações aí operadas depreendem-se usos fotográficos mais específicos ou ramos especializados de atuação. O fotojornalismo materializa a ideia do jornalismo como posto avançado de observação da cidade e da vida em sociedade.

Parte dessa prática de fotografar a cidade volta-se à cultura urbana, às expressões artísticas, aos comportamentos e modos de expressão, aos pontos de encontro e sociabilidade. É aí que se percebe o quanto já se fotografou a música como elemento do espaço público a compor a paisagem urbana. Tem-se a impressão de que toda foto feita hoje neste tema está a dialogar ou reverberar outras séries já desempenhadas, outras capturas já feitas. Voltar a câmera para a música no espaço público tem a ver, de certo modo, com as três vertentes ou matrizes de representação e decodificação da paisagem. Uma apresentação musical figura entre o fato ou evento e o mais cotidiano, difuso, efêmero, comportamental. Mas o músico na rua ou na calçada também modifica o ambiente, compõe o cenário a partir de um uso artístico ou expressivo determinado – remete à ideia da cultura como agente modificador de um meio natural (SAUER, 1998, p. p. 59). As três matrizes conversam, interagem nesse fenômeno da situação musical no espaço público na cidade, por mais que o fotojornalismo opere uma leitura de mundo muito a partir da dimensão de evento, acontecimento e fato.

A situação da música em espaço público vai reivindicar um contágio de matrizes para daí se gerar uma representação via imagem técnica. Ao mesmo tempo, o olhar fotográfico denuncia ou sugere uma posição, um ponto de vista, distâncias, proximidades, uma composição, uma preferência. Como diz Machado

(2015, p. 44), “(...) nada é mais subjetivo do que as objetivas fotográficas, porque seu papel é personificar o olho do sujeito da representação”. O fenômeno remete, portanto, a uma questão também de visibilidade – tanto na cena pública quanto no quadro fotografado.

Esta pesquisa se interessa, assim, em conhecer melhor o que compõe esse olhar fotográfico sobre a cultura urbana que reverbera o gesto de se capturar a cidade em fotografias a partir de um recorte específico que são as imagens da música no espaço público. A princípio, tais registros revelam algo do mundo, circunstancial, as marcas do espaço público, da praça, da rua, da avenida, das calçadas. Ao mesmo tempo, reside aí algo do fotógrafo, que depende de suas manobras, peripécias, escolhas, habilidades. A relação dialética entre a fotografia e a realidade está justamente nisso: a fotografia está presa, condicionada pela cidade que registra. Esta é a força do referente, do caráter contingencial (BARTHES, 2015). Mas ao documentar eventos culturais, ela também estimula o olhar para as realidades possíveis, para justamente aquilo que escapa à vida da cidade, mas ainda assim se faz de algum modo presente. Essas imagens descrevem uma paisagem cultural. Ao mesmo tempo, projetam uma relação com o entorno, dão a ver e imaginar um possível...

Esta pesquisa volta-se à compreensão das implicações geográficas do olhar jornalístico em fotografias sobre a cultura urbana a partir do caso de imagens publicadas de apresentações musicais em Ponta Grossa (PR). Trata-se de reconhecer no gesto de se registrar a música em espaço público um encontro entre geografias da visibilidade, da música e do fotojornalismo – uma vez que é pela composição de um determinado olhar fotográfico que se dá a ver e conhecer certa paisagem cultural. Pretende-se oferecer uma perspectiva interdisciplinar sobre o fotojornalismo complementar às abordagens já existentes, assim como debater e sistematizar as implicações geográficas entre o fotojornalismo e a dimensão cultural e expressiva do espaço público. De modo complementar, deve-se sondar potencialidades e limitações de investigação empírica na geografia baseada na análise de fotografias. A hipótese é de que a visibilidade da música em público se expressa na zona de convergência entre fotografia de rua, fotojornalismo, foto documental e a configuração de eventos em espaço público na paisagem urbana.

De modo mais direto, pretende-se mostrar a partir de um conjunto de fotografias como a música acontece no contexto da cidade, como demarca uma

variedade de situações de interação no espaço urbano, sendo que interessa aí, em específico, perceber dinâmicas dos domínios do público e do privado perfazendo as apresentações musicais – e diferenciando tanto as situações fotografadas quanto as 'tonalidades' das fotografias. É possível pensar que nessa varredura fotográfica pela cidade, a música por vezes se apresenta ao olhar dos fotógrafos como elemento da paisagem, sendo que em outras ocasiões ela se faz ver como lugar ou como territorialidade, entre outras variações narrativas ou registros de representação 'fotocartográfica'. Existe aí uma contribuição em potencial do fotojornalismo à geografia. No fotojornalismo, é diferente o modo de produzir as fotos, de publicar as imagens e de informar sobre o mundo (em relação a outros trabalhos fotográficos, como o das artes, do design, da publicidade, da antropologia...).

O principal conjunto de fotos analisado, utilizado como amostra, é o acervo online do projeto de extensão Lente Quente, do curso de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa. A produção é dos estudantes das quatro séries do curso de graduação, sob coordenação docente. O projeto desenvolve a especialidade do jornalismo cultural e monta um acervo fotográfico público da cena cultural local desde 2010. Parte desse acervo registra eventos e manifestações relacionadas à presença da música no espaço público aberto – e são essas que alimentam interesse específico mais preciso desta análise. São fotografias acompanhadas de legendas informativas (título e legenda) que foram publicadas em periodicidade diária de produção, dentro das condições e rotinas particulares ao funcionamento do projeto. O período definido para escolha do material fotográfico analisado é de fotos publicadas de 2010 a 2014, momento que o projeto estabeleceu cobertura regular e mais sistemática de uma diversidade de eventos culturais da cidade. A partir de 2015, muda o ritmo de produção, com mais ênfase para projetos especiais de registro e parcerias com setores organizados da sociedade. Tem-se, portanto, nos quatro primeiros anos de atividade do projeto uma condição mais fiel de retrato da realidade cultural local, garantindo inclusive uma diversidade temática e de variações das expressões culturais em termos de eventos, agendas acontecimentos e iniciativas da área e do circuito.

Num primeiro levantamento, foram localizadas quatrocentas e cinquenta e oito fotografias de música publicadas no acervo online do projeto entre 2010 e

2014¹, num contingente aproximado de um total de mil e setecentas fotos (da página oito até a de número vinte e quatro no sistema online www.flickr.com/lentequente). Foi então excluída da amostra a parcela de fotos de música feitas em ambientes fechados, como teatros, bares e casas noturnas – em torno de duzentas e sessenta imagens foram descartadas. Aproximadamente duzentas fotos restantes passaram a compor a análise de modo mais direto, sendo que desse total setenta e duas são referenciadas de modo específico e reproduzidas no texto que segue. Como reforço para esta análise, a pesquisa vale-se também de fotos de acervo do pesquisador (dezoito imagens), de fotógrafos de referência, seja para a história da fotografia ou para a produção contemporânea (vinte e oito imagens), e de fotógrafos colaboradores – dois parceiros do projeto Lente Quente foram convidados a enviar fotos referente a música e espaço público e aparecem na pesquisa com dez imagens. A maior parte do acervo de extensão sobre música refere-se a capturas feitas em Ponta Grossa, mas também são utilizadas imagens de outras cidades visitadas em que foi encontrada a situação de música no espaço público aberto. O acervo principal aparece na pesquisa acompanhado dos comentários que foram postados junto à imagem na plataforma do projeto – em geral, feitos por estudantes do curso, colegas extensionistas, professores e fotógrafos. Como leitura complementar do acervo, foi enviado um questionário a colaboradores do projeto e estudantes que já participaram do Lente Quente, além de músicos da cidade e fotógrafos. As respostas estão disponíveis no Apêndice, mas não foram utilizadas na análise no texto principal, funcionando assim mais como leitura complementar sobre fotos.

Em diálogo com tal acervo principal, a pesquisa dedica-se a explorar implicações geográficas de um fazer, um ofício, uma técnica, uma esfera de formação, de aprendizado, uma ação em campo e uma materialidade midiática (o acervo, o conjunto, a foto). Busca-se problematizar que conhecimento geográfico as imagens comportam na medida em que se materializam em registros fotojornalísticos da cultura musical em Ponta Grossa. O que se pode ler e ver nas fotografias sobre a presença da música no espaço público? Trata-se de uma relação entre dinâmicas culturais urbanas e a expressão imagética em fotografias jornalísticas. Entre os condicionantes ou modos de produção estão: o alegado

¹ Levantamento realizado durante os meses de outubro de 2016 a janeiro de 2017 pela estudante do curso de Jornalismo da UEPG, Saori Honorato, extensionista do projeto Lente Quente desde 2016.

esvaziamento do espaço público; as transformações urbanas; mudanças nos modos de fazer fotografia; os saberes jornalísticos em formação (aí incluída a prática extensionista específica e o lugar da universidade na sociedade). As fotografias a um só tempo retratam a presença da música na cidade, mas também projetam uma leitura, um olhar interpretativo sobre esse fenômeno. Por um lado, significa pensar que marcas dessas itinerâncias pela cidade se presentificam na superfície fotográfica. De outro modo, seria o caso de ter em conta a leitura do espaço urbano produzida pelo movimento fotográfico, pelos sentidos aí construídos – a fotografia como 'resposta' comunicacional a certa 'situação' cidade. Um “lugar de fala” (BRAGA, 2000) (SCHOENHERR, 2006) do acervo fotográfico sobre música e sobre a cidade. Deve-se tentar pensar o que existe de 'movimento' geográfico no gesto jornalístico e de aprendizado de fotografar a música pela cidade. O ponto de vista do conjunto fotográfico em questão é um fenômeno geográfico resultado, componente e condicionante de uma operação jornalística, imbricada às instâncias de formação universitária e com desempenho, circulação e disponibilidade pública.

As premissas são de que o jornalismo constitui-se numa esfera discursiva e de produção de sentido marcada por um circuito específico de produção, circulação e consumo (VERÓN, 2004) de um tipo particular de informação denominado notícia, em sua diversidade de formatos, expressões, periodicidades, públicos, mídias, temas e objetivos. Circuito esse que participa de um mercado discursivo e de seus campos concorrenciais que vão demarcar a própria noção de atualidade e de acesso imediato ao mundo contemporâneo a partir de uma mediação simbólica capaz de operar um tipo particular de conhecimento (PARK, 2008), o conhecimento do jornalismo (MEDITSCH, 1992). As atividades jornalísticas de destacam, portanto, como um produto intelectual que envolve determinadas condições de produção, responsáveis pela capacidade de exercer uma medição simbólica entre e a realidade e seus públicos (MEDITSCH, 2007), sendo que o conhecimento do jornalismo sobre o mundo está assentado sobre a singularidade e o caráter único e efêmero do mundo fenomênico, em articulações com as categorias do particular e com projeções em direção ao universal (GENRO FILHO, 1987). O jornalismo existe e se oferece à sociedade como atividade profissional e também como um discurso singular sobre a realidade, contribuindo para a própria noção de atualidade e pelos sentidos de tempo-espaço compartilhados por coletivos leitores e consumidores de informação. Diante disso, debate-se a gradual emergência, autonomização e

legitimação (BORDIEU, 1988) do campo do Jornalismo também como um campo de conhecimento ou área de saber – superando em muito a dimensão instrumental de ofício ou de meio de comunicação, mas também questionando a posição histórica do Jornalismo, no Brasil, como sub área ou habilitação do campo da Comunicação. Um dos pilares dessa defesa de especificidade da ação e do conhecimento jornalísticos assenta-se na configuração de competências profissionais próprias que moldam um modo único de ver, ser e falar (TRAQUINA, 2005) – isto é, a atividade jornalística reivindica competências profissionais de reconhecimento, ou leitura de mundo, procedimentais ou de ação e narrativas ou discursivas que se desenvolvem com mais ênfase e se reorganizam desde a segunda metade do século XIX (GUERRA, 2003), para o que contribui a ideia de reportagem e de jornalismo informativo de mercado. Nessa perspectiva, torna-se missão da esfera de formação superior em Jornalismo também esse desenvolvimento de habilidades e de empenhos cognitivos voltados a moldar um modo específico de ver o mundo a partir da ideia de notícia e de interesse público, articulado a um procedimento criterioso de apuração e aferição da realidade (onde o acesso às fontes de informação é fundamental, por exemplo), que por sua vez vai ser publicado ou ganhar uma característica expressiva singular na forma de produto intelectual discursivo (MEDITSCH, 1997) em ampla circulação.

Outra premissa que o debate sobre jornalismo carrega é o impacto da maior presença da internet e das redes digitais de informação nas intensas e renovadas transformações das formas de comunicação e de produção, distribuição e de consumo de notícias. Fenômeno esse que responde por um dos desdobramentos da transição entre o cenário dos meios de comunicação para o que se chama de midiatização, sociedade midiatizada (VERÓN, 2004) (FAUSTO NETO, 2008) (HJARVARD, 2014) ou ambiente midiático (SODRÉ, 2002), conjuntura em que amplas esferas de sociedade orientam-se cada vez mais pelo regime das instâncias midiáticas na produção de vínculos entre indivíduos, coletivos e instituições. A atividade jornalística se reformula nesse novo cenário e abre uma série de questões sobre o seu papel na sociedade digital e conectada, muitas delas a partir do conceito de cultura da convergência (JENKINS, 2009), que teria por expressão a ideia de um ecossistema de informação (ANDERSON, BELL & SHIRKY, 2013) e não mais a noção de veículos jornalísticos dirigido a determinados públicos. Entre as marcas dessa nova condição estão o consumo difuso e ampliado de informação; as fronteiras fluidas entre jornalismo, entretenimento, publicidade; os recursos de

interação direta e publicação em tempo real; alterações nas relações entre produtores e consumidores, figuras ou práticas de autoridade cultural (KEEN, 2009) e de propriedade intelectual. Outro efeito dessa nebulosa sobre o jornalismo a se considerar é a crise de mercado, expresso na redução de vagas para jornalistas em redações e empresas, instabilidade de carreira, precarização generalizada de trabalho, recuo no campo das decisões coletivas e aposta de mercado no indivíduo, na personalidade dentro das corporações de mídia, na competição entre os pares, na doação voluntária de força de trabalho num cenário de desregulamentação aguda e demais valores do novo capitalismo ou do trabalho imaterial (SENNETT, 2008). Tais condicionantes levam a se apontar para mudanças estruturais para os profissionais do Jornalismo (PEREIRA; ADGHIRNI, 2011), bem como começam a fomentar debate sobre convergência jornalística (BRONOSKY; CARVALHO, 2014) e a correspondente crise de legitimidade dos modelos de gestão e produção jornalística em distintas perspectivas (GADINI, 2014) (MEYER, 2007) (LIMA, 2010) (BOTTON, 2015). Tentativamente, o âmbito da formação em Jornalismo no Brasil busca responder a tal reconfiguração da esfera de atuação profissional com ajustes, alterações e mudanças mais sólidas das diretrizes curriculares, que passam a reorientar esforços de formação superior específica em universidades do país. É o momento em que vários cursos de graduação fazem uma revisão de seus currículos, assim como do perfil do egresso, da matriz disciplinar e das articulações desejáveis entre ensino, pesquisa e extensão. De modo muito agudo, no campo do Jornalismo, o movimento de se tentar compreender e analisar criticamente um cenário em crise e dinâmico é correlato (e articulado, espera-se) ao esforço de oferecer, tentativamente, novas possibilidades e experiências na graduação, na pós-graduação e no terreno da extensão. O pensamento sobre o que se passa com o jornalismo depende, nesse sentido, em larga escala, das pesquisas e também do que os cursos fazem em termos laboratoriais e ofertam como extensão da universidade pública à sociedade. Esse campo de testes, por assim dizer, deve refletir algo ou sinalizar para alguma resposta ao cenário em crise colocado.

As transformações indicadas colocam em crise os valores fundantes da atividade jornalística moderna, como interesse público, relevância social, emancipação de indivíduos e grupos, cidadania, fiscalização dos poderes, qualificação do debate público, participação informada na vida democrática, pluralidade de posições, vozes e perspectivas, precisão de informação,

acompanhamento de questões atuais, atendimento a demandas particulares de informação especializada e segmentada, entre tantas outras virtudes. De tal modo que ainda se desconhece de que forma se dá o impacto sobre ramos específicos de atuação profissional e de pesquisa, como o jornalismo cultural e o fotojornalismo, âmbitos colocados em relação neste movimento de tese. Seja em termos de tensões redistribuídas nesse novo quadro, limitações colocadas ou mesmo de possibilidades que se abrem no cenário de convergência na cultura e no jornalismo.

É sobre esse pano de fundo geral, abrangente e sugestivo que se quer pensar e analisar um exercício muito específico e limitado de jornalismo cultural e de fotojornalismo, inscrito no âmbito da formação superior em Jornalismo e viabilizado pela extensão universitária. O projeto Lente Quente, em seu fazer, mistura essas duas referências ou essas duas especialidades do ensino e da atividade profissional, o jornalismo cultural e o fotojornalismo, naquilo que aqui se propõe chamar de fotojornalismo cultural – a ação fotográfica jornalística de reportar os temas, assuntos e acontecimentos do campo cultural, que vai das expressões artísticas à ideia de cultura como comportamento. Essa seria, aposta-se, uma das potencialidades do jornalismo cultural em época de redes digitais conectadas, via constituição processual de um acervo fotográfico público na web das manifestações culturais de uma cidade.

O movimento interdisciplinar proposto e os respectivos “empréstimos recíprocos” (LEPETIT, 2001, p. 42) aí envolvidos servem justamente para se estabelecer alguma mediação conceitual que permita ler e interpretar a materialidade fotográfica, acessar o mundo das imagens e disso extrair algum conhecimento sobre as relações da música com o espaço público local. Espera-se, indiretamente, que esse esforço de releitura permita entender o que dizem as fotografias sobre um espaço público em transformação na cidade. As lentes ou mediações geográficas devem propiciar a visualização de como as variações ou dinâmicas da cultura urbana entre o público e o privado se inscrevem no modo de ver das fotografias do projeto que capturam apresentações musicais.

Uma das marcas dessa interdisciplinaridade nesta pesquisa é o pensamento a partir dos universos em contato, do encontro entre instâncias de vida e de pesquisa, da transposição entre ensino, extensão e, efetivamente, pesquisa. Afinal, trata-se de pesquisar a extensão, atravessar áreas do conhecimento, articular, justapor. Por isso se valoriza as contaminações, procura-se colocar o sensível e o

teórico juntos. Esta pesquisa analisa uma ação que resulta de um processo de imersão na cidade. Foi iniciada e finalizada durante o período de atuação como professor colaborador/temporário na universidade pública, no curso de Jornalismo – sendo que agora pretende-se esse gesto cruzado em direção à Geografia. Ativa-se uma forma de pensamento em trânsito, que se desloca entre instâncias universitárias (pesquisa, extensão, docência), entre áreas (Comunicação, Jornalismo, Geografia), entre especialidades jornalísticas (jornalismo cultural, fotojornalismo), e entre situações de expressão artística (fóruns decisórios de políticas culturais, apresentações musicais pela cidade). Propõe-se extrair um conhecimento sobre fotojornalismo e cultura musical a partir desses contatos, desses atravessamentos disciplinares, do fazer interagir múltiplos contextos vivenciais e de pesquisa, ao relacionar o operativo mundano (as decisões de se fotografar de perto, de longe, agora, depois, com qual profundidade, em qual velocidade, em qual posição, com qual angulação) ao plano conceitual – que espaço público se tem, que virtualidades aí se projetam. O contato com as fotos deve ser o eixo articulador de tais deslocamentos, numa procura do que Bachelard (1996, p. 119) defende como “empirismo ativo e pensado”.

Parte desse empirismo deriva de determinados contextos vivenciais e que foram importantes para a construção das dúvidas e da questão de pesquisa, como explicita o capítulo dois. É o caso da presença do pesquisador no Conselho Municipal de Política Cultural de Ponta Grossa e da atuação como docente da graduação em Jornalismo na UEPG, além de coordenar a referida ação extensionista alvo desta investigação. Parte-se de percepções desse olhar testemunhal e limitado da realidade cultural local para então expor o funcionamento do projeto de extensão Lente Quente no contexto do curso de Jornalismo, gerador do acervo analisado. Por fim, debate-se a possibilidade de se produzir conhecimento com imagens e se oferece um painel das preferências metodológicas ou estímulos e inspirações para a leitura das fotografias.

O terceiro capítulo propõe situar a proposta de pesquisa num esforço de articulação entre áreas do conhecimento – a Geografia, a Comunicação e o Jornalismo. Rastreia-se, dessa forma, indicações de interesses afins entre a Geografia e o Jornalismo. É oferecido um quadro dos estudos geográficos recentes voltados aos fenômenos da música, na tentativa de aí se identificar tendências e principais lacunas ou possibilidades exploratórias que possam complementar a

diversidade teórica e metodológica de tal ramo de investigações geográficas. Complementa-se a discussão com o que se pode chamar de percepções geográficas de estudos em Comunicação e Jornalismo, movimento que leva à proposição de uma leitura geográfica também do fotojornalismo.

Os três capítulos seguintes sustentam a proposta de um potencial específico de leitura das apresentações musicais no espaço público por meio de fotografias envolvidas em uma ação e uma intenção jornalística. Desenvolve-se, numa articulação entre referências teóricas e distintas modalidades de registro da cena urbana, o argumento de que a fotografia possui uma relação intrínseca com a paisagem urbana, que opera como condicionante do olhar dos fotógrafos, mas também como resultado de suas andanças, capturas e enquadramentos. Defende-se o olhar do fotógrafo sobre a cultura da cidade como reinvenção da prática do flâneur. O fotógrafo caminha, perambula, observa. É um fenômeno da cultura das ruas, da emergência de um determinado espaço público observável. E nisso registra-se uma dimensão residual da vida cultural da cidade que estaria se perder não fossem as fotografias. Fotografa-se a cidade que salta aos olhos, mas também a cidade que não existe mais e, talvez, a cidade em vias de existir. Espera-se com esse movimento oferecer uma contribuição interdisciplinar à geografia cultural, por meio de análise de uma produção jornalística.

Explora-se no capítulo quatro a vocação da fotografia para o ambiente da rua, para a captura das facetas do espaço público, redundando num registro ou numa 'escola' chamada de fotografia de rua – a reservar um potencial de atuação para o fotojornalismo cultural. O quinto capítulo revisita e aprofunda a articulação entre a figura simbólica benjaminiana do flâneur ao expediente de trabalho de dois nomes referenciais da fotografia moderna, Atget e Brassai, que legaram uma nova (e definitiva) forma de afeição entre fotografia e a paisagem urbana. O capítulo seguinte explora reverberações desse modo de registrar a cidade em variações da fotografia da vida musical no espaço público, identificado as modalidades empregadas no acervo do projeto Lente Quente. O último capítulo visita a fotografia como ofício, estimulando a percepção de continuidades no gesto de se fotografar os músicos de Ponta Grossa (PR) – recorre-se ao acervo do fotógrafo Luis Bianchi.

2. INTERESSES E MOVIMENTOS DE PESQUISA EM (MÚLTIPLOS) CONTEXTOS DE PRODUÇÃO DA DÚVIDA SOBRE MÚSICA, FOTOJORNALISMO E ESPAÇO PÚBLICO

FOTO 1 – Música na esquina (2011)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

Iniciar um capítulo com uma foto não é exatamente recomendável em textos de pesquisa, causa estranhamento, rompe com o trajeto habitual de escrita e leitura do texto verbal argumentativo entrecortado por imagens ilustrativas. Mas será que as fotos não podem impulsionar a argumentação ao invés de sempre referendar descrições e interpretações verbais? Em outras palavras, a foto é a conclusão para um pensamento ou seu início, seu movimento? A imagem acima participa dessa provocação de leitura. Revela um pouco do contexto em que o pedestre encontra coisas ou situações pela rua e isso desperta algum tipo de curiosidade ou dúvida. A ponto de o fotógrafo não pensar duas vezes, sacar o celular do bolso e fazer o registro em uma esquina de Ponta Grossa (PR). ‘O que é isso?’ seria a primeira dúvida justa diante da imagem. ‘O que faz um gramofone isolado ou abandonado em uma esquina qualquer?’, seria o desdobramento da primeira questão. Na medida em que se mergulha no ‘tema’ da foto, quando se acredita em seu referente direto, na realidade que se mostra, fica mais plausível indagar: será que o aparelho tocava algum tipo de música quando foi fotografado? Que disco seria? Alguém o deixou aí?

Seria uma feira de objetos antigos ou alguma intervenção artística urbana? Quem conhece a cidade vai entrar provavelmente num jogo de adivinhação para tentar desvendar que esquina da cidade é essa a partir das poucas marcas do entorno que permitam a localização: seria no centro ou bairro? Aquela casa lá atrás ainda existe? Uma leitura mais afeita à metalinguística poderia desconfiar do realismo da imagem e se perguntar se tudo não passa de uma armação da pesquisa - para poder gerar este comentário, o pesquisador teria levado seu gramofone preferido para ser fotografado em uma esquina, de modo a tal situação se converter em um símbolo da música no espaço público (descoberta por esta pesquisa, justamente). E por aí seguem infindáveis questões a partir de uma simples foto. A força da imagem em mostrar pluraliza conversações.

O fato é que a situação fotografada radicaliza a sensação de espanto e surpresa partilhada quando se encontra música pelas ruas da cidade, sempre uma exceção e não a regra, o efêmero e não o cotidiano, o exótico e não o habitual. Ao se materializar em público, a música assume um tipo de visibilidade a demarcar a paisagem cultural. Aquela esquina não será mais a mesma depois da foto para quem lá voltar. A esquina vazia se encheu de música. Ao mesmo tempo, tudo no quadro da imagem parece silêncio, os carros estão longe demais para incomodar, nenhuma pessoa transita por ali. O que se passa entre a situação diante dos olhos do fotógrafo e a realidade a que temos acesso somente a partir do enquadramento da foto? Como se percebe, a fotografia não atesta o tempo todo, mas também pode levar a dúvidas, consegue lançar questões sobre a relação do indivíduo com o entorno imediato, remete a trajetórias pela cidade. E esta pesquisa partiu em alguma medida dessa mesma situação pedestre, de estar diante de alguma manifestação ou marca musical pelas ruas e a partir disso ficar se perguntando. A imagem reembaralha tais questões. O que a fotografia acima leva a pensar? Como é possível reagir? Interessaria a um jornal? Interessaria a um geógrafo? O que o fato dessa foto apresentar alguma surpresa denuncia sobre a relação da sociedade com a música? Um gramofone preservado e funcionando dentro de casa causaria, no mínimo, outro tipo de surpresa, certamente. Foi reunindo imagens para um acervo pessoal e transitando pelas ruas e encontrando algum tipo de música que começaram a surgir os primeiros contextos e lampejos de dúvida que depois foram responsáveis por esta pesquisa.

FOTO 2 – A música das pulgas (1944)



Autor: Robert Doisneau / Fonte: Moma.²

A imagem anterior reverbera a primeira fotografia, como se provocasse um diálogo entre fotos a partir de elementos que se repetem e outros que se diferenciam, mas a situação registrada guarda semelhança – uma máquina de reprodução de música gravada em um mercado ao ar livre em Paris, em 1944, observada por um possível cliente e ouvinte. As fotos levam a imaginar possíveis marcas da presença da música no espaço público.

2.1 UMA PESQUISA EM MÚLTIPLOS CONTEXTOS

Este capítulo pretende explicitar motivações iniciais desta pesquisa de tese que trafega de modo reflexivo, mas também de passagem, entre disciplinas e áreas do saber, da Geografia em direção ao Jornalismo, para daí se apreender melhor o que parece acontecer com a cultura musical de apresentações no espaço público na cidade de Ponta Grossa (PR).

Para mobilizar esse relato, recorre-se à ideia de múltiplos contextos, um conceito que enfrenta justamente o entendimento simplista, determinista e restrito da comunicação e da mídia como meios de transmissão unilateral de informação – uma mensagem produzida por alguém a atingir determinado público e assim produzir efeitos (clara influência militarista, industrial e da propaganda política sobre a área

² Disponível no acervo digital do Museu de Arte Moderna de Nova York em: www.moma.org.

de conhecimento da Comunicação e o estudo dos meios – com notória repercussão sobre cursos de Jornalismo no Brasil e também sobre o entendimento da atividade profissional, inclusive por áreas afins).

A noção de múltiplos contextos emerge dos estudos de cultura, sobretudo antropologia, e da cibernética, permitindo uma apropriação mais promissora por parte da antropologia da comunicação. O entendimento ampliado da nova comunicação, numa dimensão orquestral contrária à percepção telegráfica (WINKIN, 1998) propõe considerar: a multimidialidade das comunicações humanas e sociais e a complexidade dos códigos; a mensagem no contexto, na cultura, a vinculação do sentido ao contexto de interlocução; as simultaneidades presentes no processo comunicacional, as relações no espaço; a circularidade dos movimentos comunicacionais. Trata-se de um questionamento ao modelo ‘bola de bilhar’ de entendimento da comunicação, conforme crítica de Sfez (1994).

Num sentido mais imediato, seria possível pensar a música que ocorre no espaço público a partir dessa visão ampliada da comunicação urbana vinculada a múltiplos contextos de sentido. A música por ondas acústicas no espaço público atrai a visão dos pedestres e se converte em imagem fotográfica pelas mãos e olhos dos fotógrafos ali presentes (multimedialidade). A codificação sonora (harmonia, ritmo...) se converte em enquadramento, brilho, contraste, luz, composição da fotografia. Funcionam aí também os códigos normativos que regem a presença da música e o trânsito de pessoas nas ruas. Vários mundos de acontecimento se misturam durante uma apresentação musical, como plateia, músicos, organizadores, o público mais distante (simultaneidades). E assim por diante. Essa seria uma apropriação mais elementar da ideia, que pode voltar na análise do material fotográfico propriamente dito. Antes é preciso lembrar de uma outra relação possível: a operacionalidade da pesquisa a partir de movimentos de dúvida e de ruptura com a situação de crença (PEIRCE, 2017)³.

Como todo processo comunicacional, esta pesquisa também está conformada por múltiplos contextos. O conceito remete ao fato da comunicação estar imersa na cultura, em processos e interações – ou seja, não é um ato isolado, pontual e linear de simples transmissão. A produção de sentido, pelo contrário, é entendida como circulação. Os múltiplos contextos remetem, assim, às implicações

³ Texto original de 1877.

culturais de qualquer comunicação – às contiguidades e simultaneidades de vínculos. Também parece válido o raciocínio para a comunicação científica, que se produz em múltiplos contextos específicos – entre eles, os mais vivenciais, cotidianos e geradores de dúvida para posterior aperfeiçoamento na forma de questões de pesquisa. Desse modo, a questão de pesquisa não é exatamente um ponto de partida, uma vez que já responde a uma certa curiosidade e a vários interesses geradores de dúvidas. Cabe exercitar a ideia para melhor situar a que situações esta proposta de tese reponde, em que contextos ela faz sentido. Explicitar essa antessala da pesquisa, por assim dizer, tem a ver com a proposta de Verón (1970) sobre a objetividade científica – mais relacionada ao evidenciar das condições de produção do discurso científico do que a uma improvável neutralidade ou a um suposto não envolvimento de quem pesquisa naquilo que se pesquisa.

2.2O DEBATE DAS POLÍTICAS CULTURAIS DA MÚSICA COMO CAMPO DE TESTES

A preocupação e a curiosidade inicial desta pesquisa surgem, por um lado, de um contexto empírico ou ambiente de vivência que é o espaço de debate e formulação das políticas culturais (conselhos e conferências de cultura). A partir desse 'fórum' é que se passa a observar com alguma atenção a produção musical em sentido amplo, sua circulação pela cidade e as disputas entre ordens públicas e privadas que reverberam sobre agentes e consumidores das opções culturais. O que permitiu esse primeiro posto de observação e tentativa de intervenção no campo cultural foi a experiência de quatro anos como representante do segmento de música no Conselho Municipal de Política Cultural de Ponta Grossa (2009-2013). A participação nas conferências anuais do setor cultural, em reuniões mensais do conselho, em fóruns de cultura esporádicos, na elaboração de editais públicos e diretrizes para ações culturais, assim como o acompanhamento da organização de apresentações e festivais de música foram contingências que possibilitaram alguma proximidade - ou visão 'de perto' e 'de dentro', como sugere Magnani (2002) - em relação às interações no âmbito local entre poder público, agentes culturais e público. Não raro, em debates e ações, a música se transforma em intervenção direta na paisagem, projeto deliberado de oferta e acesso no tocante a apresentações musicais. Antes disso, a percepção era apenas a de músico e ouvinte consumidor das opções musicais – já um primeiro sentimento sobre como a

música acontece na cidade. Aos poucos essas sensações e percepções se misturam.

FOTO 3 – Um piano na rodoviária de Ponta Grossa (PR) (2014)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

A iniciativa da Fundação Municipal de Cultura de Ponta Grossa de colocar e deixar disponível um piano na Rodoviária de Ponta Grossa por um tempo delimitado pode ser entendida como uma das ações de intervenção artística direta, buscando criar novas situações no espaço público – no caso, em um espaço fechado e sujeito ao fluxo de pessoas. A foto foi feita à noite e flagra o momento em que uma pessoa em situação de rua entra na rodoviária e senta-se ao piano e começa a tentar tocar alguma coisa. Logo após esse registro, membros da Guarda Municipal retiraram o homem do local. Um belo paradoxo para uma atividade de inclusão e de acessibilidade ao instrumento musical que retrabalha a imaginação da música no espaço público. A situação retratada remete à relação humana inalienável para com as expressões artísticas, incluindo a música – em que pesem todos os condicionantes sociais, como normas, classe econômica e exclusão.

A foto a seguir mostra outro tipo de intervenção musical por parte do poder público municipal, associada ao uso de um de seus equipamentos, no caso, a Orquestra Sinfônica de Ponta Grossa. A iniciativa foi de colocar um naipe de músicos no hall do Cine Teatro Ópera antes do concerto, provocando uma situação

inusitada para quem passa pela rua e espia para dentro do teatro, tal como sugere o ponto de vista adotado pela imagem.

FOTO 4 – OSPG no hall do Cine Teatro Ópera (2013)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

De costas para a rua e para a porta de entrada do teatro, o fotógrafo observa a cena pelo vidro do hall do teatro. Há uma situação de visibilidade pública da apresentação musical surpresa diferente do caso anterior, do piano na rodoviária. Ainda assim, repete-se, em tese, a ideia de deslocar instrumentos musicais para outros ambientes, por assim dizer, ainda que em espaços parcialmente fechados, como o teatro e a rodoviária.

Uma variação em relação a essa estratégia de intervenção artística por parte do poder público municipal no setor cultural foi levar outro de seus equipamentos da música, a Banda Escola Lyra dos Campos, para uma apresentação no Calçadão, no centro de Ponta Grossa, como parte da programação de uma das edições do Festival de Música. Os músicos instalam-se em uma pequena zona de sombra e, pelo ângulo da foto, parecem parte da edificação ao fundo.

FOTO 5 – Banda Lyra dos Campos no Calçadão (2015)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

Em diferentes momentos, essas iniciativas de intervenção direta com atividade ou situação musical passaram a despertar uma curiosidade de pesquisa, é possível dizer, para além do acompanhamento regular das ações culturais que cabe aos conselheiros municipais de cultura. As três imagens anteriores evidenciam uma gradação em relação ao espaço público, do fechado e de acesso mais controlado ou de uso instrumental (serviço) até o mais aberto e exposto ao sol e sujeito à livre circulação de pessoas. São eventos marcados pela ideia de tornar a música mais acessível. Como isso acontece, de fato, é outra história, o que pode inclusive provocar sondagens e variadas investigações de pesquisa.

Sobretudo duas frentes de atuação junto ao Conselho Municipal de Política Cultural, dois desafios principais, na verdade, geraram maior acúmulo em relação à formulação de políticas culturais naquele momento e com desdobramentos para uma curiosidade de pesquisa: os projetos de eventos musicais em espaço público e a reconfiguração do marco legal das políticas culturais.

Um dos embates que marcou a gestão cultural no período foi a discussão sobre reativação do projeto Sexta às Seis, iniciativa municipal que atravessou duas décadas na cidade, com interrupções, e que sempre teve como proposta principal levar bandas a se apresentarem num palco em praça pública. Criado em 1989, o Sexta às Seis funcionou boa parte do tempo na Praça Barão do Rio Branco, no centro de Ponta Grossa, com espetáculos musicais que mesclavam artistas locais, nacionais e internacionais a marcar presença na Concha Acústica Carlos Gomes.

O local também era conhecido como Ponto Azul, por ter funcionado até meados dos anos de 1990 como terminal de ônibus e configurar ponto de passagem de trabalhadores e estudantes às seis horas da tarde, toda sexta-feira. A ideia original do projeto estava colada a esse fluxo, portanto, de trabalhadores do centro que retornavam à suas casas nos bairros após o expediente, no fim de semana.

Em fotos de jornal consultadas na Casa da Memória, antes mesmo do início formal desta pesquisa, foi possível observar receptividade, adesão de público, os artistas no palco da praça Barão do Rio Branco – deduz-se daí também o valor da atividade musical no espaço público aos olhos do Jornal da Manhã da época.

FOTO 6 – Página de Cultura do Jornal da Manhã destaca Sexta às Seis (2011)



Autor: Rafael Schoenherr / acervo pessoal.

Na imagem 6, percebe-se que a edição de 14 de fevereiro de 1990 utilizou uma foto feita de cima do palco, do show de uma banda polonesa que chegou a tocar na praça Barão do Rio Branco. A diagramação estilizada da foto inclui recurso gráfico de legenda informativa – um destaque para a música que não seria mais tão regular daí em diante nos jornais da cidade.

Em 2009, dada a interrupção da iniciativa⁴, o conselho reabre o debate sobre o projeto e a Secretaria Municipal de Cultura decide por realizar as atividades em novo local, na Concha Acústica do Parque Ambiental, próximo à Estação Saudade, ao terminal de ônibus, ao shopping popular e a um shopping comercial, também no centro de Ponta Grossa. A nova tentativa de efetivação do projeto pelo poder público municipal vai pontuar em vários momentos as reuniões e as avaliações dos conselheiros, com diversos graus de tensão entre sociedade civil e poder público, além de ser referência quase que obrigatória nas diretrizes culturais do município aprovadas em conferência⁵. Um dos fatores era o apelo de público do evento, característica sempre presente a comprovar aceitação popular da iniciativa. Outra parte da aceitação se comprovava pela procura das bandas ao projeto. Em que pese a reclamação recorrente das bandas inscritas de que o pagamento do cachê nem sempre era feito dentro do esperado ou estabelecido. Em 2015, o Sexta às Seis muda novamente de local e o palco passa a ser a Estação Saudade. Já em 2017, o palco se desloca para a outra parte do Parque Ambiental, ao lado da Estação Paraná, onde funciona a Casa da Memória. A música articula-se, assim, a diferentes equipamentos urbanos, pode-se dizer, mantendo em geral algum vínculo ao fluxo e à localização dos pontos de transporte coletivo (uma atualização do local

⁴ A indicação 216 de 2009, aprovada em 16 de março do mesmo ano pela Câmara Municipal de Vereadores de Ponta Grossa, oficia o então prefeito Pedro Wosgrau Filho a respeito da suspensão do programa cultural Sexta às Seis pela Secretaria Municipal de Cultura no horário das 17h30 às 18h30. “Com respeito ao programa Sexta às [sic] Seis, a restrição é apenas durante o horário da missa” da Paróquia Nossa Senhora do Rosário, especifica o documento assinado pela vereadora Alina de Almeida Cesar. “Embora a Lei Municipal nº 9.663, de 27 de agosto de 2008, que altera o art. 34, do Código de Posturas do Município não faça menção às Igrejas, a proximidade do evento com o som demasiadamente amplificado, perturba em muito o sossego dos fiéis que naquele horário assistem à Missa”, complementa o texto.

⁵ Em 2011, entre as sugestões de ações para a música, o documento final da Conferência Municipal de Cultura registra “Retomada do projeto Sexta às Seis e incentivo a shows em praça pública”. Dois anos depois, a mesma diretriz é atualizada: “Realizar com transparência o processo de seleção e contratação dos músicos, de projetos como o ‘Sexta às Seis’ e outros similares e incentivo a shows em praça pública e oferecer um cachê compatível”.

onde justamente funcionava por muito tempo o pátio da rede ferroviária e, antes disso, onde aconteciam embarques e desembarques nas estações de trem).

Uma das percepções junto aos demais conselheiros a partir de 2009 foi do universo de tensões, expectativas e engajamentos que perfaz a apresentação musical regular em praça pública e os agentes aí envolvidos – músicos, gestores, público, empresas de sonorização, vizinhança, jornalistas. Foi um bom teste de tempo presente, por assim dizer, também para a identificação de atravessamentos de interesses privados nas propostas e no impacto de uma iniciativa de intervenção musical no espaço público. Tudo isso associado a debates que envolviam a escolha de um local 'adequado' para a música. No fundo, percebe-se nesse tipo de debate o papel central que o local exerce como mediação (mais ou menos polêmica) entre a oferta e o consumo musical. Também se extrai daí, de alguma forma, a percepção do simbolismo que acompanha a ideia da música em espaço público. Afinal, tratava-se de um evento de rock, demarcado portanto por um gênero musical associado a certo público, a um comportamento partilhado globalmente, mas com especificidades e apropriações locais. Uma característica comportamental manifesta no evento é a prática generalizada de registros em fotografia e vídeo, que se torna mais popular na medida em que se dissemina a telefonia celular com gradual acesso a internet. Mas antes mesmo dos telefones celulares já se fazia ou tentava algum tipo de registro – atitude em geral vinda dos próprios frequentadores, para além dos interesses estritos dos organizadores.

Uma experiência complementar nesse mesmo intuito de garantir apresentações musicais gratuitas em espaço público aberto foi a elaboração, via edital público, da primeira edição do festival de bandas *Easy Rock*, em 2011. O evento foi realizado na Concha Acústica do Parque Ambiental e envolveu ainda outros editais, que previam e premiavam o registro em foto e vídeo do festival. Uma comissão julgadora foi convidada para selecionar entre os inscritos os grupos que ganhariam direito a participar da competição. Durante os dois dias de shows, outra comissão tratou de avaliar as performances. Os premiados seriam contemplados com gravação em estúdio e com uma espécie de turnê pela região, o que aconteceu apenas parcialmente devido a uma série de entraves do poder público municipal e na relação com os grupos.

Novamente, com adesão de público e bandas, tal vivência permitiu aguçar a curiosidade sobre o que acontece quando se coloca a música ao vivo em praça

pública e as relações que aí se desenvolvem, de impacto de vizinhança ou de fruição, uso de equipamentos públicos, entre outras, como as práticas de registros a partir de observação, como nos concursos de fotografia e de vídeo documentário que acompanharam o festival. Na edição seguinte, o festival se desloca para o Centro de Eventos, abrindo mão do espaço aberto e sujeito a cobrança de ingresso.

Foi possível aferir também que tanto o Sexta às Seis quanto o Festival *Easy Rock* eram para parte das bandas selecionadas a única opção de palco no centro da cidade por vezes ao longo de um ano inteiro, dada a lógica de funcionamento do circuito musical em bares e demais espaços privados, denunciando carências da circulação de espetáculos musicais pela cidade e ao mesmo tempo sugerindo potencialidades e limites quanto a plateias e capacidade de intervenção organizada do poder público na oferta de agendas e na promoção de ações no segmento musical. Identificou-se nesse processo a necessidade de estudos, sondagens e registros sobre tais plateias e iniciativas. Ao mesmo tempo, as diretrizes culturais começam a sinalizar a necessidade dos indicadores como forma de melhor reconhecer tais interações entre cidade e música.

FOTO 7 – Banda Bolores no Sexta às Seis, no Parque Ambiental (2011)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

Na foto acima, a banda ponta-grossense de punk rock Bolores se apresenta em 18 de novembro de 2011 na Concha Acústica do Parque Ambiental, no centro de Ponta Grossa, por ocasião do projeto Sexta às Seis – num primeiro deslocamento em relação a seu local de origem, a praça Barão do Rio Branco. Ao fundo é possível ver, no lado direito da imagem, parte da Estação Saudade e, ao lado esquerdo, a

passarela que conduz o olhar até a Estação Paraná, onde funciona a Casa da Memória. Ao centro e ao fundo nota-se um ônibus saindo do Terminal Central de transporte coletivo. Os edifícios quase desaparecendo no branco do céu por efeito de contraluz do fim de tarde marcam o último plano da foto. Um aparelho de escalada foi instalado no meio da praça, interpondo a visão de parte do público – o que sugere uma tentativa deliberada de apelo do poder público a um tipo específico ou segmentado de frequência. Percebe-se pelas marcas gerais da imagem um público jovem e predominantemente masculino. O ponto de vista do fotógrafo, em cima do palco, atrás da banda, se aproxima do ponto de vista dos músicos sobre a plateia. Há certa distância entre o palco e o público. Parte da plateia está abrigada sob a estação.

É exemplar na foto a condição de visibilidade a que os músicos são alçados em meio e em articulação aos demais equipamentos urbanos circundantes – há uma profundidade do campo de visão, bem diferente do que ocorre em meio aos prédios ou em instalações fechadas, como um pequeno bar. Ao preferir focar na situação músicos-plateia-paisagem, o enquadramento da foto deixa de mostrar que em frente ao guitarrista e ao vocalista existe uma escadaria livre que dá acesso ao palco da Concha Acústica, pela parte da frente. Ao lado direito está a rua Fernandes Pinheiro, com um parapeito de onde provavelmente um outro público via e ouvia a banda. À esquerda, para fora da imagem, existe um shopping e, continuando nesse movimento, quase às costas do fotógrafo, seria possível ver o shopping popular, formado por pequenos comerciantes, informais em grande medida – todos pontos que geram circulação de pessoas, que reorganizam os fluxos. É nesse ponto de passagem que está instalada a apresentação musical retratada, parcialmente, na imagem. Não existem demarcações prévias de onde o público deve ficar ou quaisquer restrições indicadas no acesso ao palco ou ao evento, o que difere de outros eventos também realizados em praça pública. A principal evidência da foto talvez seja o fato de registrar uma banda do *underground* tocando em praça pública à luz do dia, duplamente exposta, por assim dizer.

Com a mudança de gestão municipal nas eleições de 2012, registra-se nova paralisação do projeto. Um dos fotógrafos do projeto Lente Quente flagrou em 26 de maio de 2014 pichação próxima ao campus central da UEPG que questionava a interrupção. A foto foi noticiada da seguinte forma:

Foto 8 – Manifestação em muro pela volta do Sexta às Seis (2014)



Autor: Marina Cella / Acervo: Lente Quente.

Cadê o Sexta às Seis?

A história do projeto Sexta às Seis é repleta de idas e vindas inesperadas. Funcionou de 1986 até 1992 na Praça Barão do Rio Branco. Foi reativado de 2005 a 2008, voltando em outro local entre 2011 e 2012. Sempre acrescentando música uma vez por semana aos fins de tarde em Ponta Grossa. Depois de muitos rumores e uma página pouco movimentada em uma rede social, foi anunciado mais um retorno do projeto. Ele deve voltar em julho, com promessas de inovações. Só esperamos que essas mudanças façam justiça ao histórico de atrações do Sexta às Seis.⁶

FOTO 9 – Sexta às Seis na Estação Saudade (2014)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

⁶ A fotografia repercutiu em comentário no site do projeto. O fotógrafo Luis Augusto Estacheski comentou: “só faltou dizer onde é o pixo...”. O login oficial do projeto respondeu: “É na Penteado de Almeida, na frente da Brioche”.

Já na imagem 9, o clima é outro. Em novo deslocamento, a Estação Saudade deixa de ser apenas abrigo parcial para parte da plateia que quer sentar (são poucos os bancos existentes na praça) ou se proteger do sol (quase não existem árvores) para se transformar em palco do Sexta às Seis. Os músicos ficam mais próximos do público, porém com a visão sempre entrecortada em meio à plateia. Um diferencial em relação à instalação anterior é o recurso de iluminação do palco e também da Estação, como se o palco fosse parte do monumento preservado – indicando aí um diálogo entre uso do patrimônio histórico edificado e preservação com destaque visual. O palco fica mais demarcado por equipamentos e técnicos e menos acessível, mais controlado. Existe inclusive um banner com o nome do evento. Na foto, o palco quase desaparece pela presença majestosa da Estação. A plateia aqui é registrada de costas, são vultos dispersos parados na escuridão da praça, no gramado de frente para o palco e para a Estação.

Por fim, compôs também esse contexto empírico de envolvimento com as políticas culturais municipais um processo de entendimento colegiado do novo marco legal nacional no setor e o desdobramento das respectivas adaptações locais. Em suma, dada a vigência de um Sistema Nacional da Cultura e, a seguir, de um Plano Nacional da Cultura, o Conselho Municipal de Política Cultural de Ponta Grossa passa no referido período a funcionar de modo deliberativo e a construir, via conferências, fóruns e reuniões ordinárias, escopo para implementação do Sistema Municipal de Cultura e de um Fundo Municipal de Cultura – dispositivos legais aprovados pela Câmara de Vereadores⁷. Deriva desse empenho conjunto o reconhecimento das demandas subsetoriais (em cada segmento, via planos e diagnósticos temáticos) específicas, mas também de desafios compartilhados ou de realidades afins em distintos segmentos artísticos e culturais. O aprendizado aqui se deu nas tentativas de sintonizar um debate nacional sobre políticas culturais então renovadas com as particularidades da realidade cultural no município. Essa demarcação legal permitiu que, na continuidade dos trabalhos, o conselho avançasse para a proposição de um Plano Municipal de Cultura – outra exigência do novo marco nacional das políticas públicas do setor. O documento só chegaria como projeto de lei a Câmara de Vereadores em novembro de 2017.

⁷ A lei nº 11.048, de 9 de julho de 2012, dispõe sobre o Sistema Municipal de Cultura de Ponta Grossa.

A imagem 10 registra um desses momentos anuais de conferência e foi noticiado pelo Lente Quente da seguinte forma em 30 de abril de 2011:

Que entrem os próximos a assumir o Conselho de Cultura

Neste Sábado (30/05) foram escolhidos os novos Conselheiros e os sete segmentos do Conselho de Cultura, que irão vigorar nos próximos dois anos: Literatura, Artes plásticas, Música, Cine, foto e vídeo, Teatro, Circo e Dança, Escolas de samba e Hip Hop, Cultura Popular . O último dia da 12ª Conferência Municipal de Cultura aconteceu no circo do SESC. E nesse sábado às 9h, no Centro de Cultura, acontece a Audiência Pública sobre a Lei Estadual da Cultura e Conselho Estadual de Cultura, com o atual secretário de estado da cultura - PR.

FOTO 10 – 12ª Conferência Municipal de Cultura de Ponta Grossa (2011)



Autor: Maria Fernanda Teixeira / Acervo: Lente Quente.

A foto prefere mostrar a estrutura do circo, a lona como teto e a participação do público, tanto é que não se aproxima o suficiente da mesa para destacar ou identificar facilmente os debatedores, que são os conselheiros recém-eleitos. O ponto de vista é do público, mas ainda mais recuado. Isso cria uma leitura um tanto circular do evento, remete a rodas de conversação e em função das cores da lona e do local já se remete o leitor a uma identificação fácil com o mundo artístico. Claro que no plano simbólico o circo pode remeter a um tom pejorativo sobre o tom por vezes problemático quando se mistura cultura com política – um clima sempre presente em comentários nas conferências, certa desconfiança em relação às reais pretensões do poder público municipal (também reforçada pela distância da câmera em relação à cena). Mas o tom da imagem está mais para o documental, como

registro do evento, por certo, do que para a ironia – que seria outra via possível de leitura. Já a imagem 11 se vale de ângulo reto em relação ao objeto (palco) para evidenciar esvaziamento ou baixa presença no início de uma das reuniões setoriais que antecedem a conferência. Soma-se à distância a inclinação, a foto foi feita de cima para baixo, diminuindo ainda mais as três pessoas presentes. A foto, nesse caso, vira quase um comentário em preto e branco sobre momentos que perfazem o debate local sobre políticas culturais. As cadeiras vazias do Centro de Cultura e o palco com as cortinas cerradas contrastam com o circo (bem mais receptivo) da imagem anterior.

FOTO 11 – Reunião setorial de música na 15ª Conferência Municipal de Cultura (2014)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

2.3 EXPERIÊNCIAS DA FORMAÇÃO SUPERIOR EM JORNALISMO

Um segundo contexto ou âmbito vivencial a ser destacado nas motivações da pesquisa é o espaço de formação superior em Jornalismo. Mais precisamente, trata-se da experiência como professor do curso de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa de modo contínuo desde 2009, mas que teve início nos anos de 2005 e 2006, sempre na condição funcional de colaborador. Entre esses dois períodos muito próximos, é preciso entender, se dá um processo significativo de disputa pela redelimitação ou autonomização do campo de conhecimento e de estudos do Jornalismo em relação à ideia então predominante de uma grande área da Comunicação que abarcasse os estudos de Jornalismo.

Institucionalmente, são marcas dessa virada ou da inserção de um novo modo de se pensar o Jornalismo e o lugar de tais estudos no campo do conhecimento a atualização das diretrizes curriculares nacionais do ensino em Jornalismo, em processo desde os últimos anos da primeira década dos anos 2000, e a consequente implementação de um novo currículo no curso de Jornalismo da UEPG – inaugurada em 2015, mas debatida entre professores e estudantes durante os cinco anos anteriores.

De forma significativa, diminui na matriz curricular a ênfase em teorias da comunicação, dando-se lugar, gradativamente, às teorias do jornalismo como perspectiva principal a orientar interfaces com outros campos do conhecimento, como a sociologia, a filosofia e a antropologia e coordenar aplicações e explorações laboratoriais. Sintomáticos desse novo esforço são os grupos de pesquisa sintonizados a essa perspectiva, a criação e aprovação no país dos primeiros cursos de mestrado e o primeiro de doutorado em Jornalismo. Em termos de organização do campo, consolidam-se como entidades representativas da área o Fórum Nacional de Professores de Jornalismo (FNPJ) e a Sociedade Brasileira de Pesquisa em Jornalismo (SPBJor).

Na escala infra curricular, no cotidiano das disciplinas, o ensino da fotografia começa a suscitar o debate e o trabalhar de características mais específicas do fotojornalismo e não apenas referências abrangentes que demarcam a história e a técnica da fotografia, ou seus usos culturais. Interessante notar que enquanto a reforma curricular proposta não está efetivamente vigente, são os programas de disciplina que tentam operar um deslocamento em relação à matriz anterior de pensamento, respeitando ementas do currículo então em vigor. Ainda dentro do currículo anterior, com clivagens comunicacionais e culturais bastante presentes, o movimento de pensamento do curso passa a tentar dialogar com as novas referências, de fortalecimento da ideia de uma especificidade do conhecimento jornalístico a reivindicar um espaço autônomo de pesquisa e de formação – distanciando-se, cada vez mais, da formação generalista em comunicação social e aproximando-se da formação específica e profissional em jornalismo. Para situar, vale destacar que no mesmo período o campo profissional e acadêmico de professores, estudantes e pesquisadores se vê obrigado a debater a desregulamentação ou a queda da obrigatoriedade do diploma para exercício profissional.

Esse lugar intermediário pode ser entendido como espaço entre propostas curriculares (ver Anexo A), entre formas de pensar o jornalismo rumo a uma maior especificidade capaz de articular ensino, pesquisa e extensão, sem deixar para trás os diálogos interdisciplinares e a base humanística de uma formação mais ampla. De certo modo, esse momento de transição acabou por se revelar privilegiado ou valioso para cotejar objetos do jornalismo a partir dos repertórios sedimentados e, não raro, advindos de outros campos do conhecimento. As tentativas no campo do ensino, da pesquisa e da extensão nesse trânsito talvez ainda estejam a produzir efeitos de um melhor reconhecimento do conhecimento do jornalismo a partir das interfaces. É o caso das disciplinas de Comunicação e Cultura e de Realidade Regional em Comunicação, ministradas em 2011 e 2013, respectivamente – ambas fundamentais para instigar novas questões sobre o jornalismo a partir do contágio pelo pensamento de múltiplas áreas, que vão da Antropologia à Geografia. A vertente da Antropologia da Comunicação é um dos ramos que enfatiza o espaço da comunicação e como as interações aproximam e afastam interlocutores, como os processos comunicacionais se conectam a determinados cenários geradores de certos comportamentos, a produzir sentidos em múltiplos contextos. Essa clivagem derivada da Antropologia Urbana se expressa na disciplina de Teorias da Comunicação (ministrada em 2005 e, depois, em 2012), sobretudo na releitura que se faz das contribuições da corrente da Sociologia denominada Escola de Chicago. Já a disciplina de Realidade Regional em Comunicação instiga a perceber territórios da comunicação, a geopolítica dos grupos de comunicação, a estrutura de mídia regional, a atuação dos jornais locais e regionais, as diferenças entre os grandes centros e os pequenos e médios municípios em relação a suas ofertas de mídia e jornalismo. Uma terceira referência no ensino seria a disciplina de Estudos de Mediação e Recepção, ministrada em 2012, dada a ênfase sobre o consumo midiático, as tentativas de estudo da mídia a partir da apropriação das ofertas de sentido por parte dos usuários e dos coletivos. Outra contribuição viria da disciplina de Políticas da Comunicação, ministrada em 2011, que permitiu o acompanhamento mais sistemático dos desdobramentos normativos e regulatórios do sistema de mídia do país a partir das escalas local, estadual, nacional e global. Um dos exercícios permitiu mobilizar interações entre políticas da comunicação e de cultura, em fase de atualização justamente no período.

Nessa zona intermediária, na falta de um currículo ou mesmo de uma estrutura condizente com o que então se pensava e se defendia sobre o ensino de jornalismo, passa a se tensionar práticas, estratégias e o ambiente de vivências que constitui um curso de Jornalismo em universidade pública no sentido de antever possibilidades de reconhecimento da especificidade do Jornalismo em relação à Comunicação como área de saber. Entre as instâncias que passam a forçar e repensar essa dinâmica está a extensão.

2.4 A PRODUÇÃO FOTOJORNALÍSTICA EM EXTENSÃO UNIVERSITÁRIA DO 'LENTE QUENTE'

O curso de Jornalismo da Universidade Estadual de Ponta Grossa surge como bacharelado em Comunicação Social, em 1985. Apenas em fins dos anos de 1990 é que se começa a visualizar projetos que buscam de modo tentativo integrar ensino, pesquisa e extensão a partir da graduação (BRONOSKY; GADINI, 2015, p. 68). Iniciativa pioneira da extensão em Jornalismo na UEPG é a Agência de Jornalismo, criada em 2003 e que se estabelece no ano seguinte. Isso vai se cristalizar duas décadas após a origem do curso, quando se passa a registrar de forma efetiva, regular e irrevogável a oferta contínua de projetos de extensão relativamente articulados ao ensino e à pesquisa. “Foi a partir de meados dos anos 2000 que o diálogo entre os professores (alguns recém-contratados), provocou a necessidade de transformar o volume de eventos e iniciativas em ações coordenadas, relacionando o ensino, a pesquisa e a extensão” (BRONOSKY; GADINI, 2015, p. 69). Os professores do Departamento de Jornalismo e autores da citada reflexão demarcam, portanto, três projetos que cristalizam a oferta integrada da formação a partir também, da extensão, em diálogos agora melhor articulados com a pesquisa e o ensino, que seriam o Portal Comunitário, desde 2008, o Lente Quente, desde 2010, e o Cultura Plural, criado em 2011⁸.

Para efeitos desta pesquisa, seria preciso lembrar ainda um ponto de passagem entre o pioneirismo ou o desbravar da extensão em Jornalismo e a sua real institucionalização. Em 2005 é criado o projeto 'O Ponteiro: boletim eletrônico jornalístico da cultura em Ponta Grossa e região dos Campos Gerais', ofertado até 2006. A ação era responsável por desenvolver uma newsletter semanal de agenda cultural distribuída por e-mail. Posteriormente, a plataforma avança para um site de

⁸ Respectivamente, nos endereços www.portalcomunitario.jor.br; www.flickr.com/lentequente; e www.culturaplural.com.br.

jornalismo cultural⁹. As atividades envolviam estudantes dos quatro anos do curso, responsáveis por pautar opções culturais da semana e também por acompanhar e comentar as ofertas do circuito cultural local e regional. Trata-se de uma fase em que o curso realiza os primeiros experimentos midiáticos na web, ainda em fase exploratória na UEPG.

Cabe destacar que o curso possui assim afinidade ou vocação para o desenvolvimento e a reflexão do jornalismo cultural a partir de seus espaços de extensão, sobretudo nos projetos O Ponteiro (2005-2006), Lente Quente (desde 2010) e Cultura Plural (desde 2011). Uma das origens mais organizadas desse interesse inicial talvez seja o projeto A Mídia em Livros, responsável pela edição e publicação de um caderno de resenhas de obras literárias, teóricas e de reportagem – e que marcou a virada dos anos de 1990 para os 2000 entre estudantes e professores do curso de Jornalismo da UEPG. Cabe assinalar, de modo complementar, a participação também do espaço didático Crítica de Ponta, produto jornalístico da disciplina de Crítica de Mídia criado em 2009, responsável por um serviço periódico de críticas de cultura, bem como no ano seguinte o surgimento do Centro de Pesquisas em FolkComunicação.

Tais experiências extensionistas levam a pensar que se reconhece institucionalmente uma demanda que é ao mesmo tempo (a) de formação e ampliação de conhecimentos em jornalismo cultural; (b) e de informação e serviços jornalísticos por parte de público e agentes do circuito cultural local e regional – que não se sentem contemplados pela oferta midiática tradicional de jornais impressos, emissoras de rádio e televisão. Uma terceira característica, por conseguinte, é a formatação e o desenvolvimento de variações do jornalismo cultural na web, no ambiente digital e hipertextual característico do jornalismo digital online. Tem-se, assim, no histórico recente da extensão em tela voltada ao jornalismo cultural um boletim digital enviado por e-mail, uma base de imagens online e um portal de informação. Para além de produtos jornalísticos, tais extensões por vezes permitiram aos estudantes uma atuação mais próxima do ramo de produção cultural, com a articulação de eventos culturais.

⁹ No endereço www.uepg.br/oponteiro.

FOTO 12 – Rap na Feira do Projeto Cultura Plural (2014)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

FOTO 13 – Samba na Feira do Projeto Cultura Plural (2015)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

Desde 2012, um dos momentos de integração dos projetos em cultura do curso de Jornalismo da UEPG e de interação direta com a comunidade artística, com colaboradores e demais interessados é a Feira do projeto Cultura Plural, de periodicidade anual, realizada em diferentes pontos da cidade. Entre as diversas atrações, busca-se garantir espaço para apresentações musicais. Nas imagens acima, utilizou-se áreas diferentes da Estação Saudade para realização da feira.

O Lente Quente funciona como projeto de extensão do curso de Jornalismo da UEPG desde 2010. Surgiu com a intenção de registrar ações e eventos culturais da cidade de Ponta Grossa e da região, valendo-se para isso da publicação diária de

uma fotografia com legenda em base digital online de acontecimento recente do circuito cultural. Sua origem deriva de solicitação de um grupo de estudantes de diferentes séries do curso, que reconheciam falta de espaço no ensino para a devida prática do fotojornalismo e que buscavam, assim, associar fotografia e jornalismo cultural em sintonia com um ritmo de produção mais próximo do mundo profissional. O nome do projeto surge de uma das primeiras reuniões, em março de 2010, na tentativa de se associar uma referência da cultura regional (a expressão ‘leite quente’) à proposta fotográfica (‘lente’) em velocidade ou ritmo diário (dando uma temperatura ‘quente’ à cobertura informativa).

O funcionamento se dá como um coletivo de fotógrafos, organizados a partir de reuniões semanais que deliberam direções para as saídas de campo, quando os estudantes fotógrafos realizam as capturas propriamente ditas, ou o contato mais direto com espetáculos, artistas, produtores, iniciativas, equipamentos culturais e cenas de interesse. Essa ideia de reunião presencial colaborativa, conversacional e produtiva em torno da fotografia remete à prática tradicional de fotoclubes – que marca a história da recepção fotográfica no Brasil. As reuniões se dividem em avaliação de material produzido durante a semana e planejamento ou pauta para a próxima semana. Os encontros acontecem tradicionalmente às sextas-feiras¹⁰.

Um vetor que atravessa a produção é o de formação em jornalismo. Essa é a marca de especificidade do trabalho dos fotógrafos, convertidos então em fotojornalistas – e não apenas em praticantes genéricos de fotografias, em geral essa a condição ingressante, um certo interesse difuso ou diletante por fotografia (e, de certo modo, os extensionistas continuam a ser fotógrafos no sentido amplo mesmo se dedicando à técnica e ao saber específico do fotojornalismo). Nessa linguagem, é possível dizer que tal coletivo se assemelha a uma redação ou agência fotográfica que se dedica a cobrir determinadas pautas em cultura. Significa pensar

¹⁰ O estudo de Gomes (2008) volta-se ao acompanhamento de um desses grupos de aficionados por fotografia, em Porto Alegre. Em geral, costuma-se destacar em tal prática a mistura de amizade com gosto pela fotografia e seu aprendizado conjunto, compartilhado. O grupo analisado pela pesquisadora caracteriza-se por um interesse em comum, a fotografia. São entusiastas da fotografia e, inicialmente, de um certo equipamento fotográfico, a câmera Leica. Nesse sentido existe uma diferença para com o grupo aqui envolvido na pesquisa, que, para além do interesse comum e do entusiasmo pela fotografia, está implicado numa trama institucional da extensão universitária e da formação em Jornalismo. A faixa etária presente também é outro diferencial. O Leica 1 é formado basicamente por homens aposentados. São colecionadores, o que guarda algo em comum com o Lente. Há apenas uma mulher no grupo, esposa de um dos participantes – o que também marca outra diferença em relação ao Lente Quente, que consegue equilibrar melhor esse quesito, dada a ‘localização’ universitária da iniciativa.

as saídas de campo orientadas pela ideia de notícia e pela divisão de funções no corpo de redação, como pauteiros, fotógrafos e editores, no mínimo. A divisão de tarefas passa por reformulações e também motiva os debates inerentes à processualidade do projeto.

Quando voltam de campo e compartilham suas experiências em reunião a cada semana, os estudantes tomam contato com fotos uns dos outros e também com trabalhos referenciais em fotojornalismo, fotografia de rua, artística ou fotodocumentarismo. Assumem aí a condição de crítica de fotografia, é quando se problematiza as escolhas tomadas sem deixar de orientar as próximas saídas de captura de imagens.

O grupo de fotógrafos contempla estudantes de diferentes séries do curso, com diversas expectativas e habilidades prévias ou adquiridas em relação à fotografia e ao jornalismo. Outra marca de diferenciação no grupo se dá entre os novos ingressantes e aqueles com mais de um ano de experiência junto ao projeto – como é comum nas extensões, forma-se um espaço de convivência entre turmas do mesmo curso. Misturam-se estudantes nascidos na cidade e vindos de outras regiões do estado, com variado grau de frequência prévia de espaços culturais locais.

A rotina de trabalho do projeto simula, em alguma medida, o que as teorias do jornalismo convencionam chamar de rotinas produtivas. O termo compõe hoje um verdadeiro e diversificado subcampo teórico-metodológico de estudos em Jornalismo que teria na socióloga norte-americana Tuchman (1993), com obra originalmente publicada nos anos de 1970, uma das obras de divulgação no Brasil junto às universidades de tal abordagem ou olhar sobre o universo profissional do jornalismo. Trata-se de perspectiva interpretativa e compreensiva sobre os processos produtivos e de consumo que perfazem o mundo profissional, buscando superar sobretudo as limitações das visadas de vertente funcionalista e positivista sobre a imprensa e a mídia de modo geral – que já foram a marca principal das escolas de jornalismo mundo afora e também no Brasil (um preço alto, pode-se pensar, da inserção no país das teorias da comunicação voltadas ao ensino instrumental da comunicação social com fins de controle da opinião pública e noções daí derivadas). Por enquanto, vale delimitar as rotinas produtivas como fenômeno empírico, organizacional e interpretativo inerente ao mundo do trabalho jornalístico – aquilo que é necessário fazer para que as notícias sejam tais como são, como

provoca Traquina (2005). Essa uma das ideias mais fortes e que serve de referência principal para a teoria construcionista do jornalismo (GADINI, 2007).

Nesse sentido é que se quer assinalar que o Lente Quente possui uma rotina produtiva muito marcada pela reunião de sexta-feira, quando são avaliadas as imagens produzidas durante a semana, desenvolvem-se as pautas ou as saídas de campo dos fotógrafos na próxima semana e também entram em debate demandas de média ou longa duração. Essas três movimentações são fundamentais para demarcar a identidade do projeto e revelam sua ‘musculatura’ organizacional como extensão em jornalismo.

A primeira função opera a leitura crítica do trabalho fotojornalístico desempenhado durante a semana. Trata-se de um retorno crítico que mistura a fala de professores, dos próprios estudantes envolvidos na produção, de eventuais convidados presentes na reunião e, em alguns casos, de comentaristas que se manifestam publicamente na base online do projeto. É quando mais se conversa sobre fotografia na estrutura de trabalho do grupo. Entram em debate características da imagem, as estratégias do repórter fotográfico na abordagem da pauta, mas também é quando se pergunta sobre o ambiente, as condições de luz, os ajustes de câmera, o manuseio do equipamento, a relação com o espetáculo ou com o evento cultural em tela. Abre-se espaço, ainda, para que, no coletivo, seja feita a revisão da legenda, do texto que acompanha as imagens publicadas. É nesse momento também que se conhece e se explicita o conjunto de imagens produzidas pelo fotógrafo em relação àquilo que não foi publicado, mas estava no banco de imagens à disposição do editor – num esforço de entendimento dos critérios de publicação e de exclusão de fotos, ou, melhor dizendo, de desenvolvimento gradual e conjunto de critérios para seleção e preferência de imagens informativas sobre a cultura na cidade. A depender do conjunto de fotos produzidas e disponíveis para avaliação, essa parte do encontro pode levar entre meia-hora e uma hora e meia do tempo da reunião semanal.

A segunda operação produtiva é o do planejamento das pautas que serão executadas do horário da reunião em diante, incluindo a própria sexta-feira, que em geral concentra grande parte da agenda cultural da cidade. Quando se trabalha com a figura do ‘pauteiro’, esse estudante elenca os eventos de agenda que mereceriam a cobertura do projeto. As opções são comentadas pelo grupo e, gradativamente, cada fotógrafo se escala ou é indicado para uma das pautas. O conjunto de temas

pode incluir opções menos presas à agenda cultural, ideias mais ‘frias’ ou comportamentais e que merecem registro fotográfico. Mas é nesse momento de trabalho de pauta que se opera um jogo de reconhecimentos ou de leitura da cultura da cidade, como se identificou em outro momento (SCHOENHERR; NÓBILE, 2014) – é quando o grupo aciona ou se vale da capacidade de localizar eventos passíveis de foto no espaço e no tempo do cotidiano local. Curiosamente, tal competência para realizar uma leitura plural e em complexidade da cultura da cidade é ainda um tema pouco contemplado pelas teorias do jornalismo. Nos momentos em que se opera sem a figura do pauteiro, tal responsabilidade recai sobre o conjunto, que passa a sugerir indicações temáticas e de eventos a serem contemplados pela cobertura do projeto durante a semana. Dessa operação que costuma levar em torno de trinta minutos resultam duas agendas de trabalho. A primeira organiza o momento da captura, onde cada fotógrafo precisa estar e em qual horário para registrar qual tema. A segunda agenda é de publicação, volta-se a organizar a estratégia editorial de publicização das imagens. Em geral, busca-se dar preferência à publicação de imagens produzidas no dia anterior, sempre que possível.

Por fim, as reuniões trazem à roda uma terceira tarefa, por assim dizer, que é de organizar demandas de médio e longo prazos, como solicitações ou propostas de oficinas fotográficas e exposições, assim como atividades que envolvam algum tipo de parceria que precisa de planejamento específico. Entram aqui também as produções mais pontuais ou episódicas em audiovisual e editoriais. Esse terceiro vetor produtivo trata, portanto, de gestar mais o produto como projeto extensionista universitário e menos como produto jornalístico no sentido estrito. Questões que aparecem na forma de impasse às ações extensionistas pretendidas e que solicitam resolução conjunta do grupo inserem-se nesse terceiro conjunto de deliberações da reunião semanal.

Vale destacar que o projeto surge assentado apenas nessa terceira função – dado que no início o que se tem são ideias e não a efetiva produção fotográfica. Era o momento em que as reuniões concentravam-se em pensar como viabilizar certa proposta. Gradativamente, são as duas outras funções que mais ocupam as decisões, ficando essa operação mais com o papel de desenvolvimento e ampliação do projeto – tudo aquilo que está além da produção diária de imagens, por assim dizer. É possível dizer que esse ramo de atuação tem a ver mais com a ideia de edição como gestão de projetos, competência já indicada a partir do estudo da

extensão no curso de Jornalismo (SILVA; ROCHA; SCHOENHERR, 2013). Essas três operações por vezes se misturam na rotina de reuniões.

Os três processos aqui destacados da rotina produtiva se expressam na reunião de pauta semanal, mas possuem implicações para além do encontro, contaminando produto e produtores de modo mais difuso, seja ao longo da semana ou pelo bimestre e até mesmo marcando o ano de atividades. A avaliação fotográfica pontual projeta-se sobre as próximas capturas em saídas de campo. Da mesma forma a discussão de pauta prepara para outros momentos em que se torna necessário escolher o que tem mais relevância como notícia (em outras produções laboratoriais dos estudantes, em outros projetos de extensão ou no modo de olhar e questionar a produção noticiosa profissional). O que diferencia as duas operações é sobretudo um olhar retrospectívico sobre fotografias na avaliação e um olhar prospectivo na discussão de pauta. No primeiro momento, a foto é uma materialidade já posta em circulação (fotos públicas) ou arquivada e armazenada (fotos no acervo privado, que foram preteridas). No segundo processo, a foto é imaginada pelos produtores, bem como a situação de captura – trabalha-se muito a ideia de pauta como previsão (que não exclui o acaso e o imprevisto, fundamentais, defende-se, no trabalho fotojornalístico). A resolução de demandas de gestão, por sua vez, organizam relações que por vezes estão para além da própria universidade ou ao menos do curso e do grupo em questão.

O trabalho fotográfico semanal (a foto também como processo e não apenas como um momento a ser congelado, ideia um tanto comum na área) é disparado pela reunião, mais propriamente pela deliberação de pautas – com virtuais articulações dos outros dois vetores comentados. A partir daí tem-se a ida a campo para realização da captura fotográfica. Na etapa seguinte, o fotógrafo deposita as fotos no acervo privado da base online do projeto, com título, legenda e crédito (informação de autoria). O editor vai então escolher, também de modo remoto, qual imagem será publicada. Em geral, após esse momento é feita a divulgação da imagem escolhida em redes sociais, como facebook e twitter¹¹. A etapa posterior seria a dos retornos, críticas ou comentários sobre a foto publicada, que convergem novamente para o momento em que isso agenda a conversa em reunião. Essas etapas acontecem de modo diário (captura, arquivo privado, edição, publicação,

¹¹ Nos endereços www.facebook.com/lentequente e www.twitter.com/lentequente.

divulgação, retornos) e marcam a maior intensidade da rotina produtiva do projeto, sendo que existe um revezamento dos estudantes nas funções – de modo que cada um faça no máximo uma captura por semana, quando possível.

Percebe-se que a rotina produtiva do projeto ao mesmo tempo em que se revela no âmbito da formação universitária, em sintonia com instâncias e processos de extensão e aprendizado, aproxima-se de certo modo do método de trabalho dos fotojornalistas e da cultura profissional do jornalismo – entendida aqui como um modo de ver, de agir e de narrar a realidade. É nesse entrecruzamento que o projeto desenvolve um conhecimento singular sobre a realidade, o conhecimento jornalístico, articulado a condições específicas de produção, circulação e consumo. A centralidade da ação rotineira é justamente o contato com universos culturais, tal como a música, por meio da fotografia. Associa-se nas etapas produtivas a produção de imagens e também um uso específico, o jornalístico, com finalidades de memória na medida em que constrói um acervo público de registros – compondo aí um serviço de utilidade, orientação, indicador de realidades culturais (SCHOENHERR; NASCIMENTO, 2012) e um dispositivo de memória da cena cultural (NASCIMENTO; SCHOENHERR, 2015). O olhar individual dos fotógrafos se cruza com o olhar, por assim dizer, do projeto, do grupo, mais abrangente e coletivo – o que relativiza a ideia de obra ou a figura do autor artista fotógrafo. Tem-se mais presente a ideia de que o produto jornalístico constitui uma espécie particular de obra – ou melhor, articula um “lugar de fala” (BRAGA, 2000).

Elaborou-se ao longo de sete anos um acervo de fotografias sobre a vida cultural da cidade – sobretudo suas expressões artísticas marcadas por eventos. Tem-se, assim, uma documentação do que foi a programação cultural de Ponta Grossa de 2010 a 2017, além de outras variações da cena cultural que extrapolam a ideia de agenda, ou demarcam outra natureza de evento. Agora é preciso problematizar o que isso tudo significa, como se produz aí um conhecimento sobre a cultura no espaço urbano que pode, inclusive, orientar ações e leituras da realidade que estejam nas bases de políticas, projetos e outras formas de intervenção e transformação social.

Esse acervo pode ser utilizado para a leitura e compreensão de processos de fina análise do campo geográfico, como a) a produção e reprodução capitalista do espaço como acumulação, com a consequente disputa entre valor de uso e valor de troca (HARVEY, 2014); b) o declínio do homem público e da vida pública frente as

tirantias da intimidade (SENNETT, 2014); c) diferenciações expressivas culturais, diversidades e seletividade do espaço intraurbano, atravessado por múltiplas escalas; d) o arquivo fotográfico como documentação e reelaboração do patrimônio cultural local; e) a vida cultural como parte significativa do direto à cidade como horizonte possível (LEFEBVRE, 2001). Claro que cada uma dessas perspectivas não deriva diretamente do acervo nem da realidade em si, empírica. Existem mediações conceituais que precisam ser elaboradas. Essa seria uma das frentes de trabalho e contribuições desta tese: construir mediações conceituais, ou conceitos operacionais, que permitam articular uma realidade fotográfica prático sensível com processos mais amplos de compreensão do espaço urbano, aí incluída a vida cultural das cidades e, no específico, a articulação de manifestações musicais no espaço público. Outra frente de trabalho é o recorte empírico do acervo a partir das fotografias relacionadas a música. A seguir, outro movimento é o de contemplar interlocuções variadas sobre a seleção – as fotografias de música na perspectiva de analistas leitores dessas imagens.

O impulso de partida deste movimento de pesquisa é um acervo de imagens que registra a produção cultural da cidade ao longo de seis anos. Um arquivo que o pesquisador ajudou a montar, a idealizar, por assim dizer. Agora é chegada a hora de analisar essa produção cultural, analisar esse acervo, sua relevância para o campo cultural. O pesquisador debate-se com fotografias nesse período, orientando sua produção, operando seleções e dinamizando a publicação do material. Sem falar das inúmeras conversas com os efetivos produtores desse acervo nesse terreno experimental, exploratório, de aprendizado e extensão universitária. Agora permite-se olhar em retrospectiva para 'o que foi' a cultura nesses anos aos olhos do Lente Quente – com especial atenção para a música aos olhos dos fotógrafos do projeto. O que caracteriza aí um modo de ver e de fotografar a música na cidade?

Esse olhar retrospectivo sobre o acervo envolve o olhar da pesquisa atravessado pelo olhar como professor coordenador do projeto no curso de Jornalismo da UEPG, como fotógrafo ou entusiasta da fotografia, como membro de conselhos de política cultural, como apreciador das práticas culturais, como pesquisador também em Jornalismo. Significa que o olhar de cronista¹², antes exercitado sobre aspectos da vida cultural e da cena musical local, não é mais

¹² O pesquisador atuou como cronista em espaço colaborativo semanal do Jornal da Manhã entre 2009 e 2010. Alguns dos textos versam sobre aspectos da vida musical de Ponta Grossa (PR).

suficiente para entender, explicar, propor. Nem o de músico, de consumidor, de conselheiro, de jornalista, de fotógrafo... Um outro olhar se faz necessário, o olhar da tese, do 'jornalista geógrafo'¹³. É necessário sair do ponto de vista isolado ou exclusivista. O movimento desta tese inspira-se na pretensão de romper com a ciência parcelar, busca na Geografia uma abrangência ou um tipo de movimentação diferente que os estudos de comunicação e do jornalismo poderiam oferecer.

O deslizar entre pontos de vista deve funcionar aqui como estratégia que instiga esta pesquisa a abrir questões cruzadas por múltiplos olhares. Quem fotografa tem diante de si uma apresentação musical em algum cenário específico. Quem assiste à apresentação está diante do músico e de outras pessoas – algumas ficam, formam um semicírculo, outras passam. Há também o olhar dessa pessoa que passa sem se ater aos sons da rua. Alguém vai receber a foto que foi feita na ocasião e avaliar sua possível publicação. Vai operar seleções e exclusões. Ao fim da semana, o conjunto de fotografos do projeto passa a ver e lembrar tal foto, agora projetada na parede. Quando publicada a imagem num banco digital, ela se coloca disponível ao olhar de um público diversificado, que mistura conhecidos e desconhecidos dos autores das imagens. Os músicos fotografados passam a se ver nas fotos. Um colega fotógrafo retorna algum comentário dirigido à equipe e a demais leitores. Outros tantos leitores observam as fotos sem qualquer registro ou retorno direto¹⁴. Há quem se preste a compartilhar as imagens na web, ampliando ainda mais seu universo de circulação e a imaginação de novos olhares aí implicados. Chega o momento em que o olhar de pesquisador decide entender como esse conjunto fotográfico compôs ao longo do tempo um modo de ver a cultura musical da cidade a partir de registros das apresentações em espaço público – uma contingência muito particular.

Esta investigação traduz um pouco do olhar do jornalista, do cronista, do professor de jornalismo, do fotógrafo, do coordenador de ação extensionista em uma universidade pública de forte inserção local e regional. São histórias cruzadas que fazem essa pesquisa. O olhar biográfico encontra em algum ponto o profissional, mistura-se ao institucional, ao coletivo, à perspectiva docente, aos desejos e anseios

¹³ Espécie de 'lampejo' fruto das intervenções da banca de qualificação desta tese e das conversas de orientação.

¹⁴ Deve-se superar a ideia de interação somente como um retorno direto e manifesto materialmente pelo leitor ou usuário das ofertas midiáticas, conforme aponta Braga (2006). O tipo de interação demarcado pelo comentário da fotografia em redes como o flickr é apenas uma das variadas formas complexas de interação social sobre a produção midiática.

extensionistas, e, por fim, à ambição científica de um movimento de tese em direção ao olhar de um 'jornalista geógrafo da música e da cultura em Ponta Grossa'. É dessas trajetórias cruzadas que se pretende extrair um objeto de tese e produzir conhecimento relevante sobre a realidade cultural da cidade, com destaque para como a música acontece no espaço público local.

As movimentações de pesquisa aqui colocadas expressam um cruzamento de olhares, que combina posicionalidades, expectativas, interesses, possibilidades e limitações. Ao final, trata-se do olhar do fotógrafo diante do músico e de como este último olha ou deixa de olhar o fotógrafo. Esta é a situação interacional última em constante análise ao longo da pesquisa. Mas há aí também o olhar da plateia sobre o músico e, talvez, sobre quem fotografa a apresentação musical. A trajetória desses estudantes de Jornalismo em busca dos eventos musicais pela cidade se dá sob observação da coordenação do projeto – o olhar extensionista, por assim dizer. Lugar operativo esse que agrega os olhos da edição fotográfica, da escolha de imagens com vistas à publicação. E quando a fotografia capturada retorna às reuniões semanais do projeto ela se coloca ao olhar dos colegas de produção, dos pares, que partilham imagens e vivências de uma cidade em comum. Esse agregado de experiências em imagens passa a constituir um acervo online que pode interessar ao olhar das políticas culturais locais, na medida em que sugere um potencial como indicador da realidade cultural. Há que se combinar também aí o olhar da geografia sobre a música e, portanto, da Geografia Cultural.

Uma das inspirações para este trabalho, nesse sentido, é o documentário *Santiago*, do cineasta João Moreira Salles. A principal semelhança com um universo discursivo tão distante talvez seja essa tentativa de problematizar a relação com as imagens no âmbito da pessoalidade, da afetividade e da memória. Partilha-se também desse olhar em retrospectiva que constitui o cerne do documentário. O diretor afirma existirem aí ao menos três narradores no filme: o diretor da época em que as imagens foram rodadas; o diretor que depois de tanto tempo decide retomar a produção e reanalisar as imagens produzidas; o filho do patrão que deseja retratar a vida de seu mordomo. A voz *over* remete assim ao locutor que olha as imagens em retrospectiva, ao passo em que se tem acesso também ao entrevistador da época e à relação entre patrão e empregado. Em uma entrevista¹⁵, o diretor comenta que

15 Disponível em: <http://bordelsemparedes.blogspot.com.br/2011/07/fiz-o-filme-pra-me-curar.html>.

precisou de treze anos para perceber que havia uma lacuna que inviabilizava a obra: a exposição do autor, do documentarista, de quem analisa e produz imagens. São três as 'escalas' mobilizadas pelo documentário que inspiram esta pesquisa: tomadas ou capturas de imagens da época, o acervo; novas imagens produzidas, a produção de tempo presente; o campo de reflexão sobre imagens, a tese propriamente dita.

Em analogia ao relato do cineasta, tem-se também na pesquisa a mistura do narrador da época em que tais fotos foram feitas, do momento em que essa prática extensionista vira tese e reequaliza a relação professor-estudante, por assim dizer, pois o professor passa a estudar e aprender com imagens após ter desempenhado atividades de ensino-aprendizagem na docência. Ao longo de mais de seis anos de produção fotojornalística no espaço da extensão do curso de Jornalismo da UEPG, o coletivo Lente Quente estava, agora é possível reconhecer e apostar, a pensar com imagens.

2.5 PENSAR COM IMAGENS

Ao se mobilizar fotografias para melhor entender a inscrição e a visibilidade da música no espaço público deve-se ter claro que o fotojornalismo opera apenas como um dos usos possíveis da técnica e da linguagem fotográfica para dar a ver e também para se conhecer a realidade. As condições de produção do material fotográfico estão marcadas, ainda, conforme exposto, pelo contexto de formação universitária em Jornalismo e pelas rotinas de um projeto de extensão. Trata-se, assim, de um uso bastante específico do fotojornalismo que se coloca em questão. São essas imagens aí circunscritas e que realizam ou materializam uma apropriação específica do mundo fotográfico que se quer colocar, agora, em pensamento. Pode-se entender o fotojornalismo como um subcampo da fotografia, sendo que uma de suas ramificações seria o fotojornalismo cultural, quando a fotografia está a serviço do jornalismo cultural. Num primeiro momento, esse recorte induz a se pensar o fotojornalismo como especialização ou segmentação. No entanto, trata-se de uma ramificação ou apropriação específica que ao mesmo tempo não isola o fazer fotográfico singular, mas contamina por outras fotografias, por outros olhares. Foi desse fazer/pensar que se gerou dúvida o suficiente para se justificar uma pesquisa mais sistemática dessa problemática. O fotojornalismo se reconhece como subcampo da fotografia, ao passo que o jornalismo cultural é subcampo do

jornalismo. Da articulação entre dois subcampos resulta, então, o fotojornalismo cultural e o movimento paradoxal de segmentação ou especialização profissional acompanhada de ampliação das zonas de contágio ou de abertura generosa na leitura e na produção da paisagem cultural da cidade.

Para isso, pressupõe-se um modo de pensar as imagens capaz de envolver as fotografias em movimento, em processualidades, tensões, projeções. Deve-se explorar uma concepção dialética da fotografia, que permita superar a ideia de imagem como ilustração para determinado pensamento ou resultado de pesquisa, como método de exposição de certo raciocínio ou síntese, como suporte para uma argumentação, como outra forma de dizer/mostrar o que poderia ser dito/mostrado por palavras – como algo pronto e acabado, como conclusão.

É nesse sentido que Samain (2012b, p. 155) propõe redescobrir as potencialidades heurísticas diversas das imagens e seus valores de uso – “Imperativos esses, que são tanto as condições, como as exigências de nosso futuro, nesta virada cognitiva e comunicacional da qual participamos”. O autor sugere considerar a imagem como fenômeno vivo, um acontecimento¹⁶ e uma revelação:

Tomemos como exemplo a imagem fotográfica. A que processo combinatório ela deve sua existência? Para se moldar, precisou de um suporte: uma máquina captadora de luz, jogos de lentes, diafragma e obturador, uma placa sensível. Para se construir, precisou de uma pessoa, do seu talento, de sua maneira de observar, de pensar e de expressar o que viu, de enquadrar, de retocar, de manipular. Para emergir, ela precisou da existência do tempo, do espaço, da luz e da sombra, das cores, das linhas, dos volumes, das formas, do ambiente... Em poucas palavras, a fotografia precisou da longa história de uma “aventura” icônica. Para viver enquanto imagem, foi necessária a existência de espectador(es) (...). (SAMAIN, 2012b, p. 157).

A vida da fotografia enquanto imagem envolve, portanto, uma relação mais complexa do que a simples causalidade entre sujeito e objeto, ou entre fotógrafo e a coisa fotografada via um automatismo da câmera fotográfica que se limitaria a congelar o real e assim representá-lo. A fotografia está imersa num jogo de mediações mais complexas, o que a torna um campo especial de reflexão. Nos

¹⁶ Nos termos do pensamento triádico ou da semiótica, atribui-se ao índice o poder e a força de acontecimento, sendo que o ícone funciona por analogia, remetendo ao fato do signo ser tal qual determinada realidade. O símbolo teria mais a ver com a ordem da representação, do código estabelecido. Cada uma dessas dimensões do signo (índice, ícone e símbolo) desencadeia, respectivamente, ações de primereidade (indicial), secundidade (icônica) e terciereidade (simbólica) para com a realidade.

termos de Samain (2012b, p. 158), é por isso que não se deve limitar a imagem a uma coisa, a um objeto – concepção derivada do modelo comunicacional da ‘bola de bilhar’¹⁷ ou da comunicação como transmissão de informação por meio de um canal neutro e linear entre sujeito que emite e objeto que recebe: “Sem chegar a ser um sujeito, a imagem é muito mais que um objeto: ela é o lugar de um processo vivo, ela participa de um sistema de pensamento. A imagem é pensante” (SAMAIN, 2012b, p. 158).

A fixidez material da imagem fotográfica, nessa percepção, não deve levar à ideia de um pensamento ou sentido único e definitivo estabelecido pela fotografia, a um processo já concluso e estanque. Pelo contrário, “basta prolongar o tempo de um olhar posto sobre ela, sobre sua face visível para, logo, descobrir que a imagem nos leva em direção a outras profundidades, outras estratificações, ao encontro de outras imagens” (SAMAIN, 2012b, p. 159). A proposta do autor que se quer mobilizar nesta pesquisa é a de que a imagem participa de um sistema de pensamento, sendo assim mais do que um objeto – acontece como ato, vivência, processo. A pesquisa não vai apenas analisar imagens ou ilustrar ideias com fotos, mas são as fotografias responsáveis pelo movimento que pesquisa, que interroga, que problematiza. Trata-se de propor a questão epistemológica de se pensar por imagens. As imagens são portadoras de pensamento (SAMAIN, 2012a, p. 14) e como tal nos fazem pensar. “Fomos ainda mais longe, ousamos admitir que as imagens, ao associarem-se, são ‘formas que pensam’” (SAMAIN, 2012a, p. 15). “As imagens pensam e nos fazem pensar, além de elas moldarem o nosso próprio olhar. Somos assim ‘observadores’ condicionados tanto pelos nossos modos de ver como pela peculiaridade com que as imagens olham para nós” (SAMAIN, 2012a, p. 16). Por consequência e em hipótese, fotografias seriam capazes de gerar e mobilizar questões sobre o mundo e sobre o modo de ver o mundo.

Nessa perspectiva, as imagens carregam um pensamento passado, presente e futuro. Linha de raciocínio diferente daquele que condena a fotografia ao simples exercício sempre congelado de memória. A imagem teria uma vida própria e um poder de ideação, de gerar ideias, que podem nascer do entrosamento das

¹⁷ A terminologia foi cunhada por Sfez (1994) para se referir ao modelo conceitual transmissional ou representacional cartesiano do processo comunicacional, objeto de crítica do autor, que oferece contraposição a partir do que seria um modelo expressivo e orgânico da comunicação, baseado em Spinoza.

imagens, dessa montagem – tal como em um acervo que se quer analisar, nessa seleção, nessa parcialidade agora colocada em questão.

Depreende-se da proposta do autor, convém assinalar, que a presença material das imagens técnicas na cultura contemporânea é significativa demais para ser ignorada pela ciência, incluindo aí as vertentes mais interpretativas, sociais e humanas, para a própria ‘interpretação das culturas’ (GEERTZ, 1978). A imagem compõe de modo estratégico e hegemônico o que Kellner (2001), numa revisita aos estudos culturais, denomina de uma cultura da mídia – comporta-se aí como construto ideológico que transcodifica valores, visões de mundo, desejos e modos de vida. Desse modo, a imagem, como texto cultural, reforça posições de classe e também oferta elementos para a disputa social, para resistências e desconstruções nos jogos de poder que envolvem indivíduos e grupos sociais. Considerar a imagem implicada em um sistema de pensamento significa também que não se pesquisa apenas o que está representado nas imagens, mas o que aí se expressa, se produz, o modo como isso se faz. Por consequência, torna-se necessário superar a ideia da fotografia como registro neutro, isolado e automático da realidade, como prova irrefutável do que está em outro lugar. Por fim, o que parece interessante nessa guinada é que a fotografia teria um potencial interesse para além do ferramental metodológico da pesquisa de campo, como indício do que se passa na realidade a ser estudada. Ela estaria colocada ao lado e junto dos conceitos, do retrabalhar das perspectivas teóricas, na medida em que o olhar aí materializado também comporta e produz conhecimento.

Essa proposta de entendimento de pesquisa, o pensar com imagens ou a imagem como sistema de pensamento, supõe desafiar o papel acessório ou complementar dos materiais visuais no esforço metodológico. Próximo desse intuito, Becker defende a fotografia como método de pesquisa no campo da sociologia, a desdobrar o ramo que denomina de sociologia visual – na direção contrária do argumento da pouca cientificidade das imagens em relação ao texto verbal:

A definição de materiais visuais como não científicos é estranha, uma vez que as ciências naturais de hábito empregam materiais visuais como evidência. A biologia, a física e a astronomia hoje são inconcebíveis sem evidências fotográficas. Nas ciências sociais, somente a história e a antropologia, as disciplinas menos “científicas”, usam fotos. A economia e a ciência política, as mais “científicas”, não o fazem. A sociologia, arremedando o caráter supostamente científico destes últimos campos, também não lança mão delas. Em consequência, os poucos sociólogos

visuais ativos são pessoas que aprenderam a fotografar alhures e incorporaram a imagem fotográfica ao seu trabalho acadêmico. (BECKER, 2011, p. 237).

O autor instrui essa sociologia visual a pensar para quais tópicos sobre a vida social e de estudo da sociologia, em particular, a fotografia seria um bom método de pesquisa (BECKER, 2011, p. 238). A questão tem certa pertinência para outras áreas do conhecimento, que também podem inquirir tanto a realidade empírica quando a dimensão teórica de modo semelhante: como a fotografia pode ajudar a pensar tais tópicos e questões? Isso parece ter a ver com a incorporação da imagem fotográfica no trabalho de pesquisa.

Outra proposta complementar de se mobilizar imagens como exercício de interrogação e de pesquisa mais do que apenas como documento ou atestação irrefutável é feita por Soulages (2010) a partir do reconhecimento e da problematização dos múltiplos vestígios da fotografia. A foto seria, então, uma “imagem rebelde e ofuscante que permite interrogar *ao mesmo tempo* o alhures e o aqui, o passado e o presente, o ser e o devir, o imobilismo e o fluxo, o contínuo e o descontínuo, o objeto e o sujeito, a forma e o material, o signo e... a imagem” (SOULAGES, 2010, pp. 13-14).

A foto supera, nessa concepção, a condição de simples, automático, irrefutável e inequívoco vestígio da realidade¹⁸, na medida em que também carrega algo do autor, do presente, do passado, da tecnologia, da situação que resultou na imagem, entre outras conexões possíveis. “O fotógrafo é aquele que deve deixar, ou melhor, que deve criar vestígios de sua passagem e da passagem dos fenômenos, vestígios de seu encontro – fotográfico – com os fenômenos. É por isso que é um artista” (SOULAGES, 2010, p. 14). Os múltiplos contextos de pesquisa aqui realizados deixam vestígios nas imagens que serão analisadas.

A fotografia dá a ver a realidade, tem nesse efeito de real a sua força. Ao mesmo tempo e de forma um tanto paradoxal, a fotografia leva a pensar por que isso foi fotografado, o que foi fotografado e como isso foi fotografado. Qualquer foto

¹⁸ Em sentido equivalente ao que a semiótica vai chamar de índice na classificação dos signos ou de indicialidade na relação fenomênica com o mundo. Remete-se também a uma primereidade na articulação entre o pensamento e o mundo. O exemplo preferencial citado por diferentes manuais de semiótica é da pegada na praia, marca de uma presença que não está ali, vestígio de um acontecimento. Diferentes pesquisas em Comunicação destacam de modo recente a força do indicial na produção midiática contemporânea, seja na relação do ambiente midiático com os afetos em uma “estesia midiática” (SODRÉ, 2002, p. 59) ou na valorização da corporeidade transmitida ao vivo como oferta e aposta principal de sentido por certos programas de televisão, conforme Andacht (2003).

passa a ser assim também um campo de escolhas, para além de simples reflexo automático, físico e químico da realidade. Desse modo, pensar com imagens significa “(...) interrogar não só a fotografia e a arte, mas também as relações dos homens com o mundo, com as representações e consigo mesmos” (SOULAGES, 2010, p. 14).

Em sentido próximo é que o fotógrafo Cartier-Bresson (2015, p. 35) vai afirmar que todo ato fotográfico, um meio de conhecimento implicado na vida, recoloca ou atualiza as relações de tempo, espaço e com o objeto: “Nossas câmeras nos situam no tempo, no espaço e também espiritualmente diante do objeto. Essa combinação imediata me parece essencial”. Em outros termos, “A fotografia está o tempo todo reformulando o problema do espaço/tempo” (CARTIER-BRESSON, 2015, p. 88). A questão central seria o desenvolvimento de um olhar que interroge, tanto aquele olhar que faz fotos quanto aquele que lê as imagens: “Estamos acostumados a pensar. Pensamos o tempo todo, mais ou menos bem, mas não podemos ensinar as pessoas a ver. Demora muito. Aprender a olhar leva um tempo enorme. Um olhar que pese, que interroge” (CARTIER-BRESSON, 2015, p. 57). Esta pesquisa deseja seguir tal intuito e aprender a ver e interrogar imagens de uma realidade cultural específica do espaço urbano em Ponta Grossa.

2.6 PENSAR COM IMAGENS NA GEOGRAFIA

A Geografia é uma das áreas de conhecimento que praticamente desde suas origens mais sistemáticas procurou manusear e se valer de materiais iconográficos, tanto é que, no senso comum, uma das suas representações mais recorrentes é como uma coleção de mapas em livros didáticos ou museus. É possível, conforme aposta e provoca Gomes (2013), que a imagem seja constitutiva do pensar geográfico, num movimento de leitura que remeteria desde à tentativa de organização do caos a partir da contemplação do cosmos até a necessidade de superar a dimensão da imagem como acessório da pesquisa, passando-se a explorar noções como ponto de vista, composição e exposição numa provável geografia da visibilidade. Esse questionar da neutralidade das imagens seria correlato à recente superação da ideia dos mapas como espelho do mundo, pela nova cartografia (HARLEY, 1991, p. 9).

Oliveira Jr. (2009), por sua vez, adota recorte mais recente e limitado para demarcar um interesse mais enfático e organizado da Geografia pelo uso de

imagens. Ele recorda que, ao final dos anos 1970, Yves Lacoste chamou atenção para o papel da televisão, do cinema, dos cartazes e dos jornais na reformulação de uma certa geografia – provavelmente, muito em função do retrabalhar das imagens técnicas agora em larga escala, compartilhadas pelo mundo ou em países inteiros. Isso tem a ver com a ideia de acesso ampliado ao mundo intensificado pelas mídias, sobretudo pelos meios eletrônicos de comunicação de massa, como destacam Silverstone (2005) e Thompson (1998)¹⁹. Esse cenário de maior presença das mídias na sociedade teria relação com o interesse da Geografia Cultural e Humanística pelas imagens, “partindo do princípio de que elas atuam fortemente na atual partilha do sensível, realizada também nas narrativas em imagens acerca do mundo no qual vivemos” – a ponto de se dizer que “as imagens são parte cada vez mais intensa da multiplicidade que compõe o espaço atual” (OLIVEIRA JR., 2009, p. 18).

O autor identifica ampliação do número de pesquisas geográficas envolvendo tanto imagens tradicionais utilizadas por geógrafos, como mapas, fotografias aéreas, imagens de satélite, quanto outras ainda não muito comuns, como desenhos, fotografias, pinturas, cinema e televisão a despertar o interesse recente de profissionais e professores de Geografia (OLIVEIRA JR., 2009, pp. 18-19). Junto dessa percepção, passa a ser objeto de interesse também no campo de estudos o modo particular como as imagens produzem o espaço que registram, mostram, evidenciam:

Ao grafar o espaço sob diferentes perspectivas, essas imagens desejam que miremos o espaço sob a perspectiva que elas nos dão dele. Buscam gestar e perpetuar uma maneira de imaginar o espaço. Nessa busca, elas também estão produzindo formas não só de imaginar o real, mas também de percebê-lo e concebê-lo. Elas nos educam o olho para ver sob determinada maneira e nessa esteira vão produzindo nossas memórias e as formas da nossa imaginação do real. (OLIVEIRA JR., 2009, p. 20).

¹⁹ O autor chega a propor o conceito de mundanidade mediada: “nossa compreensão do mundo fora do alcance de nossa experiência pessoal, e de nosso lugar dentro dele, está sendo modelada cada vez mais pela mediação de formas simbólicas. Esta difusão dos produtos da mídia nos permite em certo sentido a experiência de eventos, a investigação de outros e, em geral, o conhecimento de um mundo que se amplia para muito além de nossos encontros diários. Os horizontes espaciais de nossa compreensão se dilatam grandemente, uma vez que eles não precisam estar presentes fisicamente aos lugares onde os fenômenos observados ocorrem. Tão profunda é a medida em que a nossa compreensão do mundo foi modelada pelos produtos da mídia hoje que, quando viajamos pelo mundo para lugares mais distantes como visitante ou turista, nossa experiência vivida é muitas vezes precedida por um conjunto de imagens e expectativas adquiridas através de nossa prolongada exposição aos produtos da mídia” (THOMPSON, 1998, pp. 38-39).

Para além da dimensão comumente mencionada de prova ou de ilustração do real, a imagem na pesquisa carrega uma capacidade de imaginação do espaço, de percepção do real e de aprendizado do olhar, de um modo de ver. Nessa perspectiva, seria preciso conciliar nos estudos que se valem de imagens aquilo que a imagem mostra, apresenta, representa, os índices visuais – tudo isso bastante presente na discussão sobre fotografia como metodologia de pesquisa – a uma outra dimensão menos levada em conta, mas tão importante quanto, que é a imagem “como coisa em si, antes de ela remeter a outras que estão nela”, a imagem como “gesto na cultura” (OLIVEIRA JR., 2009, p. 22). É mais ou menos o que se costuma chamar de materialidade da fotografia, vida da imagem, sistema de pensamento, ou dispositivo comunicacional e midiático. Fotografar ou criar imagens do espaço, nessa ótica, é grafar um pensamento espacial, ou seja, “qualquer imagem produzida acerca do espaço não é o espaço, mas sim uma ação sobre ele que grafa um pensamento espacial” (OLIVEIRA JR., 2009, p. 25). Nessa linha, a imagem fotográfica comporta dinâmica e ação, superando a noção de superfície estática sobre a qual se grafa o mundo.

Um dos ramos de aplicação de tais preceitos é o da parcela da Geografia Cultural voltada ao estudo do patrimônio. Nessa seara, as fotografias não raro são materiais de análise na forma de evidências da presença de determinados bens culturais em certos locais ou arranjos espaciais. Mas as fotos aí também assumem, por vezes, elas mesmas a condição de patrimônio. Em outros casos, as fotografias são produzidas pela pesquisa para tentar entender certa realidade patrimonial. Há que se considerar ainda o fotografar como gesto preservacionista e político em relação ao virtual desaparecimento ou à ameaça sobre edificações e manifestações variadas da cultura. Reis Filho (2015, p. 269) destaca o papel, nesse último intuito, da Comissão de Patrimônio Cultural da Universidade de São Paulo (USP) em se valer, desde os anos de 1960, da tática de fotografar casas pelas ruas de modo amplo, não apenas aquelas de notório apelo cultural e patrimonial, até mesmo como forma de, aos poucos, reinventar ou disputar um sentido sobre o conceito de bens patrimoniais, oferecendo um entendimento diferenciado sobre patrimônio cultural.

A proposta de Costa (2015) alinha-se ao esforço deste estudo no que tange à utilização de um arquivo fotográfico como instrumento amplo de pesquisa, para além da mera ilustração e também da representação dos conjuntos retratados. O

autor destaca que desde o século XIX a fotografia faz parte das políticas de preservação cultural, com uma ênfase no século XX. “Se podemos identificar a proeminência da fotografia nos primeiros manifestos ligados à preservação, é no século XX que a fotografia viria a assumir um lugar de destaque na sua relação com o patrimônio e os processos de tombamento” (COSTA, 2015, p. 217).

A fotografia teria, ainda, como potencialidade teórico-metodológica a exploração interpretativa do domínio do não verbal que recobre e perfaz a vida na cidade em distintas situações. Conforme Ferrara (1988, p. 17), essa compreensão do texto não verbal do urbano tem a ganhar com o uso de recursos de veículos audiovisuais, sobretudo a fotografia: “Operando simultaneamente com todos os índices, a documentação audiovisual estimula a associação de ideias acionando comparações que dão à leitura dinamicidade, produção, transformação”.

Por mais que se possa aventar que as apresentações musicais conformam algum tipo de patrimônio, seus vestígios são em muito diferentes do patrimônio edificado, de fachadas ou ruínas. A música no espaço público está condicionada, dentro desse domínio que extrapola o verbal e abarca outras percepções e combinações de sentidos, por uma inserção fugidia, ou mesmo por uma ameaça constante à sua memória – salvo pelas pistas desse evento que se materializam em fotografias ou demais registros audiovisuais, para não falar de textos de cronistas e escritores. O acervo fotográfico aqui manuseado dialoga com essa demanda de registro e memória de uma cena musical em contínuo desaparecimento, mas que deixa suas marcas no terreno da visibilidade pública. O arquivo de imagens grava e projeta um (in)certo espaço público da música pelas ruas e praças de Ponta Grossa.

2.7 FOLHAS DE UM CONTATO: SOBRE CONHECIMENTO NA ANÁLISE DE FOTOGRAFIAS

Por fim, para conclusão deste capítulo, pretende-se alinhar poucas considerações, necessariamente ensaísticas, que envolvem o esforço de quem se dedica a analisar fotografias em situações de pesquisa acadêmica – uma vez que está longe de ser monopólio da ciência mais estabelecida a arte de conhecer por fotografias. No geral, pode-se dizer que há um drama comum aos sujeitos de tal empreendimento marcado pela sensação de estar diante de um bom conjunto de imagens, valioso até (em algum sentido, intui-se), cruzada ou ameaçada pela perda de referência sobre como lidar com essa materialidade, sobre como organizar um

acervo de análise sem fazer com que esse processo ou que essa mecânica apague e subjuguie justamente o que parecia, lá no início, ser um grande achado de pesquisa. Imagina-se estar diante de fotos com algum valor para a pesquisa, mas isso não se traduz, automaticamente, em uma qualidade analítica de movimentos interpretativos através de e sobre imagens. Não raro, nesse cenário de profundas incertezas, as categorias - estabelecidas *a priori* - parecem mais atrapalhar do que ajudar no aproveitamento da potencialidade da fotografia como pesquisa e que também se pesquisa.

Esse desconforto inicial derivado da falta de tato para com as fotografias de pesquisa se revela em diferentes momentos e processos, vai se expressar melhor em dúvidas sobre quais fotos escolher, quais incluir, quais excluir, para qual aspecto atentar no conjunto, para quais detalhes atentar no específico, até onde ir na descrição do tema das imagens ou de suas opções técnicas. Não é um tipo de dúvida que se resolva no início da pesquisa, mas uma angústia que reaparece na mesma medida em que se lida e se enfrenta o material fotográfico – tanto na sua condição de conjunto, acervo, seleção, quanto na sua dimensão de unidade, aquilo que é (problematicamente) intrínseco a uma foto. Trata-se de um drama de quem olha fotos e por elas é observado, pois as fotos miram não apenas o real a ser registrado, mas também seus interlocutores, potenciais e diversificados leitores (no tempo e no espaço).

A forma mais fácil de livrar-se do desconforto e, por consequência, do potencial heurístico das imagens, é forçar as fotos a um papel tão somente demonstrativo das ideias, de concepções, conceitos, ou da própria realidade, do mundo empírico. A fotografia limita-se aí a ilustração de como é o mundo, de como as coisas funcionam, ou de como certas percepções de pesquisa se provam na realidade, a imagem vira o assunto mostrado. Mas, efetivamente, as fotos deixam de fazer algo na pesquisa, tamanha a necessidade de preencher categorias já estabelecidas ou de quantificar tabelas já dispostas antes mesmo de se conhecer a variedade e a particularidade do acervo fotográfico em pesquisa. Isso porque a dificuldade de manuseio e análise é parte ou sintoma da própria natureza das imagens, na contramão de sua propaganda transparência que permitiria a aplicação direta ou a mera ilustração. As fotografias não se curvam a isso com facilidade – o que dá pistas do jogo que propõem ao pesquisador, desde que não se ignore o desconforto (e também o prazer) analítico.

Na medida em que se adota essa perspectiva, é possível desconfiar do olhar mecânico sobre fotos adotado por várias tentativas de uso da imagem em pesquisa. E essa desconfiança acaba por orientar buscas mais precisas nessa ampla varredura de analistas de imagem - tarefa que se torna um desafio extra para quem deseja interpretar fotografias, ver outras análises sendo feitas. Deve-se reconhecer que tal embate também já permeou confrontos advindos da sociologia da arte e da cultura, na busca por um método de análise capaz de enxergar ranhuras, por assim dizer, nesse projeto de transparência entre imagem e o mundo representado. Ao mesmo tempo, torna-se necessário considerar que as materialidades fotográficas aqui pesquisadas fogem em muito às condições de produção da arte, realizando-se fora dos termos do cânone, da autoria, da figura do artista de renome e da obra a ser consultada em circuitos como museus e livros. O que se tem é um conjunto fotográfico sobre música produzido em fase de ensino-aprendizagem por estudantes de jornalismo – num espaço sujeito a erros, esboços de fotojornalismo, regras e rotinas particulares. Ainda assim, intui-se valor de tais imagens para a pesquisa e, ao mesmo tempo, pressente-se os limites de uma análise mecânica das fotografias que as limitasse ao assunto ou ao referente em questão.

A proposta de se valer de fotografias em uma pesquisa representa a entrada em um campo vasto e escorregadio, que vai das fórmulas interpretativas mecânicas ao ramo da análise qualquer e livre – onde, de fato, pouco se analisa e muito se afirma. Caminha-se das taxonomias iconográficas rígidas à crítica distante (que fala de fotografia sem falar de fotos) em uma passada de olhos pela bibliografia básica. Por isso a necessidade de se contemplar as zonas intermediárias nesse diapasão, que possivelmente agregam o desconforto como reconhecimento da característica singular do conhecimento expresso em fotografias e que precisa ser trabalhado ou ao menos considerado pelo analista.

Dado esse campo tão aberto de entradas que configuram o movimento interpretativo de fotografias (algo semelhante às opções da crítica de arte, por assim dizer), torna-se interessante explicitar preferências e referências que devem orientar o entendimento desta pesquisa ou ao menos sua intenção metodológica para com as imagens selecionadas. Na verdade, são preferências ou recortes resultantes das visitas bibliográficas e que representam alguma potencialidade do que ver e como ver nas fotografias para fins da presente proposta. Em última análise, tais noções servem como impulso em direção ao conjunto fotográfico, como estímulo ao olhar e

ao movimentar-se entre fotos. Uma tentativa de evidenciar a construção de um olhar preferencial, de pesquisa e não somente mais de professor ou de fotógrafo, sobre o acervo fotográfico – processo de leitura fotográfica que caminha entre a prova e a afeição, entre áreas do conhecimento, entre a descrição e a reflexão, entre o assunto fotografado e o modo de fazer a imagem.

Analisar fotos pressupõe o contato, o manuseio, uma espécie de bricolagem ou de artesanato, sendo que essa relação com as materialidades pode instigar a interpretação, interessa saber o que alimenta esse contato com as fotos de quem pesquisa e se coloca na condição de leitor ou observador desse mundo de imagens. Há espaço, assim, para motivações bem como para relações afetivas ou interesses particulares na interpretação de fotos. Os analistas aqui consultados possuem esse ponto comum, indo das motivações mais pessoais e afetivas às mais metodológicas para se visitar acervos fotográficos. Aliás, aí se tem um segundo ponto que motivou o recorte, prestou-se especial atenção na análise de conjuntos fotográficos mais do que em trabalhos voltados a apenas uma imagem ou ao sentido somente conceitual da fotografia. Acredita-se que o manuseio de um conjunto possui limitações e potencialidades analíticas próprias, o que deve ser considerado. Uma terceira referência é de que a análise deve ser tentativa e provisória, garantir idas e vindas entre fotos, entre fotos e teorias, entre partes do acervo, busca-se uma análise em revisita. Há um jogo entre analista e foto de aproximação e afastamento e isso também acontece entre imagens do conjunto – aqui estaria já uma indicação de como o analista pode caminhar pelo acervo em mãos ou em tela. As referências utilizadas como inspiração também se referem a contiguidades entre fotos e trabalhos por vezes produzidos nas mais distintas condições – bem como é possível encontrar rupturas dentro de um conjunto aparentemente homogêneo (talvez exatamente aí se torne necessário atentar para as diferenciações num mar de continuidade). Longe de remeter a uma análise de conteúdo no sentido estrito, os materiais mobilizados estimulam a se utilizar com desenvoltura temas e suas variações na hora de ler as imagens – podem interessar os significantes presentes de modo recorrente ou que aparecem uma única vez na série. O comportamento do conhecimento a se inferir de fotografias por vezes se deixa ver por meio de comparações, combinações e intersecções. Os autores utilizados partem da premissa de que a fotografia apresenta um mundo modificado pelo ‘simples fato’ de ter sido fotografado. Ou seja, o ponto de vista do fotógrafo também merece algum

lugar nas análises e no modo de se comentar fotografias. Essas seriam as marcas gerais do que se pretende fazer em relação às fotos, na medida do possível.

Os convidados principais dessa conversa sobre fotografia que se pode aqui referenciar são três pesquisadores ou analistas lotados em tempos/lugares notadamente distintos. Inspira-se nas análises empreendidas por Barthes (2015), Becker (2011) e Dyer (2008). Roland Barthes advém da semiologia francesa e possui estudos relevantes para a compreensão da cultura de massa e dos meios de comunicação, além de trabalhar como crítico literário, de artes visuais e de cinema. Aventurou-se a mobilizar um repertório erudito cultural e teórico para prestar mais atenção em fenômenos frugais da cultura massiva e do espetáculo, e aí entra a fotografia, objeto principal de seu último trabalho, justamente o menos científico, talvez, e mais afetivo ou memorialista, para não dizer sentimental. Já o sociólogo Howard Becker está mais próximo das trajetórias compreensiva, interpretativa e interacional da sociologia, dedicando reflexões ao campo metodológico²⁰. Aproveitou sua experiência como músico de jazz para analisar a situação interacional da performance musical (BECKER; FALKNER, 2013). Afastado das taxonomias rígidas, está mais próximo do campo etnográfico, da pesquisa participante e da busca por um conhecimento das ciências sociais assentado nas particularidades, em padrões de interação e comportamento, valorizando muito situações específicas em suas análises de representações sociais. Já o nosso último interlocutor integra aqui esse fotoclube imaginário menos por rigor científico nas análises ou por sistematização metodológica da análise que faz e mais pelo poder imaginativo e pelo amplo trânsito entre referências cruzadas do mundo da fotografia. O escritor e ensaísta britânico Geoff Dyer possui escritos sobre música²¹ e também sobre fotografia, atuando numa zona generosa conhecida como crítica cultural, por assim dizer. É um dos principais nomes contemporâneos ligados à pesquisa e ao papel da fotografia, sendo que suas análises podem ser lidas como literatura na maior parte das vezes.

Buscou-se nos percursos da varredura bibliográfica aprender com o gesto de outros leitores experimentados de fotos, com diferentes finalidades, mas com

²⁰ Duas obras foram responsáveis por popularizar no Brasil as propostas metodológicas de Becker (1997; 2007) nas ciências sociais (onde em geral se situa academicamente a Comunicação e também os estudos do Jornalismo): “Segredos e Truques da Pesquisa”, edição original norte-americana de 1998, e “Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais”, edição brasileira original de 1992.

²¹ A referência aqui utilizada é “Todo aquele Jazz”, originalmente editado em 1991 e publicado no Brasil em 2013. O autor ficou mais conhecido no país com publicações relacionadas a fotografia. Atuou como colaborador da Revista Zum, do Instituto Moreira Salles.

alguma aproximação em relação aos interesses de pesquisa, seja na questão da música ou das evidências sobre o próprio manusear das imagens. Como marcas principais distintivas, o trabalho de Barthes (2015) estimula a pensar a fotografia em três escalas de análise, o operador, o espectador e o objeto fotografado. Há ainda uma verdadeira reverência à força do detalhe na imagem em que pese toda codificação. Já o texto consultado de Becker (2011) auxilia no entendimento de dinâmicas comparativas e de montagem e remontagem do acervo para análise. E em Dyer (2008) são as continuidades fotográficas que orientam o olhar do analista. Em todos eles, no fundo, pode-se encontrar uma espacialização na leitura das fotografias. O primeiro deles coloca-se como observador de fotos, o segundo como cientista social, metodólogo, e o último como comentarista, escritor e fotógrafo. Essa diversidade constitui um ponto de vista híbrido, em trânsito ou confluência, o que interessa buscar exercitar nesta pesquisa.

2.7.1 Barthes e *A Câmara Clara*

O Roland Barthes (2015) de *A Câmara Clara* busca um desprendimento em relação às metodologias clássicas que poderiam orientar a leitura de imagens (como discurso, conteúdo, produção ideológica, fenomenologia, entre outras) – com a preocupação de erguer categorias a partir do contato mesmo com imagens. Uma curiosidade é de que as fotografias que são comentadas pelo autor pertencem, não raro, mas não apenas, à produção jornalística. A primeira imagem comentada é uma foto de guerra, na Nicarágua, publicada em uma revista. Isso chamou atenção desta pesquisa, pois a leitura de imagens aqui pretendida é também pessoal, afetiva, imersiva – para além de organizada, analítica, distanciada. O reconhecimento de uma posição de pesquisador autoriza a conduzir alguns movimentos, operar certas escolhas, ciente dos limites – que são os limites da própria posicionalidade, sem esquecer aí as potencialidades que esse ponto de vista abre ao analista.

O livro *A Câmara Clara* foi publicado originalmente em 1980, quando Barthes não fala mais como crítico, teórico, professor, semiólogo. “Deixa de lado esses aspectos de si mesmo – tudo o que, no seu entender, pertence ao domínio do ‘Studium’ – para manifestar apenas a experiência de estar diante das imagens” (MARICONDA, 2016, p. 100). O estar diante das imagens passa a ser a orientação principal, sendo que a escolha das fotos se dá por alguma singularidade afetiva ou emocional, a presença de algum detalhe que atrai e vai ali merecer comentário.

“Esse grau de subjetivismo, quase um escândalo em termos acadêmicos, é precisamente o que Barthes quer incorporar à imagem” (MARICONDA, 2016, p. 100). Para Samain (2012b, p. 156), o livro faz a passagem de uma ontologia da imagem (fotográfica) a uma fenomenologia da imagem.

Barthes (2015) guarda espaço em sua observação de fotos para esse ímpeto, essa surpresa que vem da foto, como um tiro, o que chama de *punctum*. Uma brecha em meio a tanta codificação estabelecida. A foto comporta um detalhe, em que pesem os gêneros, os formatos, as codificações, as convenções. Há algo que escapa e salta aos olhos do observador, fisga a leitura da imagem. Um espaço que comporta brechas, fissuras, rasgos. É a cidade na foto, mas já não é somente a cidade, pois um detalhe reaparece de modo diferente na fotografia.

2.7.2 Becker e a sociologia visual

A análise sugerida de Becker (2011) sobre fotos para entender a sociedade aproxima-se muito do movimento de *O Instante Contínuo*, de Dyer (2008), pois escora-se em comparações, inicialmente tentativas e até arbitrárias, mas que aos poucos modulam interpretações, aproximam e afastam outras fotografias. Estimula-se a análise por comparação de uma sequência: sendo que a leitura de uma foto interfere na leitura de todas as outras, esse é o pressuposto - “(...) olhamos para duas fotografias juntas e vemos o que têm em comum, e consideramos que essa característica comum talvez não seja tudo o que a foto quer dizer, mas, pelo menos provisoriamente, uma das coisas que ela quer dizer” (BECKER, 2011, p. 57). A partir daí, resta testar a hipótese de que há algo em comum entre essas fotos e as subsequentes, numa busca rotineira por similaridades e diferenças, que podem indicar variações temáticas ou a necessidade de revisões. “Olhamos uma terceira foto, vendo se tem as características que nossa hipótese sobre similaridades sugere. Quando ela não as possui exatamente, mas apenas em parte, revemos nossa hipótese, nossa ideia do que a sequência quer dizer” (BECKER, 2011, p. 57). O autor gosta da ideia de um método que concilie revisão constante sobre uma materialidade e também sobre interpretações em estágio provisório.

O primeiro movimento analítico recomendado então é de se avaliar quais poderiam ser as dimensões de comparação dentro de uma sequência fotográfica. “O passo seguinte é descobrir, a partir disso, que tipos de combinações de pessoas, situações e interação contêm o segmento da sociedade sobre o qual o fotógrafo nos

fala” (BECKER, 2011, p. 60). Essas dimensões vão sendo acrescentadas a um quadro de possibilidade, a uma tabela imaginária do que compõe a sociedade fotografada. Nesse ponto é que vão interessar, particularmente, as intersecções, pois “o trabalho do observador produz não apenas uma lista de possíveis combinações de situações de vida, mas a própria grade de comparações, o espaço definido pelas intersecções de todas essas possibilidades e suas interconexões” (BECKER, 2011, p. 68).

A proposta de sociologia visual por fotografias agrega ainda outras duas recomendações. Uma é a da valorização do significado, o que implica, em algum momento, sair do grande conjunto para se concentrar numa análise mais densa ou verticalizada de poucas fotos. “Assim, uma sequência fotográfica benfeita suporta um grande número de comparações e um grande número de interpretações, razão pela qual podemos continuar a atribuir cada vez mais significado ao que é, afinal, um pequeno número de imagens” (BECKER, 2011, p. 75). A segunda sugestão tem a ver com escorregar fotos para diferentes contextos interpretativos num exercício imaginativo para mobilizar análises: “O que acontece quando lemos imagens de maneiras não convencionais nas organizações para as quais foram feitas, maneiras que seus produtores não almejaram ou, no mínimo, diferentes da maneira como são convencionalmente lidas? (BECKER, 2011, p. 240). Esse deslizar entre imagens e contextos que, aos poucos, vão compondo um cenário também reaparece no próximo autor.

2.7.3 Dyer e *O Instante Contínuo*

O trabalho analítico e de comentário social sobre fotografias de Dyer (2008) interessa aqui pela capacidade do analista navegar entre fotos, deslizar por entre imagens díspares no tempo e no espaço. Essa continuidade entre temas e intenções fotográficas funciona como espaço de leitura da fotografia, sendo que se mescla observação atenta de detalhes das fotos, algo da vida de fotógrafos e de seus traquejos de trabalho, e também a percepção dos grandes motivos que vem sendo fotografados de modo recorrente na história da fotografia. Chama atenção que esse tipo de contato e de leitura de fotografias na forma de comentário remete a um

repertório cultural amplo da fotografia, a um grande estoque de referências dessa arte – em possíveis relações com artes afins²².

O autor olha para as fotos com base no que chama de uma taxonomia maleável, que percebe interseções, é ao mesmo tempo parcial e invisível (DYER, 2008, p. 16). Interessa a esse tipo de análise perceber como diferentes pessoas fotografam a mesma coisa (DYER, 2008, p. 17). O método do autor vai contra a sequência de um livro de fotos, na medida em que deseja “Reiterar as possibilidades de simultaneidade e justaposição aleatória oferecidas por uma pilha de fotografia” (DYER, 2008, p. 46). Para isso, deve-se combinar o simultâneo com o sucessivo (DYER, 2008, p. 51). Num dos momentos em que comenta essa tentativa de método de análise, o autor compara fotos com cidades:

Uma coisa, porém, é certa: da mesma forma como uma cidade às vezes é considerada 'irmã' de outra, a milhares de quilômetros, em outro país, também fotografias separadas por muitos anos, tiradas por diferentes fotógrafos e com diferentes intenções em mente, podem tornar-se tão intimamente associadas que o significado de uma ou de ambas muda de maneira irrevogável. Às vezes, na verdade, é uma fotografia que aproxima subitamente duas cidades distintas. (DYER, 2008, pp. 69-70).

A tática analítica consiste em emparelhar fotos do mesmo tema e semelhantes para melhor conhecer as diferenças entre os fotógrafos. “Admitir o primado do tema afirma a singularidade do artista” (DYER, 2008, p. 110). Numa postura bem diferente de um analista tradicional ou escorado em rígidos protocolos, o autor assinala, de modo um tanto indutivo ou, melhor dizendo, indicial de busca pelo conhecimento: “Minha área de pesquisa – se me for permitido dignificá-la com essa expressão – restringe-se às formas de conhecimento intrínsecas a fotografias, às formas de conhecimento que podem ser delas inferidas ou extrapoladas” (DYER, 2008, p. 112). Ou seja, “a foto contém as respostas para as perguntas que suscita” (DYER, 2008, p. 181). Em outras palavras, o autor reitera esse mesmo objetivo: “Também é isso que este livro está tentando fazer: descobrir qual é o aspecto de certas coisas quando são fotografadas e como o fato de terem sido fotografadas as modifica” (DYER, 2008, p. 206).

²² Nesse aspecto, o movimento de crítica cultural assemelha-se ao utilizado por Williams (2011), que identifica um conceito presente em um disco de jazz para então entrecruzar referências que vão do minimalismo à música concreta e ao rock underground – deslizando, por assim dizer, por diferentes superfícies, materialidades e contextos da produção cultural contemporânea.

Há um movimento comum aos três autores, o estar diante de fotos e pensar o que fazer na medida mesmo em que se olha e essas fotos olham, interrogam o analista. Desenvolve-se aí um terreno para tentativas, revisões, recortes processuais num lento caminhar entre fotos gradualmente destacadas de um acervo. Trafega-se com relativa tranquilidade entre o contexto e o detalhe. As combinações presentes nas imagens ajudam a ler possibilidades de vida. As variações sobre um mesmo tema (musical) podem ajudar a melhor se entender e conhecer o olhar do fotógrafo.

2.8 PEQUENO ENSAIO PARA UMA COLEÇÃO DE FOTOS DE MÚSICA

As primeiras fotos realizadas pelo projeto de extensão Lente Quente são de atividade musical em espaço aberto. Os estudantes registram as atrações culturais de um dos eventos do curso, o que de certo modo serve de gatilho para os trabalhos subsequentes da cobertura da cena musical local. A foto inaugural do acervo online, feita em 25 de maio de 2010, foi assim noticiada:

FOTO 14 – Novos Malandros no pátio da UEPG (2010)



Autor: Eduardo Godoy / Acervo: Lente Quente.

A nova malandragem também resiste

Após painel com o editor do jornal Rascunho, Rogério Pereira, a Rádio Resistência trouxe no segundo dia, como principal atração, o chorinho do grupo Novos Malandros. Apresentou também o quadro Te Pego no Susto e a programação da VII Semana da Resistência. O trio toca no Baviera na terça-feira (25) e no Botequim da XV na sexta (28).²³

²³ A então estudante de Jornalismo da UEPG, Luiza Slaviero, comentou: “Foto muito bem feita! Adorei!”. O colega de curso, Cleber Facchi, observou: “Sei que o projeto ainda é experimental, mas apenas uma foto por dia? ainda mais em uma semana como a da Resistência onde várias fotos

A primeira fotografia do Lente Quente registra um evento musical – a apresentação do grupo de choro e samba Novos Malandros, no pátio do campus central da UEPG, durante o evento Semana da Resistência, organizado pelos estudantes do curso de Jornalismo. O fotógrafo Eduardo Godoy (então no primeiro ano do curso) utiliza o primeiro plano focado e o segundo desfocado para registrar performance do trio. No primeiro plano, ganha destaque, ao violão, o músico Sérgio Falcão. Ao seu lado, aparece Nicolas Salazar, no pandeiro. Ao fundo, fora de foco mas ainda assim perceptível, está o músico ao clarinete. Ainda mais ao fundo, também fora de foco, mas identificável, no último plano, aparece um estudante de jornalismo e hoje jornalista, além do mural afixado na parede. A imagem, revista agora, mistura memória do curso e da banda – que reaparece em outras ocasiões pelo acervo. O registro remete ao que era a Semana de Resistência, à utilização do pátio como palco, permite identificar os estudantes já formados, pensar por onde andam, constata a presença de músicos que se tornariam parceiros de longa data. Ao ver a foto, saltam as evidências de que o tempo passou. O fotógrafo posicionou-se à altura dos instrumentos. Os olhos fechados e a expressão compenetrada dos músicos marca o clima da foto – como se de agora em diante o olhar sobre a música fosse emprestado à equipe de fotógrafos do projeto.

FOTO 15 – Estudante de Jornalismo e músico no pátio da UEPG (2010)



Autor: Jean Marcel / Acervo: Lente Quente.

poderiam ser incluídas. O flicker é uma boa opção quando se trata de albuns virtuais, mas é limitado quanto a postagem dos materiais, já que se trata de um serviço pago e que reduz a quantidade de postagens nas contas livres. Uma boa opção seria o tumblr.com devido sua praticidade além de um visual muito mais atrativo. Fica a dica!”.

Vozes da Resistência

Último dia da VII Semana da Resistência foi marcado pela apresentação musical de estudantes de Jornalismo. Um dos destaques foi Lucas Waricoda (foto) que resistiu três dias consecutivos com seu violão. Para encerrar os painéis, Vinícius Oliveira trouxe a Ponta Grossa as bandeiras da Executiva Nacional dos Estudantes de Comunicação Social.

* Confira amanhã a foto representativa da Semana.

Na imagem anterior, capturada em 28 de maio de 2010, o fotógrafo muda de posição e fica atrás do músico, num esforço evidente de compor uma paisagem ao fundo – o prédio da universidade e uma fagulha do céu, a tentar indicar a natureza diferenciada do evento, a situação um tanto inusitada de se ter um músico no pátio da instituição. Tem-se aqui as primeiras insinuações de plateia para esse tipo de atividade. O músico permanece de olhos fechados. De modo que essa primeira série de três fotos reserva exclusivamente à lente da câmera a capacidade de ver, todos os demais olhos estão fechados, incluindo o olhar do fotógrafo na imagem a seguir, feita em 26 de maio de 2010 e assim noticiada:

FOTO 16 – Fotógrafo do Lente Quente nos primeiros dias de atividade (2010)



Autor: Afonso Verner / Acervo: Lente Quente.

No calor da Resistência

O estudante Thiago Terada fotografa atração da Rádio Resistência para o site Lente Quente. A Semana contou com a primeira cobertura fotográfica do projeto, orientado pelo professor Rafael Schoenherr. O evento serviu como testes para futuras produções do grupo.

A cobertura experimental das atrações musicais da hora do almoço em um evento do curso marca o princípio das rotinas de captura e produção noticiosa do então nascente projeto de extensão. Trata-se, ainda, de um campo de testes, evidente na precariedade ou no tom ruidoso das imagens, em pequenos descuidos no enquadramento típicos de iniciantes em fotografia. Os três fotógrafos eram, naquele momento, estudantes do primeiro ano do curso de Jornalismo da UEPG, com poucos meses de aulas, incluindo a disciplina de Fotografia. Instiga pensar agora que a primeira aproximação do projeto em relação ao cenário cultural tenha se dado justamente pela entrada da música e numa condição de teste do espaço público aberto, nesse terreno mais próximo que era então o pátio interno da universidade. Cada registro da série identifica um dos elementos dessa interação que passa a ganhar desdobramentos nos anos seguintes na documentação das situações de música no espaço público: músicos, público e fotógrafo.

3. GEOGRAFIAS DA MÚSICA E DO FOTOJORNALISMO CULTURAL

Neste capítulo pretende-se relacionar duas áreas de conhecimento, a Geografia e o Jornalismo, a partir de dois ramos emergentes ou zonas propositivas de interface, a 'geografia da música' e a 'geografia da comunicação'. De modo mais aproximado, esta pesquisa coloca em interação a Geografia Cultural e o Jornalismo Cultural. Tem-se como proposta de trabalho sondar em que medida é possível pensar um papel articulador do fotojornalismo nesses diálogos. Tenta-se lançar perspectivas que permitam, a seguir, problematizar implicações geográficas do fotojornalismo voltado a retratar a cultura urbana. De outro modo, significa utilizar os estudos da comunicação midiática com perspectiva geográfica como uma complementação aos estudos geográficos da música a ser analisada a partir do fotojornalismo.

O sentido da proposição de uma 'geografia da música' e de uma 'geografia da comunicação' é de se reconhecer determinadas materialidades da atividade musical e da atividade jornalística, interações, configurações e ações do espaço na cultura urbana – na linha do estudo de Sennett (2014) sobre a cultura material, quando trata de uma geografia dos públicos que vão ao teatro e ao concerto, por exemplo, ou então de uma certa geografia da vida pública a partir dos cafés que tomam conta de Paris e Londres no século XVIII. Vale mais essa percepção ou esse *feeling* do que a defesa de subcampos de conhecimento estabelecidos, à espera de aperfeiçoamentos. Há uma geografia da música no espaço público e uma geografia do fotojornalismo cultural a serem melhor compreendidas na condição de objetos de pesquisa e de materialidades presentes na cultura urbana do que como áreas de saber já constituídas e reconhecidas. As menções a tais desdobramentos propositivos devem carregar essa ressalva. É na condição de tentativas de estudo que se utiliza, portanto, os termos geografia da música e geografia da comunicação ou mesmo do fotojornalismo.

Algumas afinidades entre esses lugares ou refúgios do conhecimento chamam atenção desde o início. Ambas as ramificações se expressam de modo interdisciplinar e mobilizam ferramentas teórico-metodológicas de diferentes campos de conhecimento. Tanto a Geografia Cultural quanto a Comunicação vão se interessar pelo fenômeno da música no contexto urbano. Uma última característica em comum é a mobilização de imagens como recurso metodológico identificada nos

estudos geográficos e também nos comunicacionais, reservando um lugar especial para a fotografia.

Desse modo, o presente capítulo visita um conjunto de perspectivas de ao menos duas áreas com o objetivo de melhor se entender que aproximações e ajustes permitem melhor ‘focar’ a música no espaço público a partir do trabalho fotojornalístico – ou fotojornalismo cultural, de modo mais específico, entendido como a feição fotográfica do jornalismo cultural, especialidade da atividade jornalística voltada a noticiar, reportar, tematizar e comentar fatos do campo cultural.

Aborda-se, em primeiro lugar, as recentes tradições que vão resultar na emergência dos estudos geográficos voltados aos fenômenos da música. Parte-se, então, para um levantamento do estado da arte e pistas sobre os principais enfoques das pesquisas geográficas sobre música no Brasil. Num segundo momento, ressalta-se a interface geografia e comunicação como proposta ou tendência emergente e de ênfase recente a operacionalizar conceitos e categorias geográficos na análise de particularidades midiáticas, comunicacionais e jornalísticas. As práticas musicais na cidade compõem uma geografia, as práticas comunicacionais, midiáticas e jornalísticas também.

Mais do que subcampos reconhecidos e perfeitamente estruturados de pesquisa, toma-se nessa discussão tanto a geografia da música quanto a geografia da comunicação (e, ainda mais, a possibilidade de uma geografia do fotojornalismo) como zonas exploratórias e de investigações potenciais em constituição. São áreas de interface, em geral responsáveis por migrações conceituais²⁴ – reutilizando repertórios advindos e combinados de instâncias outras em diferentes níveis de consolidação teórico-metodológica. Não se pretende nivelar ou presumir igualdade entre essas subáreas, mas sim trajetórias particulares do conhecimento. O caráter exploratório permite entender que em muito tais ramificações sejam marcadas pelo objeto e pelas escolhas empíricas. Pretende-se colocar dois ‘mundos’ em relação, pelo menos, para melhor se problematizar implicações geográficas da fotografia da música no espaço público. Nota-se certa antecendência e maior capilaridade da

24 Percepção inspirada pela explicação de Freitas (2003) sobre a migração de fragmentos conceituais de paradigmas e a reinvenção de teorias frente novos problemas na história da ciência e nas condições de produção do conhecimento científico. O conhecimento avançaria pela crítica sistemática a soluções aplicadas até então aos problemas, que seriam melhor resolvidos por novas soluções, aperfeiçoamentos gradativos. O autor reforça a proposta popperiana de que a teoria avança por meio de críticas e refutações (POPPER, 1972) – e não no princípio de uma suposta verdade evidente, a ser tão semente reconhecida pelo empirismo ou pela lógica dos enunciados.

geografia da música em relação à geografia da comunicação – termos a partir daqui grafados em minúsculas para diferenciar das áreas e subáreas de conhecimento. Reserva-se a nomenclatura em maiúsculas aos campos e subcampos de conhecimento mais estabelecidos e consagrados, como Geografia, Comunicação e Jornalismo, com respectivas subdivisões. Ainda que exista uma tendência geográfica de estudos voltados às manifestações da música e também dos fenômenos do jornalismo e da mídia, adota-se nesses casos a grafia geografia da música, da comunicação, da mídia e do fotojornalismo.

3.1 RECENTES INSPIRAÇÕES PARA OS ESTUDOS GEOGRÁFICOS DA MÚSICA

Uma das investidas do campo geográfico sobre fenômenos empíricos da música se consolidou na ramificação chamada de geografia da música, que remete a mais de 25 anos de estudos no Brasil, em sistematização ainda crescente e marcada pela diversidade de abordagens. De acordo com Panitz (2012, p. 1-2), a inspiração para alguma sistematização do estudo da relação da música com o espaço geográfico vem dos levantamentos empíricos de Leo Frobenius, que buscava estabelecer áreas culturais a partir da espacialidade dos instrumentos musicais na África – pesquisa com influência sobre musicólogos e etnólogos: “na busca de uma gênese do interesse da Geografia moderna pela música, até o presente momento encontramos em Ratzel o princípio inspirador dessa discussão, bem como em Frobenius o desenvolvimento teórico e empírico da mesma” (PANITZ, 2012, pp. 1-2).

A partir disso, Sauer, leitor de Ratzel, leva essa preocupação difusionista e de áreas culturais para o estudo da música nos Estados Unidos. Além de Alemanha e EUA, a proposta de estudo da música dentro da Geografia surge na França, nas duas primeiras décadas do século XX. A proposição é de que existe “um caráter de fixidade e um caráter de mobilidade dos grupos humanos” que podem ser estudados através da música (PANITZ, 2012, p. 2). O nome forte aqui é Georges de Gironcourt. Já a geografia da música anglófona (EUA e Canadá, sobretudo), influenciada pela Escola de Berkeley, vai focar na análise das representações espaciais nas canções, na análise locacional e difusão de ritmos, instrumentos e práticas musicais, e na regionalização (PANITZ, 2012, p. 3).

Na revisita feita por Castro (2009) à interface entre geografia e música, considera-se como marco fundador dos estudos musicais na geografia o ano de 1968, com a publicação do artigo de Peter Hugh Nash, *Music Regions and Regional Music*. Dois anos depois é apresentada a primeira tese sobre o tema, também nos Estados Unidos, de Jeffrey Gordon, denominada *Rock-and-Roll: a Diffusion Study*. “Apesar de ser uma tradição relativamente longa, ela permaneceu praticamente restrita à geografia norte-americana durante quase todo esse tempo”, com raras exceções (CASTRO, 2009, p. 8). Um dos mais importantes trabalhos já realizados na área de geografia e música seria o livro de George O. Carney, *The Sounds of People and Places: Readings in the Geography of Music*, coletânea de ensaios do autor e de outros pesquisadores sobre o tema (CASTRO, 2009, p. 7-8). Nos anos de 1980, encontros de associações de geógrafos norte-americanos reservam sessões em diferentes cidades para discussão da música.

A pequena história recente da geografia da música tem como ponto comum para uma reorganização contemporânea dos estudos os anos de 1990, sobretudo em função da conferência *The Place of Music*, em 1993, organizada pelo Instituto de Geógrafos Britânicos, no University College, em Londres. As falas são organizadas em uma coletânea publicada em 1995 que opera uma revisão crítica, tentando superar a limitação da música às localidades, num movimento que acompanha uma guinada da própria Geografia Cultural no período – a geografia da música teria relação justamente com a transição entre uma Geografia Cultural tradicional e uma vertente renovada, com novos objetos e novas abordagens no cenário (CASTRO, 2009, p. 7). Os trabalhos apresentados estão calcados nos conceitos de espaço e lugar e recebem influências evidentes dos estudos culturais²⁵. Uma das intervenções de maior repercussão foi a agenda propositiva para a geografia da música elaborada por Kong (2009).

²⁵ Clivagem e movimento anti disciplinar e, posteriormente, multi disciplinar e interdisciplinar de estudos críticos da cultura, com destaque para usos e apropriações de textos pelas classes populares como forma de resistência às dominações e aos processos de reprodução do poder pelas práticas culturais. Desde a Inglaterra, os estudos culturais passam a questionar sobretudo na década de 1960 a institucionalidade da pesquisa acadêmica e a legitimidade das áreas de saber, conformada em departamentos. Torna-se referência nesse sentido o Centro de Estudos Contemporâneos de Birmingham. Gradativamente, somam-se contribuições da história, da sociologia, da literatura comparada, entre outras frentes do que veio a se chamar de estudos pós-coloniais – com ênfase sobre os processos de subjetividade, gênero, raça, etnia e à dimensão cotidiana da reprodução cultural e às disputas sociais aí colocadas. Estados Unidos e América Latina também constituem-se centros de referência, a seguir, na reorganização dos Estudos Culturais como movimento ou proposta interdisciplinar de análise cultural.

Os trabalhos de Kong e de Carney são considerados como referenciais para organização de uma agenda de pesquisa da área em diversos países:

Atualmente, pode-se considerar George O. Carney e Lily Kong como os dois autores mais importantes na área de Geografia e Música. Ambos publicaram não apenas trabalhos empíricos que abordam a atividade musical dos Estados Unidos e Cingapura, respectivamente, sob a ótica espacial, mas também desenvolveram análises sobre este sub-campo de estudo, cada qual apresentando diferentes linhas de pesquisa já exploradas pelos geógrafos e, além disso, oferecendo propostas de agendas de pesquisa para os novos geógrafos que se interessam pelo tema. (CASTRO, 2009, p. 10).

Panitz (2012, p. 4) lembra que também na década de 1990 há uma renovação nos estudos geográficos da música na França, que passam a focar no conceito de território. Daí ressaltam-se preocupações com identidade nacional, regional, música ambiente²⁶, espaço público, redes, entre outros temas. Em 2006, a revista francesa fundada por Paul Claval, *Géographie et Cultures*, dedica-se a uma coletânea de artigos sobre geografia e música – “com abordagens que vão desde o estudo do perímetro espacial e musical da ópera em Provença, até o estudo da articulação entre a lógica global e as características locais a partir do *hip-hop* na Mongólia” (CASTRO, 2009, p. 8).

Pode-se destacar que, no Brasil, o estudo considerado precursor é a dissertação de João Baptista Ferreira de Mello, intitulada “O Rio de Janeiro dos Compositores da música popular brasileira”, de 1991. A produção acadêmica se mostra crescente a partir dos anos de 2000, em ritmo bem mais acelerado desde 2010.

Nessas poucas referências das origens do que seria a geografia da música já se tem pistas, portanto, de um esforço teórico, mas, sobretudo empírico, interdisciplinar, compartilhado por diferentes países, num recorte multi conceitual capaz de abarcar uma variedade temática – o que sugere diversidade também metodológica. E tais explorações tentam dar conta de melhor se compreender a presença da música na sociedade (e da sociedade na música), a música no espaço

²⁶ Também conhecida como muzak: “Uma música que envolve e cerca – porque não interrompe a atenção do ouvinte como condição sine qua non –, ao mesmo tempo em que permite a utilização de gravações de campo as mais variadas, tem como resultado incentivar a imersão volitiva em paisagens e lugares imaginados. Uma música geográfica, na medida em que propicia imagens de paisagem e lugar a partir da experiência dos sons, das gravações de campo e da intenção do compositor” (GONÇALVES, 2016, p. 907).

e o espaço na música. Entre os tópicos de interesse aparecem, como mencionado, a música popular e também o espaço público, ou os contextos de apresentação e consumo musical – por mais que isso não tenha gerado exatamente uma linha consolidada de investigação, como se nota a seguir.

3.2 UMA AGENDA PARA OS ESTUDOS GEOGRÁFICOS DA MÚSICA

Interessa salientar que uma das marcas dessa ramificação geográfica ou desse universo de estudos é a capacidade de reunir geógrafos e não-geógrafos a fim de debater o tema da música popular, tal como destaca Kong (2009, p. 161) sobre as intenções da conferência de 1993. Para a autora, o objetivo dos pesquisadores da música seria de se buscar “uma compreensão mais ampla do lugar da música nas complexas matrizes de nossas vidas cotidianas” (KONG, 2009, p. 164). Há assim, como pano de fundo, uma percepção e uma curiosidade partilhadas entre os investigadores (e suas questões de pesquisa) sobre a forte incidência da música popular em distintas dimensões do fazer cotidiano – que contrasta com o interesse tardio da geografia pela música, em função de um pensamento elitista e do apego ao visual, como aponta Castro (2009, p. 13). O que talvez explica um pouco da necessidade de se mesclar uma geografia cultural re-teorizada à sociologia e aos estudos culturais, tal como Kong (2009) identifica na revisão de bibliografia que faz de publicações principalmente inglesas e norte-americanas nas décadas de 1980 e 1990. É nessa zona de diálogos que se começa a perceber a identidade de um esforço em se pesquisar a música popular.

No geral, Kong (2009) propõe uma nova agenda de pesquisa dentro da geografia da música. Para isso, primeiro identifica as principais abordagens empreendidas. A seguir, busca complementar e sugerir investidas com perspectivas advindas dos estudos culturais. A autora aponta relativa negligência da geografia para com a música, derivada de uma polarização entre cultura popular e cultura de elite, a contrastar com a presença da música nas sociedades (KONG, 2009, p. 129). Nessa perspectiva, a geografia da música é entendida como desdobramento da Geografia Cultural.

Com base em levantamento bibliográfico, Kong (2009, pp. 135-137) apresenta cinco ou seis áreas principais dos estudos da geografia da música: 1 – distribuição espacial (com esquemas, mapas, levantamentos); 2 – locais de origem e difusão (dinâmica espacial); 3 – áreas (global e regional); 4 – identidade dos lugares

pela música; 5 – análise de letras de música; 6 – ensino. Além de limitações específicas a cada corrente, a autora indica quatro lacunas compartilhadas (KONG, 2009, p. 138): 1 – o “não-envolvimento com os contextos sociais e políticos nos quais a música é produzida”; 2 – ignora-se a natureza socialmente construída da experiência de espaço e lugar e o papel da música nessa construção; 3 – pouca percepção sobre o papel do consumo; 4 – não exploram a importância da música na construção de identidades.

Feita essa identificação de lacunas é que a autora assinala “possíveis agendas para geógrafos interessados no estudo da música” ou eixos de interesse a partir da revisão de fontes muitas vezes fora da geografia da música, como os estudos culturais. A primeira agenda seria focar na questão dos significados, do valor simbólico em relação à música. Um segundo foco possível de estudo seria a comunicação cultural (diálogo, circuitos, agentes, luta pelo significado). A terceira frente refere-se à política cultural da música (políticas entre grupos, ideologia, poder, resistência, eventos). Uma quarta opção é a da economia musical, da constituição do campo musical como indústria. Por fim, a quinta agenda proposta é a do estudo da desconstrução de identidades (gênero, nação, raça, localidade, pessoal) por meio das práticas musicais.

Interessa também ressaltar as críticas da autora às opções metodológicas dos estudos da música popular, incluindo os da Geografia. No entendimento de Kong (2009, pp. 157-159), há um predomínio da análise de letras de música, levantamentos de opinião e mapeamentos. Ao mesmo tempo, existe pouca consideração metodológica em relação ao consumo – a não ser fora da Geografia – uma atenção voltada às “maneiras como os ouvintes participam da música popular”, o estudo do “grau de envolvimento com música”. A autora reconhece pouco manuseio de imagens no estudo da música e reivindica a necessidade de contemplar “outra ordem de material intertextual que deve ser incluída na análise, tais como visuais (...), uma vez que também eles comunicam significados” (KONG, 2009, p. 158). Sugere, ainda, “observação participante em eventos e atividades musicais e entrevistas de pesquisa qualitativa, individuais ou em grupos” (KONG, 2009, p. 160).

As opções metodológicas da pesquisa aqui colocada partilham das premissas da autora na medida em que apostam no fazer fotográfico como referência para acessar a música. A música, por sua vez, registrada em fotos, é

entendida como atividade no espaço público, que não deixa de ser uma situação de oferta/consumo. Várias das imagens mostram também o público, a configuração de uma plateia para as apresentações musicais, reforçando a ideia da autora de se buscar índices de participação das pessoas na vida musical. Tem-se no acervo fotográfico analisado imagens de quem são os artistas, alguma informação sobre a oferta musical, mas também reside em tais contextos uma indicação sobre a recepção ou apropriação de tais ofertas. A câmera opera um modo de observação participante nas situações musicais, são os fotógrafos em campo que vão realizar um tipo particular de observação fotojornalística.

As últimas considerações da autora, na esteira das críticas e proposições metodológicas, também podem ser aproveitadas pela presente pesquisa, pois enfatizam que a música se articula ao mundo público e ao mundo privado, sendo produtoras desses mundos – a sugerir aí um eventual foco de interesse da geografia da música, essa tensão entre o público e privado nas práticas musicais. Kong (2009, pp. 162-164) assinala: “Em outras palavras, a música é integralmente parte de nossas vidas pública e privada. Como parte da esfera pública, pode ser conspícua ou discreta”, portanto, o espaço criado pela audiência de um evento musical é um local de unidade e igualdade, para a autora. “A música pode também ter esse efeito” - “em todas essas diversas formas públicas e privadas, a música é um agente ativo na produção e reprodução social e espacial da vida cotidiana”.

3.3 ABORDAGENS E CATEGORIAS EM COMBINAÇÃO

Uma perspectiva de sistematização dos temas e dos tipos de fenômenos da música que interessam à Geografia aparece de forma mais evidente na proposta de Carney recuperada por Castro (2009, p. 10), que já em 1996 identifica oito temas principais no estado da arte: origens (não-geográficas); distribuição mundial e tipos; análises de localização; áreas de origem de atividades musicais; tendências baseadas em eletricidade; impacto nas paisagens; música global; e inovações tecnológicas, um ramo então carente de estudos.

Dados os desenvolvimentos da área de estudos ao longo dos anos de 1990, Carney reformula a sistematização e apresenta uma combinação de abordagens e categorias que marcaria uma agenda para a geografia da música. São nove as categorias apresentadas dos “fenômenos musicais sobre os quais os geógrafos têm se debruçado” (CASTRO, 2009, p. 10): estilos/gêneros; estrutura; letras;

instrumentação; intérpretes e compositores; centros e eventos; mídia; música étnica; e indústria.

Essas categorias seriam acionadas, por vezes de forma múltipla, por dez abordagens (CASTRO, 2009, pp. 10-12): regiões musicais e música regional; evolução da música e seu lugar específico; origem e difusão de um gênero musical; dimensão espacial da música em relação a migrações, transportes e comunicação; elementos simbólicos e o caráter do lugar; efeitos da música na paisagem cultural; organização espacial da indústria fonográfica; relação da música com o ambiente natural; música nacionalista e antinacionalista; inter-relação entre aspectos espaciais da música e outros traços culturais.

Mais do que um estoque fechado de ferramentas, essa combinação proposta por Carney e reaproveitada por diferentes pesquisas tenta reforçar a gama de possibilidades que compreende a interface geografia e música, resultando em estudos marcados por uma diversidade característica de tal ramificação:

O objetivo é oferecer uma síntese da ampla gama de possibilidades existentes no campo da geografia e música, que podem ser caracterizadas sob diversos adjetivos: empírica, descritiva, humanista, ateorética, não-analítica e subjetiva, pois elas fletam com teorias e métodos que vão desde a análise quantitativa e o difusionismo, que se aproximam da escola saueriana, até conceitos utilizados pela “nova” geografia cultural, como o espaço vivido e a paisagem simbólica, por exemplo. (CASTRO, 2009, p. 11).

Interessa notar nas sistematizações propostas e reorganizações de temas, categorias e abordagens que marcam a geografia da música, certas recorrências sugestivas à presente pesquisa. Uma delas é a percepção do papel que a mídia desempenha na esfera musical (a mídia fotográfica, pode-se pensar). Outra ênfase relacionada de interesse seria essa abordagem da interação música-lugar: “Os elementos psicológicos e simbólicos da música moldando o caráter de um lugar: a imagem do lugar, o sentido de lugar e a percepção do lugar” (CASTRO, 2009, p. 11). Por fim outra conexão evidente dessa trajetória sistematizada com a proposta de análise da música em fotografias é a abordagem voltada aos “efeitos da música na paisagem cultural: salas de concertos, festivais de rock e mega-shows” (CASTRO, 2009, p. 11), ou então os impactos da música na paisagem, como aparece denominado em outros momentos. Percebe-se, assim, que a música percorre com certa transversalidade conceitos e interesses diversos do campo geográfico.

3.4 BREVES TENDÊNCIAS NA GEOGRAFIA DA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA

Esta pesquisa reforça e constata justamente uma das principais características da pesquisa geográfica sobre música no Brasil, sua diversidade de abordagens e emprego múltiplo de conceitos. Vão existir desdobramentos amplos, abordagens humanista, culturais, da geografia social ou da interface com o ensino, e operacionalização de conceitos como paisagem, espaço, região e território (PANITZ, 2012). Mas esta riqueza de abordagens revela algumas aproximações e recorrências ou mesmo lacunas, que também são importantes para a presente problematização no sentido de melhor complementar esse conjunto de abordagens sobre a música no campo geográfico. Trata-se de um exercício de reconhecimento e aproximação para se gerar algo diversificado e, portanto, com ligeiro diferencial em relação ao já disposto num tentativo quadro geral da geografia da música no país.

Para Panitz (2012, pp. 5-6) esse quadro pode ser atualizado e organizado em três eixos principalmente na entrada dos anos 2000, pois uma década após o trabalho de Mello (de 1991) é que a música passa a ser tema constante na Geografia. A partir da tese de Mello e dos trabalhos que passa a orientar, desenvolve-se uma linha dentro da geografia da música de perfil humanístico, em que espaço vivido, geograficidade e lugar são conceitos centrais – sendo que o foco volta-se aos significados a partir das letras das canções. O segundo eixo seria o da Geografia Social e Cultural, marcado por uma pluralidade de abordagens, que consideram “a música como um elemento que envolve produção do espaço, uso do território, criação de identidades, territorialidades, regionalidades e representações do espaço” (PANITZ, 2012, p. 6). Uma terceira série é a dos estudos voltados ao ensino da geografia que se vale da música. Esses três eixos envolvem estudos empíricos ou sustentam pontos de interesse sobre o samba e o carnaval, o hip hop, música erudita, música do nordeste, música eletrônica, e música popular num sentido mais abrangente.

Panitz (2012, p. 5) apresenta um quadro que busca organizar o estado da arte na pesquisa geográfica da música no Brasil - são trinta estudos de geografia e música, sendo quatro teses e vinte e seis dissertações concluídas entre 1991 e 2012. Desse total, 75% dos trabalhos são de programas de pós-graduação do sul e do sudeste do país. Como foco de concentração, as pesquisas preferencialmente

voltam-se ao estudo de um músico/artista em específico (dois sobre Villa-Lobos, um sobre Marlene, um sobre Chico Buarque e um sobre Luiz Gonzaga) ou a um gênero ou movimento musical específico (cinco sobre Hip Hop, nove sobre samba ou carnaval, dois sobre música eletrônica, um sobre micaretas e dois sobre maracatu e manguebit).

Aqui se percebe uma diversidade relativa de abordagens, uma vez que existem focos bem definidos de concentração em torno de samba, carnaval e hip hop como recortes empíricos preferenciais. Dos trinta estudos, excluídos aqueles concentrados em 'figuras' da música (cinco) e aqueles em que o recorte de pesquisa enfatiza um gênero ou movimento musical (dezenove), sobram seis estudos – sendo uma dessas pesquisas sobre a utilização da música em aulas de geografia. Restam então cinco estudos mais 'gerais', por assim dizer: sobre o espaço geográfico da música popular platina (dissertação); sobre o Rio de Janeiro dos compositores de música popular brasileira (dissertação); sobre a paisagem sonora na Ilha dos Valadares (dissertação); sobre um espaço-vivo em Diamantina na perspectiva dos músicos (tese); e, por fim, uma pesquisa sobre o território dos sentidos ocupados e a sintonia com o entorno (dissertação).

O quadro de pesquisas apresentado e analisado permite algumas indicações: o caráter ainda crescente dessa geografia da música se revela no fato de que existe uma tese para cada grupo de seis dissertações; o foco empírico está no hip hop, no samba e no carnaval como culturas em análise; a sexta parte dos estudos, apenas, não se limita a movimentos, gêneros ou artistas consagrados específicos, ou ao ensino; a localidade é expressa de forma mais efetiva como opção ou estratégia de recorte de pesquisa em dois casos; os estudos que fogem à abordagem pelo movimento ou pela figura musical, pelo artista, se valem dos conceitos de espaço, paisagem, representação, território e espaço vivido.

O contato com as tendências e também com as lacunas ou brechas, melhor dizendo, desse quadro em constituição das pesquisas em Geografia auxilia a melhor imaginar uma geografia da música, em vetores de continuidade e de complementaridade. Ciente do que se tem até aqui indicado são as ênfases já reconhecidas por tentativas de um estado da arte. Significativo que esses percursos destacados por Panitz (2012) se orientem por artistas famosos, reconhecidos no campo, no mínimo, e por movimentos musicais – pois são entradas ou delimitações comuns a outros campos de saber e que, numa determinada fase, vão permitir as

abordagens da Geografia à música. O mesmo raciocínio vale para a variedade de estudos concentrados sobre letras de música, numa estratégia textualista, por assim dizer, de delimitação do corpus de análise. Tanto a Sociologia da Cultura quanto a Literatura Comparada, a Antropologia, a Comunicação ou a História já desbravaram, respectivamente, tais enfoques sobre o campo musical.

Aposta-se que essas características devem impulsionar outras imaginações dos estudos geográficos da música, ciente de sua apresentação em muito como campo teórico-metodológico exploratório, de natureza interdisciplinar, propício a desbravamentos metodológicos e experimentações. Nesse exercício de imaginação, é possível se perguntar sobre o lugar nos estudos do local, da cidade como terreno para determinados circuitos musicais – ou ainda, atentar para locais específicos da cidade, aparelhos culturais e equipamentos privados ou públicos que viabilizam e perfazem a expressão musical em tal escala de atuação. O esforço imaginativo²⁷ leva a sondar outras iniciativas ou facetas da música dignas de análise geográfica, como projetos de música em parques, feiras de discos, festivais, a atuação do poder público, turnês de artistas, projetos de formação de plateia, políticas culturais setoriais da música, agentes do campo musical, seus arranjos e circuitos, composição das plateias, entre tantas outras entradas possíveis que, pela força empírica de participação na produção e reprodução do espaço e cultura local, na composição de uma paisagem ou pela ótica das territorialidades no espaço urbano, parecem recomendar um olhar geográfico.

É nesse alargamento das tendências da geografia da música ou nessa abordagem abrangente – diferente da escolha de um gênero musical, de um

27 Uma geografia da música abrangeria, ainda, talvez, uma “geografia do silêncio”. “Existe uma geografia, uma sociologia e uma história do silêncio” (BURKE, 2009, p. 296). Castro (2009, p. 18) também complementa esse exercício de imaginação do que a geografia da música poderia ser: “Sobre geografia e música, ainda há muitos caminhos a serem explorados e muitas questões a serem levantadas. Por exemplo, sobre as possibilidades de se abordar a música, não a partir das letras de canções, do mapeamento de áreas musicais, da indústria fonográfica, etc., mas sim do elemento fundamental da qual a música se compõe: o som. Seria possível uma abordagem que busque interpretar a geograficidade da música através da sua estrutura melódica, harmônica ou rítmica, por exemplo? Que conceitos seriam mais adequados para se lidar com uma linguagem sonora? Quais os limites que esta linguagem impõe ao intérprete? Qual metodologia seria mais apropriada?”. Caberia, ainda, listar nesse exercício imaginativo de contribuições outras ou estrangeiras a uma certa entonação geográfica da música o livro de Dyer (2013). *Todo aquele jazz* é uma obra de contribuição à geografia da música, ao narrar trajetórias individuais de figuras fundantes do jazz, numa mescla de literatura, ficção, história e fotografia (comentada logo no início da obra). A narrativa situa os indivíduos no estilo musical (e num modo de vida). Há ainda um posfácio reflexivo e listas de recomendações musicais ao final. O ponto de vista da história é conduzido por dois viajantes que se deslocam de carro pelos Estados Unidos. As lembranças dos músicos se misturam à paisagem pela janela.

movimento cultural organizado ou de um artista de referência, com obra consolidada - que cabe pensar um lugar entre os estudos para ocorrências musicais no espaço público aberto, para as manifestações musicais que acontecem junto a ruas, praças e locais de circulação, marcados pela gratuidade, pelo imprevisto, por um grau de acessibilidade e demais especificidades que se quer reconhecer a partir dos vestígios desse fenômeno em fotografias. Trata-se de inserir a imagem e o trabalho do fotojornalismo como recurso valioso a uma geografia da música que contemple articulações da música com o mundo da rua, com a composição da paisagem urbana e nas disputas que marcam o espaço público das cidades.

3.5 UM INSTANTÂNEO DOS ESTUDOS GEOGRÁFICOS DA MÚSICA NO BRASIL

Para atualizar o quadro que Panitz (2012, p. 5) apresenta com uma amostra de teses e dissertações desenvolvidas em vinte anos de pesquisa, entre 1991 e 2012, decidiu-se por um levantamento de teses defendidas de 2013 a 2016 a partir do banco de dados *online* da Capes²⁸. Se o cenário anterior indicado era de trinta estudos, sendo quatro teses e vinte e seis dissertações no período, nos últimos quatro anos de produção de pesquisa em Geografia no país foram concluídas ao menos onze teses relacionadas de modo direto a música – o que sinaliza para maior amadurecimento da geografia da música, buscando superar a fase de estudos dispersos ou muito pontuais.

Utilizou-se como motor de busca geral no banco de teses e dissertações da Capes as palavras “geografia” e “música”. Optou-se por realizar o levantamento primeiro de forma abrangente e, a seguir, adicionando os filtros de tese (excluindo-se dissertações), ano (2013, 2014, 2015, 2016) e área, área de avaliação e nome do programa (marcou-se ‘geografia’ em todos os campos). O total de resultados foi de 1015 – muito abrangente, dado o procedimento de busca, mas suficiente para garantir, via leitura pormenorizada, que não escapasse alguma pesquisa por simples mudança ou preferência de termos no título. Via leitura de título e subtítulo de cada indicação, resultou um quadro válido, com referência direta a música no título da tese, de um total de 11 pesquisas – conforme o quadro a seguir.

28 Disponível em: <http://bancodeteses.capes.gov.br/banco-teses/>.

QUADRO 1 – Teses sobre música em Geografia no Brasil entre 2013 e 2016

Título da tese	Ano	PPG	Conceito
A paisagem musical rondoniense: poéticas de uma urbanidade beradada	2016	UFPR	Paisagem sonora
Paisagens sonoras na formação de um patrimônio imaterial evangélico na região metropolitana de Fortaleza	2016	UFC	Paisagem sonora
Célula da rima: a conformação simbólica do espaço na relação hip-hop e religião	2016	UFPR	Espaço
A geografia do maracatu-nação de Pernambuco: representações espaciais e deslocamento de elementos no brasil e no mundo	2016	UNB	Espaço
Outras imaginações espaciais: experimentações e derivas entre sons e imagens no ensino de geografia	2016	UFGD	Espaço
Cem anos de samba em bronze e selfies em um rio monumental	2016	UERJ	Imagem
A invenção de uma tradição carnavalesca: o Carnaval de Matinhos – Paraná (Brasil) sob a perspectiva dos organizadores	2015	UFPR	Agentes
Os Circuitos e as Cenas da Música na Cidade do Recife: o Lugar e a Errância Sonora	2014	Unicamp	Lugar
Paisagem sonora do boi-de-mamão no litoral paranaense: a face oculta do riso	2014	UFPR	Paisagem sonora
Os sons que unem: a paisagem sonora e a identidade religiosa	2014	UFPR	Paisagem sonora
"Eu quero é botar o meu bloco na rua": a construção de uma "cidadania da festa" no carnaval de rua do Rio de Janeiro	2013	UFRJ	Cidadania

Fonte: Banco de Teses e Dissertações da Capes.

Num primeiro momento, nota-se o crescimento recente das pesquisas de doutorado em Geografia voltadas ao estudo específico dos fenômenos da música – a média é de mais de duas teses por ano, sendo que em 2014 foram três teses defendidas e em 2016, seis. Isto é, nos últimos quatro anos, o mínimo foi de uma tese apresentada no ano e o máximo de seis num total de seis estados brasileiros. Em termos institucionais, contribui com esse quadro, sobretudo o Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal do Paraná (UFPR), com cinco teses. As demais universidades aparecem com uma pesquisa cada: Universidade Federal do Ceará (UFC); Universidade de Brasília (UNB); Universidade Federal da Grande Dourados (UFGD); Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e; Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Em relação ao quadro anteriormente analisado, percebe-se uma variação temática ou de foco, na medida em que não figuram agora na lista das onze teses recentes rastreadas como objeto de investigação a carreira ou trajetória de artistas

da música em específico. Uma continuidade seria a delimitação do campo empírico de análise com base em gênero musical ou movimento, como acontece em seis das teses listadas: duas sobre o carnaval, uma sobre samba, uma sobre o boi-de-mamão, uma sobre hip-hop e outra sobre maracatu.

Chama atenção, ainda em relação ao quadro anterior, o destaque agora para a interface religião-música, contemplada em três teses listadas. Uma das pesquisas voltada ao ensino da geografia opera uma relação que aqui também se explora, entre música e imagem; interface também acionada em estudo sobre o samba. Outro índice comparativo é que agora se fala em termos de circuitos e cenas musicais (uma tese) e a localidade aparece como estratégia de abordagem de modo mais enfático – seja a região metropolitana (uma tese), a cidade (duas teses) ou o litoral paranaense (duas teses).

O conceito principal de referência mais mobilizado é o de paisagem sonora (ou paisagem musical), citado no título ou em subtítulo de quadro teses nos últimos quatro anos. Também aparecem com destaque já nos títulos os conceitos de espaço e lugar. Indiretamente, é possível perceber a presença de debates sobre cidadania, agentes e imagem nas pesquisas sobre música no Brasil.

Por fim, esse instantâneo flagra, ainda, a coletânea digital organizada na forma de ebook por Dozena (2016), que reúne 13 artigos que debatem algum ponto da geografia da música, tais como: a construção musical da identidade espacial; música no ensino da geografia; o diálogo entre geografia e música; espaços de apreciação e reprodução da música; meio técnico e música; música religiosa; paisagens audiovisuais; práticas musicais, representações e transterritorialidades em rede; propostas cartográficas a partir da música regional; território e música; a geografia do Médio Tietê; paisagem sonora; corporeidade, música e território.

As imagens a seguir, de acervo pessoal e do projeto Lente Quente, reforçam a identificada tendência de maior documentação e análise por parte dos estudos geográficos sobre música da manifestação de carnaval. São registros da festa de carnaval em Ponta Grossa em diferentes períodos – quatro capturas foram feitas na Avenida Vicente Machado (passagem da bateria da escola de samba) e uma no Calçadão (dançarina ao som do grupo de samba). A primeira foto enfatiza a complementaridade entre a tradição do samba na avenida e a edificação com fachada histórica ao fundo.

FOTO 17 – Carnaval na Avenida Vicente Machado (2013)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

A imagem abaixo foi feita em 1º de março de 2011 e noticiada da seguinte forma:

FOTO 18 – Samba no Calçadão (2011)



Autor: Marco Favero / Acervo: Lente Quente.

Carnaval princesino em pleno Calçadão

O grupo Os Novos Malandros trouxe os clássicos das marchinhas de carnaval ao Calçadão da Coronel Cláudio, no centro de Ponta Grossa. Enquanto a música ficava por conta dos Malandros, a dança ficou por conta da Musa do Carnaval, do Rei Momo e da 1ª e 2ª princesas do Carnaval 2011. Também realização da Prefeitura, hoje às 14h na Estação Saudade haverá uma oficina de Confecção de Máscaras.²⁹

²⁹ O então estudante Kevin William Kossar comentou: “Que foto indecente!”.

Os registros a seguir são de 11 de fevereiro de 2013 e 1º de março de 2014, sendo noticiados conforme segue:

FOTO 19 – Desfile de Carnaval em 2013



Autor: André Jonsson / Acervo: Lente Quente.

Vamos pra avenida, desfilar a vida

Neste ano não houve disputa entre as escolas de samba no carnaval de Ponta Grossa, mas a festa foi animada na Avenida Vicente Machado. Aproximadamente 600 pessoas desfilaram nessa segunda-feira (11). As escolas que participaram do desfile foram: Embaixadores do Samba, Ases da Vila (atual campeã), Águia de Ouro e Globo de Cristal.

FOTO 20 – Baterista da escola de samba (2014)



Autor: Roseli Stepurski / Acervo: Lente Quente.

Gingado princesino

O carnaval de rua em Ponta Grossa retorna com o slogan 'É tempo de alegria'. A Fundação Municipal de Cultura divulgou ontem à tarde o ranking das escolas. A vencedora do desfile foi a escola de samba Globo de Cristal, a Ases da Vila conquistou a segunda colocação e a Águia de Ouro, a terceira posição. Cerca de 400 pessoas desfilaram na avenida, num desfile prestigiado por aproximadamente 10 mil pessoas.

Como se percebe, as imagens operam uma leitura parcial da música do carnaval a partir de um olhar relativamente imersivo sobre as baterias das escolas de samba em desfile, sendo que em três registros o destaque do enquadramento é para um dos músicos, ladeado pelos demais componentes da escola a ocupar a avenida temporariamente – essa característica da manifestação 'de passagem', em desfile, também se evidencia nas fotos na posição adotada pelo fotógrafo em cada captura. O que é da ordem do conjunto a passar pela avenida a quem acompanha das calçadas se transforma em olhar aproximado em detalhes congelados na foto. O registro 21 é de 1º de março de 2014 e foi noticiado conforme segue:

FOTO 21 – Mestre de bateria de escola de samba (2014)



Autor: André Jonsson / Acervo: Lente Quente.

Cleber José Ricardo, mestre de bateria

Cleber José participa da bateria da escola Águia de Ouro desde 2003. Neste ano ajudou na conquista do 3º lugar do carnaval de Ponta Grossa. A premiação destinada é de R\$ 1 mil. Juntas, as três escolas vencedoras, Águia de Ouro, Ases da Vila e Globo de Cristal, levaram cerca de 400 pessoas para desfilar na avenida. "O samba corre nas minhas veias, tenho amor pelo samba e isso faz parte da minha vida", afirma Cleber.

Ao registrar seguidamente o carnaval de rua em Ponta Grossa, as lentes do projeto somam-se ao esforço já identificado de pesquisadores do país de analisar as manifestações do carnaval dentro dos estudos da música popular brasileira na Geografia. Uma das potencialidades do acervo fotográfico nesse sentido é o de oferecer particularidades sobre como a festividade ocupa avenidas e demais locais em uma cidade em específico frente um quadro geral delineado de estudos voltados ao que seria o desfile e a musicalidade do carnaval no Brasil. Por fim, as fotos atentam, vale lembrar, para o indivíduo, para determinados personagens que dão vida à festividade, da dançarina ao mestre de bateria de escola de samba.

3.6 ENCONTROS POSSÍVEIS: GEOGRAFIA E COMUNICAÇÃO

A proposta deste estudo difere dos demais apresentados na trajetória da geografia da música ao propor o fotojornalismo como espaço de inscrição da música no espaço público e, portanto, como recurso para melhor se pesquisar os fenômenos musicais no espaço urbano. Pretende-se debater o uso da fotografia como possibilidade de desdobramento teórico-metodológico das pesquisas geográficas sobre música. Em específico, de fotografias produzidas e que circularam em condições e na linguagem jornalística.

Entre o fotojornalismo com registros da música na paisagem cultural e o ramo dos estudos geográficos da música que se delineou anteriormente, torna-se instigante interpor, como mediação conceitual, a geografia da comunicação. A própria prática de apresentações musicais em espaço aberto pode ser entendida como parte de um sistema comunicacional da vida urbana – e tal comunicação cultural constitui uma espécie de geografia. Soma-se, ainda, um segundo sentido que é o de se entender a prática comunicacional midiática da fotografia que registra tais eventos da música – uma geografia da música articulada a uma geografia da comunicação, da visibilidade e, talvez, do fotojornalismo. Essa é a proposta de desdobramento e de experimentação dentro das marcas gerais do conjunto de

estudos da Geografia que se voltam à investigação da música nas cidades.

Uma das formas de se entender a geografia da comunicação é como uma ênfase recente no campo geográfico ou como tendência contemporânea de natureza interdisciplinar. Essa é a ótica de Lopes (2013), em artigo que organiza e apresenta quatro eixos que consolidam as pesquisas contemporâneas no terreno exploratório da interface entre Geografia e Comunicação: a) o espaço e a espacialidade como categoria analítica das expressões e comunicações humanas; b) organização e disseminação das tecnologias de comunicação; c) geografia dos sistemas de mídia face a globalização e a regionalização; d) geopolítica de fluxos e contrafluxos de informação.

Entre os recentes pioneiros desse ramo emergente de estudos entre áreas estariam David Morley, na Comunicação, e, na Geografia, Paul Adams. Foi este último pesquisador que reparou na publicação de pelo menos um artigo referente a comunicação ou mídia nos principais periódicos internacionais da Geografia durante o ano de 2009. “Desde então, o periódico on-line de geografia da mídia Aether vem publicando vários artigos em torno dessas temáticas, e a Associação de Geógrafos Americanos (AAG) criou um grupo de especialistas em ‘Communication Geography’” (LOPES, 2013, p. 35).

Na tentativa de levantamento de estudos nesse entrecruzamento de geografia e comunicação, Adams identifica “diversidade de pesquisas empíricas e heterogeneidade nas abordagens teóricas”, sendo que em tais estudos espaço e lugar “podem ser entendidos tanto como conteúdos quanto como contextos da comunicação” (LOPES, 2013, p. 36). As variações de entendimento podem ser expressas como: *place in media*, *media in place*, *space in media*, *media in space*. Isto é, lugar e espaço aparecem como representações na mídia, mas também como âmbitos de produção, circulação e consumo ou apropriação de informações. Nessa linha, para Adams, pesquisadores da geografia da comunicação não devem se ater somente à materialidade e à tecnologia da comunicação, mas prestar atenção também em elementos sociais, códigos, linguagens, crenças e conhecimento.

Essa abordagem tanto pela materialidade quanto pela imaterialidade sugerida na leitura de Adams pode ser reforçada por editorial de apresentação de uma das edições da citada revista Aether, ao dizer que o objetivo é posicionar geografia e mídia como mutuamente constituídas, “they are representational and non-representational, lived and virtual, practiced and performed, real and imagined”

(LUKINBEAL, CRAINE & DITTMER, 2007, p. 2). Interessante perceber também que a mesma revista começa a se valer da fotografia como recurso metodológico. A segunda edição do periódico, por exemplo, traz um ensaio fotográfico para ilustrar e documentar a relação de certa comunidade com o universo dos videogames.

Na varredura empreendida por Lopes (2013, pp. 36-42) dos tipos de estudo presentes na geografia da comunicação, em bibliografia sobretudo de origem inglesa e norte-americana, destaca-se como vertente fundadora a pesquisa das espacialidades da comunicação. Também suscitam interesse como objeto as imagens midiáticas de lugares, assim como a relação entre geografias e gêneros de representação. A autora cita ainda a atenção das pesquisas por territórios das tecnologias de informação e comunicação, incluindo a questão da geopolítica dos fluxos e contrafluxos de informação. Uma variação desses dois últimos enfoques seria o estudo da geografia dos sistemas de mídia, como televisão, cinema e publicidade.

A análise bibliográfica aqui apresentada revela o quanto se avançou desde então, não só com a visibilidade de um grupo de geógrafos interessados no campo, por meio sobretudo da revista *Aether*, mas também por uma aproximação mais consistente de pesquisadores de mídia – em especial os que trabalham com Estudos Culturais – com as Geografias Humana, Social e Cultural. Isto no mundo anglo-saxônico, porque no âmbito da pesquisa em Comunicação no Brasil e na América Latina, em geral, ainda é grande a invisibilidade da Geografia na Comunicação, e vice-versa. (LOPES, 2013, p. 45)

A geografia da música deriva, assim, de um encontro entre pesquisadores de áreas distintas ou de um campo de referências cruzadas a fim de se voltar aos fenômenos da música. Essa é uma característica recorrente nas varreduras bibliográficas aqui mencionadas e que apresenta sintonia com a proposta desta pesquisa. Outra característica regular e que também aparece em Lopes (2013) é o sinalizar da fotografia como pista a ser explorada e desenvolvida, investigada, ou mesmo reconhecida como demanda teórico-metodológica. Um dos autores citados, nesse sentido, é Ken Hills, que defende a necessidade de se trabalhar com representações visuais para se estudar a música na geografia, principalmente em função das novas tecnologias digitais – tais aspectos “deveriam receber mais atenção por parte da Geografia Humana e pela Geografia Social, tanto por envolverem implicações sócio espaciais quanto por permitirem representações

visuais, duas questões metodológicas caras aos geógrafos” (LOPES, 2013, p. 45).

Dentro dessa indicação ou sugestão presente nas revisões das pesquisas em geografia da música cabe aqui a proposta de se mobilizar um recorte de acervo fotojornalístico de imagens de apresentações musicais como foco de análise. Aposta-se que existe interesse geográfico no trabalho desempenhado por fotógrafos de registrar manifestações da cultura pelas ruas da cidade e nas produções que passam a circular aos olhos do público leitor – seja em jornais, revistas, ou em bases *online* de comunicação midiática na Internet. Essa seria uma das aproximações possíveis, via fotojornalismo cultural, entre Geografia, Comunicação e Jornalismo.

Para Borges (2013, pp. 49-50), a Geografia e o Jornalismo teriam um antecessor em comum, que é a figura do expedicionário, do viajante que desbrava novos lugares e extrai daí um conhecimento empírico sobre o meio, com base em registros, tal como Homero. E disso resulta uma produção textual, o que é comum aos dois saberes: “Nos primórdios da Geografia, o trabalho de campo constituiu-se na principal metodologia de produção do saber e, no Jornalismo, além de também possuir funções metodológicas, fundou um dos mais importantes gêneros textuais: a reportagem (...)”. Essa saída a campo, vale dizer, também será a marca registrada do trabalho do fotógrafo ou repórter fotográfico – sem falar que vários profissionais vão realmente se tornar viajantes e expedicionários, num tipo particular, talvez, de nomadismo, entre países e continentes ou por vezes dentro de uma mesma cidade.

Deriva desse primeiro ponto em comum, o trabalho de campo, uma segunda convergência entre Geografia e Jornalismo, que seria a necessidade de expor tal conhecimento em imagens. “Na Geografia a imagem pode ser gráfica, cartográfica, iconográfica, fotográfica, produzida a mão livre ou gerada por meio de complexos softwares e tecnologias extremamente avançadas, como os satélites” (BORGES, 2013, p. 51). Por outro lado,

No Jornalismo, a imagem é mais do que um recurso estilístico: é um aporte que constata, confirma, estabelece vínculos com o leitor, traz para ele os acontecimentos, o cenário ou alguma forma de ação que foram abordados no decorrer do texto. Simbolicamente, a imagem possibilita a aproximação com o evento, com o cotidiano, e contribui na formação das impressões estéticas e das representações contextuais. Ela é tão importante que fundou uma ênfase da formação profissional e um campo de atuação: o fotojornalismo (...). (BORGES, 2013, p. 51).

Além da ida a campo para produção de conhecimento e da possibilidade de registro e relato visual dos eventos, uma terceira aproximação entre Jornalismo e

Geografia é a tentativa de leitura de mundo e do território em sua totalidade. O que diferencia geógrafo e jornalista seria uma questão de ênfase ou de foco, para se valer das metáforas advindas justamente da fotografia. Para o “geógrafo, a lente está focada nas categorias e nos objetos geográficos, enquanto o jornalista precisa desses – e de outros focos – para narrar, registrar, contextualizar, debater e refletir sobre os eventos que geram os processos históricos e sociais” (BORGES, 2013, p. 52). Pode-se depreender disso a pertinente sugestão de que há algo de geográfico nas lentes com que os jornalistas enxergam – e a partir disso narram – a realidade. Por dedução, isso também valeria para os fotojornalistas – significa abrir a possibilidade de pensar que o fazer jornalístico materializa e atualiza preceitos geográficos.

Na proposta de Borges (2013, p. 49), a categoria “território geográfico pode traduzir-se numa categoria metodológica para os estudos jornalísticos e comunicacionais”. Essa seria uma zona de aproximação entre os estudos geográficos e os dos campos da Comunicação e do Jornalismo. Uma das aplicações nesse sentido é a ideia de geografia mediática (BORGES, 2013, p. 51), ou de se compreender o sistema de mídias (incluindo aí os meios ou veículos tradicionais de comunicação) naquilo que reconfiguram o acesso ao planeta, a reelaboração de uma identidade comum e, também, o partilhar de um ambiente cultural comum. A abrangência de cada veículo de comunicação ou produto jornalístico passa a ser *locus* estratégico de renegociação de poderes, uma vez que o território se demarca também pelo poder político, econômico e cultural.

Outra aplicação ou potencialidade do conceito de território geográfico como categoria metodológica para análise dos dispositivos comunicacionais e jornalísticos é a percepção de uma dimensão material de dominação, captura, controle, funcionando junto dos modos de vida, das rugosidades, das “formas como as pessoas produzem e traduzem o território (e são por ele produzidas e traduzidas)” (BORGES, 2013, p. 53). Essa noção de uma apropriação do território simbolicamente construída parece pertinente na atenção aqui dedicada à circulação das imagens fotográficas sobre manifestações culturais no espaço público. O típico músico de rua expressa bem essa dupla dimensão, de estar sujeito às capturas territoriais, ao engendramento de poder e de controle sobre o espaço público contemporâneo (onde pode e onde não pode tocar sua música, até que horas, em qual volume...), mas também de se colocar como rugosidade, ao reinventar sentidos

desse mesmo espaço público pela expressão cultural – ao marcar um uso específico (e geralmente gratuito) de certa via, praça ou calçadão. Ao mesmo tempo, cabe pensar aí o sentido que o fotógrafo que se aproxima vai dar a essa cena na forma de imagem técnica, novo momento em que as linhas de tensão do apoderamento, da captura, da dominação, vão se cruzar com as de apropriação simbólica e ressignificação.

Visto assim, o território pode ser compreendido como produto da relação entre os sujeitos sociais e o espaço – fruto dos modos como a territorialização ocorre e é significada. Ao ser apropriado, ou seja, ao adquirir um sentido simbólico, o território emerge como campo de tensões e disputas, reveladoras da sua dimensão cultural. E o viver é o que modela o território – ao mesmo tempo em que a configuração desse interfere nos modos de vida e nas práticas individuais e coletivas. (BORGES, 2013, p. 54).

A categoria de território geográfico permite, assim, melhor compreender as articulações com o jornalismo tanto no campo do poder e do apoderamento, quanto na sua inalienável dimensão simbólica, carregada de imagens, discursos, signos e linguagens que conformam os modos como o território é representado, significado, apropriado e até mesmo capturado (BORGES, 2013, p. 54). Em outros termos, interessa aos estudos de interface entre Geografia e Jornalismo essa percepção de que o território não se faz somente na materialidade da demarcação de limites e fronteiras, mas também no campo simbólico, daí então “a importância de se considerar as redes comunicacionais e jornalísticas nos estudos territoriais, visto que, necessariamente, elas envolvem os significados do território, elaborados por quem produz o lugar em micro, meso e macro escalas” (BORGES, 2013, p. 55).

O que se nota é que múltiplas perspectivas geográficas mostram-se, portanto, pertinentes para aprofundamentos analíticos de processos comunicacionais e jornalísticos. O estudo de Aguiar (2016), baseado em varredura de 250 teses e dissertações e de 900 artigos publicados na área da Comunicação, é exemplar nesse sentido, ao ‘arrastar’ categorias geográficas para dentro das pesquisas voltadas à compreensão do papel da mídia regional, do chamado jornalismo local e que não raras vezes também é chamado de jornalismo de interior ou aparece sob a alcunha de jornalismo regional. A autora se propõe a um tipo de reespecialização dos estudos do jornalismo, considerando uma descentralização da produção e do consumo, para além das capitais brasileiras e dos grandes

aglomerados urbanos que marcam os espaços de decisão do poder político e econômico. Isso permitiria esboçar as geografias da mídia local e regional no Brasil, como demarca a autora.

Assim, foi possível perceber relações entre as diferenciações territoriais geradas pelos processos de desenvolvimento econômico, com sua urbanização desigual, e as disparidades de circulação, alcance, distribuição e audiências dos meios de comunicação no Brasil, com poucas áreas de grande densidade e muitas de rareação (como diria o geógrafo Milton Santos). Como desdobramento, observou-se que não seria possível discutir a imprecisão dos qualificativos geográficos atribuídos ao jornalismo sem entender o jogo e as políticas de escalas espaçotemporais que os referenciam. E isso inclui entender as singularidades e diferenciações entre as pequenas e médias cidades, as regiões metropolitanas e as chamadas ‘cidades globais’, como Rio de Janeiro e São Paulo, que exercem papel fundamental na expansão escalar do capitalismo contemporâneo, na qual os meios de comunicação ocupam função estratégica. (AGUIAR, 2016, p. 14).

Para o estudo do jornalismo regional praticado no país, a autora aposta forte nas categorias de território, região e escala – essa última aí entendida e problematizada como “um constructo explicativo das relações espaçotemporais que regem tanto o processo de organização e diferenciação do território brasileiro quanto a configuração histórica da paisagem midiática do país” (AGUIAR, 2016, p. 15). Com base nisso, torna-se possível ajustar uma melhor compreensão das especificidades conceituais e empíricas do jornalismo local, do regional, do valor de proximidade praticado pelos jornalistas. Outro aproveitamento é o da categoria de território para entender o domínio de poucos grupos proprietários de jornais no Brasil.

Torna-se evidente, então, a sinalização de uma zona de contato ou uma interface aberta (e em processo de abertura) entre estudos geográficos e os da Comunicação e do Jornalismo a configurar uma área interdisciplinar de investigações. São campos que negociam aproximações com objetivos específicos e pontuais de análise. Pretende-se aproveitar os caminhos gerais aqui delineados dessa aproximação para se propor uma apropriação em setor específico da atividade jornalística que é o fotojornalismo – que teria a ganhar também ao se valer de uma ‘releitura’ geográfica.

3.7 LIGEIRAMENTE FORA DE FOCO: UMA GEOGRAFIA DO FOTOJORNALISMO?³⁰

Elencaram-se até aqui aspectos principais que perfazem uma subárea de estudos ou tendência no campo geográfico, em diálogos interdisciplinares, denominada geografia da música. Identificou-se em tal ramificação a demanda teórico-metodológica para se analisar o papel das mídias e da imagem na composição do espaço da música e da paisagem cultural nas cidades. Tal questão ganha um realce pertinente ao se interpor aí, entre Geografia e o fenômeno da música no espaço público, um acervo resultante de uma produção fotojornalística voltada à cultura.

Foram identificadas afinidades ou movimentações de aproximação entre o pensamento geográfico e o exercício do jornalismo. Significa contemplar a perspectiva de que a referida produção fotográfica em estudo possui também e desenvolve uma geografia – em outros termos, existem implicações geográficas de um acervo fotográfico com imagens da cultura no espaço público. São duas visadas simultâneas, por assim dizem, sobre um mesmo objeto – sendo que cada visão deve considerar a outra. Longe de se propor agora nova ramificação ou sistematização de subárea do campo geográfico, o que se pretende, com objetivo de problematização de pesquisa, é lançar questões sobre a música em espaços públicos entrecruzada pela Geografia Cultural e a pela Comunicação – a partir do fotojornalismo. O eventual tom ensaístico passa a ser um tanto necessário na tentativa de se destacar brechas de uma possibilidade de se imaginar o fotojornalismo nessa outra ambiência teórica.

³⁰ Referência ao relato autobiográfico do fotojornalista Robert Capa (2010) publicado no Brasil em livro com o título “Ligeiramente fora de foco” (da tradução do inglês, *Slightly out of focus*). A edição original é de 1947. A expressão faz referência ao imperativo técnico da fotografia jornalística estar sempre bem focada e também ao célebre e polêmico episódio dos fotos feitas por Capa do desembarque na Normandia, em 6 de junho de 1944, na Segunda Guerra Mundial – quando um problema com os negativos, na edição da revista Life, desfigurou as imagens, o que as legendas rapidamente atribuíram ao nervosismo e à emoção do fotógrafo, para desespero de Capa. A série de fotos é considerada até hoje como um dos maiores momentos do fotojornalismo. Vale relembrar o relato na voz do próprio fotógrafo: “Eu fui tratado como herói. Me ofereceram um avião para voltar a Londres para dar uma entrevista no rádio sobre minha experiência. Mas eu ainda me lembrava muito bem do que havia passado de noite e recusei. Pus meus filmes na bolsa de imprensa, troquei de roupa e voltei para a cabeça de praia poucas horas depois, no primeiro barco disponível. Sete dias depois, fiquei sabendo que as fotos que eu tinha tirado na ‘Easy Red’ eram as melhores da invasão. Mas o animado assistente do laboratório, ao secar os negativos, havia usado calor demais, e as emulsões derreteram e escorreram diante de todos os olhos do escritório de Londres. Do total de 106 fotos apenas oito se salvaram. As legendas debaixo das fotos borradas pelo calor diziam que as mãos de Capa estavam tremendo muito” (CAPA, 2010, p. 198). Décadas mais tarde, no documentário *Get the Picture* (2012), o editor de imagens da publicação confirma essa mesma versão para o ocorrido e relata que as tiragens impressas das publicações com a sequência de fotos esgotaram-se em questão de horas nas bancas.

Como a Geografia poderia ajudar na compreensão dos caminhos da fotografia contemporânea? Para começar, certamente, tal clivagem permite reconhecer os percursos e as trajetórias dos fotógrafos como especificidade do seu fazer, como elemento realmente distintivo de sua produção comunicacional e midiática. Nessa ótica, falar de fotografia é tratar também de deslocamentos, itinerâncias, perambulações, derivas, por assim dizer. E esses deslocamentos são intercontinentais, mas também dentro de um mesmo país, além, claro, de que o fotógrafo faz perambulações dentro de uma mesma cidade. Existem escalas de deslocamento a reconhecer, portanto, no mundo da fotografia. Esse é um primeiro aspecto a ser trabalhado por uma geografia do fotojornalismo, pois há uma especificidade do jornalista fotógrafo nesses deslocamentos, nessas andanças em múltiplas escalas.

Um segundo elemento seria a zona de contato entre fotógrafos, a proximidade entre pessoas voltadas à fotografia, onde suas trajetórias se encontram, se esbarram, se afastam ou repelem. Nesse campo se operam trocas, se fazem os escambos, os empréstimos, se divide uma aventura em busca de imagens. Ou também pode ser uma relação de admiração e respeito, ou mesmo de reverência, assim como pode se estabelecer uma parceria profissional. Aqui também encontra-se, por hipótese, um ponto de entrada no conhecimento da singularidade do fotojornalismo e dos trabalho de fotojornalistas.

Outra forma de se tentar espacializar o fotojornalismo seria perceber como seus profissionais se articulam aos meios de comunicação e onde se situam numa rede de sistemas midiáticos. A esfera de publicação, circulação do material fotográfico, e não apenas a ação individual de captura de imagens poderia fazer parte dessa perspectiva. Também se faz necessário pensar a fotografia em micro escala, na cena ou situação de captura – o fotógrafo diante do objeto, o clique, os ajustes técnicos e posicionais, a interação aparelho-sujeito-objeto³¹.

Busca-se, portanto, levar adiante e tensionar a ideia de itinerâncias fotojornalísticas. Uma das características históricas do trabalho fotojornalístico pode ser chamada de itinerância. Numa visão ampliada e exploratória, essa marca se desdobra nas seguintes dimensões: diferentes ofícios do fotógrafo até chegar na

³¹ A ideia de que o aparelho (a câmera fotográfica, num sentido mais estrito, ou a tecnologia empenhada, numa visada mais ampla) não apenas programa a foto como também o fotógrafo deriva de Flusser (1985).

fotografia; andanças pela cidade; viagens de cobertura entre regiões, países ou continentes; deslocamentos de aprendizagem, zonas de contato, contágios, influências; passagem por vários 'temas' e estilos de fotografia; movimentação na cena fotografada, no momento de captura, posicionamentos; o universos de circulação da imagem, públicos, intermediários, publicações, agências; mudança de residência e espaço profissional; o trânsito e o intercâmbio de equipamentos e materiais ou também tecnologias para a realização fotográfica; entre outras variações e indagações a se sondar. Nessa multiplicidade do olhar fotográfico seria possível encontrar uma possibilidade para a geografia do fotojornalismo também na capacidade da imagem fazer a leitura e compor uma paisagem cultural específica.

FOTO 22 – DJ de festa junina no Jardim Paraíso (2014)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

A imagem 22 remete a travessias pela cidade típicas dos repórteres fotográficos e que passam a ser exercitadas já no âmbito das escolas de jornalismo, no universo da formação superior. Em reunião de pauta, soube-se de probabilidade de realização de festa junina no fim de semana imediato em uma comunidade no distrito de Itaiacoca, ao leste de Ponta Grossa. Professor e estudante decidem ir juntos, de carro, em busca do evento. Antes mesmo de sair da cidade, ao passar o campus de Uvaranas da UEPG, a dupla visualiza de passagem uma festa no meio da rua, com bandeirinhas e música. Os fotógrafos estacionam por ali mesmo para registrar a festividade que acontecia na rua em frente à sede da associação de moradores do bairro Jardim Paraíso. Do lado de dentro, onde também era a feita a

venda de comidas típicas e bebidas, trabalhava um jovem responsável pela música do evento – a observar a rua pela janela. Feita a cobertura jornalística por ali, a dupla segue até Itaiacoca, para antes na localidade de Passo do Pupo, onde mediante informações desconstruídas em dois bares consultados decide retornar para Ponta Grossa sem a pauta então pretendida – substituída ou compensada por algo e pela história do trajeto.

3.8 FOTOGRAFAR JORNALISTICAMENTE (E PARCIALMENTE) A MÚSICA NO ESPAÇO PÚBLICO

Problematizar a música no espaço público com auxílio da visibilidade que o fenômeno assume em fotografias envolve, a um só tempo, problematizar a observação ou o modo como se fotografa tal evento e, assim, se representa o espaço público. Nessa linha, a fotografia deixa de ser ilustração, reflexo, ou somente 'espaço de representação' (em outras palavras, o espaço deixa de ser aqui apenas representação). Ela é também articuladora da cena que fotografa, registra, perpetua. Música, fotografia e espaço público estão colocados, portanto, em regime de relação, de múltiplas implicações e não de causalidade aparente.

A música que vai interessar à pesquisa é essa que foi capturada em determinadas fotos. Não significa que o acervo em questão resuma toda a expressão musical local. Essa parcialidade é proposital e diferencial na pesquisa. Trata-se desde o início da música pelo recorte ou pela parcialidade das imagens aí produzidas e publicadas, ou colocadas em circulação por um conjunto de fotógrafos. Dentre as expressões culturais registradas em fotos estão as situações de apresentação musical. E dentre elas, mais uma parcialidade ou restrição, estão as fotos que flagram a expressão musical no espaço público aberto em Ponta Grossa. O ponto de partida é esse duplo corte, por assim dizer, do universo musical na fotografia. A leitura das imagens seria então um terceiro corte, a comentar certos aspectos e silenciar sobre tantos outros passíveis de análise.

A ação que coloca tais instâncias de pesquisa – o espaço público, a música e a fotografia – em articulação, em movimento, a nosso ver é o fotojornalismo. Mais precisamente, o fotojornalismo cultural, como se quer aqui propor. Esse fotojornalismo 'bebe na fonte' ampliada da fotografia documental e da escola dos fotógrafos de rua, além de se basear também no ofício tradicional do fotojornalismo. Existe também algo de residual no gesto de se fotografar os músicos da cidade ao

longo das décadas.

É pela visibilidade registrada e construída da música no espaço público através das lentes fotográficas que se pode aí avançar para a percepção da relação da música com a cidade. Uma relação existente, que apela às lentes, mas ainda assim uma relação possível, que se projeta na cena composta nas fotos e ao longo do acervo, na serialidade, em contiguidades e contrastes.

Pode-se pensar que o fotojornalismo, em tal exercício, empresta algo à música enquanto tema de suas fotos. Ao passo que os músicos em questão contaminam alguma faceta da atividade jornalística. E o espaço público os recebe, os condiciona, os impele, motiva-os, resulta dessa presença que olha e registra tecnicamente, ressignifica ambas as práticas em contato e sai desse movimento também ressignificado. Tais praticantes desempenham uma espécie de coreografia no espaço público. Aí reside uma particular geografia do fotojornalismo cultural, aposta-se, nesse bailar dos fotógrafos pela cidade em busca de capturar um momento de apresentação musical.

Ultrapassar a visão da fotografia como superfície - a cosmovisão do espaço como superfície, conforme Massey (2012) – permite percebê-la também como prática do espaço urbano e como multiplicidade discreta ou convergência de trajetórias possíveis. Fotógrafos são caminhantes, perambulam pelas ruas e por diversos ambientes. Entram e saem, trafegam entre espaços abertos e fechados, navegam entre o público e o privado do mundo social. Param em meio às pessoas para operar seus cliques, suas capturas. Traduzem uma cena em imagem técnica a partir de seus equipamentos. Ainda mais, são profissionais e amadores ou aficionados que podem ser vistos por outros ou por uma gama de pessoas enquanto praticam o seu ofício – na medida em que realizam muito das capturas em espaços públicos. Observam e são observados, em geral por estranhos. Nesse sentido, quem faz fotografia 'em campo' depende de um senso de localização, do exercício cotidiano de refazer e atualizar um “mapa mental” (LYNCH, 2011) da cidade onde atua. Menciona-se muito uma espécie de 'faro' para o entorno que profissionais do fotojornalismo – mas não apenas – desenvolvem ao longo da carreira.

Nessa perspectiva, as fotos e o comportamento de fotógrafos dão pistas de apropriações do espaço urbano, movimentações estratégicas e táticas (CERTEAU, 1999), fixos e fluxos, do valor de uso e do valor de troca do espaço urbano, de relações de pertencimento, articulações de textos do urbano (GASTAL, 2006),

territorialidades múltiplas, da dimensão expressiva da vida pública (SENNETT, 2014), das reconfigurações da paisagem cultural, da atuação das escalas de poder, entre tantas mediações conceituais e operacionais que perfazem as relações humanas e sociais com as cidades – em outras palavras, a cultura urbana. No campo específico das fotografias da presença da música no espaço público de uma cidade, trajetórias de fotógrafos e músicos se esbarram em função de um tipo singular de evento, que é possível buscar conhecer melhor por meio das manchas desse encontro na cena fotografada.

Restam duas provocações finais de pesquisa: a fotografia no espaço público funciona como dispositivo comunicacional 'encaixado' em outros dispositivos (MOUILLAUD, 2002) do espaço urbano e midiáticos; há uma geografia no processo de se fotografar a música no espaço público e também uma geografia resulta das fotos que circulam e são vistas, interpretadas, apreciadas, consumidas. As fotografias resultam de um movimento que é geográfico e jornalístico – traduzem percursos pela cidade em busca de imagens. Mas as fotografias também produzem um conhecimento que é geográfico e jornalístico sobre o espaço urbano, sobre as manifestações culturais da música no espaço público. Fotografar a música constitui-se, arrisca-se dizer, num desafio jornalístico-geográfico.

FOTO 23 – Fotojornalista no Calçadão (2017)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: Instagram.

4. ÁREAS EM CONTÁGIO: FOTOGRAFIA DE RUA COMO INSPIRAÇÃO E REFERÊNCIA AO FOTOJORNALISMO CULTURAL

Neste capítulo, pretende-se sondar e, no máximo, sugerir o fotojornalismo cultural como um enclave do fotojornalismo derivado desse contágio do jornalismo pela fotografia de rua. Convém rastrear contrastes e continuidades nessa interface que de um modo ou de outro reforçam a fotografia de rua como inspiração e referência a um tipo ou a uma força particular de fotojornalismo contemporâneo. Trata-se, indiretamente, de pensar o que o fotojornalismo tem a aprender com a fotografia de rua na percepção das marcas e expressões da cultura da cidade.

A fotografia de rua seria um estilo ou subgênero da prática e da linguagem fotográfica que pressupõe o contato direto com o espaço público entendido como rua, praça, lugar de circulação, ambientes abertos e expostos. Olhar para tais imagens significa em grande medida vislumbrar o que as pessoas fazem em público, como se comportam, como se parecem. A rua é aí não apenas o campo de um trabalho deveras informal como também figura de modo diversificado e singular como tema, motivo, cena, quadro. O fortuito, o acaso e as possibilidades do acontecer em público e das composições são de particular interesse a esse perfil, muito em voga, de fotógrafo.

Em outras palavras, os ricos acervos disponíveis de fotografia de rua praticada em diferentes períodos e localizações são fundamentais na reelaboração de uma paisagem cultural da vida pública. Sobretudo porque esse tipo de fotógrafo não arreda pé do espaço público no seu sentido mais estrito, esse é seu tema preferencial de trabalho. Suas fotos poderiam ser usadas como uma espécie de introdução à noção de paisagem do espaço público e as respectivas particularidades que assume em cada cidade (ou suas variações dentro da mesma cidade). A fotografia de rua se produz por estar atenta à composição visual desse espaço público, em pequenas cenas, detalhes, fragmentos que o fotógrafo passa a colecionar – raramente tem-se o quadro todo de uma situação (daí muito de seu caráter imaginativo, sugestivo, poético até, com um encanto diferente da reportagem fotográfica). Do outro lado, quem lê ou consome tais imagens passa a perceber e interpretar de outro modo essas marcas visuais fortuitas e efêmeras do mundo das ruas, dos pedestres, dos fluxos, das esquinas e dos pontos de encontro e aglomeração pela cidade.

Em geral, o relato dos profissionais da fotografia de rua remete a um ideário muito compartilhado de valores e características do espaço público aberto, como a alteridade, o contato entre estranhos, as relações de anonimato, o sentido de abertura ou exterioridade, a sensação de surpresa, descoberta e também de tensão e risco. Eles estão a exercitar e a viver o embaralhar da clássica demarcação de DaMatta (1983) que divide a sociedade a partir do mundo da rua (o público) e do mundo da casa (o privado) na cultura brasileira. A rua solicita um comportamento e um imaginário próprio, do qual participa essa contínua reelaboração (produção, circulação e consumo) que é a fotografia de rua. Vale lembrar que, conforme Tinhorão (2013b), essa separação entre casa e rua vai ser fundamental na criação e no desenvolvimento de tipos e gêneros musicais, alguns mais afeitos ao mundo doméstico, outros para serem praticados no quintal, na varanda ou mesmo na rua.

Dada essa verdadeira imersão no espaço público, a fotografia de rua pode ser útil ao fotojornalismo ao explorar e conseguir registrar uma feição menos organizada e institucional da vida cultural – pelo contrário, salta aos olhos sua dimensão mais alargada, cotidiana, comportamental e ao mesmo tempo rarefeita. Seria como sair da ideia aristocrática de cultura estratificada e restrita das grandes obras e de poucos nomes das artes em direção ao sentido antropológico e à percepção da cultura como um variado e amplo repertório de modos de ser, crenças, tradições e práticas de sociabilidade – conforme diapasão atualizado por Eagleton (2001), Laraia (2009) e também Cuche (2002) e Williams (1992). A fotografia de rua vai encontrar seu lugar em relação à cultura urbana em alguma posição intermediária nesse compasso, atenta ao comportamento em público e também ao significado do espaço público na medida em que se converte em cenas, ou na medida em que se encena em público. Ao mesmo tempo em que captura determinados elementos, a fotografia os reinscreve, por assim dizer, na paisagem cultural. A sensação do leitor dessas imagens é a de que se trata do mesmo espaço público, mas já é outro o espaço público (na medida em que foi fotografado de certo modo por certa pessoa que estava em certa posição a observar algo com um determinado equipamento).

A cultura e a experiência pública, para Sennett (2014), dependem de códigos e papéis específicos, certas marcas do estar em público e aos olhos do público, uma natureza simbólica particular, sendo que a fotografia de rua talvez desenvolva aí uma habilidade para reconhecer e registrar tais marcas nessa

paisagem. E como propõe Cosgrove (1998, p. 108), “Os múltiplos significados das paisagens simbólicas aguardam decodificação geográfica”.

Acredita-se que um dos ganhos dessa interação entre fotografia de rua e jornalismo cultural seria a abertura do olhar a manifestações, expressões e marcas da cultura que não cessam de acontecer no espaço público, por mais que nem sempre configurem notícia no sentido mais estrito de mercado. Nessa perspectiva, retratar a música implica extrapolar a cobertura jornalística especializada em teatros e espaços fechados comerciais do circuito cultural. Há um tensionamento da ideia de cultura de espetáculos. O mundo público comporta uma experiência cultural própria, que depende de outra forma de observação, aposta-se (pelo jornalista, mas também pelo geógrafo ou analista de cultura). Um segundo ganho seria das estratégias e dos processos de ensino-aprendizagem do fotojornalismo. Dado o caráter franco e aberto da fotografia de rua, que não reivindica especialização, ao contrário do jornalismo, tal prática pode servir de introdução ao mundo da fotografia ao justamente exercitar o estar e o perceber em público. Gradativamente, percebe-se que em parte da fotografia de rua se chega a um profissionalismo e a um grau de concorrência comparáveis a parte do fotojornalismo e das artes. Ou seja, a fotografia de rua pode inspirar exercícios e o delinear de um possível fotojornalismo cultural.

A ideia de inspiração tem a ver aqui com o movimento operado por praticantes da chamada fotografia de rua no espaço público – movimentação essa que, inclusive, dificulta uma classificação estanque da área (sempre algo vai escorrer, vazar, respingar em outras definições e práticas). Junto desse esforço por movimentar-se em público vem, portanto, também um sentido de abertura que inspira e tensiona o fotojornalismo. Em outros termos, inspiração aqui tem a ver com se deixar contagiar por certa atitude, por certo comportamento advindo da prática da fotografia de rua, dos *street photographers* ou da *fotografía de calle*. Há um modo de ser em jogo no perambular de praticantes da fotografia de rua em alguma medida partilhado por fotojornalistas quando se dedicam a ‘cobrir’ ou ‘retratar’ o campo cultural.

Ao mesmo tempo, tal área de operação fotográfica funciona como referência ao fotojornalismo cultural, pelo modo como faz a ‘leitura’ do espaço público, mas também por constituir um repertório imagético, desenvolver uma espécie de vocabulário visual da cena pública das cidades, por assim dizer. A ideia de referência contém uma dimensão obrigatoriamente relacional, ajuda a constituir

relações entre usos da fotografia, táticas, organiza esse universo – seja em torno de nomes principais ou de estilos. A fotografia de rua projeta-se como referência ao fotojornalismo cultural no modo de ver a cidade a partir de seus espaços públicos e também em termos de linguagem, dado o acúmulo de praticantes e de experiências fotográficas diversas aí empenhadas.

Cabem ainda duas notas complementares ou panos de fundo sobre o objetivo da exploração que segue. Visitar zonas de contiguidade entre fotojornalismo e fotografia de rua significa justamente buscar num dos ramos menos especializado da fotografia inspiração e referência para uma subárea especializada do fotojornalismo – o fotojornalismo cultural. A fotografia de rua aparece como um tipo de zona franca, acessível a inúmeros praticantes em distintas modalidades.

Abordar o fotojornalismo pela fotografia de rua significa também oferecer uma referência menos cronológica a tal prática fotográfica – que não raro limita a reportagem fotográfica aos períodos de guerras e grandes marcos daí derivados. Mas existe algo do fotojornalismo, enquanto potencial, fora das definições habituais de sua área de atuação e saber. Por isso, ao contrário do ‘recorte’ disciplinar (uma entrada a partir dos estudos do fotojornalismo), prefere-se um foco na interação de fotógrafos com a cidade expressa nas noções práticas da fotografia de rua. A questão disciplinar ou dos campos do saber abre, como alternativa, uma brecha para se pensar, nesses contágios, a constituição de uma visibilidade particular das manifestações culturais no espaço público.

4.1A FOTOGRAFIA DE RUA COMO APRENDIZADO DO ESPAÇO PÚBLICO

A capacidade do fotojornalismo atentar para cenas nas ruas, calçadas e em demais espaços públicos e de dar visibilidade a manifestações culturais que aí ocorrem deriva, em alguma medida, da trajetória da fotografia de rua. Essa modalidade ou prática fotográfica, que comporta um saber, uma intenção, funciona como uma das zonas de contágio e de intersecção, por assim dizer, do fotojornalismo cultural. A fotografia de rua desenvolve uma competência de olhar para aspectos fugidios e ao mesmo tempo marcantes da vida pública e do cotidiano nas cidades, com riqueza de variedades, de metamorfoses e de desafios colocados.

A definição da fotografia de rua como grande área do vasto campo da fotografia é, por isso mesmo, escorregadia, generosa, lacunar e tentativa. A frequente reinvenção no âmbito da captura fotográfica pelas ruas das cidades é um

dos elementos que desafia uma concepção mais robusta ou fechada. Trata-se, antes de mais nada e para respeitar a diversidade e a singularidade de tal ofício perambulante imagético urbano, de uma noção em constante reabertura.

Isso tem a ver com a recomendação que o fotógrafo Stephen McLaren faz aos praticantes da fotografia de rua: trata-se de um modo de trabalho em que se deve estar completamente aberto ao que ocorre na rua. As saídas ou os passeios para captura vão misturar e depender, segundo ele, de casualidade, sorte e habilidade (NATES, 2016). Imagina-se que esse mesmo grau de abertura possa ser interessante também na compreensão do que venha a ser e pertinente para se reconhecer marcas gerais de como vem se fazendo a fotografia de rua, com potenciais contágios sobre o fotojornalismo.

O expediente de trabalho do fotógrafo de rua remete à prática do flâneur, figura exemplar do século XIX utilizada para identificar o gesto de se fazer da rua o seu mundo interior (BENJAMIN, 1994, p. 47), sua sala de estar, numa espécie de consumo cultural da cidade a partir da circulação e do visual. No jornalismo, esse 'olhar de passagem' a anotar referências inspirou a figura do cronista dos temas da cidade, mas também, talvez, um tipo de fotografia.

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivaninha onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés, as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. Que a vida em toda a sua diversidade, em toda a sua inesgotável riqueza de variações, só se desenvolva entre os paralelepípedos cinzentos e ante o cinzento pano de fundo do despotismo: eis o pensamento político secreto da escritura de que fazem parte as fisiologias. (BENJAMIN, 1994, p. 35).

Uma noção inicial pertinente a esta pesquisa neste momento é a de perceber tal prática como configuradora de uma área porosa da fotografia, em relações de fluxos e interação com outras áreas específicas como a fotografia de arte, documental e jornalística. Ainda assim e a um só tempo, existem características abrangentes que localizam práticas, competências, trabalhos e fotógrafos no 'terreno' da fotografia de rua.

O dossiê aqui mobilizado de Nates (2016) serve de parâmetro para se ter em conta a diversidade irrefreável e global de praticantes – uma espécie de zona aberta ou franca – como uma das marcas da fotografia de rua a compor uma das

grandes áreas fotográficas. A diversificação, a partir da organização que o dossiê faz de quadros com até quarenta nomes da fotografia, ocorre entre grandes períodos/fases/'escolas', dentro de cada período, e também nos temas e motivos principais de cada trabalho fotográfico. A lista do professor e fotógrafo mexicano contempla entre 38 autores das fotos reproduzidas no dossiê nacionalidades como França, México, Estados Unidos, Japão, Inglaterra, Hungria, Ucrânia, República Checa, Suécia, Polônia, Alemanha e Itália. Os exemplos ou nomes de referência vão do último quarto do século XIX até a primeira década do século XXI.

Outra lista referencial é oferecida pelo manual da fotografia de rua, de Gibson (2016). O autor apresenta e comenta o trabalho de vinte fotógrafos contemporâneos de dez países. Aparecem aí quatro nomes da fotografia de rua dos Estados Unidos, quatro da Austrália, três da Inglaterra, dois da Rússia, dois da França, um da Índia, um da Grécia, um da Dinamarca, um do Japão e outro da Holanda. Somados esses dois quadros, teríamos a indicação inicial de um universo referencial abrangente de dezoito países de origem do que seriam os principais praticantes.

O que aproxima tantos nomes num campo tão vasto e aberto de atuação seria a ideia geral de que a fotografia de rua é aquela que se realiza em espaços públicos, ainda que não sejam calçadas ou ruas (NATES, 2016). Há uma preferência por ambientes abertos, ao ar livre, com circulação ou aglomeração de pessoas. Trata-se de um referente em comum para as imagens, por assim dizer, mas também um local de atuação, presença e trânsito de praticantes desse tipo de fotografia. Isso condiciona uma atenção especial de quem fotografa àquilo que ocorre no seu entorno.

Gibson (2016, p. 160) reforça essa ideia de que o “território da fotografia de rua” é “qualquer espaço público”, o que permite trafegar entre ambientes fechados (o interior como uma “continuação da rua”) e abertos – seja a rua, o metrô, aeroportos, estações de trem, mercados ou galerias de arte. Para o autor e fotógrafo, a foto feita no espaço público mostra pessoas comuns, a vida cotidiana, sustenta uma autenticidade derivada da variedade presente nas ruas e solicita o espírito de curiosidade. Tal prática pode ser chamada também de “fotografia perdida” e jamais deve ser encenada³² (GIBSON, 2016, pp. 8-9). Sua prática não estaria restrita à

³² O fotógrafo recorre aqui ao sentido estrito de encenação como montagem, sobretudo à intervenção do fotógrafo sobre a cena fotografada, como em geral ocorre nos retratos posados (desaconselha

ideia de cidade grande – o autor recomenda pensar a fotografia de rua como um potencial de qualquer cidade (GIBSON, 2016, p. 11). A afirmação prova a ideia de Carlos (1992), de se pensar a cidade e o espaço urbano como teatro em que as pessoas experimentam a situação de atores e/ou espectadores. Nesse contexto, o fotógrafo torna-se espectador de inúmeros acontecimentos que eclodem e deixam marcas no espaço público. O espectador seria elemento fundamental da cultura urbana:

Não há nada que pertença mais à vida da cidade, pois uma cidade é lugar do espetáculo, do desfile e do cortejo, a mostra da imaginação em sua complexidade mais rica. Quer seja dentro ou em torno da catedral, do mercado, da praça ou em frente à prefeitura - ser o espectador da *performance* dos outros, observar os outros enquanto jogadores é uma parte importante daquilo que nos atrai para as cidades, pois, nas cidades é que acontecem os grandes fogos, as execuções públicas, os novos edifícios levantando-se, os cortejos funerários e de casamento, os acidentes, as greves e atos públicos. O cidadão é um espectador disso tudo. (HILLMAN, 1993, pp. 74-75).

A menção ao espectador enquanto um tipo de jogador reforça a comparação do fotógrafo com a figura do flâneur, próxima ao mundo do jogo e da boemia, que faz do trânsito pela cidade uma espécie de prazer estético, um efeito inebriante (BENJAMIN, 1994, p. 53)³³. As crônicas de João do Rio e de João Antônio seriam uma boa prova dessa proximidade de mundos no jornalismo. Essa comparação entre fotografia e jogo também aparece no relato autobiográfico de Capa (2010, p. 183), um dos mais famosos nomes na cobertura de guerra no fotojornalismo moderno: “O correspondente de guerra tem sua aposta (sua vida) nas próprias mãos e pode colocá-la neste ou naquele cavalo, ou pode colocá-la de volta no bolso no último minuto”.

essa prática aos amantes da fotografia de rua). O fotógrafo francês Cartier-Bresson (2015, p. 47) faz menção comparativa semelhante: “Fotografia de rua é uma alegria. Mas o retrato é o que existe de mais difícil para mim. Ele não tem nada a ver com o instantâneo capturado na rua. A pessoa precisa concordar em ser fotografada. É como um biólogo com seu microscópio. Quando analisamos uma coisa, ela não reage da mesma forma de quando não está sendo analisada. Precisamos tentar deixar a pessoa o mais à vontade possível com a câmera, o que não é fácil”. Nas correntes teóricas mobilizadas por esta pesquisa, a encenação é inerente ao estar em público – e, portanto, uma característica do espaço público (superando a ideia de interferência sobre o objeto fotográfico). Avançam sobre essa questão as reflexões de Goffman (2010), Sennett (2014), Simmell (1973), e Winkin (1998). No entendimento aqui proposto, a encenação em público seria justamente o motivo, objeto e potencial da fotografia de rua.

³³ Para Benjamin (1994, p. 55), o tipo de consciência do flâneur em meio ao crescente mundo das mercadorias é o mesmo tipo de comportamento do inebriado que ainda tem consciência das circunstâncias reais.

A intenção de tradução ou preservação do universo sensível do mundo pedestre das ruas vai aparecer em grande parte das tentativas de definição desse fazer fotografia de rua. Nas palavras do fotógrafo estadunidense Bruce Gilden, “Se você pode sentir o cheiro da rua olhando para a foto, é uma fotografia de rua” (GIBSON, 2016, p. 46). Percebe-se que longe de uma denominação científica, trata-se de uma atividade nomeada tentativamente por seus próprios praticantes, o que em muito permite ler suas expectativas, seus anseios e um pouco da mentalidade comum que organiza o agir na captura de fotos.

A ligação com o mundo da rua, como alvo das lentes e como ambiente incondicional de trabalho, é uma das características que articula fotografia de rua e fotojornalismo. Pode-se dizer que o mundo público interessa, ainda que de modo diferenciado, a ambas as atividades. Para as duas áreas vale a ideia da rua como um teatro, e aí caberia flagrar as sutilezas da comédia humana³⁴ que tomam lugar no espaço público (NATES, 2016).

Em sentido próximo, Gibson (2016, p. 62) comenta que Bruce Gilden consegue captar o “teatro da rua”. Ressalta-se que a ideia de comédia humana remete ao escritor Balzac e à concepção da sociedade como teatro, onde ganhariam vazão máscaras e papéis, perspectiva essa de interpretação do mundo público que passou por várias mãos e reinvenções, da literatura à sociologia – de Balzac, Baudelaire, Thomas Mann, Freud a Goffman (SENNETT, 2014, pp. 60-61).

Um recorte dessa ampla tradição interpretativa do *theatrum mundi* operado pela obra literária de Balzac sugere aqui atenção especial pela proximidade com o universo dos fotógrafos de rua, sua dependência das aparências, dos locais de visibilidade pública e da atenção aos detalhes das cenas observadas em público:

Uma dupla visão, e não a acusação, é aquilo que torna Balzac um grande repórter da mentalidade da cidade. A base dessa dupla visão é sua crença de que a personalidade se tornara a categoria social fundamental da cidade, e essa crença ele faz derivar, por sua vez, da análise de detalhes de aparências. É nesse nível que Balzac falou para seus contemporâneos, e fala ainda por eles. (SENNETT, 2014, p. 230).

³⁴ “A *comédia humana* é o título geral que dá unidade à obra máxima de Honoré de Balzac e é composta de 89 romances, novelas e histórias curtas. Este enorme painel do século XIX foi ordenado pelo autor em três partes: ‘Estudos de costumes’, ‘Estudos analíticos’ e ‘Estudos filosóficos’. A maior das partes, ‘Estudos de costumes’, com 66 títulos, subdivide-se em seis séries temáticas: *Cenas da vida privada*, *Cenas da vida provinciana*, *Cenas da vida parisiense*, *Cenas da vida política*, *Cenas da vida militar* e *Cenas da vida rural*” (MACHADO, 2010, p. 7). A ideia original do escritor, registrada em documento de 1845, era de que *A comédia humana* tivesse 137 títulos.

Em alguma medida, a fotografia de rua recupera e reforça a noção do espaço público como *locus* de encenação e de representação. E diante desse teatro, ‘basta’ ver e perceber, observar, clicar, dar a ver e conhecer (a cidade, as pessoas, a sociedade?). Aí estaria uma crença partilhada por fotógrafos de rua e por repórteres fotográficos. Ao menos seria um princípio que mobiliza uma certa disposição ou abertura de fotógrafos em relação ao cotidiano das ruas, um comportamento desinteressado e atento, contemplativo e ágil.

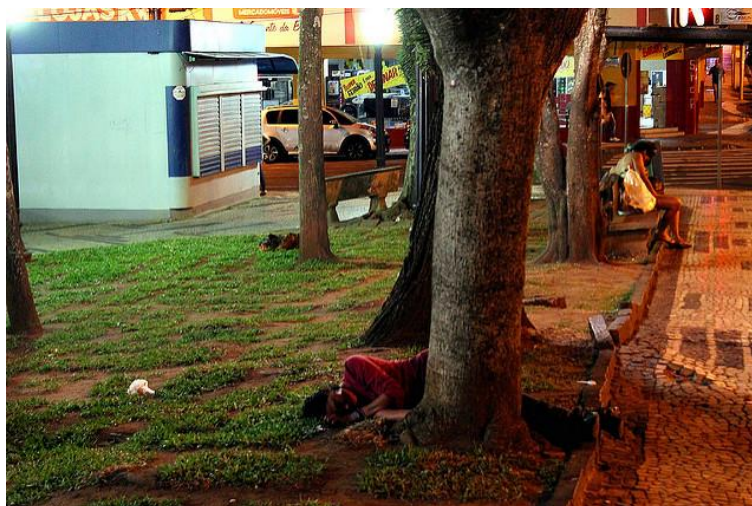
4.2 INTERAÇÃO SUTIL EM PÚBLICO: MARGENS DOS EVENTOS E PISTAS DE PESSOAS

Uma diferença em relação ao fotojornalismo seria o apelo do simples fluir cotidiano para a fotografia de rua – são mostras extraídas “del torrente de la vida” (NATES, 2016), registros da “interação sutil entre as pessoas”, “quase como encontrar a noite no dia”, como destaca Gibson (2016, p. 48) sobre o trabalho do fotógrafo Gus Powell. O jornalismo, por sua vez, concentra-se na ruptura em relação ao fluir da vida e se organiza muito em torno da ideia de acontecimento.

É válida para clarear essa distinção a noção de evento reivindicada no manual de Gibson (2016, p. 58). Para o autor, como fotógrafo de rua, as margens do evento são mais interessantes, seria preciso descobrir o evento dentro do evento. Sendo que essa descoberta é sobretudo uma operação pessoal, do âmbito da sensibilidade e da percepção individual (onde se nota uma diferença em relação ao fotodocumentarismo). A recomendação seria de se aproveitar determinados eventos como pretexto para realizar capturas – é o caso de desfiles, aglomerações e manifestações (aliás, típicos eventos jornalísticos). Para o autor, fotografar artistas de rua seria atender a uma “sedução fácil” (2016, p. 32). O fotógrafo de rua estaria mais interessado no “entorno do evento”. Por isso o seu tema é necessariamente amplo e ambivalente – ou seja, não restrito ao corte ou ao enquadramento do próprio evento. Em contraste para com a atividade jornalística, o ethos do fotógrafo de rua é justamente “não ter obrigações”, defende Gibson (2016, p. 61): “simplesmente ande por aí”, localize os “encontros de multidões”. Nesse intuito, “mesmo o mau tempo é um evento”. O autor recomenda ainda que se evite fotografar cartazes nas manifestações, outro claro indício de um comportamento contrastante do que se espera de profissionais do fotojornalismo em tais situações –

mas que ajuda a elucidar potencialidades e tensionamentos outros advindos da riqueza e da diversidade da vida pública diante da câmera.

FOTO 24 – Pessoa caída na Praça Barão do Rio Branco (2015)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

Na imagem 24, a poucos metros da cerimônia oficial de reinauguração da Concha Acústica Carlos Gomes, em 2015, no centro de Ponta Grossa, uma pessoa é flagrada adormecida no gramado junto a uma árvore. A cena está nas bordas da demarcação do evento, que incluía presença de orquestra, prefeito, secretários e do público. O registro tem a ver com essa ideia de fotografar as margens do evento, que às vezes estão bem próximas da cena oficial ou do momento da apresentação musical propriamente dita.

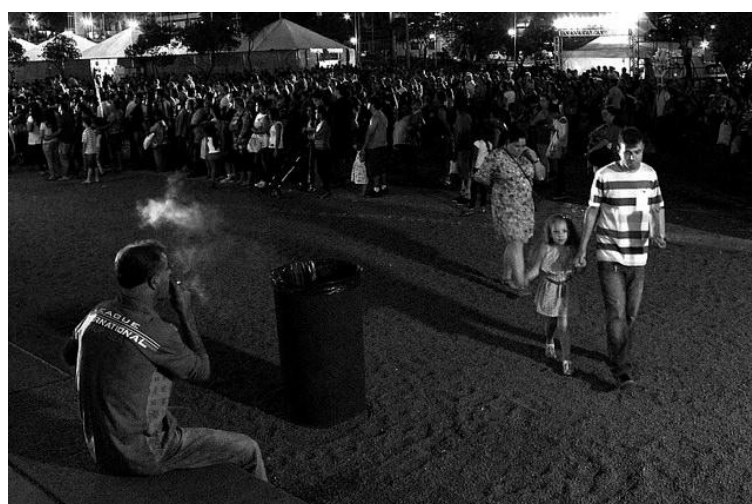
Na foto 25, os músicos da orquestra, no mesmo evento, faziam o aquecimento para o concerto, dali a poucos minutos. A mulher com a criança passou pela situação e decidiu parar para ouvir. Os músicos aproveitam e tocam um tema infantil de fácil reconhecimento de mãe e filha. Além disso, atentar para essa espécie de bastidor da apresentação garantiu a captura de um raro momento em que instrumentos de madeira típicos de orquestra são vistos na calçada de uma avenida no centro da cidade. Na foto 26, uma pessoa se retira do evento para fumar um cigarro sentado na plataforma da Estação Saudade, na periferia da apresentação musical.

FOTO 25 – Músicos antes do concerto na Concha Acústica Carlos Gomes (2015)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

FOTO 26 – Espetáculo de fim de ano na Estação Saudade (2014)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

Outro tópico de aproximação ou contágio entre fotografia de rua e fotojornalismo é a atenção dedicada aos personagens da vida pública, às pessoas que transitam ou se encontram no espaço público, ao fenômeno humano no espaço urbano. Para Nates (2016), a fotografia de rua é o testemunho da humanidade em sua faceta pública. Ele pontua, ainda, que, para a fotógrafa Tanya Nagar, essa modalidade constitui um estudo em imagens da condição humana que nos cerca, na medida em que o entorno urbano reflete a interação que mantemos com ele: “Aunque no haya nadie en una calle, siempre hay rastros de nuestra presencia”

(NATES, 2016). O comportamento humano vai se expressar e ganhar visibilidade fotográfica a partir de ações, reações, interações, emoções, da linguagem corporal, de excentricidades em público – conforme sugere no mesmo dossiê o fotógrafo Bryn Campbell.

Entre os personagens da vida pública não raro destacados pela fotografia de rua estão os músicos. O homem flagrado com uma gaita de oito baixos estava pronto para subir ao palco e participar de uma apresentação de sanfoneiros em evento municipal junino em palco montado no Parque Ambiental, no centro de Ponta Grossa. É um tipo de músico que não se pode encontrar com regularidade em um mesmo local de apresentação profissional, tampouco configura um frequentador habitual do parque. Nas bordas dos eventos musicais dessa natureza parecem emergir figuras assim, portando às vezes instrumentos igualmente raros no circuito musical. Pistas de um mundo que não existe mais e se manifesta na cultura de modo residual. O músico parece posar para outra câmera fotográfica quando o registro foi feito com um telefone celular.

FOTO 27 – Tocador de gaita de oito baixos, no Parque Ambiental (2011)



Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

Assim como se valoriza uma dimensão alargada ou periférica do evento, a fotografia de rua atenta para a presença sutil no espaço público, daí a validade das

“evidências de pessoas” (GIBSON, 2016, p. 138). Seria o caso, para o autor, de uma das primeiras fotografias conhecidas, feita em 1838, por Louis Daguerre. “Um boulevard parisiense movimentado que não tem pessoas” – a não ser o discreto vulto de uma pessoa, que teria sido o “primeiro homem fotografado na rua”. “Mas a preocupação aqui não são as pessoas, mas as evidências de pessoas, objetos e ruas 'vazias’”.

FOTO 28 – Boulevard, Paris, 1838



Autor: L. Daguerre / Fonte: www.100photos.time.com

Dentro dessa ideia de que a fotografia de rua também trabalha a partir de indícios de presença e uso do espaço público é que funciona a série a seguir, que retrata diferentes momentos da Concha Acústica Carlos Gomes, na Praça Barão do Rio Branco, no centro de Ponta Grossa. As cenas mostram o equipamento cultural não utilizado como evidência de uma atividade cultural interrompida ou suspensa – remetendo, em última hipótese, à ocupação do espaço. Trata-se de uma praça vazia, tal como a rua eternizada por Daguerre, mas que remete às pessoas que ali já estiveram ou podem retornar ao local.

A série inicia com o registro do ambiente da praça e da concha vazios, tendo por vestígio das pessoas ou do uso as pichações na parede e na porta, bem como sinais de deterioração pelo passar do tempo. A captura foi feita em 4 de julho de 2010. A segunda foto flagra em 5 de maio de 2011 uma pessoa à distância, bastante reduzida dada a dimensão do prédio. Essa pessoa se transforma em pedestre nos

próximos quadros. A penúltima imagem, de 18 de setembro de 2013, acrescenta um novo e então recente vestígio de acontecimento imprevisto, um incidente, mediante a não utilização da concha acústica. A última foto, feita em 17 de março de 2014, representa ao mesmo tempo a invisibilidade de vestígio anterior (o estrago causado pelo incêndio foi tapado dos olhos do público) e uma nova demarcação de início de reforma – vestígio de ações futuras ou pretendidas, por assim dizer.

O exercício fotojornalístico do projeto, inspirado por ideia desenvolvida na fotografia de rua de trabalho sobre o indício de pessoas e usos no espaço público, documenta e denuncia a situação do referido equipamento cultural ao longo de mais de quatro anos. O vazio nas imagens representa períodos e situações outras presentes no imaginário em que se tinha a praça ocupada, quando não lotada, para se acompanhar as apresentações musicais do Sexta às Seis. Tem-se aqui um esboço de uma das potencialidades ou mesmo responsabilidades do fotojornalismo cultural.

FOTO 29 – Concha Acústica Carlos Gomes em 2010



Autor: Thiago Terada / Acervo: Lente Quente.

Música, diversão e Rock 'n Roll

Durante um bom tempo o ponto de encontro e diversão de jovens pontagrossenses era o evento sexta às 6, realizado na concha acústica da Praça Barão do Rio Branco, todas as sextas às 6h da tarde. O evento que foi cancelado há dois anos atrás pode retornar em breve.

FOTO 30 – Concha Acústica Carlos Gomes em 2011



Autor: Luana Stadler / Acervo: Lente Quente.

'No hay banda'

A Concha Acústica Carlos Gomes, localizada na praça Barão do Rio Branco, era palco do projeto 'Sexta às Seis' que trazia shows de música toda sexta-feira com entrada franca. O projeto, lançado em 1989, teve uma interrupção e voltou a funcionar de 2005 a 2009. Desde então o local está abandonado e a degradação é evidente. A Secretaria Municipal de Cultura informou que a Concha deve trazer novos shows no fim de maio e estuda reativar o 'Sexta às Seis' em outro local.

FOTO 31 – Marcas de incêndio na Concha Acústica Carlos Gomes em 2013



Autor: Roseli Stepurski / Acervo: Lente Quente.

À espera de reforma

Localizada na Praça Barão do Rio Branco (Ponto Azul), no centro de Ponta Grossa, a Concha Acústica foi danificada por incêndio em junho deste ano. Os danos não afetaram a estrutura do local, que ainda espera por restaurações prometidas na época do incêndio. O espaço já serviu de palco para muitos shows e eventos, inclusive de artistas musicais de renome nacional.

FOTO 32 – Promessa de revitalização da Concha Acústica Carlos Gomes em 2014



Autor: Camila Gasparini / Acervo: Lente Quente.

Políticas públicas para a cultura em Ponta Grossa

Terminou ontem (25/04) a 15ª Conferência Municipal de Cultura, que desde terça-feira (22) debateu problemas e desafios da realidade cultural em Ponta Grossa. A comunidade participou com sugestões, avaliações e cobranças de ações do poder público em relação aos segmentos de artes visuais, artes cênicas, música e literatura. O aumento e a diversidade dos espaços de música ao vivo, no centro e nos bairros, foi uma das reivindicações registradas na quinta-feira. Enquanto isso, a Concha Acústica Carlos Gomes, na praça Barão do Rio Branco, segue interditada, em função de incêndio em 2013. Confira foto dos estragos do incêndio: www.flickr.com/photos/lentequente/9807308096/. O Lente Quente também registrou a Concha inutilizada em 2010, pela interrupção do projeto Sexta às Seis: www.flickr.com/photos/lentequente/4820624707/³⁵

³⁵ A professora Marcia Boroski comentou: “A movimentação estudantil alcançou, dentro de suas possibilidades, discussões dignas e pertinentes para Conferência de Cultura do município. Se, por um lado, a imprensa local se abastece da movimentação cultural de PG, não foi ela que estimulou e defendeu os interesses dos artistas, produtores e público. Destaco esta foto nesta quinzena não por questões estéticas, nem de composição, apesar de atender muito bem aos quesitos. Mas é preciso que os que estão saindo da academia entendam e defendam o patrimônio cultural, antes mesmo da abertura das cortinas dos espetáculos. Por isso, a parabenização, além do fotógrafo, vai também para a pauta (leia-se equipe) do Lente Quente”.

4.3 FOTÓGRAFO COMO OBSERVADOR DISCRETO DA VIDA DAS RUAS

A crença num observador discreto da vida das ruas, participante e ao mesmo tempo indiferente, próximo e também distante, comum e diferenciado, indica outra conexão possível entre a fotografia de rua e o fotojornalismo³⁶. O trabalho dependeria sobretudo da presença na rua e do poder de observação, capaz de flagrar cenas nem sempre disponíveis aos personagens fotografados. Essa intenção de mínima interferência encontra eco numa frase de Bacon (1999, p. 98), em obra original do século XVII, repetida por fotógrafos do século XX, entre eles Henri Cartier-Bresson e Dorothea Lange: “Assim também a contemplação das coisas tais como são, sem superstição e imposturas, sem erro ou confusão, é em si mesma mais digna que todos os frutos das descobertas”. Numa espécie de atualização desse pensamento, parte do debate em torno do modo de fazer fotografia de rua se concentra sobre esse tópico de fotografar sem ser visto e suas variações – o que Gibson (2016, p. 71) chama de “manto de invisibilidade imaginário” do fotógrafo.

É na variante que Nates (2016) chama de fotografia cândida que se preza ao máximo por não perturbar o fluxo da vida ao redor no ato de se fotografar no espaço público. Mas o debate entre a necessidade de maior ou menor contato com a cena permanece como dilema entre diferentes praticantes da fotografia de rua. Profissionais do fotojornalismo não raro também se valem dessa tentativa de discrição ao adentrar situações de cobertura, por mais que o tipo de equipamento e os adereços (roupas, crachás, equipe, ritmo e volume de trabalho) nem sempre permitam uma presença menos disruptiva ou ruidosa. Fotografar sem ser visto vai gerar, além disso, diferentes constrangimentos de ordem ética e profissional no jornalismo, a depender das circunstâncias e do ramo de atuação. Mas o zelo por observar a cena de fora funciona também como valor no horizonte das táticas fotográficas do jornalismo.

Em comum com a fotografia de rua, a fotografia jornalística também depende de como o equipamento fotográfico opera a mediação no acesso ao espaço público. Nos dois casos, o início de maior mobilidade do equipamento fotográfico permitiu registros mais próximos da rua e um acompanhamento mais discreto e dinâmico.

³⁶ A radicalização da ideia de indiferença do fotojornalista em relação àquilo que fotografa geralmente aparece na expressão acusatória ‘abutre’ ou algo similar para definir o comportamento compulsivo de fotografar, no caso, situações de violência extrema. A discussão ficou famosa em torno dos fotógrafos do chamado Bang Bang Club e é retomada por Harazim (2016).

Em termos comerciais mais amplos, a indústria americana Kodak, fundada por George Eastman em 1889, foi importante no processo de popularização da fotografia por meio da invenção das câmeras portáteis e dos filmes em rolo. Os anúncios publicitários do equipamento fotográfico não raro dividiam as páginas com outros equipamentos caros à ideia de modernidade, como automóveis, meios de transporte e eletrodomésticos. Com o diferencial de que a câmera “perpassava todos esses artigos, com ela o sujeito podia registrar os passeios de carro, a vida doméstica e também as viagens de navio, avião e trem” (AQUINO, 2012, p. 7)

Para Nates (2016), o tipo de câmera determina como se realiza a fotografia de rua. Vários nomes de referência ficaram famosos por utilizar lentes claras que permitiam capturar em alta velocidade. Com uma alemã Leica nas mãos fotografaram Cartier-Bresson, Kertész, Klein, Winogrand, Friedlander, Meyerowitz, entre outros. Para o autor, suas características - uma câmera durável, precisa, discreta, silenciosa, óptica perfeita, visor luminoso – permitiram ser considerada não raras vezes como uma extensão do olho, uma ideia sempre em voga quando se fala em fotografia de rua – e que reforça a imaginação de uma continuidade entre sujeito e câmera, entre homem e máquina.

As noções operadas e que circulam entre praticantes dessa área enfatizam o ideal de desaparecer em meio à multidão, uma das imagens que acompanha a emergência dos centros urbanos e das aglomerações desde o século XIX, seja na ciência ou nas artes. Com o diferencial de que tal invisibilidade envolve aqui o porte e o manuseio de um aparelho tecnológico. As recomendações, em busca desse ideal, tentam aproximar o máximo possível sujeito, máquina e mobilidade. Uma das “dicas técnicas” torna esse receituário ou protocolo³⁷ mais evidente:

Câmeras pretas são preferíveis porque são menos visíveis. Diz-se que Cartier-Bresson levava sua Leica em um lenço no bolso; ele não carregava a câmera em volta do pescoço. Pessoalmente, tento manter a câmera fora de vista, segurando-a discretamente nas mãos, porque estou ciente de que o processo de pegá-la na bolsa anuncia minha intenção de fotografar. (GIBSON, 2016, p. 39).

³⁷ Às vezes as recomendações também abrangem o vestuário de quem pratica esse tipo de fotografia. Um dos ‘truques’ habituais é utilizar uma roupa em que seja possível esconder a câmera com maior facilidade. Seja pela questão da discrição ou então por fatores de segurança. Essa observação foi feita pelo fotógrafo brasileiro Tui, radicado na Argentina, durante oficina de fotografia em Ponta Grossa, em 18 de julho de 2017.

O saber prático do mundo fotográfico partilha como uma das referências esse comportamento pretensamente discreto no âmbito público, no modo de circular e isso tem uma relação com a apropriação tecnológica. A câmera Leica deriva dos anos de 1920 e teve papel decisivo na possibilidade de tais práticas da fotografia de rua, sendo adotada e popularizada por fotógrafos como o húngaro Kertész. “Na década de 1960, a câmera de 35 milímetros era o padrão para a maioria dos fotógrafos fora do estúdio. A nova tecnologia, como costuma acontecer, produziu uma nova atitude, que foi abraçada por outra geração de fotógrafos” (GIBSON, 2016, p. 42). Dentro desse mesmo princípio, por conseguinte, outros equipamentos deveriam ser evitados, por gerar alguma distorção ou evidência da mediação tecnológica, como grandes angulares e teleobjetivas (GIBSON, 2016, p. 14). Para Machado (2015, p. 156), as chamadas lentes bizarras “denunciam a convencionalidade do código perspectivo, incomodando a noção que o senso comum tem da normalidade óptica” (MACHADO, 2015, p. 156).

Dentro desse quadro de prerrogativas da fotografia de rua vão figurar como temas recorrentes artistas de rua, gente caminhando pela rua, vendedores ambulantes, mendigos, vagabundos e indigentes, pessoas de costas ou a justaposição de cartazes e transeuntes (NATES, 2016). Ainda de acordo com o autor, as características canônicas da área seriam realizar-se no espaço público, não se valer de pose, apelo à condição humana, apreço pela foto direta, e a recusa de estilismo de linguagem. Os temas clássicos da fotografia de rua seriam luz e sombra, desconhecidos, geometrias, aproximações, justaposições, humor e vida cotidiana. Novamente, vários desses valores repercutem no campo do fotojornalismo. Uma ênfase dos fotógrafos de rua foi assinalar que o lugar onde as fotos são feitas é tão importante quanto o que se fotografa, o que inclui a posição do fotógrafo em cena (GIBSON, 2016, p. 98).

Um exemplo da fotografia cândida da música nas ruas é esse registro de Robert Doisneau, na década de 1950. Não é exatamente ou estritamente uma imagem de apresentação musical, uma vez que há muita coisa acontecendo, um tipo de inflação simbólica em cena – o olhar triste perdido do músico, sua posição na beirada da calçada, resvalando no meio fio; uma mulher a seu lado que olha para o outro lado; uma aglomeração às costas do músico indicando um outro acontecimento que foge à observação do fotógrafo; ao fundo, o homem com um tipo de prancheta olha fixamente para o sanfoneiro, é a única pessoa na foto que parece

prestar atenção, até demais, no músico de rua; há uma bengala no colo do músico que parece indicar que é um músico cego. Ainda assim, há um olhar de dignidade sobre tudo isso que acontece no quadro, de valorização da vida cotidiana – quanta vida em apenas uma esquina.

FOTO 33 – Acordeonista na esquina (1951)



Autor: Robert Doisneau / Fonte: www.artmodel.wordpress.com

Esse olhar de passagem e com discrição do fotógrafo em busca de cenas cotidianas no entorno da música no espaço público também remete a essa captura de 11 de outubro de 2013, no Calçadão de Ponta Grossa. O flagrante é de um encontro casual entre quem estava passando e decidiu parar junto aos músicos argentinos sentados na calçada e tocar uma canção ao violão.

Um momento de pausa da apresentação musical oficial, por assim dizer, e de interação direta com o público que se converte em músico por alguns instantes numa instigante inversão de papéis – o elemento surpresa da captura de rua. Uma cena rara e breve, que foge em muito aos ritos das performances mais institucionalizadas. A foto foi noticiada no Lente Quente da seguinte forma:

FOTO 34 – Músicos argentinos no Calçadão (2013)



Autor: João Henrique Santos Souza / Acervo: Lente Quente.

Charlie e Brenda

A expressão mais pura de arte é feita longe da influência de patrocínios, ou qualquer fator que interfira naquilo que pretendemos transmitir ao compor. Os dois argentinos, Charlie e Brenda, chamaram a atenção de quem caminhava na sexta-feira (11/10) pelo calçadão. Com sorrisos sinceros, simplicidade e algumas canções, a dupla levou momentos de alegria a uma das partes mais movimentadas da cidade. O senhor da foto, fez participação especial na apresentação, compartilhando um pouco da cultura musical brasileira com a dupla da Argentina.³⁸

A imagem 35, de 4 de abril de 2013, descentraliza o músico e extrapola a situação estrita de apresentação musical, ao se recheiar o quadro com um mundo de acontecimentos outros, cotidianos e periféricos, mesmo se tratando de uma festividade com atrações previsíveis. Tudo o que está às costas do músico confere um tom de surpresa e de comicidade ao cenário. As crianças em trajes típicos carregam uma bandeira e olham para fora da foto, sem dar atenção ao músico que toca seu violão aparentemente sozinho em meio a tanta gente. O clima, portanto, não de solidão, mas lúdico – quanta coisa interessante para se reparar para além do homem ao violão. Uma mulher de preto sai do quadro da foto e rouba a cena... As cores vibrantes do que está no centro da imagem contrastam essa moldura feita por duas mulheres de branco e preto, uma em cada lateral do quadro, num lance fugidivo. A imagem foi noticiada da seguinte forma:

³⁸ O então estudante Marco Favero comentou: “Que foto massa, João! Parabéns”.

FOTO 35 – Festa em Carambeí (PR) (2013)



Autor: Roseli Stepurski / Acervo: Lente Quente.

A festa de várias gerações

Carambeí comemora hoje, o 18º aniversário da cidade depois de sua emancipação. Em celebração à data acontece a VI Festa dos Imigrantes de 04 a 07 de abril. A abertura ocorreu às 9h30 com desfile cívico no pavilhão Frísia, anexo ao Parque Histórico. Entre as principais atrações, shows com o Grupo Rodeiro, AC/DC Cover, Gian e Giovane. A programação conta com gastronomia típica, brinquedos infláveis, diversas exposições e atividades lúdicas.

O inesperado e seu respectivo vocabulário visual desenvolvido pela fotografia de rua se expressa no acervo do Lente Quente na forma de rupturas sutis em relação à previsibilidade dos eventos musicais. E isso acontece até mesmo quando se tem uma cena montada e, de repente, o fotógrafo consegue flagrar uma fagulha de acaso e poesia – os casos a seguir também envolvem criança. As duas ocorrências, registradas respectivamente em 10 de agosto e 9 de setembro de 2014, mostram situações de envolvimento geradas pela disposição de um piano em ambiente inusitado, como o prédio da rodoviária e na praça principal de uma feira de livros. Algum aspecto da composição da fotos realimenta a ideia do imprevisível, ainda que se tenha uma situação montada para gerar algum efeito surpresa. A altura da criança que parece dedilhar o piano em relação ao instrumento é um dos motivos desse imprevisível, assim como o fato de não estar sentada, mas em pé, quase que de passagem, com uma das mãos escondida no bolso. Novamente, as cores desempenham um papel de combinação, o vermelho e preto das roupas da criança se misturam ao piano e à banqueta num tipo de jogo de sorte.

FOTO 36 – Criança ao piano na rodoviária (2014)



Autor: Danilo Schleder / Acervo: Lente Quente.

Piano Itinerante

A Fundação Cultural de Ponta Grossa tem um novo projeto para colocar música na vida das pessoas, é o 'Piano Itinerante'. A ideia é colocar o piano em diversos lugares da cidade, de surpresa, para que as pessoas toquem. Durante os últimos dias, um piano esteve a disposição de quem quisesse tocar na rodoviária da cidade. Foto feita no ultimo domingo (10/08).

FOTO 37 – Criança ao piano na Feira do Livro (2014)



Autor: Jaqueline Guerreiro / Acervo: Lente Quente.

"Andança"

O "Piano Itinerante", da Fundação de Cultura de Ponta Grossa, foi parar no III Flicampos no espaço Dorival Caymmi. A ideia é colocar o piano em diversos lugares da cidade, de surpresa, para que as pessoas toquem. Anteriormente ele estava na Rodoviária Municipal. Confira o primeiro registro feito pelo Lente Quente: flic.kr/p/oEJ2PC
E no nosso instagram: [instagram.com/p/sl1XuGgH1A/?modal=true](https://www.instagram.com/p/sl1XuGgH1A/?modal=true)

No detalhe, quase fora do quadro na lateral esquerda, há um homem apoiado sobre o piano, o que dá uma ideia de peso em contraste à leveza do plano principal. O menino está sentado quase fora da banqueta, olha na direção contrária das mãos que estão sobre o teclado do piano, distraído por alguma coisa. Os chinelos produzem um instigante contraste com os pés da banqueta e do próprio instrumento musical. Um flagrante do momento fugidio em que a música se revela como brincadeira. A imagem 38 altera a proporção dos objetos e assim dá uma dimensão às crianças na plateia em primeiro plano maior do que o músico com o microfone e também em relação à barraca que serve de cobertura num palco improvisado sobre a terra. Soma-se como elemento surpresa também a posição dos braços de um dos meninos. A captura é de 6 de abril de 2014, em bairro periférico da cidade, e foi noticiada da seguinte forma:

FOTO 38 – Crianças em apresentação de rap (2014)



Autor: Danilo Schleder / Acervo: Lente Quente.

RAPáscoa

No ultimo domingo (06/04) aconteceu no Parque Recanto Verde o RAPáscoa. O evento reuniu cerca de 10 grupos de RAP de Ponta Grossa. Além de uma tarde com várias musicas para a comunidade, no fim do dia as

crianças, que brincaram o dia todo na cama elástica, ganharam chocolates, que foram doados por todos que participaram do evento.

Em comentário sobre fotos de Lucien Clergue, Barthes (2005, pp. 235-236) chama atenção justamente para a ideia de escala como nível de percepção na imagem fotográfica, decisiva na apreensão que se tem dos objetos: “subvertendo simplesmente o tamanho dos objetos apresentados, criamos objetos novos, ainda que o referente seja sempre o mesmo; mudar o nível de percepção é revelar o desconhecido”.

4.4 DOMÍNIOS GEOGRÁFICOS E TRANSIÇÕES DA FOTOGRAFIA DE RUA

Nates (2016) agrupa a fotografia de rua em três grandes fases ou tendências: fotógrafos clássicos, de transição e recentes. Pertencem ao primeiro grupo Henri Cartier-Bresson, Robert Doisneau, Brassai, Eugene Atget, André Kertész, Jacques Henri Lartigue, Walker Evans, Weegee, Alfred Eisenstadt, Helen Levitt, Willy Ronnis, W. Eugene Smith. A geografia dessa fotografia se concentra muito no cotidiano das ruas de Paris e de Nova York – seriam as capitais desse período. Prevalece, dessa forma, a escala local nesses trabalhos, com ligeiras variações. As fotos de Cartier-Bresson, Doisneau, Atget e Brassai estão associadas à imagem de Paris. Weegee notabilizou-se pelo retrato singular dos personagens da noite em Nova York, entre outros flagrantes da vida nas ruas. W. Eugene Smith certa vez tentou documentar cada fragmento da cidade de Pittsburgh, nos Estados Unidos. Brassai chegou a visitar as ruas da periferia, para além do centro de Paris, então reformado e deteriorado. Kertész esteve entre continentes, fotografou Paris, mas dedicou boa parte da vida ao registro do cotidiano das ruas de Nova York numa eterna condição estrangeira. Walker Evans notabilizou-se, entre outros tantos motivos, pela série que fez da vida no metrô na mesma cidade. Evans também observou placas, cartazes e a arquitetura. Interessante pensar que cada um dos nomes mencionados comporta variações ao longo da carreira na envergadura e no âmbito de atuação – não raro esbarrando ou mesmo mergulhando no fotojornalismo e no documentarismo. Mas uma das justificas para o agrupamento é uma espécie de faro para trabalhos concentrados em variar na zona intermediária entre uma escala

hiperlocal (fragmentos, esquinas³⁹, quadras, avenidas) e local (a cidade) – sempre na condição de pedestre da vida urbana, dia e noite.

Uma das heranças do período é o conceito de momento ou instante decisivo, derivado da obra de Cartier-Bresson (1984), numa referência a uma combinação única entre enquadramento e uma fagulha do cotidiano, ao cruzamento de modo preciso dos elementos visuais organizados plasticamente com a ação da vida. Nos termos de Cartier-Bresson, trata-se da mescla entre a significação de um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente (Nates, 2016). O conceito remete assim a tempo, mas também a espaço – trata-se de uma implicação espaço-temporal. O autor considera o fotógrafo francês como a pedra angular da fotografia de rua. Conforme defende Tassinari (2008, p. 9), a técnica fotográfica de Cartier-Bresson está marcada por duas ações que se articulam no preceito do momento decisivo: o instantâneo fotográfico e a colagem pictórica. Vale recorrer, por fim, aos termos do próprio fotógrafo francês:

Eu, de fato, me envolvo com o que o visor recorta. Essa atitude requer não apenas sensibilidade e concentração. Também é preciso, no meu caso, um espírito de geometria. Somente assim consigo esquecer-me de mim mesmo. Fotografar é uma atitude, uma maneira de ser, um modo de viver, chame como quiser. E subitamente, diante da realidade fugidia, você tem uma intuição. Toda uma organização visual se apresenta. Dura uma fração de segundo. Você prende a respiração... Você usa o coração, a cabeça e, principalmente, o olho. E está pronto. Mas meu prazer sempre estará no instante, na captura da imagem, e não em sua posterior contemplação. (CARTIER-BRESSON, 2015, p. 108).

Os antecessores desse período foram fotógrafos do último quarto do século XIX, como Thomas Annan, John Thomson e Samuel Coulthurst – que operavam com claros limites técnicos para fotografar na rua. Atget, na virada de século, ainda se utilizava de câmeras pesadas, que dificultavam a circulação do fotógrafo em direção às cenas urbanas. Uma das inspirações para essa fase embrionária da fotografia de rua seria o destaque em pinturas para o sujeito urbano (NATES, 2016). É somente no trabalho fotográfico no entreguerras que a área vai se firmar a partir da atuação de Walker Evans (nos Estados Unidos) e Kertész, Brassai e Cartier-Bresson (na França). O culminar desse processo seria o humanismo das fotos de pós-guerra, sobretudo nos trabalhos de Doisneau e de Willy Ronis – uma aposta na dignidade humana, em símbolos de futuro e esperança para uma Europa destruída e

³⁹ É o caso, para GIBSON (2016, p. 55) do fotógrafo Gus Powell, “especializado em esquinas”.

desolada (Nates, 2016). Em resposta aos conflitos bélicos e ao massacre da 2ª Guerra Mundial, volta-se o olhar para a humanidade e a simplicidade das ruas, como uma espécie de refúgio. A dignidade e a sobrevivência cotidiana ganham rostos e as pessoas simples tornam-se sujeitos na fotografia humanista ou cândida.

Tais nomes seriam sucedidos pelos fotógrafos de transição: Robert Frank, William Klein, Garry Winogrand, Lisette Model, Diane Arbus, Lee Friedlander, Joel Meyerowitz, Elliot Erwitt e Josef Koudelka. O agrupamento de referências está ainda mais fortemente vinculados ao contexto norte-americano. A fotografia de rua assume um outro patamar, seja em termos de publicação, do acesso a galerias de arte e também em termos de linguagem e escala de representação.

Um divisor para com o grupo anterior seria o livro *The Americans*, de Robert Frank, publicado em 1958. O fotógrafo viaja pelo país a coletar pedaços do cotidiano da vida norte-americana – em alguns, momentos, sem sair de dentro do carro para fotografar. Estimulado por Walker Evans a disputar uma bolsa para um projeto fotográfico amplo, estima-se que Frank tenha usado em viagem cerca de 700 rolos de filme e revelado em torno de 300 negativos (GIBSON, 2016, p. 161). O trajeto aqui é pelas rodovias e não mais apenas perambulando entre pedestres nas avenidas. No entender de Nates (2016), Frank percorreu os EUA e alterou as concepções sobre fotografia documental, urbana, paisagem sociológica e estilos gestuais. “Si Cartier-Bresson feu el fotógrafo de calle que lo inventó todo, Robert Frank fue quien lo cambió todo”.

Nos anos de 1960 há uma nova paisagem social em cena a ser capturada, trabalhada e ressignificada pela fotografia de rua. As mudanças comportamentais e contraculturais vão passar pelas lentes de William Klein nas ruas de São Francisco e Nova York. Diane Arbus busca rincões esquecidos e seus habitantes excluídos e alienados (NATES, 2016). Meyerowitz estabelece a ponte entre gerações, trazendo elementos do pós-modernismo. Daido Moriyama sai pelas ruas de Tóquio em busca da atmosfera da cidade, como afirma: “It’s just a cafe on a dirty corner (...) but it is also an emotional image for me because it says something about the atmosphere of the city. I can smell the cafe and the coffee. I can smell the whole picture” (O’HAGAN, 2016). O fotógrafo japonês costuma fotografar em movimento, enquanto caminha, acompanhando o fluxo dos pedestres, com uma câmera pequena e discreta. Nos anos de 1970, Stephen Shore e William Eggleston são emblemáticos

pela transfusão e permeabilidade dos gêneros fotográficos a partir da fotografia de rua (NATES, 2016).

Gibson (2016, 2016, p. 45) credita aos anos de 1960 a popularização da fotografia de rua, fenômeno associado a mudanças sociais, como a valorização do informal e dos equipamentos mais rápidos e leves, e à emergência de uma geração de fotógrafos influenciados por Cartier-Bresson e Kertész.

Há também algo na imaginação que faz você querer romantizar a fotografia de rua em uma cidade como Nova York em meados da década de 1960; especialmente aquela dos três espíritos afins – Joel Meyerowitz, Garry Winogrand e Tod Papageorge, todos os quais saíam e fotografavam juntos. Às vezes, deparavam-se com Lee Friedlander; conheciam Diane Arbus; e uma vez encontraram um francês na rua que continuamente levantava e abaixava a cabeça no meio da multidão. Era Henri Cartier-Bresson em seu auge. Essas são todas as personalidades lendárias, e Meyerowitz falou sobre conhecer Robert Frank antes de ele se tornar Robert Frank. Isso de alguma forma é reconfortante – todo mundo tem de começar em algum lugar. (GIBSON, 2016, p. 46).

Percebe-se que esse cenário do que foi a fotografia de rua dos anos de 1960 se torna uma referência compartilhada entre praticantes, trata-se de uma espécie de valor partilhado não apenas sobre um período, mas também sobre um modo de fazer e ser referencial para a cultura da tribo dos fotógrafos, um ‘vocabulário’ ou repertório de imagens aí desenvolvido e agora reconhecido. Para Dyer (2008, pp. 24-26), esse auge tem a ver com o trabalho do fotógrafo Garry Winogrand:

Winogrand representa o ápice de um certo tipo de fotógrafo de rua: aquele que dispara pela cidade com uma pequena câmera, misturando-se à multidão e clicando tão depressa que, mesmo que as pessoas notem, não têm como reagir. Lendo-se relatos da atividade de fotógrafos em Nova York em meados da década de 1960, tem-se a impressão de que a cidade vivia tão cheia de fotógrafos que, na quinta avenida, eles tropeçavam um nos outros o tempo todo. (DYER, 2008, p. 26).

Esses relatos comuns sobre uma ‘mesma’ configuração ou dinâmica da fotografia de rua funcionam como uma referência da área, um tópico de organização de nomes, de estilos diversificados, de uma linguagem e também de preceitos fotográficos calcados num modo de ser de tais praticantes. Deve contribuir para esse reconhecimento o fato de que em 1967, expoentes da fotografia de rua –

Friedlander, Winogrand e Arbus – integram a mostra New Documents, no Museu de Arte Moderna de Nova York (DYER, 2008, p. 50).

Pode-se dizer que isso faz parte do imaginário da fotografia de rua. E nesse ideário reside um pouco também de uma imagem da cidade e do espaço público, ou do que era e poderia ser o espaço público nova yorquino na ótica desses frequentadores das esquinas da metrópole a clicar entre os transeuntes. Seus trabalhos acabam por documentar, de forma gradual, cumulativa e lenta, as transformações da cultura urbana e também o lugar das artes na experiência pública da cidade.

Em Winogrand a cidade se converte em relacionamentos casuais entre pessoas, em “inesgotáveis configurações visuais criadas pela cidade”, ao passo que Diane Arbus se interessa pela excentricidade, o espaço urbano em sua “multiplicidade de isolamentos” (DYER, 2008, p. 146). Ainda conforme os comentários do mesmo autor, se nas fotos feitas por Paul Strand a cidade é cruzada por pessoas indo ao trabalho, nas imagens de Kertész a cidade é o espaço das pessoas sem trabalho. Para Dyer (2008, p. 159-160), há uma cumplicidade entre o lugar destinado às pessoas nas fotos de Kertész e sua posição como fotógrafo ou observador da cidade, que não seria nem a de um flâneur e nem do indivíduo na multidão anunciado por Edgar Allan Poe. “Não, esse homem é somente um caminhante, como um funcionário de folga, alguém cujo objetivo é matar o tempo, coisa que ele sempre tem de sobra” (DYER, 2008, p. 159).

O que Kertész vê quando olha para a rua é, muitas vezes, esse representante em silhueta de seus próprios sentimentos, por estar à deriva e ser pouco apreciado em Nova York. As pessoas nas ruas, entrando em lojas, são emissárias de sua própria tristeza. Essa é a sina do fotógrafo: caminha pelas ruas ou senta-se num banco – ou olha pela janela para pessoas que caminham ou sentam-se em bancos. (DYER, 2008, p. 156).

Essa referência aos anos de 1960 na fotografia de rua também se explica, portanto, por destacar ou ajudar a moldar um determinado lugar do olhar do fotógrafo sobre a cidade, desenha-se aí um tipo específico de observador. Nos termos de Dyer (2008, p. 160), a cidade é sua sala de estar, ele olha meio desconfiado, se satisfaz em observar a vida – como se nota, um tom bastante distinto da fotografia cândida de viés humanista do pós-guerra francês e europeu. O mesmo espaço público vivenciado e compartilhado por fotógrafos que ‘se esbarram

pelas esquinas' ganha distintas tonalidades nas imagens, do olhar mais integrado à vida urbana ao mais estrangeiro em seu 'próprio' país.

A cena flagrada em 23 de outubro de 2010 no acervo do Lente Quente reflete e particulariza, em alguma medida, esse estranhamento ou olhar estrangeiro derivado da escola da fotografia de rua e que por vez ou outra reverbera nas ações jornalísticas de registro das opções culturais da música em Ponta Grossa. Trata-se de show da banda Restart visto pelo lado de fora, pelo ângulo dos fãs concentrados na calçada na entrada do evento. A estilização de roupas e penteados remete a um padrão comportamental amplamente partilhado, como é próprio da cultura pop. Ao mesmo tempo, as marcas locais são irrevogáveis na fotografia, que flagra a apropriação local de um padrão mundializado de consumo. A imagem foi noticiada da seguinte forma:

FOTO 39 – Fãs da banda Restart em frente ao Clube Verde (2010)



Autor: Marco Favero / Acervo: Lente Quente.

A espera dos coloridos

Fãs da banda Restart se reuniram na frente da sede social do Clube Verde desde as 9h deste sábado (23/10), para aguardar ansiosamente o show que estava marcado para começar às 19h em um dos salões do clube. Os ingressos custaram de R\$ 60,00 (inteira) até R\$ 20,00 (sócios).⁴⁰

⁴⁰ A publicação recebeu três comentários. Rafael Schoenherr: “maravilha, belo enquadramento, o pessoal coloriu realmente a Coronel Dulcídio no sabadão. Foco nos dois planos seria outra opção também interessante. Vale lembrar que a produção não permitiu fotografar o show. abç!”; Kevin William: “Título pouco irônico (conforme L.S.)...”. Lolo Dantas: “Adoro esse recurso de focar um e desfocar o outro, apesar de quem não consigo fazer que abertura na lente foi utilizada”.

Os adereços exagerados e as cores fortes reaparecem na captura a seguir, feita pelo fotógrafo Cássio Murilo Gomes, colaborador desta pesquisa (ver Apêndice) e convidado do projeto Lente Quente em várias ocasiões. A indumentária indígena vira um tipo de fantasia e se mistura ao uso do violino e do saxofone, além de microfones e caixa de som. O pedestre ao fundo com óculos de sol reforça o espanto da cena, que assume contornos enfáticos no olhar do fotógrafo. A segunda circunstância fotografada remete ao mesmo registro de situações em nada discretas, em que esse choque visual orienta a percepção da música no espaço público.

FOTO 40 – Músicos indígenas próximos ao Terminal Central (2015)



Autor: Cássio Murilo Gomes / acervo pessoal.

FOTO 41 – Tocador de harpa no Calçadão (2016)



Autor: Cássio Murilo Gomes / acervo pessoal.

O fotógrafo relata o processo de captura das duas imagens:

Os músicos de rua foram real sorte do acaso. Eu realmente estava apenas em meu caminho e me esbarrei com eles. No caso dos índios fiquei muito feliz, pois eu estava com a Rolleiflex e testando um filme que eu adoro. Eles tinham muitos adereços coloridos e cor é um dos pilares que me mantém firme no analógico. Bati duas chapas, essa de frente e uma das costas, para “ver como ficaria” depois e o resultado me satisfez muito. O músico da harpa foi tão inusitado quanto. Muita gente se reuniu em volta para ver, e os que não paravam, passavam lentos observando. A calma que ele transmitia era tamanha que eu me senti confortável para me aproximar bem dele e fazer a foto. Geralmente não é do meu costume “aparecer” ou “deixar que me percebam” quando fotografo uma cena, mas ali foi bem tranquilo. (APÊNDICE).

A música no espaço público assume nessas condições visuais uma tonalidade teatral hiperbólica e que se vale do artifício da mistura de elementos, sobretudo adereços e cores, em combinações variadas ou sobreposições. Tudo impede as superfícies lisas na segunda foto, o brilho da harpa, a bermuda estampada, o boné, a saia rosada. O rosto do músico é a única coisa difícil de ver, escondido atrás do gigantismo do instrumento no quadro.

4.5 UMA COMUNIDADE GLOBAL DE FOTÓGRAFOS LOCAIS

O período que Nates (2016) classifica como fotografia de rua recente amplia ainda mais o quadro de possibilidades e a diversificação de estilos em relação às fases anteriores. A prática se prolifera, o que permite dizer que no século XXI a fotografia urbana é genuinamente global, sem uma capital em específico – como nos períodos anteriores. “Hoy los fotógrafos de calle provienen de los cinco continentes” (NATES, 2016). Contribuem para esse processo alterações nos modos de produção, distribuição e consumo de imagens. É o caso de bases online de fotos como o Flickr e da maior presença de coletivos de fotógrafos, para além das agências de imagem e de notícias. Os meios de criação permitem até mesmo questionar a própria natureza da fotografia, como faz Michael Wolf, ao utilizar imagens da web em seu trabalho (NATES, 2016).

A comparação com as trocas entre fotógrafos nos anos de 1950 é ilustrativa:

É difícil imaginar o mundo da década de 1950 para um fotógrafo inexperiente; praticamente não havia livrarias com uma seção de fotografias bem abastecida, sem mencionar algo como ficção científica como o Google, que coloca a história e a inspiração a seu alcance. Na austera década de 1950 da Europa, tudo relacionado a fotografia era tátil, incluindo a câmera escura, e “compartilhar” fotografias era uma experiência tangível. Livros de

fotografias eram compartilhados em clubes de câmera e um livro seminal como *The Decisive Moment*, de Cartier-Bresson, publicado em 1952, seria um raro prazer. Ouvi o fotógrafo britânico Roger Mayne falar desse momento da história fotográfica em um simpósio sobre Cartier-Bresson, e você percebe como foi precioso esse encontro para ele e outros na época. (GIBSON, 2016, p. 45).

Gibson enfatiza que o termo fotografia de rua não estava em voga em 1980, diferente do que acontece hoje, quando o “instinto de reunião”⁴¹ (GIBSON, 2016, p. 30) dos fotógrafos ganha outras possibilidades. Entre as plataformas mais utilizadas para divulgação das imagens dessa geração on-line estão flickr, facebook e instagram. Para o autor, a base flickr de imagens é onde os fotógrafos também experimentam linguagens e estilos (GIBSON, 2016, p. 103).

A fotografia de rua desde os anos 2000 se organiza como comunidade global muito em função da Internet (GIBSON, 2016, p. 21) e dos coletivos on-line. Entre os principais e mais influentes grupos estariam o In-Public; Street Photographers; Un-posed; That's Life; e Burn my Eye (GIBSON, 2016, pp. 29-30). De forma significativa sobre essa nova escala de ação e organização de praticantes da fotografia de rua, o autor assinala como objetivo de um dos coletivos (o que poderia valer para todos os listados) a “tradição de conectar pessoas localmente e inspirar muitas globalmente” (GIBSON, 2016, p. 57) – dado o novo âmbito de circulação das imagens pela rede. Um estímulo na comunidade global foi o livro *Street Photography Now*, de Thames e Hudson, publicado em 2011.

O dossiê aqui utilizado agrupa entre os recentes os seguintes nomes de referência da fotografia de rua: Christophe Agou, Maciej Dkowicz, Markus Hartel, Mimi Mollica, Trent Park, Matt Stuart, Nick Turpin, Michael Wolf, Alex Webb. Entre os anos de 1980 e 1990, também aparecem nomes como Martin Parr, Tom Wood e Boris Savelev. O espaço público não ganha visibilidade aqui mais no tom cândido da fotografia clássica, mas reflete outras condições e contradições aí presentes, sua dimensão fraturada e ao mesmo tempo plural. É o momento também em que se revisita temas clássicos, com outro olhar. Como lembra Gibson (2016, p. 142), “A mente dos fotógrafos está cheia de imagens de outros fotógrafos e, de vez em quando, uma delas surge de forma inesperada”.

⁴¹ Trata-se de “uma atividade singular mais bem feita individualmente, mas é sem dúvida alimentada coletivamente” (GIBSON, 2016, p. 182).

O metrô de Evans volta a aparecer nas imagens de Christophe Agou. A vida noturna imortalizada no preto e branco de Atget e de Brassai agora ganha cores pelas lentes de Maciej Dakowicz. Em Markus Hartel, os momentos charmosos que remeteriam à fotografia de rua clássica passam a ter como cenário uma 'selva urbana' (NATES, 2016). O espaço público no trabalho de Mimi Mollica tem a ver com direitos humanos e pobreza. Mas continua a existir lugar para quem afirme simplesmente fotografar a vida, como Lars Tunbjörk. A descrição em relação à cena fotografada passa a ser tensionada por nomes que unem arte e rua, como Paul Graham e Philip-Lorca DiCorcia (que não pretendia dissimular a artificialidade do processo de captura⁴²). Dada a proliferação de praticantes, a alcunha – sempre generosa – da fotografia de rua engloba de diletantes e amadores e artistas das maiores galerias.

O dossiê aponta que a nova prática da fotografia de rua enfrenta novos desafios no espaço público, sobretudo marcas de violência, insegurança e o contexto de terrorismo, que desperta crescente desconfiança e suspeita, inclusive sobre o fotógrafo e o lugar da arte e dos artistas. As ruas e as aglomerações urbanas passam a estar sob alvo de maior vigilância e fiscalização. Há um aumento dos regramentos que limitam ou ao menos condicionam a produção de imagens em espaços públicos. Em contraponto ao pensamento do fotógrafo James Maher (o fotógrafo é sempre um hóspede não desejado), Nates (2016) destaca que a percepção de que o fotógrafo representa um perigo à segurança é também cultural. Os dilemas e limites éticos de se fotografar crianças nas ruas seria exemplar desse fenômeno (GIBSON, 2016, pp. 162-163). As disputas e apropriações que marcam o espaço público conformam a paisagem:

As diversas práticas de apropriação do espaço pela sociedade – delimitação, ocupação, expulsão, construção, transformação etc. – obedecem a mecanismos de mercado, decisões políticas ou procedimentos informais de controle social, sendo a paisagem e a região os signos e os símbolos dessas práticas e das relações de poder que atravessam a sociedade em determinado momento. (LEITE, 1994, p. 50).

A intensificação do controle e da desigualdade no acesso ao espaço público, agora com os mais diversos e complexos atravessamentos políticos e econômicos

⁴² A causalidade da rua somada ao artifício de não pretender nenhuma transparência no ato de fotografar, conforme Dyer (2008).

em escalas global, nacional e local, também demarca, fragiliza ou enfatiza a visibilidade de expressões culturais e das artes em ruas e praças. A imagem a seguir destaca o momento em que estudantes que portam instrumento musical durante ato de greve dos professores são atacados por gás e balas de borracha no Centro Cívico de Curitiba, em 29 de abril de 2015. A praça foi esvaziada pela força policial com autorização do legislativo, do executivo e do judiciário. Muda o significado da música em praça pública em contextos (visuais) dessa natureza – situação em que inclusive repórteres fotográficos e de TV saíram feridos.

FOTO 42 – Massacre 29 de abril de 2015, em Curitiba (PR)



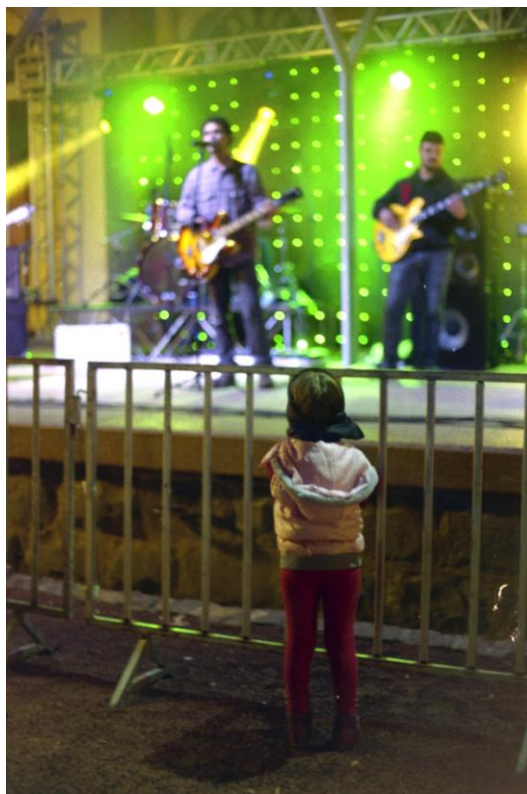
Autor: Rafael Schoenherr / Fonte: www.flickr.com/prensado.

A imagem anterior remete ao conceito de paisagem sistematizado por Moreira (2012, p. 99): “Espelho do ato racional-simbólico da criação das sociedades pelo homem em sua relação com a natureza, a paisagem é o registro das tensões político-culturais dessas sociedades”. O autor a compara ao inconsciente coletivo, o confronto entre corpo e consciência, dada a capacidade e a necessidade de por meio da paisagem se reler o mundo. “Aí está no visível e invisível de seus aspectos a linguagem de fala do homem com o mundo”, ou seja, “a paisagem é tanto um texto científico quanto ideológico”.

A foto a seguir expressa bem esse olhar da rua, contaminado pelas injunções e contradições do espaço público contemporâneo, levado a fotografar um evento cultural oficial, por assim dizer. A banda fica em segundo plano e fora de foco, em contraste com a criança de costas no primeiro plano barrada pela grade.

Reaparecem os adereços, a japona, o boné, a vivacidade das cores, como já notado em imagens do mesmo autor. A criança ficou da altura da grade e tem a visão da banda pelas frestas, diferente do olhar do fotógrafo, mais distante e acima, capaz de dizer assim o grau de exclusão e imaginária solidão do espaço público (em um show de rock) para uma criança.

FOTO 43 – Criança no Sexta às Seis (2016)



Autor: Cássio Murilo Gomes / acervo pessoal.

4.6 POTENCIALIDADES SILENCIOSAS DO FOTOJORNALISMO CULTURAL

Cabe assinalar, portanto, aspectos que vão atravessar diferentes correntes, localizações ou mesmo períodos da fotografia de rua e, por assim dizer, demarcam a área e permitem sondar um virtual contágio da percepção do fotojornalismo sobre manifestações culturais em espaços públicos. Uma característica é o papel que o fotógrafo desempenha em relação à rua, ecoando ou reciclando a ideia do flâneur: o fotógrafo é testemunha, criador, amante e cúmplice da rua (NATES, 2016). E assim como no fotojornalismo, os personagens fotografados não pagam pelas fotos. Ou seja, afasta-se da cena um objetivo comercial evidente – em contraposição ao lambe-lambe ou demais ofícios de foto em estúdio e retratistas em praças, ruas e

avenidas. O que permite ao fotógrafo de rua e ao fotojornalista flagrar personagens que não são seus clientes e que, necessariamente, fogem ao seu controle – daí a pose fotográfica (de intensas raízes na pintura renascentista) não fazer parte desse repertório.

Nates (2016) destaca essa proximidade ambivalente do fotógrafo com a rua, típica do flâneur: “O fotógrafo quer fazê-la sua, mas ela resiste. Em alguns dias não oferece nada, em outros é generosa. Parece aberta mas está fechada. Estar alerta, vigilante, disposto, como os pedestres”. Duas marcas da experiência de fotógrafos de rua aparecem na afirmação e são pontes para com o fotojornalismo como aprendizado do espaço público, por assim dizer. Uma delas é essa itinerância pedestre, esse ato de reconhecer a cidade na medida em que se caminha, tal como o pedestre. Trata-se, como diz Gibson (2016, p. 36), de perambular e se distrair com potenciais fotografias. Por isso a preferência no modo de ação de tais praticantes por áreas de movimento na cidade (GIBSON, 2016, p. 46), por aglomerações ou, como já foi dito, encontro de aglomerações – o que não impede de se atentar para os vazios e pistas dos restos da vida urbana, ou para áreas intermediárias⁴³, são diferenças táticas de um mesmo movimento. “Concentrados em uma boa imagem, estão 25 anos de andanças por aí tirando fotos”, sintetiza Gibson (2016, p. 52). O fotógrafo Cartier-Bresson (2015, p. 93-94) reforça essa máxima: “Antes eu fazia quilômetros, vinte quilômetros por dia, e não cansava... tudo para poder olhar, ver, ficar na crista da onda, para estar presente quando alguma coisa acontece. O importante, em fotografia, é a vivacidade, é sentir as coisas chegando, adivinhá-las”.

Isso leva à segunda marca que é o entendimento da cidade como fator surpresa, como mistério a ser revelado diante dos olhos – e das lentes - de quem observa. Ou seja, “O fotógrafo se delicia com o acaso” (GIBSON, 2016, p. 50). E o acaso, a um só tempo, resulta de uma captura e de uma imagem que ofereça ordem a partir do caos (GIBSON, 2016, p. 52) – há um princípio de organização no olhar fotográfico dessa realidade aparentemente caótica do mundo das ruas. A surpresa da rua então não está somente lá à espera do registro, mas ela envolve uma certa disposição de captura fotográfica. Em outras palavras, o que se destaca no espaço público se destaca pelo enquadramento e pela composição do olhar fotográfico. Mas

⁴³ “O calor de uma área movimentada pode ser sentido mais confortavelmente um pouco longe do centro” (GIBSON, 2016, p. 49).

a promessa, partilhada por fotógrafos de rua e também por fotojornalistas, é de se organizar visualmente um mundo bem mais confuso.

Outro aprendizado da fotografia de rua com possíveis continuidades no fotojornalismo é a concepção de que existem eventos na paisagem urbana, de que algo rompe a continuidade diária e cotidiana da vida na rua e, assim, passa a ser objeto da atenção de quem fotografa. Sendo que tal ruptura está na rua, mas também no modo de olhar constituído pela fotografia. Mais precisamente, pelo enquadramento. Para Machado (2015, p. 90), o quadro “é uma espécie de tesoura que recorta aquilo que deve ser valorizado, que separa o que é importante para os interesses da enunciação do que é acessório, que estabelece logo de início uma primeira organização das coisas visíveis”.

Na medida em que se faz esse corte de sentido, tem-se um autêntico festim semiótico, onde se entrelaçam e saltam aos olhos índices, signos, símbolos e ícones (NATES, 2016). E essa festa semiótica mais abre perguntas do que responde ao lide, como preza o fotojornalismo. Daí que não sejam fotos com o mesmo impacto que as preferidas por jornais – trata-se de despertar no leitor mais o que Nates (2016) chama de fricção cognitiva.

Aqui se tem uma contradição interessante que a fotografia de rua arrasta para o fotojornalismo, de como se manter o inesperado e a surpresa diante do imprevisível que salta aos olhos na vida das ruas quando o profissional se pauta por agendas previamente determinadas e pela necessidade de produzir um impacto já na primeira leitura. O fotógrafo de rua tem uma “agenda diferente” (GIBSON, 2016, p. 174). Esse seria um desafio de captura ao fotojornalismo cultural.

Mas existe também nessa problemática um desafio ao campo da leitura de tais fotos, que no caso das fotos de rua costuma ser uma leitura mais lenta do que aquela sugerida pelo imediato do fotojornalismo convencional, a necessidade de convencer pelo primeiro impacto. E é essa leitura mais morosa, às vezes uma segunda ou terceira leitura, que explicaria a permanência de certas imagens no imaginário. Muitas das fotografias mais duradouras são por sua alta carga de complexidade e fricção cognitiva (NATES, 2016).

Nesse mesmo sentido Gibson (2016, p. 68) propõe que a foto de rua exige tempo para ser entendida e para ser feita, diferente do fotojornalismo tradicional. O autor chega a falar em uma fotografia silenciosa em meio ao barulho da cidade: “menos pessoas, mais espaço e, em certo sentido, mais tempo” (GIBSON, 2016, p.

74). Ao contrário do efeito da primeira leitura, a foto de rua seria uma foto para esquecer... e lembrar em outra ocasião para então ser revista. De acordo com o fotojornalista Nils Jorgensen, a fotografia de rua deve ser vista como algo mais lento e feito entre as pautas ou a caminho das fotos jornalísticas. “Seu território é a periferia da vida. Isso é a novidade real para ele”, comenta Gibson (2016, p. 90). Em outros termos, e para colocar num dilema mais uma vez o fotojornalismo e assim viabilizar uma ideia de fotojornalismo cultural: “Mostrar menos revela mais” (GIBSON, 2016, p. 92).

Ainda numa zona de proximidade para com o fotojornalismo, o dossiê enfatiza o imperativo do momento de captura de determinada cena, seu caráter irrepetível diante das lentes de quem fotografa. Por isso a arte da fotografia de rua reivindicaria certo grau de improviso, como na música, e de antecipação, como no jogo. A sugestão de Nates (2016) é comparar o fotógrafo de rua a um músico de jazz, conhecedor amplo de harmonias, capaz de improvisar, pois o improvisador não pode ser um improvisado. Este sujeito estaria atento ao ritmo da rua, pois como ocorre com o músico de jazz, não há possibilidade de repetir a captura para que fique perfeita. A outra chave seria a antecipação, conhecer as regras para entender os jogadores e assim estar atento e tenso no momento certo (NATES, 2016).

Os dois autores e também fotógrafos de rua parecem concordar nos termos principais que envolvem um modo de ver, de ser/fazer e de compor a fotografia de rua. Sobressai o senso ou espírito de descobertas no espaço público, de improviso e de antecipação ou participação do jogo pedestre. E tais preceitos estariam marcados na forma como se captura cenas, no processo produtivo, por assim dizer, e também nas imagens realizadas – nos artifícios de composição da cena.

Para Gibson, a descoberta tem a ver com a estratégia de pensar a cidade em camadas, sendo que os ajustes do fotógrafo também podem “abrir um mundo novo na rua” (GIBSON, 2016, p. 108). Mas as descobertas também podem ocorrer no trabalho de seleção ou visualização de fotos realizadas – situação em que projeto/planejamento ou intenção do fotógrafo e o aleatório podem mudar de posição (GIBSON, 2016, p. 168).

Por fim, essa entrada no fotojornalismo por uma interseção da fotografia com a vida das ruas permite reconhecer potencialidades silenciosas ou adormecidas do que viria a ser o fotojornalismo cultural ou a fotografia jornalística voltada ao registro de manifestações culturais no espaço público. Seria essa uma perspectiva

alternativa em relação a outras entradas como o caminho das invenções químicas, dos eventos históricos, das fases da imprensa, entre outras. Preferiu-se olhar para uma zona de contágio do fotojornalismo na medida em que aí a fotografia se fez e se faz cidade, como campo de trabalho e como imagem produzida da cena pública.

A identificação dessa área ampla de experiência fotográfica organizada em uma comunidade global permite atentar para os distintos arranjos do espaço público, para as zonas periféricas dos eventos, bem como notar interações brandas e menos evidentes da cultura das ruas. Uma estratégia recorrente do modo de operar em público por parte dos praticantes é a tentativa de plasmar-se à paisagem, num esforço de pretendida invisibilidade diante do mundo que se quer capturar numa fração de segundos, que vai condensar andanças e um modo específico de olhar – capaz de reorganizar o sentido dos aglomerados e fluxos urbanos. Deve-se reconhecer que mudanças sociais e os novos condicionantes do espaço público contemporâneo também sugerem transformações no modo de olhar e fotografar o espaço público e a capacidade de aí destacar temas ou motivos.

Como finalização do debate deste capítulo, resta sugerir agora uma série de fotos advindas do âmbito colaborativo da fotografia de rua e que podem levar a considerações sobre o que acontece quando se adota esse modo específico de registro em situações de eventos culturais como espetáculos musicais ou festivais – típicas ocorrências caras à cobertura do jornalismo cultural e que já dispõem a determinados enquadramentos. Os conjuntos fotográficos registram o Sexta às Seis e o Festival Easy Rock, ou melhor, tomam por base ou como pretexto tais aglomerações para aí operar capturas – numa diferença em relação ao compromisso documental do evento pela ótica jornalística. Cabe indicar brevemente onde tais mundos parecem colidir ou convergir no modo de olhar e retratar a música em espaço público.

Os registros do projeto Sexta às Seis vão para além do palco da Concha Acústica Carlos Gomes. No nível da plateia, na praça e imersa no público, em aproximações e afastamentos, essa parece ser a marca de posição para observação. O antes e o depois do show também importam nessa concepção. Tanto é que uma das fotos mostra um grupo reunido em frente ao palco vazio, em torno de instrumentos de percussão. Um uso imprevisto ou pouco previsto da praça pelo viés da organização do evento. A foto é ruidosa, como as demais, diferente do ângulo medianamente distanciado comum aos fotógrafos do jornalismo. O olhar é turvo,

contaminado pelos elementos da própria cena que se fotografa em proximidade, sem a preocupação de se montar um quadro geral. Por vezes, adota-se o olhar mais lateral ou mesmo distanciado, o que resulta na identificação de personagens outros do evento musical e os comportamentos da plateia em praça pública – como se fosse possível desmembrar o Sexta às Seis em camadas. O olhar fotográfico transforma o show de rock em um microcosmo a ser explorado na sua densidade comportamental. Nesse enquadramento, as pessoas importam mais do que os artistas, por assim dizer.

FOTO 44 – Batuque no Sexta às Seis (2008)



Autor: Andressa Marcondes / acervo pessoal.

FOTO 45 – Público do Sexta às Seis na Praça Barão do Rio Branco (2008)



Autor: Andressa Marcondes / acervo pessoal.

FOTO 46 – Personalidade do público comum em show de rock (2008)



Autor: Andressa Marcondes / acervo pessoal.

FOTO 47 – Público de show de rock no Sexta às Seis (2008)



Autor: Andressa Marcondes / acervo pessoal.

Uma das características dessa modalidade de registro é permitir a visualização de quem são os reais frequentadores da cena musical, inclusive em sua diversidade, sutileza que geralmente foge ao observador mais distanciado ou não habituado e familiarizado. Na imagem a seguir, uma cena lateral em relação ao

show, mas um componente bastante expressivo de eventos em praça pública. Os jovens assistem ao show sem abandonar as bicicletas – estão sentados enquanto a maior parte do público está em pé. A mulher parece ir embora, está passando pelo show em frente ao palco – os públicos se observam e convivem, ainda que temporariamente.

FOTO 48 – Mulher passa pelo show no Sexta às Seis (2008)



Autor: Andressa Marcondes / acervo pessoal.

Os instantâneos do *Easy Rock* confirmam uma potencialidade do registro fotográfico de show de rock em praça pública pelo olhar da fotografia de rua que é operar uma inversão em relação ao protocolo das imagens mais promocionais e do mundo do espetáculo: o público assume uma tonalidade diferente na paisagem, superando a noção mais estrita de plateia ou de fã. Na imagem a seguir, o palco aparece em toda sua dimensão, os músicos quase desaparecem no contraluz e quem ganha destaque é a primeira fileira de espectadores – com o detalhe da sombra projetada no chão alterando fortemente o significado do quadro, uma instigante ideia visual de ocupação do espaço público.

FOTO 49 – Público na Concha Acústica do Parque Ambiental (2011)



Autor: Andressa Marcondes / acervo pessoal.

Por fim, efetiva-se um tipo de inversão pelo olhar fotográfico em que músico e plateia estão olhando de frente para a câmera, num modo pouco comum de se plasmar artista e público na paisagem da praça pública e da cidade – sem ação performática e gestos congelados, em que pese a indumentária do músico, é o artista agora que se converte em mais um na multidão, mesmo estando em cima do palco.

FOTO 50 – Guitarrista no Festival Easy Rock no Parque Ambiental (2011)



Autor: Andressa Marcondes / acervo pessoal.

5. A FOTOGRAFIA REDESCOBRE A PAISAGEM URBANA: UMA (IN)CERTA PARIS DE ATGET A BRASSAÏ NO INÍCIO DO SÉCULO XX

Antes da fotografia jornalística se institucionalizar como tal, ela pode ser antevista ou adivinhada na prática de fotógrafos mais voltados ao âmbito da rua e que passam a operar, gradualmente, deslocamentos pela cidade em busca de imagens, cenas da vida cotidiana, voltando-se cada vez mais às dinâmicas, aos riscos e às possibilidades dos espaços abertos em vez da restrição dos estúdios e dos ambientes fechados ou ensaiados – que em muito condicionavam o trabalho dos primeiros fotógrafos-inventores e pintores-retratistas. A ação humana na paisagem urbana vai ser tema, ao menos desde fins do século XIX, do esforço de captura da realidade de fotógrafos que passam a se diferenciar de outros enclaves e aproveitamentos fotográficos, ou mais artísticos ou meramente instrumentais. Marca-se, gradativamente, uma saída do laboratório fechado em direção ao campo aberto e imprevisível dos acontecimentos. Emerge desse período um tipo de foto que vive de se deixar contagiar pela vida, pelo ritmo, pelos eventos, personagens e aglomerados urbanos. Em tese, tem-se aí uma das origens ou inspirações do fotojornalismo.

É na sequência dos primeiros esforços de registro documental da vida urbana, limitados por condições tecnológicas adversas para capturas externas mais dinâmicas, que é possível reconhecer um cenário ou uma configuração cultural de aproximação mais forte entre fotografia e a paisagem urbana – a ponto de tornarem-se âmbitos inseparáveis do período entre guerras em diante. Ao mesmo tempo, nas primeiras décadas do século XX os fotógrafos inscrevem-se na paisagem das grandes cidades. A ponto de alguns nomes referenciais tornarem-se sinônimos da cidade que ajudaram a fotografar - ou que fotografaram como ninguém.

Um desses trabalhos referenciais da fotografia do século XX é a obra de Brassai, que pode ser utilizada momentaneamente como guia ou modelo explanatório para visualização e sugestão de implicações geográficas presentes em grande parte do fotojornalismo moderno. Pretende-se com isso desenvolver a ideia de que na relação entre fotojornalismo e cultura reside e desenvolve-se um conhecimento geográfico sobre a paisagem urbana.

Junto de outros trabalhos fotográficos referenciais, a obra de Brassai indica a consolidação da convergência entre a paisagem urbana e o campo da fotografia.

Para além da documentação mais restrita do espaço urbano, estudos sobre o autor sinalizam, como diferencial, o acionar de uma espécie de percepção afetiva, capaz de associar à foto o poder de registro e também de descoberta, como se a fotografia pudesse então ajudar a revelar um outro lado da cidade, uma dimensão desconhecida da paisagem que se tem diante dos olhos. Essa passagem da história recente da fotografia torna-se, assim, oportuna para se sondar a dupla potencialidade da fotografia como leitora e produtora da paisagem cultural.

Esse movimento convergente da fotografia em relação à paisagem urbana se dá num contexto jornalístico de produção e de consumo, marcado por maior apelo da cultura visual e pelo desenvolvimento da imprensa e a circulação dos livros de fotos. Tem-se aí um ligeiro desgarrar do contexto artístico e das vanguardas surrealistas na apropriação fotográfica – ou, ao menos, um novo jogo de aproximação e afastamento entre usos mais jornalísticos ou artísticos e documentais da fotografia na fixação de uma imagem da cidade.

Outra característica geral que se pode apontar dessa sintonia entre fotografia e a paisagem urbana dos grandes centros nas primeiras décadas do século XX é a mobilidade do fotógrafo, sua condição cada vez mais em trânsito, resultado de itinerâncias pessoais e profissionais, a sua necessária viagem pela paisagem – perfil esse a oferecer nova atualização da categoria benjaminiana do flâneur.

5.1A PAISAGEM NA JANELA E NA MOLDURA DA INVENÇÃO FOTOGRÁFICA

Uma das interpretações correntes é de que os primeiros experimentos fotográficos na primeira metade do século XIX já apontavam para uma propensão ao registro de paisagens. Os fotógrafos inventores, que em geral tinham habilidades como químicos e conhecimentos de óptica e física, testaram a novidade com a câmera voltada para objetos dentro de casa ou do laboratório, mas também apontaram para o mundo exterior e tentaram, desde então, de modo muito significativo, capturar ‘a vida lá fora’ – ou a visão que se tem da rua a partir da janela.

A foto desbravadora de Joseph Niépce – *A paisagem do Gras* ou *Vista da Janela em Gras* ou, ainda, *Ponto de vista do Gras* – é bastante citada por historiadores da fotografia em função disso. A imagem, uma heliografia feita em 1826, mostra os telhados das casas e foi antecidida pela foto de uma mesa posta

em ambiente fechado, de cerca de 1822. São experimentos que fazem parte do que se costuma chamar de primeiras fotografias – como se os dois modos de registro estivessem a antecipar os trabalhos fotográficos voltados para o estúdio e aqueles que teriam o mundo externo da cidade como local de trabalho e captura. Estima-se que foram necessárias entre 60 e 100 horas de exposição à luz para obter a imagem dos telhados (AMAR, 2011, pp. 17-18).

FOTO 51 – A paisagem do Gras, de 1826



Autor: J. Niépce / Fonte: www.photo-museum.org.

Entre os nomes que aperfeiçoam esse processo tecnológico está o de Louis-Jaques Mandé Daguerre, que vai patentear a invenção da fotografia em 1839. Daguerre teria feito mais de 40 fotografias, das quais se conhece não mais do que 15 imagens, entre retratos, natureza morta e paisagem (AMAR, 2011, p. 23). A fotografia que Daguerre fez da Avenida do Templo, em 1839, é considerada sua primeira imagem habitada, “onde um transeunte se deteve, por momentos, para engraxar as botas”, em função do tempo de exposição necessário para a captura, de pelo menos dez minutos (AMAR, 2011, p. 24). Em função do aumento da sensibilidade do filme, esse processo se altera com intensidade ao longo de mais de um século: “Para dar uma ordem de grandeza deste aumento da sensibilidade, podemos dizer que, para uma abertura de f16 ao sol, ela foi multiplicada por 28 entre 1839 e 1970. Passámos de três dias de exposição a 1/500 do segundo” (AMAR, 2011, p. 35).

Destaca-se, portanto, uma predisposição da fotografia para a paisagem urbana desde os tempos pré-industriais da imagem fotográfica. É o caso de Hippolyte Bayard, que em 1842 fotografou *Os Moinhos de Montmartre*, em Versalhes – entre tantos outros mestres do ofício. Em partes, as novas imagens técnicas continuam uma das tradições da pintura, revitalizada por um objetivo de, agora, via fotografia, dar a conhecer e visualizar um mundo que foge à experiência tangível graças ao olhar e ao registro de viajantes⁴⁴.

A paisagem está presente, portanto, desde o início da história da fotografia. Para isso concorrem diversas razões: o objectivo confessado da pintura foi sempre a representação mais fiel possível do real, a cópia servil, sem subjectividade, da natureza. A fotografia será, pelo menos acredita-se nisso, o meio de realizar este sonho. Até meados do século XVIII, a paisagem pictórica é sobretudo um pano de fundo e são os românticos que começam a tratá-la como um assunto em si mesmo. Os desenhadores viajantes relatam as recordações dos seus périplos ajudados muitas vezes pela utilização da câmara clara, como Talbot, por exemplo. A fotografia satisfará esta necessidade de conhecer regiões longínquas dos que não podem viajar. Fizeram-se rapidamente paisagens de lugares célebres ou extraordinários e estas fotografias deram lugar a um comércio importante. (AMAR, 2011, p. 54).

Uma das provas desse mercado de paisagens por daguerreótipos é o lançamento de uma das primeiras obras ilustradas com daguerreótipos, publicada entre 1840 e 1843, intitulada justamente *As excursões por Daguerreótipo: As paisagens e os Monumentos mais Notáveis do Globo* (AMAR, 2011, p. 55).

Nos primeiros movimentos da fotografia é possível, então, recolher pistas da paisagem como tema figurativo, de uma associação de fotógrafos a atividades de deslocamento e de um esforço em se dar a conhecer frações do mundo por meio de imagens técnicas. Por isso, para Dyer (2008, p. 163), o gesto de Niépce numa das primeiras fotografias da história de olhar pela janela ganhou reverberação generalizada sobre o que viria a ser a fotografia: “Em algum momento, todos os fotógrafos, salvo os mais intrépidos – até os mais intrépidos -, são tentados a se voltar para dentro de casa e contemplar o mundo através da janela” (DYER, 2008, p. 163).

⁴⁴ No Brasil, é importante nesse sentido o trabalho imagético do botânico August de Saint'Hilaire.

5.2 O OLHAR PRECURSOR DE ATGET SOBRE PARIS

Se até aqui o que se identifica é uma inclinação tendencial da fotografia em seus primórdios ao registro da paisagem, é no trabalho do húngaro Brassai em Paris nos anos de 1930 que tais pistas se consolidam como características referenciais de um modo específico e influente de se fotografar e assim se traduzir em imagem a cidade. Antes dele, quem ‘adotou’ a mesma cidade em sua documentação fotográfica foi Jean-Eugène Atget, considerado um dos maiores documentaristas do princípio do século XX (AMAR, 2011, p. 87).

Assim como uma série de fotógrafos que registraram a virada do século XIX para o século XX, Atget exerceu outros ofícios antes de se dedicar à fotografia – era ator e pintor. Da mesma geração, pode-se citar o caso de Lewis Hine, sociólogo e professor que abandona tais ofícios em função da fotografia em 1904 (AMAR, 2011, p. 85). Já Alfred Stieglitz abandona a profissão de engenheiro para ser fotógrafo (AMAR, 2011, p. 89). Essas andanças entre ofícios marcam, sobretudo, a geração de fotógrafos anteriores à época de Brassai, quando se tem indícios de maior institucionalização de um campo profissional – mas tal aspecto permanece de modo residual a produzir efeitos na cultura do ofício fotográfico, a configurar uma atuação porosa em relação a outros fazeres.

Tal papel precursor se evidencia nas condições precárias de trabalho do fotógrafo no início do século XX: “Fotografa quase todos os dias com a sua câmara 18x24, em madeira, apetrechada com dúzias de chapas e uma velha objectiva que cobre mal o formato da chapa”; “As suas condições de trabalho são miseráveis: é na cozinha que imprime as fotografias {...}” (AMAR, 2011, p. 87). Em que pese esse conjunto de restrições, Atget passa a colecionar pequenos pedaços da vida parisiense, numa atitude que depois seria ampliada e intensificada por várias gerações de fotógrafos em distintas cidades – “fotografa tudo: os monumentos, as fontes, as estátuas, os interiores parisienses, os pequenos ofícios, as prostitutas” (AMAR, 2011, p. 87), como se estivesse a esboçar Paris em um catálogo visual de fortes conotações surrealistas. “Eugène Atget figura entre os precursores da fotografia urbana. Primeiro por encomenda e depois por mera paixão, Atget acumulou uma imensa obra sobre Paris” (COLEÇÃO FOLHA GRANDES FOTÓGRAFOS, 2009, p. 3).

Atget foi redescoberto pela fotógrafa norte-americana Berenice Abbott, que trabalhou como assessora de Man Ray e já havia revelado Lewis Hine (AMAR,

2011, p. 87). A descoberta do legado de Atget por parte dos surrealistas “o converteu em referência inevitável para fotógrafos ligados a este movimento de vanguarda”, como o francês Henri Cartier-Bresson, os norte-americanos Man Ray e Berenice Abbott, os húngaros André Kertész e Brassai, o romeno Eli Lotar, as alemãs Germaine Krull e Ilse Bing – “todos estabelecidos em Paris no entreguerras” (COLEÇÃO FOLHA GRANDES FOTÓGRAFOS, 2009, p. 3). Em 1968, Abbott o inclui em exposição no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque.

Um grupo de fotógrafos compartilhava, por circunstâncias diversas, a mesma cidade de Atget. A um só tempo, a cidade das fotos era específica, única e nisso o fotógrafo acaba por se tornar uma referência aos demais. Existe uma pista aqui para se pensar que a paisagem urbana nas fotografias assume uma realidade específica e é capaz de perceber ou projetar uma cidade diferente. Atget opera na escala local o acúmulo de várias parcialidades da cidade, avança por fragmentos, registra o espaço público, a noite, a nascente iluminação das ruas, a névoa, vazios, parques, escadas, portas. Mas parece que uma dimensão da cidade não existia ou não se percebia antes de suas fotos.

As fotos que Atget fez de Paris também são assombradas, por pessoas que entram em paredes e se dissolvem diante de nossos olhos. Há para isso uma explicação técnica simples: longos tempos de exposição faziam quaisquer objetos ou pessoas que se movessem com rapidez desaparecer completamente. É por isso que, nas fotografias antigas, mesmo cidades densamente povoadas, como Londres ou Paris⁴⁵, parecem quase desertas (...). Eles ainda estão lá, em fotografias do começo do século XX: pessoas que se movem tão de leve ou tão devagar que ficam indistintas, incorpóreas, insubstanciais. No entanto, tudo que não ‘desaparece’ adquire uma permanência palpável, absolutamente inflexível. É por isso que as portas fechadas que Atget fotografou dão a impressão de poder suportar um sítio de séculos, enquanto as abertas passam a sensação de que nunca serão fechadas. (DYER, 2008, p. 224).

⁴⁵ Uma das referências demográficas é de que na metade do século XVIII, Londres contava com 750 mil habitantes, ao passo que Paris chegava a 500 mil (SENNETT, 2014, p. 81). No século XIX, a população de cada cidade ultrapassa a marca de um milhão de habitantes, expressando um crescimento acima da média do país. Há um achatamento do espaço urbano em Paris e ampliação do território em Londres. Nos dois casos, essa nova densidade se traduz, paradoxalmente, em segmentação da vida social, em menos oportunidade de encontro (SENNETT, 2014, pp. 193-203).

FOTO 52 – Rue de la Montagne-Sainte-Geneviève (1898)



Autor: E. Atget / Fonte: Moma⁴⁶.

O registro de ruas ganha um lugar de destaque no acervo de Atget, ao lado de fotos de portas, escadas, grades e demais adornos arquitetônicos. Uma das características exploradas na imagem 52 é a perspectiva, como se o olhar de quem vê a foto pudesse, na continuação do olhar do fotógrafo, percorrer as vielas em direção ao fundo da figura – num jogo entre o finito e o infinito do espaço urbano. Atribui-se a essa estratégia visual uma conotação de tempo e espaço reformulados pela técnica fotográfica. A perspectiva remete aí ao passar do tempo, move o leitor em direção ao passado. “Um elemento-chave na geometria temporal de Atget é o panorama que se perde na distância: uma rua ou viela que se estende ou se curva em direção ao passado” (DYER, 2008, p. 231). Trata-se do olhar do pedestre ou do flâneur reproduzido na fotografia – espelha a visão de quem caminha e tem cada vez mais o horizonte visual entrecortado por figuras e novas disposições arquitetônicas de uma cidade em transformação. E já nesse aspecto é um trabalho muito diferente daquele visto nas imagens expostas anteriormente de Daguerre e Niépce. Mas quanto mais se contempla a foto, fica evidente um olhar em muito diferente do pedestre, capaz de notar o que não parecia estar lá, na cena fotografada – numa instigante dialética da imagem fotográfica da cidade. A

⁴⁶ Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York, Estados Unidos. Disponível em: www.moma.org. Válido para demais citações daqui em diante.

perspectiva da imagem carrega para outro tempo, e no último plano, no alto, o relógio da torre assume outra potência figurativa. Conforme Benjamin (2009, p. 461), “A rua conduz o flâneur em direção a um tempo que desapareceu. Para ele, qualquer rua é íngreme”.

Os elementos da paisagem urbana transpostos para a fotografia adquirem outros pesos, como se começa a perceber, sobretudo, em função da obra de Atget. As imagens promovem uma releitura da cidade ao permitir se repensar ou pressentir a partir delas o jogo entre objetivo e subjetivo, interior e exterior, público e privado, dentro e fora, aberto e fechado, noite e dia, claro e escuro, material e imaterial. Em meio a esse inventário fotográfico, sobram portas, uma vez que o fotógrafo as registrava a serviço dos artistas, como documentação de seus trabalhos ali expostos. E a recorrência desse elemento na coleção de fragmentos da cidade no léxico iconográfico de Atget permite reler e rever a cidade em novos termos: “As portas fechadas transmitem o compromisso da fotografia com a superfície, com o exterior; as abertas transmitem seu potencial para a investigação interior ou psicológica de recessos invisíveis” (DYER, 2008, p. 224).

A paisagem urbana fotografada agrega a percepção fotográfica à cidade registrada, o olhar do fotógrafo também aí se instala. Nas fotos de Atget, os lugares fotografados traduzem tempo e nisso ele ganha relevo na história da fotografia, a partir de uma “geometria temporal” em que o panorama se perde na distância:

Atget passou sua vida produtiva registrando uma Paris que tinha ficado subitamente velha em decorrências das reformas urbanas de Haussmann. Suas fotografias mostram lugares, mas todas são fotos *do* tempo. Nenhum outro fotógrafo personifica de modo tão perfeito a formulação de Barthes, segundo a qual as câmeras, originalmente, eram “relógios para ver”. Os degraus de Atget emergem do passado ou nos levam para o mais fundo dele. Vuelas tornam-se condutos para a estreita passagem do tempo. Portas permitem vislumbres de lembranças quase esquecidas. Pelo meio de tudo isso corre o Sena, o rio escuro do inconsciente em cujas profundezas as lembranças da cidade são preservadas com perfeição, exatamente por serem inacessíveis. A cidade é habitada por espectros, por figuras que se dissolvem em suas paredes e suas pedras, preservadas no ato de passar, desvanecendo-se para sempre”. (DYER, 2008, p. 231).

Em outros casos e também por essa composição temporal, imagina-se, a fotografia de Atget sobre a cidade de Paris vai tornar visível aquilo que no cotidiano ou ‘a olhos nus’ parece ter ficado invisível. É o caso de uma das fotos de um café, que mostra pessoas isoladas sentadas às mesas. Estão próximas, mas guardam

distância entre elas e desse interior, desse ambiente de recolhimento, observam ou espreitam a rua. Quem chama atenção para essa imagem⁴⁷ é Sennett (2014, p. 315): “Parece ser uma transformação simples. No café, pela primeira vez, havia um grande número de pessoas amontoadas, juntas, relaxando, bebendo, lendo, mas separadas por paredes invisíveis”. Para o autor, trata-se da tradução de uma transformação que parece simples, mas representa grande alteração nos domínios do público e do privado intensificadas desde o século XIX, sobretudo em Paris e em Londres, respectivos focos de seus estudos. A situação demonstrada agora em fotografias remete a uma transformação secular em que estar em público em silêncio a observar e ser observado passa a fazer parte do comportamento da vida pública e de uma determinada prática cultural de visibilidade. “O silêncio tornava possível que se fosse ao mesmo tempo visível aos outros e isolado dos outros. Aqui estava o nascedouro de uma ideia que o moderno arranha-céu {...} completa de modo lógico”.

Curiosamente, essa nova visibilidade silenciosa em público passa a ser uma das prerrogativas justamente dos fotógrafos daí em diante, ainda mais quando os equipamentos, logo a seguir, permitem descrição semelhante daquele que toma café em silêncio em meio a outras pessoas. A atuação e a conformação de um papel social do fotógrafo ao estilo de Atget poderiam ser entendidas como fruto dessas transformações ou desse modelo de sociedade que associa ao espaço público um modo particular de visibilidade.

Ao mesmo tempo, suas fotografias soam como respostas (assim reconhecidas já nos anos de 1930 nos escritos de Walter Benjamin) às transformações urbanas intensificadas desde meados do século XIX em Paris e outras metrópoles. Principalmente, como visto, as imagens de Atget reagem, a seu modo, às reformas urbanas e a uma nova dinâmica entre os domínios públicos e privados expressos ou sugeridos na vida ou no comportamento das ruas e que deixam marcas profundas na paisagem urbana. O registro fotográfico da paisagem se coloca entre o documental e o artístico, preparando terreno, por assim dizer, para o trabalho de um de seus sucessores, com algum trânsito na esfera jornalística.

⁴⁷ Comparada por Sennett (2014, p. 315) às pinturas de Degas, aos escritos de Leroy-Beaulieu e do escritor e jornalista E. Zola.

5.3 BRASSAÏ E O MAPA NOTURNO DE PARIS

A imagem de Paris eternizada nas fotografias de Brassai e a própria ideia de que aí se consolida uma aproximação entre fotografia e paisagem urbana são questões que suscitam a consideração não apenas da superfície fotográfica ou da representação da cidade, mas de aspectos constituintes de uma zona de convergência de trajetórias, por assim dizer. Funcionariam nessa convergência, no mínimo: uma certa condição estrangeira biográfica, o trânsito entre países; a atuação ambivalente no jornalismo e a imprensa; o trabalho com fotografia e o encontro com a trajetória de outros fotógrafos; e o deslocamento pela cidade, as deambulações produtivas na escala local. Pretende-se visitar alguns desses aspectos como forma de se sondar a hipótese de uma configuração de consolidação da aproximação entre fotografia e paisagem urbana com ajuda da cultura jornalística.

Gyula Halász nasceu em 1899, na localidade de Brasso, na Hungria, depois território romeno. Em referência ao local de origem adota o pseudônimo (estratégia de tantos outros nomes da fotografia⁴⁸) de Brassai. Depois de viver em Budapeste vai a Berlim - esse um primeiro trânsito significativo aos fins aqui propostos de debate. Atua como jornalista na Alemanha no início dos anos de 1920, envia notícias a um jornal de Budapeste, e faz estudos em pintura.

Suspeita-se que a vivência em Berlim tenha permitido o contato com um tipo de imprensa de aposta no desenvolvimento gráfico para o período e consequente valorização da imagem, incluindo a fotográfica. Diferente de vários outros países que tardaram a se convencer do uso de fotos em periódicos, como na França, onde ainda se avaliava se a fotografia configurava algum tipo de arte, “os editores alemães incorporaram rapidamente o amplo uso da fotografia aos seus cotidianos, reconhecendo e exigindo dela a qualidade de texto que exigiam da palavra escrita” (MARICONDA, 2016, p. 27). A autora também considera pouco provável que não tenham chegado a Brassai no período em Berlim “imagens produzidas por fotógrafos como László Moholy-Nagy, Alfred Eisenstaedt, André Kertész, Martin Munkacsi, Germaine Krull – artistas que colaboraram com o seu talento para o sucesso da concepção estética do jornalismo na Alemanha” (MARICONDA, 2016, p.

⁴⁸ É o caso de Robert Capa (pseudônimo de André Friedman), Cornell Capa (cujo nome era Kornel Friedmann), Lee Miller (disfarce para Elizabeth de Poughkeepsie) e Weegee, senha para Usher Fellig, para ficar apenas em poucos exemplos de nomes referenciais mais conhecidos do fotojornalismo.

27). Nesse momento, a trajetória do pretendente a fotógrafo cruza-se com uma parte da história da imprensa alemã, das artes gráficas e do que se convencionou chamar de fotojornalismo moderno. Para Souza (2002, p. 17), é possível situar na Alemanha o nascimento desse cruzamento entre a fotografia e o jornalismo no início do século XX: “Após a Primeira Guerra, floresceram nesse país as artes, as letras e as ciências. Este ambiente repercutiu-se na imprensa. Assim, entre os anos vinte e os anos trinta do século XX, a Alemanha tornou-se o país com mais revistas ilustradas”.

Para Amar (2011, p. 99), a Alemanha na década de 1930 se torna “o país europeu que tem maior número de jornais ilustrados”, com ao menos 13 semanários de informação “que concedem um lugar privilegiado à imagem e onde podem colaborar fotojornalistas”, como é o caso de Alfred Eisenstaedt, Martin Munkasci, Willi Ruge, Otto Umberhrs (conhecido como Umbo) e André Kertész – todos, aliás, com idade muito próxima de Brassai. “Muitos destes fotógrafos terão de deixar a Alemanha nazi e emigrar para a França, a Inglaterra e os Estados Unidos” (AMAR, 2011, p. 99).

O modo como as publicações impressas alemãs em escala massiva, voltadas a um público leitor estimado de 20 milhões de pessoas, passam a articular texto e imagem de modo específico e inovador também merece referência:

A forma como se articulava o texto e a imagem nas revistas ilustradas alemãs dos anos vinte permite que se fale com propriedade em fotojornalismo. Já não é apenas a imagem isolada que interessa, mas sim o texto e todo o “mosaico” fotográfico com que se tenta contar a história. As fotos na imprensa, enquanto elementos de mediatização visual, mudam: aparecem a fotografia cômica, os foto-ensaios e as foto-reportagens de várias fotos. (SOUZA, 2002, p. 17).

De acordo com Souza (2002, p. 18), podem ser elencados cinco fatores que ajudaram a definir e desenvolver o fotojornalismo alemão dos anos de 1920: o uso das câmeras de pequeno formato; a emergência de uma geração de repórteres fotográficos com alguma formação; colaboração entre fotógrafos, editores e proprietários na difusão da *candid photography*, estilo não posado e não protocolar; investimento em reportagem da vida cotidiana, de interesse humano, o registro de pessoas comuns; o ambiente cultural e o suporte econômico. A chegada de Hitler ao poder em 1933 coloca em colapso esse fotojornalismo, que então já havia influenciado outros países.

Antes disso, a vida em trânsito de Brassai começa quando, em fevereiro de 1924, vai a Paris como jornalista para viver no bairro dos artistas, Montparnasse (MARICONDA, 2016, p. 32). Conheceu Atget em 1925. Um ano depois, conhece o compatriota André Kertész, que já atuava como fotojornalista e repórter. Chegam a trabalhar juntos. Faz as primeiras fotografias em 1929 (BIEGER-THIELEMANN, 2010, p. 81). A escolha do país, da cidade e do bairro inclui, assim, um novo desenho na trajetória do fotógrafo e delimita um novo universo de possibilidades jornalísticas e artísticas. Havia uma singularidade de Paris no período entreguerras, o fluxo de pessoas indo à capital francesa:

Durante as três primeiras décadas do século passado, Paris foi a capital cultural do mundo. Meca das vanguardas artísticas mais ousadas, aberta e cosmopolita, a capital francesa atraiu e concentrou um número extraordinário de artistas europeus e da América: escritores, pintores, escultores, bailarinos e... fotógrafos, que conviveram, especialmente no período entreguerras, em um estado de exaltação e sob um singular clima de ebulição intelectual na Europa. (COLEÇÃO FOLHA GRANDES FOTÓGRAFOS, 2009, p. 3).

A partir da vida no bairro de Paris, Brassai tem acesso ao meio artístico e intelectual e, a seguir, a Paris que vai fotografar. “Amigo de Picasso, Henry Miller, Kertész, Man Ray, participa da vida noturna de Paris, que fotografa sob todos os seus aspectos: gente anônima, prostitutas, bordéis, ruelas sombrias. O seu amigo Miller dá-lhe o cognome de ‘o olho de Paris’” (AMAR, 2011, p. 103).

O comportamento multi-escalar do ‘olho de Paris’ ganha desdobramento local por meio das deambulações pela cidade. “Durante os seus longos passeios pela noite de Paris, Brassai começou, em 1930, a registrar as ruas e praças desertas dessa cidade” (BIEGER-THIELEMANN, 2010, p. 81). “Palmilha a metrópole em todas as direções e sem direção definida. Tudo o entusiasmo” (MARICONDA, 2016, p. 34), da gastronomia às vitrines e mulheres. Identifica temas que mais tarde irá registrar em profundidade: “graffiti, crianças, gatos e janelas, o Jardin Montsouris, monumentos e, finalmente, a vida e a paisagem noturna de Paris. Quando isso se dá, já não se esconde da cidade. Dorme durante o dia e caminha à noite, às vezes acompanhado, geralmente só” (MARICONDA, 2016, p. 34).

Brassai reelabora, em outras condições, movimentos fotográficos disponíveis em Atget, como esse dar a ver a cidade, os deslocamentos do fotógrafo por várias partes da cidade a fim de constituir, sempre parcialmente, um inventário

de pequenos fragmentos de realidade capturados na paisagem urbana. Esse esforço vai estar registrado no livro de fotografias *Paris de Nuit*, publicado em dezembro de 1932 pela Arts et Métiers Graphiques (MARICONDA, 2016, p. 46). São 64 fotos a evidenciar o espaço público, monumentos, parques, o contraste entre ambientes abertos e fechados. O livro dá uma projeção ao autor no mercado europeu, ciente do papel da circulação e reprodução de imagens como nova realidade editorial (MARICONDA, 2016, p. 35) – e essa questão do uso de livros de foto como um tipo particular de comunicação midiática já seria uma diferença em relação a seu precursor.

Duas outras diferenças mais evidentes que agora repotencializam em Brassai o gesto de fotografar Paris são a deambulação noturna e o jornalismo, que permitia ou autorizava uma circulação entre diferentes estratos da sociedade e camadas da vida urbana. “A fotografia surge para Gyula nas ruas da cidade, em um mergulho cada vez mais fundo nos acontecimentos da vida e da noite em Paris. Sua mobilidade como jornalista facilitava a circulação entre os mundos da alta sociedade e das classes populares” (MARICONDA, 2016, p. 35). A autora lembra que o acúmulo de imagens desses contrastes sociais e culturais permite uma reedição do primeiro livro, lançada em 1976 e intitulada *Le Paris secret des années 30*. Trata-se da paisagem urbana fotografada em seu lado secreto, noturno e de contraste social.

A obra de Brassai se produz na amarração ou na intersecção da atuação como jornalista, fotógrafo e na atualização da figura do flâneur como um agente particular que circula, observa e percebe a cidade. Essa amarração responde por um trabalho que revela intimidade com a cidade.

A consagração da arte fotográfica de Brassai não foi fruto do acaso. Ao contrário, toda a fluidez narrativa, a autenticidade e o impacto dos cenários explorados naquela Paris noturna, vêm da intimidade profunda com as ruas, adquirida por ele na prática da flânerie. Nesse sentido, a vivência do flâneur em Brassai antecede a da fotografia, como se o hábito de perambular pelas ruas até a madrugada tivesse funcionado nele como uma espécie de câmara escura, onde os enquadramentos e as cenas da vida noturna parisiense, capturada em suas errâncias, seriam depois reveladas em duas obras: *Paris de nuit* e, 30 anos depois, *Le Paris secret des années 30*. Nessa viagem pela paisagem urbana, o destino de Brassai é a própria teatralidade da cidade (...). Porém, é olhando para a função que Brassai exercia como jornalista, e a mobilidade social que a profissão permitia-lhe, que podemos explicar a intimidade de Brassai com a cidade de Paris. (MARICONDA, 2016, pp. 47-48).

A viagem de Brassai pela paisagem urbana incluía distintas camadas sociais e também a periferia de Paris e seus personagens. Valia-se para tanto da mobilidade social que o trabalho como jornalista oferecia: “Brassai era capaz de circular tanto entre os trabalhadores noturnos, os acendedores de lampiões, as prostitutas e seus clientes, quanto participar dos eventos da Paris do brilho e luxo”. (MARICONDA, 2016, p. 48). Ele acopla o jornalismo à prática da flânerie “noturna e solitária em regiões de Paris das quais o espectador de bulevar raramente se aproxima” com vistas a um tipo de inversão da imagem da cidade, conferindo valor de exposição para aquilo que o espaço público quer agora esconder, como “prostitutas, marginais, trabalhadores noturnos, policiais e um ou outro boêmio” (MARICONDA, 2016, p. 49).

As fotografia de Brassai e também seu método de trabalho trazem marcas da radicalização de um processo que já dava pistas nas fotografias feitas por Atget. As reformas de Haussmann provocaram a divisão da cidade, empurrando para a periferia urbana pequenos comerciantes, vendedores ambulantes, drogados, prostitutas e marginais. “De certo modo, era ali que o coração daquela Paris do século XIX ainda batia, fora de um corpo feito sob medida para ser exposto como mercadoria em feiras internacionais. Esse é um dos rostos da Paris noturna de Brassai. (MARICONDA, 2016, p. 50).

A paisagem urbana se faz na fotografia de Brassai via cultura jornalística, mas com validade também documental e com um princípio artístico, dada a percepção afetiva da cidade que percorre tal trabalho, aproximando-se e distanciando-se do surrealismo. “Esta é a marca registrada da obra de Brassai: para usarmos um termo de laboratório fotográfico, um estado psicológico é fixado na disposição de formas tangíveis. A paisagem urbana é, ao mesmo tempo, real e interna, objetiva e surreal” (DYER, 2008, p. 59).

Os mundos paralelos (noite e dia) e o jogo entre uma cidade interior (do fotógrafo) e exterior funcionam como chaves dessa realidade fotográfica, que dá a ver uma outra paisagem: “é por meio da luz noturna, difusa e escassa, que Brassai define e valoriza os contornos, o volume e a forma dos objetos; belezas que o olhar urbano, diurno e distraído, não percebe (MARICONDA, 2016, p. 53). Em outros termos, a “observação da paisagem enquanto organismo vivo, eleva-se para ele em princípio artístico” (MARICONDA, 2016, p. 71).

Pode-se atribuir a esse investimento do olhar do fotógrafo o reconhecimento, em 1932, do grafite como elemento da paisagem urbana em suas imagens (BIEGER-THIELEMANN, 2010, p. 82) – a vitalidade da cultura popular em disputa com os grandes marcos e símbolos no espaço urbano das reformas de Haussmann. Por isso, “é possível dizer que Brassai vislumbra um ‘corpo coletivo’ na simbologia ancestral dos muros, elemento comum e quase despercebido no vocabulário das cidades” (MARICONDA, 2016, p. 97).

Brassai chegou a publicar na revista surrealista *Minotaure* e, em 1937, começa a trabalhar na *Harper's Bazaar*. Antes disso, em 1933, participa da formação do primeiro grupo de fotógrafos da agência Rapho. Desiste da fotografia em 1962 (BIEGER-THIELEMANN, 2010, p. 82) e morre em 1984. Acredita-se que sua obra referencial sobre Paris e de Brandt sobre Londres sejam “antecedentes do estilo mais mordaz de Robert Frank (*The Americans*, 1959) e do nova-iorquino William Klein (*Life is good & good for you in New York – Transe witness revels*, 1956)” (COLEÇÃO FOLHA GRANDES FOTÓGRAFOS, 2009, p. 5).

FOTO 53 – Uma coluna Morris na neblina, Avenida do Observatório, 1934



Autor: Brassai / Fonte: Moma.

Na imagem acima, uma característica do trabalho de Brassai ou de seu mapa noturno de Paris: os contornos e os volumes expressos pela luz noturna em meio à neblina – a cidade se revela na medida em que está parcialmente escondida. A obra do fotógrafo dá visibilidade, em primeiro lugar, à dimensão noturna de Paris e seus cenários particulares, não acessíveis à luz do dia. Em um segundo momento, suas fotos alimentam uma percepção específica da noite – um espaço público soturno, nebuloso, que mostra e esconde, semi habitado, solitário, de visibilidade turva, mas de algum modo poético.

5.4 CARTOGRAFIA (SURREAL) FOTOGRÁFICA DE UM MUNDO EM VIAS DE DESAPARECER

Conforme os dados apresentados sobre parte do percurso de dois nomes referenciais à fotografia urbana do século XX, entrecruzado por percursos de tantos outros trabalhos e esforços fotográficos, identifica-se uma aproximação entre o ofício de se fotografar e a questão da documentação ou do registro da paisagem nos centros urbanos. São obras, por vezes ao fim de uma vida, às vezes em publicações parciais durante a trajetória do produtor, que acabam por desenvolver a cidade como tema – e vão inspirar em maior ou menor medida inúmeras iniciativas afins em vários continentes. A cidade é aí limite (terreno de captura) e desafio ou possibilidade (como será mostrada, a partir de quais escolhas ou parcialidades).

Ressalta-se que ao dedicar imagens à cidade a fotografia rastreia e reconhece características do espaço público, usos do espaço urbano, documenta ou quase que inventaria edificações, ruas, parques, lojas – mas também identifica personagens da urbe, das posições centrais às mais periféricas, que figuram em aparições fugidias ou estáticas, em grupos ou isolados, sempre a indicar uma interação com o cenário.

Como foi discutido, há em toda essa documentação de Atget e Brassai a presença do gesto e do olhar dos fotógrafos ou da própria natureza da fotografia, que ao registrar também modula e, no mínimo, reapresenta a paisagem urbana de Paris em novas condições. E nesse ato de reapresentar sempre há um intuito de descoberta, de revelação, de dar a conhecer outra dimensão do entorno, seja uma parte da cidade que nunca havia aparecido em fotografias com determinada qualidade, seja um lado secreto, escondido ou misterioso da vida pública – que estaria disponível apenas aos olhos mais atentos (de preferência, equipados com

uma câmera). A questão da descoberta é mais monumental em Atget e, talvez, mais social e de classe em Brassai.

Em comum entre os dois está o movimento ou o impulso das longas caminhadas, das errâncias e perambulações – uma espécie de cartografia na escala pedestre do espaço público. As imagens resultam dessas andanças locais, com tendência de rumar ao periférico, o que também parece sintomático. Ambos fotografam a Paris transformada pelas reformas de meados do século XIX, em diferentes momentos ou graus de alteração da paisagem. Uma diferença entre eles é o fato de que o segundo trafega por estruturas e procedimentos mais jornalísticos (mas não apenas), aproveita a mobilidade proporcionada pelo jornalismo como mecanismo de acesso a distintas realidades de uma mesma cidade, uma forma de ampliar os contatos no espaço urbano. Ainda que isso possa eventualmente agregar constrangimentos, compromissos ou restrições pontuais a uma circulação ou a um nomadismo pelas noites de Paris. Pouco ou quase nada se sabe dessa parte.

Esse percurso de articulação mais evidente entre fotografia e paisagem urbana mostra-se, portanto, sugestivo para o exercício de se debater e pensar implicações geográficas no fotojornalismo. Sem desconsiderar, justamente, que as obras comentadas trafegam entre o documental e o artístico, sendo que o jornalístico entra aí mais como um modo de deslizar pelas entranhas da cidade – por mais que Brassai fotografasse para publicações da época, deve-se considerar, até mesmo pela maior circulação de imagens e informações nos jornais e nas revistas no período. Mas ainda se trata de uma configuração que não permite uma separação tão estanque ou especializada como ramos isolados de atuação. Os contágios vão estar aflorados, tanto nos universos biográficos como no modo de entender aquilo que produzem.

Ao comentar o trabalho de nomes que fotografaram Nova York, Londres e Paris, como Atget e Brassai, Sontag (2004, p. 71) entende o fotógrafo como artista de sensibilidade urbana. Seu dispositivo para isso seria a figura do flâneur. E essas seriam heranças do surrealismo sobre a prática cultural de se fotografar a cidade. “O surrealismo se situa no coração da atividade fotográfica: na própria criação de um mundo em duplicata, de uma realidade de segundo grau, mais rigorosa e mais dramática do que aquela percebida pela visão natural” (SONTAG, 2004, p. 67).

A paisagem urbana fotografada seria essa realidade de segundo grau, não em tudo condizente com a realidade em si, pois articulada a outra percepção. Os

antecessores desse processo seriam fotógrafos do século XIX. “Assim, as primeiras fotos surreais provêm da década de 1850, quando os fotógrafos pela primeira vez saíram a vagar pelas ruas de Londres, Paris e Nova York, em busca da sua fatia de vida sem pose” (SONTAG, 2004, p. 68). Essa vida sem pose, em referência ao habitual protocolo dos retratistas (tanto pintores quanto fotógrafos, a seguir), por outro lado, não representa uma neutralidade, como sustenta a autora. “O que torna uma foto surreal é o seu *páthos* irrefutável como mensagem do passado e a concretude de suas sugestões a respeito da classe social” (SONTAG, 2004, p. 68). Uma conotação de tempo e de posição social escorre, assim, pelas frestas do olhar do fotógrafo sobre a cidade – tal como sugerido em Atget e Brassai.

Essa segunda realidade, a cidade que circula nas imagens fotográficas, seria indissociável de um modo de produção, do movimento próprio dos fotógrafos, a prática de caminhar e descobrir a paisagem, novamente reinventando figuras já disponíveis na cultura, como destaca Sontag (2004, p. 70): “O fotógrafo é uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante voyeurístico que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos” (SONTAG, 2004, p. 70). Uma descrição das andanças de Brassai feita por Dyer (2008, p. 58) ilustra bem esse processo: “Brassai vagueava pela cidade, nas horas dos sonhos, explorando aquilo que Walter Benjamin chamou, em 1911, de 'o inconsciente óptico'. Isso fica explicitado, tanto quanto possível, nas fotos feitas por Brassai de pontes sobre o Sena”. Em outras situações, também eternizaram fotos noturnas nomes como Kertész, Brandt e Stieglitz.

Interessa notar que percepção e eventual registro dos elementos da paisagem urbana estão associados a deslocamentos, a um olhar de passagem, a alguém que circula – artifício que reinventa ou potencializa de várias formas a prática do flâneur:

As descobertas do *flâneur* de Baudelaire são diversificadamente exemplificadas pelos instantâneos singelos tirados na década de 1890 por Paul Martin, nas ruas de Londres e no litoral, e por Arnold Genthe, no bairro de Chinatown em San Francisco (ambos com uma câmera oculta); pela Paris crepuscular de Atget, com suas ruas degradadas e lojas decadentes, pelos dramas de sexo e solidão retratados no livro de Brassai, *Paris de nuit* (1933); pela imagem da cidade como um teatro de calamidades em *Cidade Nua* (1945), de Weegee. O *flâneur* não se sente atraído pelas realidades oficiais da cidade, mas sim por seus recantos escuros e sórdidos, suas populações abandonadas – uma realidade marginal por trás da fachada da vida burguesa que o fotógrafo ‘captura’, como um detetive captura um criminoso. (SONTAG, 2004, p. 70).

São fortes na citação acima e recorrentes em proposições anteriores esse impulso da fotografia ao registro da marginalidade, dos recantos escuros, de uma certa decadência ou vida em ruínas, de um bastidor que também compõe uma possível teatralidade da cidade. Como diz Dyer (2008, p. 58), “Tanto o artista quanto a cidade se revelam ao se esconder”.

O intuito surrealista do gesto fotográfico sobre esse mundo urbano teria o “propósito elevado” de desvelar o oculto da cidade e também de conservar um passado em via de desaparecer, sendo que não raro se trata da mesma coisa, como discute Sontag (2004, p. 71). A promessa de desvelar o que se esconde por trás da fachada tem a ver também com a ideia de “turismo de classe”, uma capacidade ou autoridade que os fotógrafos desenvolvem para transitar entre níveis sociais e diferentes temas: “Viajar entre realidades degradadas e glamourosas faz parte do próprio impulso original da atividade fotográfica” (SONTAG, 2004, pp. 72-73). Em alguma media, é o que se percebe no impulso de mobilidade em Atget, de certo modo, e com uma conotação jornalística em Brassäi.

A atenção a um mundo em vias de desaparecer e, portanto, o desenvolvimento de uma percepção aguda sobre marcas de temporalidade nas paisagens, sejam objetos ou pórticos, costumes ou pequenos ofícios, seria uma das marcas que une o trabalho de diferentes fotógrafos, em locais e períodos distintos. É o caso da comparação entre Atget e Berenice Abbott, nos anos de 1930, em Nova York (ela que, como dito, descobriu as fotos do precursor), feita por Sontag (2004, p. 83). Atget “passou os anos entre 1898 e sua morte, em 1927, documentando furtiva e pacientemente uma Paris em pequena escala, corroída pelo tempo, em via de desaparecer”, ao passo que Abbott registra “a incessante substituição pelo novo”. Ou seja, parte da revelação da cidade está em se fotografar o que parece correr risco de mudança ou desaparecimento. Há algo de novo nisso:

O passado mesmo, uma vez que as mudanças históricas continuam a se acelerar, transformou-se no mais surreal dos temas – tornando possível, como disse Benjamin, ver uma beleza nova no que está em via de desaparecer. Desde o início, os fotógrafos não só se atribuíram a tarefa de registrar um mundo em via de desaparecer como foram empregados com esse fim por aqueles mesmos que apressavam o desaparecimento. (SONTAG, 2004, p. 91).

O fotógrafo em relação à paisagem urbana atua como colecionador e trapeiro (tal como quem consome as fotos), suas fotografias estão ligadas a um sentido de passado e a abordagem se torna assistemática ou anti-sistemática (SONTAG, 2004, p. 92). Nesta coleção ganham preferência os restos da cidade, o resíduo, o lixo, detritos urbanos, coisas sem importância. Dessa forma, Atget se dedica a uma certa beleza periférica expressa em “veículos estropiados, vitrines vistosas ou fantásticas, na arte brega dos cartazes de lojas e dos carrosséis, ornatos de pórticos, curiosas aldrabas de porta e grades de ferro batido, ornamentos de gesso na fachada de casas dismanteladas” (SONTAG, 2004, p. 93).

Para a fotografia, na concepção de Sontag (2004, pp. 95-97), a realidade é inclassificável, feita de fragmentos fortuitos. Uma resposta de um sistema perceptivo à impossibilidade de compreensão, conforme prevê o surrealismo. Em lugar disso, o que se propõe é uma coleção de partes do mundo a partir da vida e dos resíduos da cidade. Por fim, vale lembrar um comentário que Barthes (2005, p. 199) fez sobre fotos de paisagens da natureza e que se poderia arrastar para a fotografia urbana (e talvez voltar a pensar então nos grafites nos muros redescobertos pelas lentes de Brassäi... e depois por tantos outros): “Quantas culturas empenhadas nesta vista!”.

6. O FOTÓGRAFO FLÂNEUR EM BUSCA DA MÚSICA NO ESPAÇO PÚBLICO

Existem diversas afinidades, como se percebe, entre o mundo fotográfico a partir das referências indicadas e o personagem benjaminiano da cultura urbana reconhecido como flâneur. É preciso explorar melhor essa relação para se extrair novas informações das fotografias que se pretende analisar e para aperfeiçoar a proposta da inscrição da fotografia da música no espaço público na reconfiguração da paisagem cultural. Aceita-se a hipótese de que o fotógrafo contemporâneo atualiza em várias dimensões tal conceito.

O flâneur pode ser entendido ao mesmo tempo como figura de uma época, síntese, expressão de uma sociedade e um tipo particular de comportamento na cidade. Entre seus condicionantes está a maior presença da cultura material na experiência do indivíduo e nas relações sociais proporcionada por uma nova escala de circulação da mercadoria – ambos fatores conectados por maior apelo visual na relação com o mundo e com os objetos.

A teoria benjaminiana encontra nessa figura ou nesse operador simbólico a expressão de amplas transformações nos modos e nas condições de produção no século XIX. De modo mais específico, o flâneur expressa no plano cultural ou recodifica as transformações do espaço urbano (sobretudo de Paris) em complexa articulação à emergência de outro tipo de capitalismo, que confere uma expansão à esfera de circulação da mercadoria. Na cultura também, tudo aí se converte na mais plena expansão da mercadoria para todas as esferas da sensibilidade e do pensamento. O flâneur parece indicar uma tentativa teórica e política de vislumbrar a potência individual frente um mundo que se converte em objeto, em que as individualidades são solapadas pela ideia de massa e de consumo – ou seja, o próprio esfacelamento da experiência. Restaria um papel às artes nessa perspectiva:

Diante do esfacelamento da vida moderna, do pesadelo dos fragmentos e detalhes perante a máquina da economia capitalista, Benjamin identifica na arte a capacidade de elaboração dessa experiência a partir do individual, por meio de imagens pertinentes de sentido e de possibilidades para o ser humano. {...} através de uma narrativa individual as experiências coletivas seriam materializadas e contextualizadas numa interação dialética entre o individual e o universal. (FERRAZ, 2005, p. 5004).

É dentro de um projeto de ampla e aguda crítica ao capitalismo em desenvolvimento desde meados do século XIX e com sérios impactos sobre o século XX que a figura do flâneur recobra sua potencialidade para lançar luz sobre distintas realidades culturais contemporâneas, ao contrário do que indicam análises ou apropriações mais apressadas e descoladas desse contexto teórico e político⁴⁹. Há uma preocupação em Benjamin relacionada à humanidade das relações e à sensibilidade humana em um mundo cada vez mais dominado por objetos.

Esse indivíduo isolado, jogado entre objetos e valores mercadológicos da sociedade industrial e consumista, perdeu sua memória coletiva a partir de suas experiências em grupo e de seus referenciais mais íntimos, quais sejam: o amor, a paixão, a liberdade, a imaginação criadora, da consciência do que é sua vida e da busca da felicidade enquanto existência humana. Essa concepção de tempo fica presa a esse mundo pautado num individualismo sem personalidade, em um indivíduo que não se entende enquanto gênero humano pois, para se identificar enquanto humano precisa estabelecer relações humanas com os demais seres humanos, daí a substituição do preenchimento dessa humanidade criada coletivamente por objetos e mercadorias adquiridas monetariamente, fazendo do próprio outro ser humano um mero objeto, uma mercadoria com que se explora, compra ou enfeita. (FERRAZ, 2005, pp. 5005-5006).

O flâneur está associado a práticas e valores da cultura urbana, como a observação recíproca, o olhar entre pessoas estranhas. Ao mesmo tempo, trata-se de um olhar em trânsito, conjugado à prática de circulação, de mobilidade, deslocamento, do passeio ou do se perder com vagar pela cidade. A figura expressa a mudança nas condições que até então equalizavam os limites entre o individual e o coletivo, o indivíduo e a massa, as esferas ou regiões do público e do privado na vida social. Aqui novamente é preciso atentar para uma reapropriação, ressignificação ou sobrevida de tais preceitos no ofício dos fotógrafos. Diz Benjamin (2009, p. 462) que o flâneur caminha a esmo, a cidade abre-se à sua percepção

⁴⁹ Para Garcia-Canclini (1999, p. 155), o que chama de cidade videoclipe não comportaria mais o flâneur e seu suposto desejo de ordenar a vida urbana. Seria o caso das megalópodes. Restaria, então, narrar (cinicamente, pode-se imaginar) a cidade. Desconsidera-se nesse tipo de posição o grau multi-escalar da vida em uma megalópode ou o fato de que nem tudo se converte em 'texto' na relação com a cidade (como querem os pós-modernos) e de que indivíduos, pelos mais variados esforços, ainda encontram meios para se lançar contra as tiranias alienantes e de desumanização das relações pelo capitalismo. Entende-se que tal apropriação evidencia um uso limitado da figura do flâneur fora do contexto da crítica ao mundo da mercadoria, como um equalizador de tensões que responde de certo modo pela via da sensibilidade e da estética a esse cenário e busca o seu lugar numa cidade que jamais lhe pertence (ao menos desde Baudelaire). Outra possibilidade para a leitura enviesada é limitar o flâneur à sua dimensão empírica de origem (quase como confundir o ator com o personagem).

como paisagem e “fecha-se em torno dele como quarto”. A “embriaguez anamnésica” do flâneur nutre-se do que lhe passa sensorialmente diante dos olhos, mas também do simples saber. Em outro momento, o autor sugere que “o flâneur compõe seus devaneios como legendas para as imagens” (BENJAMIN, 2009, p. 464). Dado o apreço de Benjamin pela obra de Atget, é possível imaginar que exista algo da figura do fotógrafo nas formulações do conceito do flâneur – o que justifica tantas aproximações, tal como a andança pela cidade, a captura do mundo a partir do sensível, a tomada da cidade como paisagem que se abre, o saber simples ou mundano e essa mistura de acumulação e esquecimento que se expressa nos acervos ou nas coleções fotográficas, ou seja, uma memória baseada em instantâneos.

Como se nota, essa figura do indivíduo que transita e consome a cidade a seu modo está associada a diferentes transformações do espaço urbano que reconfiguram as dimensões do público e do privado, do estar sozinho ou na multidão, do íntimo e da exterioridade. As barreiras ficam borradas entre o mundo das mercadorias, do objetos e da sensibilidade, da individualidade e da experiência. A principal marca material desse processo se expressa na arquitetura das passagens, galerias criadas em 1799 e que se espalham por Paris durante o século XIX – a ponto de, em 1840, somarem mais de uma centena. É o lugar por excelência desse novo tipo cultural, permite passeios protegidos da chuva, compras, mas também a leitura de livros, jornais e o consumo de cigarros. As passagens estabelecem um meio-termo entre a rua e o interior da casa (BENJAMIN, 1994, p. 35). Esse consumo ‘de passagem’ exige uma outra condição visual, como lembra o autor, inspirado em Simmel: “As pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras” (BENJAMIN, 1994, p. 36). Daí que se torne famosa a máxima de Baudelaire de que “o arrebatamento desse habitante da cidade não é tanto um amor à primeira vista quanto à última vista” (BENJAMIN, 1994, p. 43).

Outro drama expresso na figura do flâneur e que passa a ser revivido ou atualizado pela ação do fotógrafo na captura da paisagem urbana e seus elementos é o conflito de classe inerente a esse consumo cultural da cidade, a esse perambular, a esse gesto de exposição em público, contrário ao costume burguês de recolhimento, daquele que se vale da moradia como espécie de cápsula ou estojo do ser humano (BENJAMIN, 1994, p. 44). Outra parcela desse drama é a tensão

entre o indivíduo e a multidão, não apenas vivenciada por fotógrafos como amplamente retratada pelas lentes fotográficas ao longo dos séculos. Benjamin (1994, p. 47) dizia que “Baudelaire amava a solidão, mas a queria na multidão” – assim, talvez, também seja em muito a condição do fotógrafo e dos músicos de rua.

Agora é possível recorrer a registros de atividade musical na vida das ruas materializados por Atget e Brassai. Os músicos fazem parte da paisagem em suas fotos. Cada um retratou esse fenômeno a seu modo e em sintonia com as transformações da cidade, como é possível perceber. Em pesquisa no acervo online de Atget no Museu de Arte Moderna de Nova York (Moma) foram encontradas três imagens de maior interesse no registro de indícios da música, mais propriamente voltados ao retrato de três músicos ambulantes em duas situações diferentes.

As duas situações fotografadas evidenciam os músicos posando para a câmera ao ar livre, na rua, durante o dia. A imagem do tocador de violão denuncia ainda mais a disponibilidade do músico para o fotógrafo. Não olha para a câmera, mas o corpo está voltado para o fotógrafo numa das imagens. Há um protocolo, por assim dizer, de exposição da música, um padrão que se repete nesses fragmentos fotográficos.

No registro do tocador de realejo, o cenário é composto por janelas, uma fechada e outra parcialmente aberta, com vidros e cortinas brancas, remetendo a um interior ou a um espaço fechado doméstico do qual é possível apenas intuir pistas, num contraste intenso com os músicos na rua, em trajes simples e escuros. Como se o mundo externo ficasse ainda mais aberto (e desprotegido) por esse contraste com as paredes do que parece ser uma residência que tendemos a espiar e imaginar em função da janela aberta. O tocador de realejo olha para a câmera, ao passo que sua companheira está posando virada para fora da imagem. Dada a semelhança com outras fotos e situações descritas sobre esse perfil de músicos, tende-se a imaginar que sua companheira pode ser cega, como era ou ainda é muito comum aos artistas da música que buscam sustento na rua. Uma das pistas é esse olhar (perdido ou que não se consegue capturar) para fora da foto, justamente do lado da janela fechada. Outro índice visual a reelaborar de certo modo os músicos na paisagem é o fato de o instrumento possuir rodas e estar colocado na rua, numa emulação dos veículos de transporte e da condição de mobilidade dos trabalhadores ambulantes. Os músicos foram flagrados nessa situação de deslocamento, não

estão se apresentando a nenhuma plateia, estão justamente em itinerância e foram parados pelo fotógrafo – este também um caminhante.

FOTO 54 – Tocador de realejo (1888-1889)



Autor: E. Atget / Fonte: Moma.

O que chama atenção, por efeito comparativo, na imagem do tocador de violão é a postura mais garbosa e o traje mais composto do músico, como se estivesse pronto para subir ao palco. O músico, sozinho no quadro, contrasta com um universo de sombras ao fundo, remetendo para além muros, por assim dizer. Existem poucos sinais de uma porta e de janelas no último plano numa edificação de ao menos dois andares. O primeiro plano concentra a maior intensidade de luz, a ponto de projetar-se uma sombra intensa do músico na rua. Esse efeito ensolarado do violeiro o destaca no meio da rua, em público, e o separa ainda mais das sombras dos outros ambientes ao fundo. Há efeito de amplidão, remetendo a uma rua larga, a um largo ou uma praça, diferente da rua mais espremida da outra foto. O músico parece tocar seu instrumento para ninguém além do fotógrafo. Essa fagulha de ação também a diferencia da imagem anterior, em que a andança dos tocadores foi interrompida pela pose fotográfica.

FOTO 55 – Tocador de violão (1899-1900)



Autor: E. Atget / Fonte: Moma.

Em comum nessas imagens, essa visibilidade do músico destacado da situação de apresentação musical, como se estivesse envolvido num retrato pela moldura da rua. Os músicos são os únicos no quadro, não aparecem pedestres, plateia ou demais interferências, como se a rua fosse um estúdio fotográfico ao ar livre. Os músicos usam chapéu e ali já existem pistas sutis de distinções sociais – um motivo recorrente na história da fotografia e que permite ler conotações de classe econômica, como mostra Dyer (2008). A relação entre primeiro e segundo plano promove ou dá a ver a diferenciação entre o público e o privado em termos de espaço aberto e fechado na cidade.

Se adotada a perspectiva de Sontag (2004) sobre a fotografia francesa e, em alguma medida, europeia, deve-se interpretar que os músicos de rua fotografados por Atget estavam ameaçados de desaparecimento, por isso o imperativo do registro – um gesto eminentemente burguês, conforme a autora, frente um mundo em transformação, a deixar expostas suas ruínas. O fotógrafo passa, assim, a colecionar, preservar e, paradoxalmente, acelerar o fim daquilo que tenta guardar em imagem.

FOTO 56 – Tocador de violão (1899-1900)



Autor: E. Atget / Fonte: Moma.

Existe um contraste interessante, nesse sentido, no tipo de música presente em Brassai nos instantâneos feitos pouco mais de trinta anos depois. Entre os cento e doze trabalhos online disponíveis no acervo digital da obra do artista do MoMA, encontram-se ao menos três com forte destaque para apresentações musicais. Mas os músicos estão recolhidos em ambientes fechados da vida noturna de Paris, sobretudo do bairro de Montparnasse. Aparece a figura da plateia, agora convertida também em cliente, pistas de certo público consumidor (de mercadorias, de ambientes segmentados e de arte). A fotografia vai aqui tornar visível a música escondida na noite e que se faz em espaços fechados – uma dupla ruptura em relação ao violeiro ensolarado em imagem anterior numa via a céu aberto.

FOTO 57 - Kiki Singing at the Cabaret des Fleurs, Boulevard Montparnasse, 1932



Autor: Brassai / Fonte: Moma.

Existem ao menos três planos principais na foto 57: a cantora, o sanfoneiro e o casal sentado ao fundo. A depender do ponto de vista e do grau de detalhamento, seria possível dizer que tem algo que antecede o primeiro plano, uma parede ou pilastra, antes mesmo da cantora – isto é, mais próxima do fotógrafo do que a mulher. O observador se coloca aqui como alguém a espreitar um pequeno ambiente fechado onde acontece uma apresentação musical, esse tipo particular de evento cultural. Mas o fotógrafo parece estar do lado de fora ou de passagem pela cena – numa ambiguidade em relação ao mundo lá fora ou uma zona intermediária, nem pública nem privada. O jogo de olhares do público remete aos olhos fechados da cantora, o que reforça um sentido de visibilidade produzido pela circunstância da apresentação. Pela posição adotada, o fotógrafo está a se somar a tal plateia.

Uma situação diferente pode ser encontrada na imagem 58. O grupo musical é um detalhe ao fundo, no último plano, mais recuado do que o cliente, virado para prestar atenção no número de dança que se desenrola no primeiro plano. A apresentação musical agrega nesse caso um tipo de performance – a dançarina se coloca entre o fotógrafo e o trio de músicos, colocados num palco simplório, diante de um homem solitário (com chapéu). Esse enquadre performático também ocorre na foto 59, no que parece ser um quarteto ou quinteto de metais de

acompanhamento da artista. A foto não evidencia definição clara de palco, plateia ou dos próprios limites da apresentação musical. Existe vidro, no que lembra uma vitrine, um mostruário e luzes. O espelhamento borra as fronteiras entre dentro e fora, ambiente interno e externo coexistem na imagem da música nesse momento de revelação da vida noturna de Paris.

FOTO 58 - The Dancer Gisèle at the Boule Blanche, Montparnasse, 1932



Autor: Brassai / Fonte: Moma.

FOTO 59 - "The Panther" at the Bal de la Horde, Montparnasse au Bal Bullier, 1931



Autor: Brassai / Fonte: Moma.

Os dois fotógrafos – Atget e Brassäi – atualizam, como visto, cada um a seu modo, a figura benjaminiana do flâneur e contribuem para uma aproximação entre fotografia e a paisagem urbana na cidade moderna. Cada fotógrafo, no entanto, nos conjuntos consultados, vai inscrever a vida musical nessa paisagem a partir de um registro específico. É possível dizer que esses dois protocolos representam uma tensão presente até hoje nos modos de se fotografar a música na cidade. De um lado, tem-se na fotografia o âmbito de visibilidade dos músicos de rua, na condição de trabalhadores ambulantes, a preencher o cenário de praças e avenidas. De outro, volta-se a atenção, num esforço de transitar jornalisticamente por camadas e visitar as periferias da cidade (ou da vida noturna), aos músicos de bares e cabarés, agora assentados no enquadramento do evento musical artístico. A fotografia de música vai operar entre esses registros complementares e diferenciais que marcam a reelaboração da música como elemento da paisagem cultural das cidades.

6.1 ECOS VISUAIS DE ATGET NO REGISTRO DA MÚSICA EM PONTA GROSSA (PR)

Agora é possível identificar e sondar reverberações da movimentação fotográfica dos dois fotógrafos sobre ou entre as práticas imagéticas analisadas. Vale-se da ideia de “ecos visuais” de Dyer (2016, p. 9), termo que utiliza ao apresentar a obra da fotógrafa Vivian Maier – uma vez que ali observa continuidades e aproximações em relação a outros trabalhos, realizados antes ou depois de Maier. O autor comenta que a obra da fotógrafa tem “a qualidade de eco visual, uma série de ecos que servem ao útil propósito de questionar os modos como identidade e estilos fotográficos – mais intimamente associados ao conteúdo do que em qualquer outra mídia – são estabelecidos e definidos”. A expressão parece interessante para o presente propósito por embaralhar noções da acústica e da música com artifícios da imagem e da fotografia. Também interessa no termo esse desprendimento ou essa quebra com uma procura por efeitos ou impactos diretos de um sobre outro – os diálogos entre obras e registros da música parecem mais sutis.

A ideia visual de Atget sobre a música, ou seja, fotografar músicos de rua em espaço aberto, fora da atividade de apresentação musical propriamente dita, desprovidos de suas plateias, num protocolo um tanto posado, vai encontrar correspondência no acervo analisado. A foto 60 é uma variação desse estilo, registra

atividade musical no Calçadão da Rua Coronel Cláudio, no centro de Ponta Grossa. O músico, ao violão, está sentando em frente às lojas em uma das laterais da via. Ao fundo é possível ver uma placa que anuncia o serviço de dentista e o início do que seria uma loja de roupas.

FOTO 60 – Músico no Calçadão em Ponta Grossa (PR) (2011)



Autor: Gildo Antonio / Acervo: Lente Quente.

A fotografia, feita em 11 de junho de 2011, foi noticiada da seguinte forma em título e legenda:

O valor da música

A igualdade musical é algo que o cancionista João (foto), valoriza. João é um cantor de música sertaneja que viaja de Ipiranga para o palco do calçadão de Ponta Grossa, em busca de ajuda financeira para alguns custos da deficiência visual não o impede buscar seu sonho. Aproveitando a captura para lembrar que no dia 13 de julho foi comemorado o dia mundial do Rock. O estilo que iniciou com a mistura do country com o R&B (Rhythm and blues) pretendia fazer com que a sociedade aceitasse a igualdade musical entre brancos e negros nos EUA e no mundo.⁵⁰

O músico está cercado por anúncios e pelo comércio, que em muito dá o tom desse tipo de espaço público presente nas cidades brasileiras, também é o caso de Ponta Grossa (PR). Comerciantes fixos e ambulantes disputam a atenção ou o olhar de um fluxo regular de pedestres. Em meio a esse cenário surge a música e o que era rugosidade passa a ser alvo de visibilidade principal na fotografia. O músico

⁵⁰ A imagem recebeu o seguinte comentário do fotojornalista Henry Milléo: “Sou fã do PB em alto contraste... e essa foto tá bem legal”.

está sentado e, ao que parece, o fotógrafo ficou na altura dos seus olhos. O espectador da imagem passa a acessar a situação pelo olhar da câmera, o fotógrafo empresta o seu olhar, a partir da posição que escolheu para o registro, o que altera por completo composição, enquadramento e a proporção entre os elementos da cena, assim como o jogo entre objeto e fundo.

A foto aqui prega uma primeira inversão, que é de dar visibilidade ao músico que antes estava imerso em propagandas, vitrines e produtos – sujeito, em alguma medida, como já previa o olhar de Benjamin sobre a experiência cultural, às mesmas condições da mercadoria. Ao mesmo tempo, existe acessibilidade, sem controle de quem entra e sai do local. E a apresentação musical não deixa de ser gratuita, com poucas pessoas fazendo algum tipo de doação voluntária ao músico. Esse perfil de profissional, como já identificou Gomes (1998, p. 150), está sujeito às variáveis daquele espaço aberto tal como os demais usuários, como a disputa pelo ponto em que vai ficar, a poluição visual e sonora, as intempéries, seja o sol, o vento ou a chuva – o ponto de atuação deriva de uma série de fatores que pesa na escolha dos músicos, como tamanho, localização, intensidade do fluxo de pedestres, tipos de público, proteção, segurança, questões acústicas, conhecimento sobre o entorno, “controle social formal e informal dos espaços públicos”, entre outros aspectos enumerados pelo autor.

Existe uma segunda inversão em jogo nesse tipo de registro, uma vez que a situação sonora capturada vira imagem – a música é dada a ver, com o agravante fotográfico histórico de que existe praticamente um repertório de músicos de rua cegos. Esse é um dos motivos recorrentes na história recente da fotografia do interesse de Dyer (2008), logo no início de seu livro ou de seu passeio por fotos em relações de afinidade. O violeiro cego no Calçadão de Ponta Grossa registrado pelo Lente Quente continua esse gesto fotográfico de longa data na história da fotografia, como se já fosse parte do léxico que articula música, cidade e fotografia.

Um dos marcos desse repertório seria a foto feita por Paul Strand de uma mulher cega em 1916, que atualiza com vigor o dilema de como o fotógrafo torna alguém cego à sua presença. Strand se valia de um equipamento com duas lentes para melhor disfarçar o ato de realizar capturas em público, numa tentativa desenfreada de invisibilidade do observador. Nesse sentido, “A mulher cega é o corolário objetivo da invisibilidade ansiada pelo fotógrafo” (DYER, 2008, p. 22). Para o autor, essa imagem ecoa o trabalho de Lewis Hine, sobretudo a foto que fez em

1911 de um mendigo cego em um mercado italiano. O cego toca uma espécie de realejo. “O músico cego é observado não só pelo fotógrafo, mas pela maioria das pessoas que o cercam. Uma mãe e seus dois filhos o fitam, e o mesmo faz uma mulher que segura uma cesta de compras” (DYER, 2008, p. 23). Tais trabalhos teriam reverberado nas fotos de Walker Evans no metrô em Nova York, em 25 de fevereiro de 1938, série que inclui a famosa imagem de um acordeonista cego. A sequência fotográfica era parte de um projeto fotográfico no metrô, entre 1938-1941 – que envolvia fotografar sem ser notado e também um tipo de fotografia às cegas (DYER, 2008, p. 28), na medida em que o fotógrafo não colocava a câmera diante dos olhos e registrava sem ser notado. Vale recordar a leitura que o autor faz da imagem:

Em certos casos, é exatamente essa indiferença na concepção e na composição que confere às fotografias de Evans no metrô seu intenso apelo humano. A mais impressionante de todas é a foto de um acordeonista cego que avança por um vagão de metrô. Ele tem os olhos fechados, voltados para baixo como a boca de alguém tão habituado à infelicidade que se sente à vontade com ela. Ele percorre todo o trem, consciente, como escreve Borges em 'O cego', de que *'cada passo/ pode ser uma queda'*. Seus dedos tateiam em busca da nota que há de transformar indiferença em caridade. As alças pendentes do teto e as luzes estão meio borradas, o acordeon se esforça para se fazer ouvir sobre o ruído e o clangor do trem. O teto e as janelas do vagão precipitam-se em direção a um ponto de fuga que se aproxima velozmente a cada segundo. A viagem começa e termina em Nova York, mas o acordeon colore o interlúdio com a ideia – a memória – de Paris, da Europa. O acordeonista cego exerce seu ofício enquanto avança em direção ao homem elegante, de sobretudo, que recorda seus tempos em Paris (guardem na lembrança essa nota de nostalgia) e que, sem que saibam, está exercendo seu ofício. Discretamente, ele mete a mão no bolso. Com seu clique abafado pela barulheira e pelas guinadas do trem, o disparador é acionado. A expressão do homem não se altera. (DYER, 2008, p. 29).

Uma série de fotógrafos se mobiliza para o registro do músico cego no espaço público, antes e depois de Evans, compondo um verdadeiro item obrigatório no repertório da história da fotografia. Mais de quatro décadas depois, o fotógrafo Bruce Davidson revive de certa forma tal projeto e registra um acordeonista no metrô, entre 1980 e 1981. Um amigo de Evans, Ben Shahn, também fez fotos de um acordeonista cego, entre 1932-34. O mesmo vale para August Sander e para André Kertész. Dyer (2008, p. 34) resume bem o gesto de fotografar o músico cego por ruas ou metrô, geralmente com acordeom ou violino: “Se a música evocava o que ele já não podia ver, a foto mostra o que já não podemos ouvir”. Dessa forma, “Um

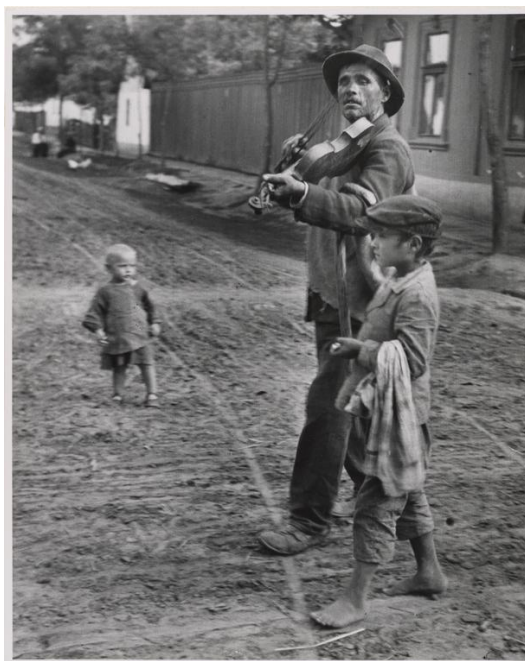
trio de associações – uma espécie de harmonia visual – é criado entre acordeom, violino e cegueira. A música evoca uma sensação de cegueira ou perda – uma perda para a qual ela representa tanto um lamento quanto uma compensação”.

FOTO 61 – Acordeonista cego no metrô de Nova York (1938)



Autor: Walker Evans / Fonte: <http://82nd-and-fifth.metmuseum.org/stare>⁵¹

FOTO 62 – Violinista cego guiado por criança (1921)



Autor: André Kertész / Fonte: Getty Museum⁵².

⁵¹ As fotografias desse trabalho de Evans foram reunidas no livro *Many are called*, com mais ou menos 90 fotos, publicado nos anos de 1960.

⁵² Disponível em www.getty.edu.

Nas fotos 60, 61 e 62 um músico cego em espaço público mereceu registro e atenção por parte do fotógrafo, com diferentes estratégias e objetivos de maior ou menor invisibilidade, a configurar visibilidade de distintas ordens para a relação da música com a paisagem urbana. A foto de Evans foi feita em ambiente fechado, ainda que público da ordem da circulação, da condição de encontro com base no anonimato (existe música no subsolo, pode-se dizer). Existe uma plateia distraída que emoldura a imagem – todos com chapéu, menos o músico. Já na foto de Kertész, não é possível falar exatamente em plateia, mas percebe-se o ambiente aberto de rua, bem mais vazio que o cenário de Evans (um metrô tão cheio que o fotógrafo prefere se esconder para suas capturas). Nesta imagem de 1921, na Hungria, o músico está andando, conduzido por uma criança descalça no que deve ser um vilarejo. Já no quadro do músico no Calçadão, a tomada é bem mais fechada, a ponto de isolar o homem cego ao violão. A plateia passa a ser apenas uma suspeita (para quem vê a foto e para o músico). A relação com o ambiente depende de poucos indícios (mais ativos a quem já tenha passado pelo local) e, em grande parte, da leitura da legenda fotográfica. O músico cego aqui ocupa a maior parte do quadro, diferente das outras duas imagens utilizadas como referência desse ponto da articulação entre fotografia, música e paisagem urbana. Mesmo quando os fotógrafos do projeto se deslocam por outras cidades ou países, um dos registros em geral realizado é do músico de rua.

O músico sem plateia reaparece no acervo do Lente Quente em registro de um saxofonista numa esquina de Chicago, nos Estados Unidos. Chega-se a suspeitar de eventual cegueira, em função dos óculos de sol e das imagens anteriores (a fixar uma imagem comum do artista de rua). Tem-se o saxofonista em primeiro plano, com chapéu e, no entorno, ‘atmosfera’ de cidade grande. Ao mesmo tempo, o músico está sozinho e seu habitat, por assim dizer, é uma larga calçada. Às costas, uma parede. Ao fundo, no último plano, pedras de uma edificação imponente, que lembra um museu ou uma biblioteca. Na foto, é possível passar pelo músico, percorrer a faixa de pedestres, subir as escadarias e adentrar o prédio. À direita na foto passa um ônibus em velocidade, que vemos parcialmente. No exato contraponto do fotógrafo, existe alguém ao longe que espera para atravessar a faixa e, supostamente, olha para o músico ou para o fotógrafo. É o único pedestre visivelmente parado na imagem – outras seis pessoas, também ao longe, estão em

algum tipo de movimento, não tão velozes quanto o ônibus. O músico utiliza luvas, chapéu e óculos escuros, além de um crachá pendurado na jaqueta – o que remete ao universo dos músicos de rua que são cegos (informação negada pela legenda). Não conseguimos ver o topo dos edifícios, mas sim o nível da rua, com o tráfego de pessoas e pedestres, o que inclui as pausas. Ainda assim, tal como na foto do Calçadão de Ponta Grossa, não há plateia para o músico. Ele está ali para embalar o movimento das pessoas e dos veículos, para ritmar a vida da cidade.

FOTO 63 – Saxofonista em esquina de Chicago (2012)



Autor: Marco Favero / Acervo: Lente Quente.

A fotografia, de 9 de fevereiro de 2012, foi noticiada da seguinte forma:

Arte de rua regulamentada

Em frente ao Art Institute of Chicago, um homem toca seu saxofone. Este registro mostra como vários tipos de arte podem dividir o mesmo espaço. Em contraste com as artes guardadas no museu, a arte à céu aberto. Porém, assim como milhares de outros artistas de rua, para divulgar seu trabalho, este homem teve que protocolar um pedido para receber sua Licença de Artista de Rua. Isto mostra também um jeito diferente de encarar os artistas da cidade. Para saber mais sobre os direitos e deveres desses artistas, acesse:

www.cityofchicago.org/city/en/depts/bacp/supp_info/street...

Já em Curitiba (PR), no Largo da Ordem, o fotógrafo e estudante José Tramontin atentou para um músico que não era cego, mas que tem uma deficiência no braço e adaptou uma garrafa plástica a seu corpo para conseguir tocar o violão.

E assim o músico solitário ao violão reaparece em imagem ensolarada (como em Atget) de 15 de setembro de 2013, noticiada da seguinte forma:

O improviso do violeiro

Aos domingos a Feira do Largo da Ordem, em Curitiba, apresenta inúmeras atrações culturais. Alguns artistas de rua roubam a cena com performances diferenciadas. Exemplo disto é Adilson, o violeiro de um braço só. Adilson toca clássicos do sertanejo popular utilizando uma garrafa plástica adaptada com duas palhetas. A feira funciona apenas aos domingos, das 9h às 14h.

FOTO 64 – Violeiro no Largo da Ordem, em Curitiba (2013)



Autor: José Tramontin / Acervo: Lente Quente.

O detalhe da deficiência física do músico remete a outro conjunto de fotos já realizadas da música de rua ou dos artistas ambulantes com essa característica, como o tocador de órgão ou realejo, amparado em muletas, em registro de 1930, na Alemanha.

FOTO 65 – Tocador de órgão com muletas (+- 1930)



Autor: August Sander / Fonte: Getty Museum.

A sobreposição imaginária das seis fotos (da 60 a 65) rende interpretação a respeito da inscrição do músico de rua na paisagem urbana pelo gesto fotográfico. A série revela uma ação deliberada de inserção do músico no cenário, sempre um recorte da paisagem ou do panorama da cidade (a calçada em uma esquina ou próxima a um poste, uma rua de terra, o metrô lotado e suas luzes, as paredes do comércio). A composição principal, assim, é de confronto entre objeto e fundo, músico e cenário, com diferentes graus de aproximação e distanciamento, indo da ambientação ampla (como no caso do saxofonista e do sanfoneiro no metrô) à mais restrita (violetista no Calçadão e no Largo da Ordem) e passando por um nível intermediário (músico de muletas e violinista cego).

Outra marca desse conjunto de imagens é a relação contrastante sugerida entre o estático e o movimento, mais evidente pelas cores do saxofone e do ônibus na esquina de Chicago do que exatamente pela velocidade de uma ação fotografada. Já no registro de Sander, o músico com limitações de locomoção evidentes (um índice do deslocamento humano pedestre) para por um instante para posar diante da câmera. O ângulo de tomada do violetista em Curitiba produz uma sensação de fixidez, de estar sentado na calçada, em contraponto a uma visão parcial de um caminhão ao fundo, que remete novamente a deslocamento,

transporte. Na foto do violinista é a criança que serve de muletas, indicando restrições à caminhada do músico por sobre trilhos em uma curva que aumenta a sensação de movimento da imagem. Na clássica imagem de Evans, a foto foi feita em movimento, a própria locação acopla o fotógrafo (e também o músico) ao fluxo do transporte coletivo. E por isso, talvez, a postura do sanfoneiro transmita tamanha fixidez, como uma espécie de âncora, estacionado em meio à moldura da foto. No caso do violeiro do Calçadão, o contraste está no dedilhar do violão em relação ao rosto praticamente posado, estático de frente para a câmera.

De diferentes formas, as fotos evidenciam a condição de ambulante, de trabalhador itinerante dos músicos. Isso tem a ver com a percepção, pelas imagens, do uso variado e também similar de certo equipamento urbano. Ao final, trata-se de um tipo de música sem plateia, um enquadramento a reforçar a representação do caráter solitário desse tipo de artista, em geral maltratado, a despertar um misto de piedade e de admiração. Ele aparece em geral isolado ou sozinho na multidão, provisoriamente instalado ou regulamentado e autorizado a estar ali. Tais músicos ou situações despertam um olhar fotográfico afeito ao mundo pedestre, uma relação de proximidade, uma observação na altura dos olhos dos músicos ou abaixo.

Dyer (2008, p. 38) suspeita que exista aí uma afinidade entre o ofício do fotógrafo e de seu objeto, o mundo dos trabalhadores ambulantes, incluindo o músico de rua. Ao tratar da carreira irregular e do reconhecimento tardio de Kertész, menciona que o fotógrafo “tinha de contentar-se, como um músico ambulante, com migalhas de reconhecimento, com moedinhas deixadas em sua caneca por transeuntes que ignoravam seu talento. Sua visão era aguçada, melódica, sutil, humanística, mas ele era tratado como um cego”. Esta seria também uma aproximação para com a ideia do flâneur. O fotógrafo, ao caminhar pelas cidades, aproxima-se de outras itinerâncias e de profissionais caminhantes que encontra no espaço público, como os músicos – e parece que os registra também como uma forma de solidariedade e de subversão ao mundo da mercadoria, enxerga ali um dos últimos enfrentamentos ao consumo puro e simples.

Essa situação do músico de rua que disputa o apelo público em espaço aberto no centro da cidade possui uma história nas cidades brasileiras, a começar pelos centros urbanos, sobretudo pelas capitais. Uma história que, de modo residual, continua a acontecer na figura dos músicos de rua até hoje. Tinhorão (2003, p. 23) atesta como uma das origens do fenômeno em Salvador e no Rio de

Janeiro, ao longo do século XIX, os cantores de serenatas, que cantavam modinhas em casas, festas e ocupavam as ruas depois da meia-noite com choro, a caminho de algum botequim. O autor identifica na variedade da música de rua correspondência com as distintas camadas sociais da população crescentemente urbana do período. Os cantores de festinhas familiares e dos grupos de choros eram de classe social ligeiramente superior aos cantores de rua - “verdadeiro mestiço anônimo realmente representativo das grandes camadas mais pobres da população” (TINHORÃO, 2013a, pp. 24-25), na maioria das vezes desempregados.

Outros centros urbanos “que chegaram a alcançar relativa diversificação social” (TINHORÃO, 2013a, p. 27), para além de Rio de Janeiro e Salvador, também vão registrar na segunda metade do século XIX a presença dos cantores de serenatas: “{...} a pesquisa de um ou outro autor regional permite concluir pela existência de uma relação direta entre o processo de urbanização e o aparecimento dos artistas de rua, personificados no romântico cantor de serenatas”. O fim da primeira guerra mundial também demarca o desaparecimento do cantor de serenatas pelas cidades, junto a maior concentração urbana, menor quietude nas ruas e a concorrência com o nascente rádio (TINHORÃO, 2013a, p. 28).

Ao longo do século XX, os cronistas em jornais e livros em suas memórias relatam a diversificação dos músicos de rua e dos músicos de bares por todo o país.

Pelas descrições dos cronistas da vida popular carioca, principalmente, pode-se perceber que, atingido determinado momento do processo de diversificação social, é o próprio mecanismo da vida urbana que gera os tipos de artistas de que necessita para entretenimento das camadas sem acesso aos quadros comuns do aproveitamento do lazer. Isto é, sem possibilidade de frequentar teatros, cinemas ou festas caseiras, o próprio povo miúdo das cidades forma espontaneamente os seus artistas, e ainda eventualmente permite que alguns deles estendam o conhecimento dos seus talentos ou habilidades a outras classes, através de exibições nas ruas, praças, restaurantes ou botequins. (TINHORÃO, 2013a, p. 38).

Tinhorão (2013a, p. 38) recupera registros de músicos anônimos nas memórias de cronistas de Porto Alegre, Recife, mas adverte que, gradativamente, “A vida moderna das grandes cidades do século XX, com sua pressa e sua indiferença, tornou mais difícil a comunicação com esses músicos espontâneos em todo o Brasil, e na maioria dos casos seus nomes quase nem mais seriam registrados”. Na segunda metade do século XX, alguns dos músicos de rua passam a despertar atenção também de jornais e viram notícia. “o próprio interesse jornalístico é

despertado às vezes por alguns desses tipos mais curiosos, e então o instrumentista das camadas humildes ganha – de quando em quando – a glória de uma notícia no jornal” (TINHORÃO, 2013a, p. 39). É o que ocorre em jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo. Já nos anos 80 e 90, percebe-se outra variação dos músicos de rua, que Tinhorão denomina como “advento de um som urbano internacional” (TINHORÃO, 2013a, p. 42). É o caso dos tocadores de música andina, que não raro misturam o folclore andino com música norte-americana, valendo-se de instrumentos eletrônicos.

O fato que distinguia esses grupos de tocadores de rua, já integrados no fundo ao repertório da música de massa internacional, era a preocupação comum de oferecer ao público, entre um número e outro, os CDs com suas músicas gravadas certamente na esperança – não confessada, mas sempre presente – de um dia alcançarem as glórias da mídia. (TINHORÃO, 2013a, p. 43).

Tinhorão (2013a) destaca o papel de uma figura ímpar na divulgação da canção popular urbana desde fins do século XIX pelas ruas do centro e dos bairros do Rio de Janeiro: o vendedor de modinhas. Misto de propagandista e artista de rua, o vendedor se posicionava em pontos estratégicos da cidade com livretos e, posteriormente, jornais de modinhas e se colocava a cantar as letras para chamar atenção do público eventualmente consumidor. Dois fatores contribuíram para o fenômeno: o excedente de mão de obra, constituído por ex-escravos e trabalhadores rurais; e o início de atividades mais intensas de um ainda incipiente mercado editorial ou de publicações impressas. O vendedor articula-se no espaço híbrido do artista e da mercadoria, numa situação especial, em que ao anunciar a mercadoria cantando, por vezes, “o vendedor de modinhas acabava assumindo o papel de artista popular, ou seja, de moderno menestrel capaz de viver da poesia e da música alheias com a comissão que tirava na venda dos folhetos em que se registravam as letras das canções” (TINHORÃO, 2013a, p. 46). A atividade dos vendedores não escapou ao olhar dos cronistas da época⁵³.

⁵³ “No caso do Rio de Janeiro, ao espalharem-se pelos mais diferentes pontos da cidade, os vendedores de modinhas – artistas de rua, num tempo em que somente os espetáculos de circo estavam mais ou menos ao alcance de gente humilde – conseguiram muitas vezes ter seus nomes conhecidos, chegando alguns deles a merecer a posteridade nas memórias de uns poucos cronistas curiosos das coisas do povo” (TINHORÃO, 2013a, p. 48).

O músico do Calçadão de Ponta Grossa também não fugiu à observação deste pesquisador na condição ainda de cronista convidado de um jornal de Ponta Grossa, um ano antes da foto 60 ser feita. Vale reproduzir o texto:

Os andarilhos do calçadão guardam uma caixinha de música. Em meio às lojas de promoções falantes, aos caminhões tuberculosos e ao pigarro das motocicletas, existe um ipê florido. João Maria e Maria Suely são casados há cinco anos. Moram em Ipiranga, mas passam a maior parte do dia com violão a tiracolo, sentados lado a lado em uma das quadras mais movimentadas do centro de Ponta Grossa.

Basta diminuir o passo para perceber que sempre há quem peça música e fique a ouvir, atentamente, contra o apelo dos familiares e da 'correria', de braços cruzados, em meio à multidão. “Garçom, olhe pelo espelho a dama de vermelho que vai se levantar.... Essa dama já me pertenceu e o culpado fui eu da separação...”.

Ele no violão e na voz, tudo de cabeça. Ela uma terça acima, com o papel para lembrar algumas letras. Mas Ipê Florido, canção preferida de Suely, saiu de cor. “Quando há muitos anos fui aprisionado nesta cela fria no segundo andar da penitenciária lá na rua eu via quando o jardineiro plantava um ipê e ao correr dos dias ele foi crescendo e ganhando vida enquanto eu sofria”.

Nesse ritmo se vão 60 músicas por dia, que felizmente não se perdem em qualquer esquina, mas se carrega por um tempo no ouvido. “Cada dia tem que aprender uma”, reza João Maria. “Ontem não saía minha voz”, completa Maria Suely. Aí é descer para a rodoviária e, às 19h15, pegar o ônibus para Ipiranga. Amanhã tudo outra vez e menos R\$ 15 na carteira.

Se duvidar, antes do calçadão havia uma rua e, ainda assim, era mais silencioso o caminhar. Dizem que um monge por ali passou e escondeu uma caixinha de música, com um som que vai crescendo e ganhando e vida enquanto a gente sofre. (SCHOENHERR, 2010)⁵⁴

O que se destaca a partir da crônica é a situação ambulante do casal de músicos (a foto mostra apenas o músico ao violão, o enquadramento é outro, pode-se dizer), que vem de outra cidade diariamente a Ponta Grossa para se fixar no Calçadão durante o expediente. Além de se dar detalhes do repertório executado. Na verdade, tal como o olhar fotográfico, o olhar de cronistas e escritores tem uma contribuição no desenvolvimento de uma percepção da música como elemento da paisagem do espaço público das cidades, nesse exercício de imaginação.

A escritora Virginia Woolf (2014) registra, em artigo publicado no início do século XX⁵⁵, que os músicos de rua, em Londres, estavam em alta, representando incômodo para alguns e até mesmo caso de polícia como fonte de distúrbio. Ela

⁵⁴ Crônica originalmente publicada no Jornal da Manhã/Ponta Grossa, em 2010.

⁵⁵ Única publicação da escritora no periódico inglês *National Review*, em março de 1905.

atenta para uma presença ao mesmo tempo regular, esporádica, ruidosa e variada do fenômeno da música de rua na cidade.

A banda alemã dá um concerto por semana, com a mesma regularidade que a orquestra do Queen's Hall; de igual modo, os tocadores de realejo italianos são fiéis aos seus público e reaparecem pontualmente sobre o mesmo tablado; somando-se a esses mestres reconhecidos, todas as ruas recebem a visita esporádica de alguma estrela erradia. (WOOLF, 2014, p. 25).

A declaração atesta a presença de diferentes formações musicais (banda, orquestra, tocadores), além de indicar traços étnicos definindo os grupos imigrantes que então circulavam pela metrópole de modo recorrente – conformando apresentações regulares no mesmo local, ao lado de outros artistas esporádicos.

Um imperativo da música de rua na percepção da escritora é de “ser alta antes de ser bonita” (WOOLF, 2014, p. 26), o que explicaria o interesse dos artistas por instrumentos de metal, violino e voz. Com base nesse ponto, a observação e a escuta da escritora inglesa passam a privilegiar a relação dos músicos de rua com o entorno. “Sua música perturba o dono da casa em suas ocupações legítimas, e um espírito disciplinado se irrita com a natureza erradia e não ortodoxa de tal ofício” (WOOLF, 2014, p. 27). Ou seja, o músico de rua oferece um contraste em meio a profissões mais estabelecidas do entorno:

(...) um músico não é simplesmente uma criatura útil; para muitos, creio eu, ele é o mais perigoso de toda a tribo de artistas. (...). É porque a música incita em nós alguma coisa que é feroz e inumana como ela mesma – um espírito para se eliminar e esquecer de bom grado – que desconfiamos dos músicos e relutamos em nos colocar sob seu poder. (WOOLF, 2014, p. 29).

A escritora atribui então essa espécie de provocação aos que passam pelo músico nas ruas a qualidades da própria expressão musical que desafiam esforços crescentes, já naquela época, de domesticação da música (WOOLF, 2014, p. 30). A força da música seria o ritmo, tal como o pulsar dos corpos e da natureza. “É por ela nos ser assim tão inata que não podemos jamais silenciar a música, como não podemos impedir nosso coração de bater; e é também por essa razão que a música é tão universal e tem o estranho e ilimitado poder de uma força natural” (WOOLF, 2014, p. 31). Por extensão dos sentidos humanos, a escritora observa e projeta a relação da música com a cidade:

O realejo, por exemplo, por causa de seu ritmo rudimentar e enfático, põe as pernas de todos os passantes a andar em cadência; uma banda no centro da feroz discórdia de carruagens e charretes de aluguel seria mais eficiente do que qualquer guarda de trânsito; não apenas o cocheiro, mas o próprio cavalo sentir-se-ia obrigado a marchar o tempo da dança e a seguir qualquer medida de trote ou meio galope que as trombetas ditassem. (WOOLF, 2014, pp. 31-32).

A escritora, além de tipificar o fenômeno, relaciona, assim, a presença da música na rua ao ritmo de um entorno que privilegia a circulação de veículos. O humano e o animal se aproximam, assim como o horizonte sensível e o urbano. A música aparece aqui como coordenada a um horizonte sensível urbano em expansão. A autora sugere, por fim, com forte inspiração romântica, que se houvesse em cada esquina melodias de Brahms e Mozart, o problema da criminalidade estaria resolvido (WOOLF, 2014, p. 33).

Outra forma de aprender a observar, perceber e imaginar a música nas ruas – artifício posteriormente reciclado por fotógrafos – se dá na crônica brasileira ou nos princípios da atividade de reportagem no país. O jornalista e cronista brasileiro João Paulo Barreto, conhecido como João do Rio, também buscou retratar a presença dos músicos de rua na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX. Num painel amplo de ofícios que reportou aos jornais como parte da “alma encantadora das ruas”, destinou um lugar especial aos músicos ambulantes.

O cronista se pergunta primeiramente pelos motivos de um eventual desaparecimento dos músicos ambulantes. “Teriam sido absorvidos pelos cafés-cantantes, dominados pelos prodígios do gramofone – essa maravilha do século XIX, que não deixa de ser uma calamidade para o século XX? Não. Fora apenas uma súbita pausa tão comum na circulação das cidades” (RIO, 2015, p. 41).

Nota-se já aqui traços na observação do escritor de uma preocupação com os espaços comerciais de oferta musical e com o avanço gradual da música gravada, num contexto que então parecia desafiar a atividade mais artesanal do músico de rua. E, a seguir, é essa mesma ideia de artesanato que cai por terra na narrativa de João do Rio, quando mostra que além de se fazerem ainda presentes, o serviço começa a ter novos contornos empreendedores de sobrevivência, numa espécie de proto profissionalização.

Antes de desdobrar esse ponto é preciso atentar para a percepção do autor da cidade enquanto circulação, afeita aos ideais urbanistas de fins do século XIX. Da

mesma forma, a música vai estar amplamente presente, espalhada, a circular pela cidade. Inclusive a música ao vivo, que sobrevive:

Apesar dos gramofones nos hotéis, nos botequins, nas lojas de calçados, apesar da intensa multiplicação dos pianos, eles foram voltando um a um ou em bandos, como as andorinhas imigrantes, e, de novo, as tascas, as baiúcas, os cafés, os hotéis baratos, encheram-se de canções, de vozes de violão e de guitarra e, de novo, pelas ruas os realejos, os violinos, as gaitas, recomeçaram o seu triunfo (RIO, 2015, p. 41).

Nota-se em tais registros a percepção de diferentes apropriações da música pela cidade, inclusive pelos estabelecimentos comerciais, de modo a contaminar a rua, na forma de uma espécie de música ambiente – a música como preenchimento da então nascente vida urbana na capital do país. Atenta-se, ainda, para a diversidade musical em termos de instrumentos e gêneros presentes na paisagem. E a circulação não é apenas pela cidade, mas de outros países em direção ao Rio de Janeiro, como constata a partir da biografia dos músicos que contata e entrevista (daí a comparação com as andorinhas imigrantes, nova menção à mesma analogia já adotada pela cronista anterior entre música e mundo ou instinto animal).

Permanece nos escritos do jornalista a analogia entre o humano e o animal, entre a música e o ciclo da vida, da natureza, o corpo unindo-se ao espírito. E a música dos músicos se mistura na observação às sonoridades da cidade do Rio, “onde tudo é música, desde a poética música dos beijos à decisiva música de pancadaria” (RIO, 2015, p. 42).

É dentro desse quadro que a crônica enfatiza ou começa a estabelecer uma moldura do olhar para a transição dos músicos ambulantes pedintes que tocavam pianos e realejos para o ingresso em cena de novos empreendimentos, com artistas que inclusive relatam turnês pelo Brasil, “do Rio Grande ao Pará” (RIO, 2015, p. 42). Outros atestam inclusive ter visitado vários países. Registra-se a proximidade do mundo dos músicos ao mundo do jogo e os gastos aí colocados – mas já se nota também artistas que sustentam a família a partir dos negócios da música ambulante. Ainda assim, se está longe de qualquer condição de profissionalização. Os botequins aparecem como opção de espaço aos músicos ambulantes, “com a condição de não lhes pagar nada” (RIO, 2015, p. 43). Registra-se aí a apresentação de um grupo musical famoso por ter percorrido Espanha, Portugal, Chile, Uruguai, Argentina e Brasil: “Sempre uma canção melancólica abre um hiato sentimental

entre os fandangos e os *cakewalks*".

A ideia romântica do músico de rua (miserável em sua fachada) aparece cotejada pela preocupação da arte como ofício na reflexão do autor (escondida em seus negócios): "De que serviria um realejo senão assegurasse ao seu possuidor, além do conhecimento da própria alma, a satisfação do estômago?" (RIO, 2015, p. 44). Os músicos ambulantes prosperam no Brasil, ao contrário do que possa acontecer em outros países, conforme observa o jornalista - "o realejo é uma instituição" (RIO, 2015, p. 44).

Essa abordagem literária e jornalística da música aqui destacada lembra, em muito, o olhar do flâneur sobre a vida urbana ou daquele que passa e dessa experiência fugidia registra impressões e sugere aspirações. Esse tipo de observação trazido aqui pela crônica e pelo ensaio se caracteriza pela influência do urbanismo na atenção aos espaços de circulação e aos fenômenos espontâneos que ganham visibilidade na multidão, tal como o músico de rua que se destaca na paisagem urbana.

Por contraste, a escala mundializada desse fenômeno é mencionada tanto por Tinhorão (2013) quanto por Sarlo (2014, p. 46), que observa a presença de músicos de rua em Buenos Aires em meio aos demais trabalhadores ambulantes: "São os 'artistas' que oferecem mercadorias simbólicas". A autora cita uma ou outra cantora clássica, saxofonistas de jazz, imitadores, baladistas, bandoneonistas cegos, cantores folclóricos, harpistas, "as duplas de velhos desafinados". "Essa oferta existe em todas as grandes cidades do mundo, e em algumas delas é bastante sofisticada, produzida *in situ* por estudantes de arte ou músicos profissionais sem trabalho".

A autora nota que, em geral, tal presença é efêmera, mas que, no entanto, alguns desses artistas persistem, sobretudo quando preenchem requisitos como volume audível na rua ou no metrô, apelo mais ou menos universal, uma espécie de carisma estético do artista, destreza suplementar evidente ou "algum pateticismo interessante" (SARLO, 2014, p. 47).

Também prosperam os que oferecem aos turistas, nas melhores ruas da cidade, uma música folclórica globalizada: "Chiquitita", do grupo ABBA, tocada com sintetizador, *sicu* e *charango* por músicos de poncho que vendem CDs em que o *pop* internacional se recobre com camadas adocicadas de instrumentos considerados locais, com a base incessante de máquinas de ritmo. (SARLO, 2014, p. 47).

A observação da autora atenta, assim, para uma espécie de tipologia informal dos músicos de rua ambulantes de Buenos Aires, para uma posição que ocupam nas ruas da cidade (escolhidas em função da circulação de turistas, uma virtual plateia, portanto), para os gêneros musicais praticados, os repertórios, os instrumentos utilizados (e a combinação de equipamento acústico e eletrônico) e para a comercialização envolvida. Em várias dessas características, a breve anotação remete à dinâmica global-local – isto é, à questão da escala presente em tal manifestação cultural de rua e passível de registro fotográfico. Pistas de variações presentes no fenômeno da música em espaço aberto e que podem ser investigadas no acervo de imagens analisado.

Como se percebe, a música de rua trafega numa zona de tensão entre o público e o privado, os ambientes aberto e fechado, a iniciativa espontânea e a mais comercial, entre o fenômeno local e o global, o ofício e a performance artística. Cabe entender como o olhar do fotógrafo traduz essa cena, esses indícios de mundos que se encontram e se cruzam no espaço público. O olhar fotográfico responde a essa provocação ao registrar a música de rua de certo modo, com determinado enquadramento, ao moldar a composição, escolher os elementos do primeiro e do segundo plano, combinar aspectos na moldura, hierarquizar e organizar o campo de visão. Como se nota também nos relatos de cronistas e pesquisadores, existem diferentes graus de mediação presentes na atividade musical no espaço público. A imagem 66, de 19 de maio de 2011, foi assim noticiada pelo Lente Quente:

Amanheceu peguei a viola, botei na sacola e fui viajar...

Os artistas populares, cada vez mais, são vistos no cenário pontagrossense, e fazem o possível para chamar a atenção do público. Nessa quinta, 19 de maio, foi a vez da dupla sertaneja "João Viola e Marcos Vinícius" mostrar o talento às pessoas que passavam em frente ao Ponto Azul. Os irmãos violeiros, que vieram de Cianorte (PR), substituíram o trabalho no campo para se dedicar à música. A apresentação contou com sucessos de Tião Carreiro, Tonico e Tinoco, além de composições próprias.⁵⁶

⁵⁶ A então estudante integrante do projeto, Rafaela Serrato, comentou: "bacana, pena que os caras saíram de Cianorte, rs. Falando sério agora, acho que se o texto fala que eles tentam chamar atenção seria interessante mostrar o público, outra coisa, poderia enquadrado melhor a foto para não cortar a mão da violão, mas o registro foi bem bacana".

FOTO 66 – Música caipira no Ponto Azul (2011)



Autor: Antonio Correia / Acervo: Lente Quente.

O registro foi feito a duas quadras do músico do Calçadão da imagem 60, em outro período. As evidências da cena ressaltadas pelo olhar fotográfico são outras. Destaca-se logo na primeira leitura a parafernália eletrônica instalada de modo improvisado em um local que não é preparado para esse tipo de uso. A mesa de som está no chão e dela saem os cabos até os dois microfones nos pedestais e a caixa de som, cujo suporte serve ainda de mostruário da divulgação do trabalho da dupla, com telefone de contato inclusive. Roupas e mochilas empilhadas ao chão e uma garrafa de água terminam por marcar ainda mais a exposição desses ‘restos’ da apresentação musical – elementos que desaparecem em um palco escuro ou que no teatro são deixados no bastidor aqui ganham a cena tal como os músicos. A luz natural não permite essa seleção criteriosa de objetos tal como no teatro ou um palco que utilize sistema especial de luz, geralmente acompanhado de gelo seco ou algum outro artifício que modifica e resalta texturas, assim como separa o foco de atenção. Nesse sentido é possível dizer que a dupla de violeiros está mais exposta ao olhar do público. A composição da imagem opta por reforçar essa exposição, deixa os elementos de ruído chamarem tanta atenção quanto os músicos. E isso inclui um personagem ao fundo, justamente entre a dupla, que parece distraído com alguma coisa às mãos. Está de boné, ao passo que os músicos estão de chapéu. Num primeiro contato com a foto, chega-se a pensar que ele faz parte do que seria um trio musical. Numa segunda leitura, percebe-se que ele se destaca dos músicos, não toca nenhum instrumento e sua posição gera uma dúvida sobre pertencer ou

não à performance, como se estivesse próximo demais para ser plateia e distante o suficiente para não estar entre os músicos. A delimitação do palco nessa foto se dá pela parafernália de equipamentos e também pela posição dos músicos – a distância entre eles e a direção, para onde estão virados. Diferente de um violeiro que não se utiliza de microfone e que pode girar o corpo ao sabor da plateia, fisingando atenção das pessoas na medida em que conhece melhor o seu público ao longo do número. A situação retratada é diferente, os músicos estão presos por seus microfones, fixados em pedestais que indicam onde é a frente preferencial do palco, para onde eles emitem a música, de onde querem ser vistos. Note-se que esse não é o ponto de vista adotado pelo fotógrafo, que reproduz o olhar em diagonal de uma das laterais do que seria o palco – o que confirma uma ambiguidade nessa proposta de delimitação do palco, que gera o olhar frontal e inúmeros outros, mais laterais e até mesmo alguém posicionado ao fundo do palco, próximo dos equipamentos da dupla. À esquerda tem-se a única delimitação física do que seria esse palco, a piscina de uma fonte de água da praça. O que dá a dimensão desse recorte do local da apresentação no logradouro é a distância entre os músicos, que dialoga diretamente com o ângulo externo adotado pelo fotógrafo, capaz de enquadrar ambos os músicos. Ao fundo tem-se a Praça Barão do Rio Branco, à direita, e também uma visão parcial de painel que serve como monumento no Ponto Azul, contrastando com placa de fotocopadora e com uma pessoa colocada no último plano da imagem, exatamente na porta do estabelecimento comercial. Diferente da foto do violeiro no Calçadão, aqui a própria distância dos músicos em relação às placas é capaz de diferenciar os planos e melhor organizar o que não raro configura poluição visual de propagandas de pontos comerciais no espaço público. Os músicos em cena estão acompanhados de um texto que os apresenta e de uma imagem, que dialoga ou disputa atenção com outra imagem, ainda que parcial, do monumento.

Da foto anterior, repete-se nessa imagem o uso do violão por músico homem, a música ao ar livre, o equipamento urbano do Calçadão e seu prolongamento na Praça Barão do Rio Branco, e a disputa com marcas visuais do local. Entre as diferenças evidentes está a formação musical (uma dupla), o uso de equipamentos eletrônicos e som amplificado, a utilização de cartaz de apresentação, a posição dos músicos em pé, as marcas de uma interferência ruidosa visível com que se chamou de ‘restos’ ou ‘ruídos’, e a apresentação musical agora atrelada a um monumento na praça, para além de ser um espaço de circulação, de fluxo de

pedestres. Quebra-se com o tom intimista até da imagem 60, como se o fotógrafo estivesse passando, mas sem tempo para prestar muita atenção. O quadro fica distante, afastado dos músicos, embaralha a dupla em um entorno parcial, mais visível do que no enquadramento do músico do Calçadão.

Em resumo, em locais tão próximos apresentações musicais e registros fotográficos tão diferenciados do músico em espaço público – um conjunto de variações em um simples par de quadras no Centro de Ponta Grossa. Na foto 66 aparece a plateia da atração musical, ainda que disfarçada ou distraída – um homem atrás dos músicos, com a mão no bolso, uma mulher espiando de dentro da loja. As duas pessoas de algum modo se escondem na montagem da cena e estão atrás do ‘palco’, mas são marcas de outros mundos que habitam o local ou por ali transitam e fazem algum tipo de pausa. Resta pensar que o volume ou a incidência sonora participa dessa delimitação de um palco onde palco não há, seja no Calçadão ou na praça. A foto 66 remete mais à ideia da música como produto cultural do que a imagem 60, dado o grau de profissionalização do serviço nas indicações presentes. Ainda assim, o fotógrafo está virado para o monumento e não para o show, é o painel que orienta a visualidade principal do local (para onde ele está virado). A posição da câmera representa essa disputa entre esse equipamento e a intervenção dos músicos, flagrados, portanto, na diagonal.

Um cantor e instrumentista de rua famoso por imitar Raul Seixas também se instalou no Ponto Azul, mas aproveitou a sombra da árvore como marco referencial de seu palco, por assim dizer. Violão e microfone ligados à caixa de som. O cartaz foi pendurado na árvore. E ainda existe espaço para um pequeno mostruário de CDs, nessa típica imagem, de 6 de novembro de 2010, que mistura o músico ao vendedor ambulante.

FOTO 67 – Mosca no Ponto Azul (2010)



Autor: Guilherme Artoff / Acervo: Lente Quente.

A foto foi noticiada da seguinte forma:

Mosca está em todo lugar

Mosca é um curitibano e músico independente. Sua música e figurino lembra muito Raul Seixas. Seu filho ajuda na venda dos discos e diz que acompanha o pai por todo lugar, viajam por todo Brasil. Ele tem dois CD's gravados, um com músicas de Raul Seixas e outro com próprias.⁵⁷

O fotógrafo está numa posição baixa e ligeiramente de frente para o músico, sentado sobre a caixa de som, que vira ali um banquinho adaptado ao ambiente. Ao que parece, algumas outras caixas e sacolas do músico ocupam o banco da praça, que assim funciona como seu bastidor improvisado. Às costas do cantor está a árvore, que serve de referência para o quadro da foto. Mais ao fundo, uma pequena plateia em potencial, formada pelos clientes sentados para o lado de fora da lanchonete. Nesta foto o mural do Ponto Azul aparece por inteiro e disputa menos a atenção na imagem. Um pedestre de chapéu caminha ao lado esquerdo da foto sem olhar para o músico. Ainda se trata de um tipo de apresentação sem plateia ou com público indireto, dada a composição da foto e a situação fotografada. E o artista em cena aqui se vale da visibilidade do monumento e da praça para instalar o seu dispositivo comercial e também informal de visibilidade.

Outra variação da apropriação do mesmo local para evento musical está em sintonia com o que já foi apontado sobre um tipo de gênero musical étnico

⁵⁷ O então estudante extensionista Afonso Verner comentou: “Toca Raul? Valeu o registro Gui!”.

globalizado muito presente entre os artistas de rua, com influências andinas e indígenas. O músico adota a mesma posição do cover de Raul Seixas, utiliza a sombra da árvore como palco, por assim dizer. Ele também se vale de som amplificado. Mas o fotógrafo muda a posição e se aproxima mais do instrumento musical, fazendo as mãos do músico parecerem gigantes, o que demarca uma ênfase de leitura da cena por parte do fotógrafo, chamando atenção para o caráter diferencial, exótico e também típico do instrumento musical – daí o quadro ser mais fechado do que nas imagens anteriores. O leitor é alçado a uma posição em geral não disponível ao público (por ser muito próxima) – que, novamente, desaparece da imagem. A foto, de 15 de maio de 2012, foi notícia com a seguinte legenda:

Diretamente dos Andes

Radicado em Ponta Grossa há 10 anos, o peruano Luis Paredes pode ser encontrado vendendo CDs de músicas peruanas, além de flautas e pulseiras manufaturadas no Ponto Azul. Segundo ele, assim como o pandeiro está para a cultura brasileira, a flauta está para a peruana. Quando não está na praça, Paredes dá aulas de espanhol. Quando questionado se já sofreu com preconceito, ele relembra indignado da visão que as pessoas tem dos povos indígenas. "Já me falaram espantados 'Mas você não parece índio, você não é bêbado'". Com orgulho de suas origens, Paredes conta que apesar dos dois filhos terem nascido aqui, aprenderão a tradição indígena.⁵⁸

FOTO 68 – Música peruana no Ponto Azul (2012)



Autor: Marco Favero / Acervo: Lente Quente.

⁵⁸ O fotógrafo Henry Milléo comentou: "boa foto. acertou na escolha do PB e na composição".

O enquadramento ao músico de rua com traços andinos e indígenas praticamente se repete, no mesmo local da cidade, mais de dois anos depois, no olhar de outro estudante fotógrafo. O ângulo adotado é o mesmo, foto na altura dos olhos e da direita par a esquerda, com foco no rosto do músico e no instrumento de sopro, envolvendo parte do microfone e traços, ao fundo, do Ponto Azul. O tocador de flautas e vendedor de CDs, como informa a legenda, aparece em cores vivas, que contrastam com os tons de cinza da imagem anterior. O quadro está ligeiramente mais fechado, de modo que o fundo fica ainda mais estreito e desfocado, sujeito a adivinhações – facilitadas pela legenda e por eventual conhecimento prévio do leitor. É verdade que existe uma variação nas dimensões do instrumento musical entre essas duas fotos. Se o fotógrafo da imagem 60 fechasse mais o quadro, perderia de mostrar o instrumento musical completo, ao passo que na foto 69 o instrumento fica mais próximo do rosto do músico. Ainda assim, destaca-se a proximidade de pontos de vista adotados em ambas as fotos que retratam a atividade musical no mesmo ponto da cidade, sendo que as duas situações se valem do instrumento típico, que remete à proposta de música étnica combinada a novas condições de produto cultural em escala global, conforme assinalado.

FOTO 69 – Músico indígena no Ponto Azul (2014)



Autor: Nilson de Paula / Acervo: Lente Quente.

A foto, de 11 de setembro de 2014, foi publicada com o seguinte texto informativo:

Flauta de Pã

A criação da Flauta de Pã, lembra ao semi-deus grego Pã que era a metade bode e metade humano. Pã se apaixonou por uma ninfa, que para fugir dele se transformou em uma espécie de bambu aquático. Porém o vento bateu sobre os bambus que soou um som belo como a voz da ninfa. Por isso flauta de Pã. Na foto vendedor ambulante de cd's das ruas de Ponta Grossa/PR, com músicas tocadas pela flauta de Pã.

O destaque do fotógrafo foi para o instrumento musical. Os olhos fechados do músico, a proximidade da cena e o fundo desfigurado remetem mais para o interior do quadro do que para suas bordas, produzem certa interioridade na interpretação da imagem, ainda que a imagem retrate um músico em praça pública. O mundo da foto passa a ser o mundo daquele músico mais do que o mundo referencial, a cidade concreta para onde olha o músico, como na imagem em preto e branco, onde além de pistas de pessoas ao fundo tem-se ainda essa pista de um mundo fora da imagem em função dos olhos do intérprete (da canção e da cidade). Na foto acima, é possível apenas sondar o panorama ao fundo ou pelos tons de iluminação, mobilizando também um repertório cultural, que inclui essa referência amplamente partilhada do típico artista de rua.

Essa comparação entre as fotos remete ao que Machado define como os dois lugares imaginários que resultam da perspectiva adotada pela imagem fotográfica, o espaço para dentro e espaço para fora (extra quadro):

A imagem construída sobre esse modelo perspectivo trabalha, portanto, em dois lugares imaginários: o espaço que se afunda para dentro da tridimensionalidade ilusória do quadro, como que perfurando o suporte material e, de outro lado, o espaço que se supõe atravessar as bordas do quadro, saltando para fora e ocupando o lugar do observador. Um infinito para dentro e um infinito para fora: é através dessa ilusão de um espaço ilimitado que a representação perspectiva renascentista oculta o recorte do quadro e reprime a mutilação metonímica que está na base de todo procedimento figurativo. (MACHADO, 2015, p. 95).

Para o autor, o ideal figurativo da fotografia jornalística sustenta-se na construção perspectiva, que demanda e projeta uma ideia de espaço infinito e homogêneo. Disso decorre que o fotojornalismo evita o espaço microscópico, em tomadas muito fechadas, e procura preservar a profundidade de campo, “duas instâncias complementares do mesmo ideal figurativo, que visam garantir o império das duas propriedades fundamentais da construção perspectiva: a infinidade e a

homogeneidade” (MACHADO, 2015, p. 95). Nessa concepção, as referências ou índices que as imagens comportam a um mundo fora do quadro, do corte operado pelo olhar do fotógrafo, estabelecem uma relação paradoxal ou até mesmo dialética de denunciar a escolha, a opção, e ao mesmo tempo negá-la, reforçando o efeito especular da fotografia – ou seja, a capacidade de reproduzir em imagem o mundo tal como é (em muito, o ideal da reportagem fotográfica). A marca ideológica do recorte do quadro busca “ocultar o fato de ser toda cena uma construção e uma seleção, intencionalmente arquitetadas por um enunciador, em determinadas relações de produção, com vistas a um fim determinado”; isto é, “a perspectiva esconde a enunciação e o papel fundante do código, torna o espaço da representação um espaço autônomo e independente das condições que o geraram” (MACHADO, 2015, p. 98). Disso decorre, conforme o autor, a contradição da estratégia perspectiva, gerar ao mesmo tempo um mundo análogo, quase perfeito do real, e ao mesmo tempo um mundo autônomo, que só existiria naquela imagem, naquela foto em específico, ou num conjunto particular de fotografias.

Talvez seja em função dessa característica da imagem fotográfica jornalística que, nas fotos que registram o músico de rua de modo mais aproximado, o olhar do artista produza um efeito singular, carregue tanta informação e demarque um traço de visibilidade fotográfica da música no espaço público. O músico de muletas olha fixamente para a câmera, numa foto praticamente posada. Os artistas cegos também parecem olhar para o fotógrafo nas imagens, ao menos em termos de efeitos interpretativos produzidos por essa particularidade do mundo fotográfico – onde a analogia com o mundo real ‘não fecha’. Já o violeiro com o braço adaptado mantém os olhos fechados, assim como o tocador de flauta de Pã. Os olhos abertos dos músicos de rua revelam algo do entorno, respondem a determinados estímulos que o corte da foto não permite ver, apenas imaginar. O entorno imediato e também a posição do fotógrafo insinuam-se nesse tipo de detalhe.

Essa questão pode ser reforçada pelas imagens 70, 71 e 72, realizadas, respectivamente, em Paranaguá (em 15 de novembro de 2012) e em Curitiba (em 15 de setembro de 2013).

FOTO 70 – Música indígena em Paranaguá 1 (2012)



Autor: Luana Caroline Nascimento / Acervo: Lente Quente.

Paraná indígena

No Estado do Paraná existem atualmente três etnias indígenas: Guarani, Kaingang e Xetá. A economia dessas comunidades indígenas baseia-se na produção de roças de subsistência, pomares, criação de galinhas e porcos. Para complementar a renda familiar, produzem e vendem artesanato como cestos, balaies, arcos e flechas.

Confira o outro registro do lente:

<http://www.flickr.com/photos/lentequente/8188836679/>⁵⁹

FOTO 71 – Música indígena em Paranaguá 2 (2012)



Autor: Luana Caroline Nascimento / Acervo: Lente Quente.

⁵⁹ A estudante extensionista Larissa Silvestre comentou: “Gostei, apesar do microfone estranho”. O fotojornalista Henry Milléo complementou: “Bom retrato, Caroline. Soube aproveitar bem a luz e os detalhes dos adereços do índio/cantor...”.

Miscigenação cultural

Em festas comunitárias sempre tem espaço para culturas diferentes. Na festa em adoração a Nossa Senhora do Rocio os índios também marcaram presença. Apresentaram músicas e danças típicas de sua cultura. A celebração à santa católica foi no feriado dia 15/11, em Paranaguá.

FOTO 72 – Instrumentista no Largo da Ordem (2013)



Autor: José Tramontin / Acervo: Lente Quente.

Instrumento milenar

No Largo da Ordem em Curitiba é possível encontrar muitos artistas de rua com características peculiares. Este tocava uma viola de roda, instrumento de corda que produz sons semelhantes ao de um violino e gaita de fole. Acredita-se que foi inventado no século XI. O músico deve girar uma manivela com uma das mãos e apertar as teclas com a outra, tocando sempre melodias lentas.

A primeira foto dessa série vale-se do destaque do músico em relação ao cenário, como se estivesse em um palco – os olhos semi cerrados reforçam esse efeito, assim como o fundo esbranquiçado. A segunda foto já apresenta mais contaminações de outros usos do espaço público que também tensionam o enquadramento, nas bordas e ao fundo: a propaganda de hambúrguer, um outdoor colorido, uma pessoa que passa junto ao fluxo de pedestres e parece olhar para a fotógrafa ou para o artista. O músico olha para algo ligeiramente ao lado esquerdo da câmera. Tem-se aqui um quadro mais congestionado, portanto, do que seja a música de rua.

Na terceira foto da série, o músico volta os olhos para o instrumento, que ganha destaque na imagem e na legenda. O fotógrafo está próximo e fotografa a partir de um ângulo inferior, o que ressalta o instrumento e o músico, quase anulando o cenário ou o efeito 'rua', por assim dizer – denunciado por um pedaço da calçada e por ruídos na lateral direita da imagem. Dada a tonalidade branca da foto, o músico mescla-se ao céu e à parede ao fundo, num outro tipo, assim, de interação objeto/cenário.

De modo geral, a coleção visitada de fotos de artistas de rua indica a presença de violeiros e de tocadores de flauta em ruas e praças, alguns voltados a versões de artistas famosos, outros que operam como intérpretes do cancionário popular, passando pelos músicos indígenas e andinos e também pelo saxofonista nos Estados Unidos. Soma-se a esse repertório a imagem do músico isolado que funciona quase como um expositor de um instrumento musical raro ou exótico. Tais músicos atuam de modo isolado e também em dupla, a tomar pelos registros comentados, e se valem de sistema de amplificação de som, como caixas de som e microfone. Alguns utilizam cartazes e aproveitam a situação para exposição de discos e produtos relacionados.

No acervo do Lente Quente, o registro desse perfil de artista de rua é o que mais mobiliza os fotógrafos a realizar capturas fora de Ponta Grossa, geralmente em viagem de férias ou demais intervalos e recessos do período letivo. Não são pautas demandadas pela rotina do projeto, mas aproveitamentos mais espontâneos de passeios por parte dos estudantes. Significa que a atividade de música de rua chamou atenção como elemento significativo da paisagem no olhar de visitante, viajante ou turista e fotógrafo que o estudante assume na ocasião. As fotos de artistas de rua envolvem registros feitos em Ponta Grossa, Paranaguá, Curitiba e nos Estados Unidos. Trata-se de uma escala regional e internacional de cobertura única no acervo analisado. Em Ponta Grossa, os músicos são flagrados ou no Ponto Azul ou no Calçadão, na mesma área central da cidade, associada ao fluxo de pedestres. O mesmo acontece em Curitiba, na escolha do Largo da Orgem, mas já com diferente apelo turístico. Em Paranaguá, a presença do músico naquela situação percebida pelo fotógrafo está associada a uma festividade religiosa. O músico profissional em Chicago, por sua vez, vale-se do equipamento urbano da calçada e da esquina, nas imediações de um instituto de arte.

A documentação fotográfica informativa realizada acaba por indicar também itinerâncias e deslocamentos presentes na vida da música de rua. Há o músico que se desloca de uma cidade próxima, de ônibus, para tocar diariamente no centro de Ponta Grossa. Outros grupos estão em uma espécie de turnê informal de divulgação, deslocando-se entre cidades. Os traços da indumentária, dos instrumentos e aspectos da oferta musical também são responsáveis por traduzir algum itinerário da música até chegar àquela situação fotografada em determinado ponto do espaço público.

6.2 ECOS VISUAIS DE BRASSAÏ NA COBERTURA FOTOJORNALÍSTICA DA MÚSICA EM PONTA GROSSA (PR)

As situações fotográficas da música no espaço público envolvem um tipo diferente de registro em relação ao repertório anterior, como se viu, marcado pela aleatoriedade ou pela espontaneidade do evento enquadrado pela figura do artista de rua. As fotos anteriores escapam ao planejamento via pauta nas capturas do projeto, são de outra ordem, resultam de trânsitos outros dos fotógrafos que percebem e flagram manifestações ou ocorrências da música na paisagem. São as tais saídas fotográficas ou momentos fotográficos e não exatamente pautas de rotina com hora e local de captura, como define Sallet (2006), ‘estórias’ e não apenas notícias, que resultam nos registros da música de rua. Esse perfil de imagem resulta daquilo que o fotógrafo faz entre uma foto e outra de rotina – tática recorrente em diferentes segmentos do trabalho fotojornalístico.

Mas existem outras formas da música marcar presença no espaço público e que habilitam ou encontram respaldo em outro tipo de imagem fotográfica e de trabalho jornalístico, que reorganiza na paisagem de modo específico a própria tensão entre o caráter público e privado da atividade musical – em situações talvez não tão próximas assim da ideia e da imagem que se tem amplamente do músico de rua. Algumas das atividades musicais são passíveis de agenda, outras fazem parte inclusive do calendário fixo de atividades culturais do município. São situações dispostas com alguma regularidade e que envolvem uma ação institucional por vezes do poder público a configurar uma visibilidade específica da música no espaço público em fotografias.

Em sentido amplo, a ideia de ecos visuais de Brassai aqui evocada remete a um espaço público real e fotografado mais confuso, embaralhado, modificado em

relação ao imaginário cristalizado nas imagens de Atget, sem desconsiderar continuidades entre os dois registros ou modos de produzir imagens da paisagem urbana. As esferas do público e do privado agora se tocam, se tensionam, se misturam em torno da performance musical, da apresentação – e aí sim reaparece a plateia e o âmbito do consumo, da apropriação. Mas o quadro não pode ser mais tão próximo dos músicos quanto nas fotos de artistas de rua, salvo pelo uso de lentes especiais, tele objetivas, capazes de aproximar agora aquilo que se coloca afastado na experiência e no campo visual. As fotos enfatizam mais os grupos do que o artista solitário.

Em sentido estrito, uma imagem do Lente Quente que evoca fortemente uma das fotos comentadas de Brassã foi tomada no mesmo Ponto Azul já mencionado. Aquilo que era último plano na foto do indígena e do músico peruano se torna plano principal. A captura foi feita junto à área externa da lanchonete instalada próxima ao monumento (um obelisco) e ao painel (mosaico). Uma roda de samba e pagode se forma numa tarde de sábado em meio às cadeiras de plástico, garrafas de cerveja (já no primeiríssimo plano), microfone, caixa de som. Várias pessoas estão de costas para a foto. O grupo musical está parcialmente encoberto. Ao lado direito da imagem, elemento mais próximo do fotógrafo que a roda de samba, está um casal a dançar (o que remete à dançarina Gisele nas noites de Paris vista por Brassã e registrada em primeiro plano, com música ao fundo no campo visual).

FOTO 73 – Pagode no Café e Bar Ponto Azul (2012)



Autor: Camila Gasparini / Acervo: Lente Quente.

A foto, feita em 17 de março de 2012, foi noticiada da seguinte forma no Lente Quente:

O samba é alegria

O samba é uma das manifestações culturais brasileiras mais lembradas no mundo. Ritmo de origem africana, modificou-se e deu origem à outras vertentes da música. Os instrumentos convencionais utilizados para a produção do ritmo são o cavaquinho, o pandeiro, o tamborim, o surdo e o reco-reco. Em Ponta Grossa, todo sábado, das 14h às 20h, um grupo de samba se apresenta no Café e Bar Ponto Azul.

Percebe-se várias camadas de interferências, por assim dizer, na apresentação musical à sombra da marquise de um bar e café cravado na esquina da Praça Barão do Rio Branco, próximo ao Calçadão. Trata-se de uma instalação comercial junto a um monumento, como é comum em diversas cidades do país. Os letreiros do estabelecimento se somam às propagandas de refrigerante e cerveja nas portas de vidro. A foto mostra os clientes, que se convertem em plateia do número musical. Uma pessoa aparece de costas, sentada a uma mesa na área externa. Duas mulheres em pé, ao fundo, parecem ir embora. Mas a foto permite espiar para o ambiente interno, onde dois homens, um sentado e outro em pé, ao lado da porta, assistem à apresentação e devem consumir algum produto. A roda de samba se forma em meio às cadeiras e essa delimitação fica borrada entre músicos e clientes, salvo pelo instrumento musical (atabaques), microfone, banquinhos mais altos e chapéu – aqui um elemento de distinção em relação ao boné presente na plateia. Os músicos são homens, sendo que o conjunto apresenta homens e mulheres, jovens e mais velhos. O sambista ao microfone aparece mais paramentado, com camisa estampada e chapéu branco. No último plano da foto, é possível ver através das duas portas abertas do bar um homem a passear pela calçada – um tipo específico de público, que não chega a se converter em plateia, mas compõe a paisagem. A visão do fotógrafo atenta ao que é periférico em relação ao número musical propriamente dito, mas faz parte desse tipo de apresentação. É possível também pensar que alguns elementos do entorno forcem a entrada no quadro fotográfico, querendo o fotógrafo ou não.

A foto 74 opera em registro semelhante, mas oferece um enquadramento mais organizado da situação de dança com música ao fundo no espaço público:

FOTO 74 – Música, dança e teatro no Calçadão (2010)



Autor: Guilherme Artoff / Acervo: Lente Quente.

A captura foi realizada durante apresentação de rua do Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa, em 6 de novembro de 2010. Informa a legenda:

Arrocha Zé!

Além dos espetáculos em teatro, o FENATA conta com peças em público. O grupo Mamulengo da Folia, de São Paulo, apresentou ontem (06/11), às 10h, o teatro de bonecos "A folia no terreiro de seu mané pacarúá", com direção e autoria de Danilo Cavalcante. E no término tocaram músicas nordestinas para o público dançar. E hoje sobe ao palco do Ópera, às 20h30, a companhia Os Ciclomáticos Companhia de Teatro, do Rio de Janeiro, com a peça "Amargasalmas".

As mulheres dançam em primeiro plano, ao fundo é possível notar um dos músicos com seu instrumento musical, uma zabumba, parte da banda de apoio responsável pela banda de forró que anima o espetáculo teatral. O teatro foi excluído do quadro, o olhar do fotógrafo concentrou-se no pós-peça, momento em que o evento se converte em apresentação musical. O último plano é formado por anúncios do mercado. Chama atenção pedaço do braço e mão de um homem por trás das dançarinas, que pode ser um pedestre – a indicar que a performance de música e dança ocorre como intervenção em meio ao fluxo de pessoas. Esse fluxo não está afastado, como na imagem anterior. E a plateia do teatro se converte em público dançante do número musical – vira atração principal aos olhos do fotógrafo, numa inversão de visibilidade e destaque na cena pública. Novamente, é possível notar diferenças e continuidades de ambientes. Pelo vidro aparecem as luzes do supermercado, a reforçar o contraste com o movimento e a música no ambiente

externo. O evento oferece um bom quadro comparativo em relação ao músico solitário que se coloca na rua, na praça, na avenida ou nas esquinas. Neste outro cenário, a música em espaço aberto resulta da ação coordenada e deliberada de universidade (organizadora do Fenata), de uma companhia de teatro de rua, dos músicos componentes da trupe, demais agentes envolvidos na viabilização do espetáculo e, também, da adesão do público.

A ideia visual da distinção e também da conexão entre ambientes próximos e diferenciados, o aberto e o fechado, o público e o privado, a rua e a casa, encontra sólida reverberação na fotografia da música em espaço público. Pode ser entendida como um subtema de trabalho, uma indicação da tentativa em lidar com as modificações e as renovadas dinâmicas entre esses mundos ou esses recortes em interação, em relações de complementaridade e de tensão.

Sander fotografou um violinista e um sanfoneiro a tocar na rua enquanto uma menina os observa de dentro de casa, apoiada no parapeito da única janela aberta na imagem – outras duas estão fechadas e possuem grades. A porta está fechada e fica abaixo do piso onde estão os músicos, que se orientam por uma partitura apoiada em uma estante.

Atrás do violinista, apoiados sobre a mureta, estão o estojo do violino e o chapéu do músico – um pequeno bastidor organizado. Como diz Sontag (2004) sobre a obra do fotógrafo alemão, a tentativa de inventariar de forma objetiva um povo e um país não conseguem jamais esconder marcas ou pequenos índices de distinção social e de hierarquias – é o caso da menina colocada em situação superior aos músicos a projetar uma relação de superioridade e inferioridade de classes.

FOTO 75 – Violino e sanfona em rua da Alemanha (1928)



Autor: August Sander / Fonte: Getty Museum.

O ponto de vista do fotógrafo não coincide nem com a altura dos olhos dos músicos de rua nem com os da espectadora na janela, está justamente entre os dois patamares. Machado (2015, p. 118) assinala que “O lugar que a câmera ocupa para mirar seu objeto não é nunca um espaço neutro ou aleatório; mas é preciso se colocar em certas situações-limite para que essa condição se mostre em toda sua irreducibilidade”. Exemplos muito citados a respeito desse fenômeno são as fotos que Stieglitz fez da tripulação de terceira classe de um navio, em 1907, e o registro de Salgado para ocupação do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST) – como se pode ver, respectivamente, em Dyer (2008) e Martins (2008).

Dyer (2008, p. 157) repara a respeito da imagem da embarcação que o fotógrafo transfere a sua função a um observador participante, que também está ali a contemplar a terceira classe, posicionado ligeiramente acima. O fotógrafo identifica-se com esse espectador, que passa a fazer parte da cena fotografada. De modo semelhante, a foto de Sander inscreve o observador participante da apresentação musical na paisagem, como se fosse o modo do fotógrafo se colocar diante das câmeras, mas na figura de um observador em específico. Com a

diferença, nesse caso, de que a observadora na janela está numa posição ligeiramente acima do fotógrafo (com os músicos logo abaixo).

Duas fotos de Eva Erdmann na Índia se parecem nesse aspecto com a imagem feita por Sander. Trata-se do efeito do músico em primeiro plano com pessoas ou pessoa na janela ao fundo da imagem. Repete-se aqui essa dinâmica dentro-fora no espaço fotográfico (o que remete às portas de Atget). São imagens que sugerem uma relação visível entre o público como a rua e o privado como o ambiente doméstico. Sem falar que as janelas funcionam como molduras dentro da moldura fotográfica. As duas fotos de Erdmann são do mesmo músico na rua, que toca um bombardino e está uniformizado, como se fosse de uma banda marcial ou musical. A foto 76 é colorida. O músico toca olhando para a esquerda, foge do olho da câmera, por assim dizer. Ele está no primeiro plano e ocupa toda a metade inferior da foto. Acima e ao fundo, está uma mulher a observar a cena de uma janela – em pé, apoiada em um parapeito. Parece sorrir e olhar, ao mesmo tempo, para o músico e para a fotógrafa. O músico está paramentado com um chapéu amarelo, que combina com as vestes da observadora na janela. A cor do instrumento musical se mistura com a cor das paredes ao fundo. O músico está totalmente focado, ao passo que a observadora ao fundo se apresenta como um vulto, fora de foco, é mais uma sugestão de imagem.

A segunda foto da mesma situação é em preto e branco. O quadro é menor do que na anterior, numa moldura mais quadrada e horizontalizada à visão, por assim dizer. A impressão é de que o músico no primeiro plano está ainda mais próximo da câmera, na parte inferior da imagem. O instrumento está deitado enquanto o músico o executa, num gesto de ação, pois chega a borrar a imagem levemente. E dessa vez não se consegue ver seus olhos, que parecem fechados, concentrados na música. Ele está praticamente de frente para a câmera. Logo acima da cabeça com chapéu do músico, vemos a mesma janela da foto anterior, mas agora são duas mulheres a observar. Estão em pé, apoiadas no parapeito. Não temos ideia agora da distância que separa o músico das mulheres à janela, pois os planos estão achatados, ficam visualmente próximos. As espectadoras continuam ligeiramente fora de foco, mas é possível notar que a mulher à esquerda na janela dirige o olhar para o músico e para a fotógrafa, sem o sorriso. Já a mulher à direita na janela olha para algum outro ponto da rua, para fora da imagem, para a extremidade direita da foto, onde não parece existir nada. Um fio de luz corta a foto

entre o músico e as espectadoras. Os dois rostos ocupam o extremo superior da foto, bem ao centro. Os trajes soltos, leves, das mulheres dentro de casa contrastam com a vestimenta formal e decorada do músico na rua. A rua propriamente dita não aparece nas fotos. Temos ideia dessa divisão em função da parede e da janela que dá a ver o que há por detrás da parede. O músico está a tocar diante da janela. E os únicos espectadores que conhecemos estão dentro de casa, vendo do alto. E se não estão vendo, como a moça da segunda foto, estão ouvindo. O arquivo da fotógrafa revela outra variação dentro dessa mesma série. Como se fosse uma mistura das duas fotos anteriores. Na imagem colorida quadrada, o instrumento volta à posição normal e o músico continua tocando. As duas mulheres na janela estão bem próximas do chapéu amarelo do músico e ligeiramente fora de foco. Aqui podemos perceber que a mulher que aparece sozinha numa das imagens olhando para o músico é que agora foi distraída por algo que não está na foto e olha para a direita, para o fora da imagem. A foto tenta aproximar mais o rosto do músico, cortando parte do instrumento e também da janela – diferente das anteriores⁶⁰.

FOTO 76 – Músico de banda na Índia (2017)



Autor: Eva Erdmann / Fonte: www.eva-erdmann.com

⁶⁰ Para uma comparação das três imagens citadas, conferir em: <https://www.instagram.com/p/BQNEkRxg9gQ/>; <https://www.instagram.com/p/BJr2hQ9hwoS/>; e <https://www.instagram.com/p/6SdFbqHcw5/>.

Uma variação dessa diferenciação do espaço na fotografia encontrada no acervo analisado é expressa nas imagens que permitem tão somente um vislumbre ou uma espiadela no ambiente aberto, pois o fotógrafo se posiciona em ambientes relativamente fechados ou controlados, com algum abertura para a rua. O espaço público se transforma em brecha, em prolongamento possível do lado de fora, quando a música se faz dentro, no âmbito privado e comercial, mesmo que a performance não seja cobrada. Isso envolve se posicionar atrás dos artistas, em alguns casos. Interpõem-se no campo visual, portanto, músicos, plateia, ambiente interno e uma pista do ambiente externo – a rua em frente ao bar, no caso das imagens 77, 78 e 79 (que pode estar iluminada ou insinuar-se como penumbra). São fotos que mostram também a noite como elemento da paisagem cultural na qual a música está inserida, tal como sugerem algumas capturas de Brassai. A foto feita em 29 de agosto de 2010 foi noticiada da seguinte forma:

Não deixe o samba morrer...

Samba e chorinho da melhor qualidade está garantido nas noites de domingo em Ponta Grossa. O bar Aladim, ao lado do Campus Central da UEPG, é o palco semanal do grupo Novos Malandros, que apresenta músicas consagradas dos estilos puramente brasileiros. Na sexta-feira o grupo toca no Botequim da XV e no sábado no Hotel Vila Velha durante almoço.

FOTO 77 – Grupo Novos Malandros no bar (2010)



Autor: Eduardo Godoy / Acervo: Lente Quente.

Pelo tom da legenda percebe-se que a pauta da cobertura fotográfica agora está inserida em uma agenda cultural, representativa de determinado circuito da música na cidade, de um certo giro do grupo musical por bares afins durante o fim de semana. Nesta cena, ninguém dança. A clientela aparece toda sentada às suas mesas. E nessa condição entre o serviço, o consumo e a gratuidade da apresentação musical em si, o seu caráter que escapa à noção estrita de mercadoria (diferente das demais opções de consumo no bar), é interessante notar que algumas das fotos do acervo nesse tipo de registro não consigam esconder por completo o mundo 'lá fora', o ambiente aberto que possui algum diálogo (também visual) com tais apresentações. Não existe palco, as partituras e uma mesa de apoio funcionam como divisória improvisada. O bar se prolonga por sobre a calçada e, é possível imaginar, com a porta aberta leva o som para a rua. No caso a seguir, a varanda do bar funciona como palco e se projeta em direção à avenida. O evento foi fotografado em 8 de junho de 2013 e noticiado da seguinte forma:

FOTO 78 – Banda Cadillac Dinossauros no bar (2013)



Autor: Kelvin Vieira / Acervo: Lente Quente.

Um cantinho Rock`n Roll

Música ao vivo é um dos atrativos de bares para aumentar a clientela e a aposta da Hamburgueria Gourmet. No palco improvisado, a banda Cadillac Dinossauros toca clássicos do rock. O espaço, na Avenida Bonifácio Vilela nº433, é conhecido de outros tempos, quando abrigou os já inexistentes Malagueta Snack Bar e Abismo Bar.

O ambiente externo se insinua na tonalidade da iluminação pública ao fundo em contraste com a luz branca do bar. Quem passa na rua pode ouvir algo da apresentação e também espiar a atração musical, com parcial visibilidade pública, portanto. Às mesas, a plateia está distraída, mas voltada para a banda, que na seleção da imagem se transforma na figura do vocalista e guitarrista, com apenas um pedaço da bateria no canto do quadro. Na foto 79, o músico sentado faz o fotógrafo baixar um pouco o ângulo de visão. Parte da plateia está de frente para o grupo musical e parte está de costas, sentadas às mesas. Como pano de fundo, desfigurado, nota-se um ônibus a passar pela avenida quase escura. A foto de 29 de março de 2014 foi noticiada da seguinte forma:

Melodia à resistência

Fabrício Cunha tocou ontem (28/03), na Hamburgueria Gourmet, músicas de resistência à ditadura militar no Brasil. O repertório variou entre músicas que marcaram a época, em um tom melancólico condizendo com o sofrimento das vítimas do período. O show fez parte do evento Memória e Resistência, que continua hoje no Cine Teatro Ópera, com a apresentação do filme "Quase Dois Irmãos", às 19h.

FOTO 79 – Músico Fabrício Cunha no bar (2014)



Autor: Matheus Pileggi / Acervo: Lente Quente.

A legenda da foto 79 informa que o evento musical está inscrito em outro evento, reforçando a ideia de circuito e de institucionalização de uma certa área de atuação dos artistas próxima a universos culturais correlatos – algo bem diferente da situação dos artistas de rua, como visto. E os músicos nessas últimas imagens não

estão sozinhos, contam com plateia e uma visão parcial dos parceiros de formação, regulares ou improvisados.

As três situações identificadas em foto que articulam a atividade musical a um estabelecimento comercial como o bar (no Ponto Azul, na Rua Riachuelo e na Avenida Bonifácio Vilela) reforçam a ideia de que a música está ali colocada como se fosse a vitrine disposta a atrair o olhar de quem passa – num consumo da ordem visual inaugurado pela figura do flâneur (que estaria agora a procurar o que sobrou de experiência cultural frente o império da mercadoria nas cidades). Outra conexão que as imagens permitem nessa espécie de mostruário dos limites entre o aberto e o fechado, o público e o privado, o comercial e o artístico, é o repensar o espaço público a partir de zonas contíguas que comportam e formulam determinados usos e certas apropriações, com maior ou menor incidência na paisagem cultural. No entendimento de Leite (2002, pp. 116-117), o espaço público também pode ser compreendido como “dimensão socioespacial da vida urbana, caracterizada fundamentalmente pelas ações que atribuem sentidos a certos espaços da cidade e são por eles influenciadas”. Por isso que alguns estudos notam complementariedade entre demarcações e espacialidades mais abertas e mais restritas do espaço urbano que participam de ofertas simbólicas e desenvolvem práticas culturais:

O que concluímos daqui é que as práticas e os espaços públicos da cultura e do lazer contêm um potencial identitário, expressivo e eventualmente emancipatório que coexiste ao lado das dinâmicas de ordenação, normalização e controlo decorrentes dos processos de mercantilização e privatização. São, por isso, particularmente sensíveis para uma avaliação do dinamismo do espaço público, entendido como espaço de participação e expressão colectiva. (FORTUNA, FERREIRA e ABREU, 1999, p. 94).

Cientes do ordenamento contemporâneo da oferta cultural nas cidades e dessas fronteiras borradas por vezes entre o público o privado, os pesquisadores chamam atenção para a necessidade de se contemplar dentro dos circuitos culturais as práticas de saída por parte dos usuários, para além das saídas culturais (voltadas ao consumo cultural mais especializado). As práticas de saída extrapolam as idas a teatros, cinema ou casas de espetáculos. São menos previsíveis, revelam outras itinerâncias pelo espaço urbano - “(...) incorporam, em grau diverso, um valor expressivo, convivial, comunicacional e simbólico” e, assim, moldam as interações cotidianas e a relação social e afetiva dos sujeitos com o entorno (FORTUNA,

FERREIRA e ABREU, 1999, p. 102). De acordo com os autores, as práticas de saída...

(...) constituem uma das formas de acesso dos sujeitos ao(s) espaço(s) público(s) em que mais vincadamente se manifestam tensões entre a cultura e o mercado, tensões à luz das quais se reequacionam hoje as condições de exercício da cidadania e de participação na vida colectiva, sobretudo no contexto urbano. (FORTUNA, FERREIRA e ABREU, 1999, p. 103).

As atividades culturais são geradoras de encontros e interações organizadas a partir das práticas de saída dos usuários da cidade. E esse contexto situacional, na proposta teórica dos autores, pode estabelecer o enriquecimento da experiência do espaço público. Ciente de que são espaços marcados “pelas dinâmicas cruzadas da cultura e do mercado” e, nesse sentido, promovem a interação entre indivíduos e grupos, o contato entre diferentes, o acesso à cidade, mas também reproduzem a segregação, a exclusão e a segmentação. “Eles constituem, por isso, contextos privilegiados para a sondagem dos processos através dos quais a cultura, o lazer e o consumo potenciam ou limitam a participação dos sujeitos no espaço público urbano” (FORTUNA, FERREIRA e ABREU, 1999, p. 103).

Como exemplo dessas dinâmicas cruzadas, os autores apresentam quatro espacialidades urbanas: espaços de vocação marcadamente comercial; centros históricos, praças públicas e outras zonas monumentais reabilitadas; zonas de lazer e consumo cultural polarizadas por grandes equipamentos de oferta cultural ou lúdica; e espaços criados pela realização de eventos culturais ou lúdicos de duração limitada. A última categoria se desdobra em três situações: (1) requalificação de espaços da cidade; (2) animação temporária, festa, renovação cíclica; e (3) revitalização efêmera seguida de abandono.

Essa última categoria recebe maior atenção dos autores devido ao interesse crescente em Portugal por esse tipo de política de evento, em que atividades culturais provisórias ou continuadas devolvem algum tipo de vida e sentido coletivo a espaços até então esvaziados. Segundo os autores, esses eventos podem indicar “a emergência de novas formas de espaço público que importa questionar, não só na sua organização e regulação, mas também nas modalidades de sua utilização e apropriação” (FORTUNA, FERREIRA e ABREU, 1999, pp. 111-112). Pressupõe-se que tais espaços são cruciais à vida pública e coletiva das cidades, na medida em

que agregam sociabilidade, encontros, interações e uma relação simbólica com a cidade. Dessa forma, as práticas culturais conferem um composto de dinamismo e desigualdade ao espaço público:

Esses espaços autorizam formas de utilização e de apropriação em que se combinam, sob modalidades diversas, práticas culturais, de consumo e de lazer que incorporam componentes informativas, expressivas e conviviais. Nesse sentido, eles conferem diversidade e dinamismo ao espaço público urbano. Mas, em virtude do efeito combinado do poder regulador do mercado e do caráter socialmente diferenciador das práticas culturais, são também lugares de inscrição das desigualdades económicas e sociais e de reprodução das segmentações e exclusões culturais. (FORTUNA, FERREIRA e ABREU, 1999, p. 112).

Por estarem nesse imbricamento entre a cultura e o mercado, e a diversidade e a segregação, entre o acesso e a exclusão do espaço público, as práticas de saída que se forjam em torno do consumo, do lazer e da cultura possuem relevância analítica e política. Tanto a leitura espacial das práticas culturais quanto as modalidades descritas de espacialização interessam ao estudo dos eventos musicais como intervenção artística no espaço público local e sua inscrição tensa entre a cidadania e o mercado.

As distintas práticas de intervenção cultural no espaço público apresentadas podem ser compreendidas e identificadas em novo contato com o acervo fotográfico. Dessa vez, entram em cena imagens de iniciativas do que se pode chamar de intervenção musical no espaço público, quando se dá visibilidade de modo institucional e planejado a atrações musicais em conexão com a paisagem urbana em diferentes contextos. Um grupo local recorrente em tais iniciativas e que recebeu cobertura jornalística regular por parte do projeto foi o de cultura japonesa com seus tambores, conforme fotos realizadas em 21 de maio de 2011, 1º de maio de 2012 e 2 de agosto de 2010:

XV ao som de tambores

A associação Cultural e Esportiva Nipo-Brasileira existente em Ponta Grossa desde 1973, organizou na tarde de ontem (21/05) uma apresentação taiko, que em português significa grande tambor. A demonstração, que ocorreu na Rua XV de novembro, ao lado do Museu Campos Gerais, contou ainda com aulas de tai chi.

FOTO 80 – Grupo de taikô na Rua XV de Novembro (2011)



Autor: Maykon Lammerhirt / Acervo: Lente Quente.

As batidas saúdam o 1º Flicampos

O grupo de Ponta Grossa, “Taikô Fuirinkazan Wadaiko”, fez a abertura, ontem (1º de maio) às 14h, do 1º Festival Literário Internacional dos Campos Gerais. O evento se estende até o dia 6. As atividades do Flicampos serão divididas entre o Parque Ambiental, o Campus Central da UEPG, o Cine-Teatro Ópera, o Centro de Cultura, o Shopping Palladium, a Biblioteca Pública Estação Saudade, a Casa da Memória Estação Paraná e o Centro de Eventos.

A programação de hoje à tarde inclui a fala de Cleber Fabiano da Silva (Joinville) às 14h; palestra de Geraldo Peçanha de Almeida (UFPR-Curitiba) às 15h30; lançamento do Livro arte “Pinheiros”, às 15h, entre outros. Encerramento às 20h30 com o lançamento do documentário “Lembranças” - Causos e Histórias antigas de Tibagi, no Ópera. A programação completa encontra-se no site www.culturaplural.com.br⁶¹

⁶¹ Uma série de comentários acompanha essa imagem. Luana: “gostei pela expressão da menina e a concentração do menino, além de pegar um pouco do público. Ficou um pouco clara, em função da roupa branca. Mesmo assim bela foto”; Janus K: “E a anta aqui achou que Flicampos era algum encontro do Flickr para os Campos Gerais ... Bom, de qualquer maneira, gostei do contraste dos músicos, com roupas claras, com o pessoal do fundão, todos coincidentemente de preto. Mesmo assim, meu olhar tende a se desviar para os olhares dos homens de preto ali, mas eles fazem parte do evento, afinal, então vale o registro. Como a Luana colocou, gostei também, especialmente, das expressões da moça e do piá”; Henry Milléo: “Foto interessante. Percebi a tentativa de mostrar músicos, expressões, tambores e público, mas ficou tudo muito embaralhado em uma coisa só. Pela expressão de ‘fúria’ da menina ou a concentração do garoto eu preferiria uma foto bem de frente, fechada mesmo, mostrando toda essa energia característica do o Taikô, do que uma revelando o público que, nesse caso, mais atrapalha do que ajuda. Uma solução seria chapar a foto toda com uma tele, fazendo um padrão de rostos e usando uma profundidade de campo mínima para deixar só os vultos do público compondo o fundo”; Rafaela Serrato: “Eu gostei da foto, a cor, apesar de um pouco estourada a luz na roupa do menino está boa, principalmente pela expressão da menina”; Eduardo Godoy: “Acho que uma imagem mais aberta poderia representar melhor a pauta. Mas gostei da foto. E legenda ficou bem informativa”.

FOTO 81 – Grupo de taikô no Parque Ambiental (2012)



Autor: Roseli Stepurski / Acervo: Lente Quente.

O Japão em Ponta Grossa

O IX Festival Paranaense de Taikô teve início na sexta-feira (12/10) em Ponta Grossa. Cerca de 200 praticantes de Taikô se reuniram na Avenida Vicente Machado para apresentação. O evento segue até hoje com grupos de diversas cidades do Paraná. Todas as apresentações serão no palco do Shopping Antartica.

FOTO 82 – Festival Paranaense de Taikô na Avenida Vicente Machado (2010)



Autor: André Jonsson / Acervo: Lente Quente.

Tem-se na série três situações de intervenção cultural com atividade de apresentação musical em espaço público aberto. A foto 82 é a única que acontece na rua, interrompendo parcialmente o trânsito de veículos. A imagem 81 ocorre na calçada, em uma esquina, ao lado do Museu Campos Gerais. A performance na foto

82 se dá no Parque Ambiental, próximo à Casa da Memória e à locomotiva. O agente cultural envolvido é o mesmo, mas nas três circunstâncias altera-se a relação com o entorno e a natureza da intervenção, indo de atração para quem passa (tambores na esquina do museu) a atração de abertura de festival em praça pública (no Parque Ambiental) a interrupção no fluxo e ocupação temporária de via pública (ação na Avenida Vicente Machado). Cada situação se faz próxima ou articulada a um tipo de equipamento urbano. Nas duas primeiras imagens, trata-se de equipamento cultural museu. Na terceira foto, o equipamento vinculado à atividade está na lateral direita da imagem, para onde a performance está direcionada – o shopping. Deflagram-se, assim, diferentes tipos de atravessamento na promoção das atividades entre associação cultural, poder público e iniciativa privada. Em todas as circunstâncias fotografadas há evento para além da apresentação musical – a música faz parte de uma oferta cultural mais ampla.

A foto 80 evidencia três músicos e seus tambores, estão em ação. Ao fundo, pistas do local, como a fachada do antigo Cine Inajá (originalmente, cine Renascença), carros estacionados, postes de iluminação e telefone público. Em destaque no primeiro plano estão os três músicos, sem plateia ou alguém passando. Um dos percussionistas olha para o fotógrafo, o que reforça um tom bem mais coreografado e encenado dessa interferência na paisagem do que nos registros de músicos de rua.

Já a foto 81 está mais próxima da cena e compõe a imagem em três planos: em primeiro, músicos tocam seus tambores, com destaque para a ação e para o gestual, como destacado nos comentários dos leitores; atrás dos músicos forma-se uma linha de plateia, que inclui um cinegrafista, no contraponto do fotógrafo, buscando provavelmente capturar a feira de livros às costas do fotógrafo; e como último plano está a locomotiva e a Casa da Memória, patrimônio predial histórico, marco visível do Parque Ambiental. Os instrumentos musicais não aparecem inteiros como na foto 80, dada a maior proximidade do fotógrafo em relação ao objeto. O tom é mais de flagrante jornalístico da atividade do que de cena posada, construída, como na foto anterior.

O olhar do fotógrafo afasta-se, ligeiramente, na última imagem da série, quando os tambores tomam uma quadra da Avenida Vicente Machado. O ponto de fuga são os edifícios ao fundo, ao final da avenida, que organizam o enquadramento, que busca mostrar a dimensão do evento, a quantidade maior de

tambores e percussionistas do que nos registros anteriores. É possível notar nuances de pessoas nas calçadas como espectadores da demonstração. Um vulto espia da janela no segundo andar. O ângulo da foto mostra os músicos em dimensão pequena perto do tamanho dos edifícios. O fotógrafo posiciona-se na lateral da performance, como se seguisse o campo visual da avenida e não aquela proposta pela performance, que dificultaria retratar a dimensão do evento pela quantidade de músicos em fila. Um ângulo de tomada muito adotado em desfiles no mesmo local, mas que é utilizado para a captura de uma parada cultural. O olhar é mais periférico em relação aos registros anteriores, está colocado fora da apresentação, o que cria a imagem de um evento a se desenrolar independente da presença ou da vontade do fotógrafo – configurando um tipo de ocorrência, por assim dizer. A música é, assim, alçada à condição de pausa ou ponto de parada mediante o fluxo inscrito ou sugerido pela paisagem.

O contraste entre a música como ponto de parada e signos dos fluxos da cidade encontra nova reverberação em foto de ação pontual do poder público municipal em 14 de dezembro de 2013, que levou um piano ao Terminal Central de Transporte Coletivo. Trata-se de local de acesso restrito, mediante pagamento de bilhete, mas controlado, em última instância, pelo poder público e gestado por concessionária privada do serviço público de transporte. Indiretamente, a imagem oferece indícios dessa ênfase no caráter controlado do evento. O piano e o músico estão no primeiro plano, com o fotógrafo posicionado praticamente ao lado do pianista. Ao fundo, há um ônibus estacionado, sem passageiros e com as portas abertas. Entre esses dois planos se coloca a plateia, com quatro pessoas visíveis, incluindo uma criança e o então secretário municipal de Cultura – que tem seu rosto refletido (outra referência indireta e distante aos espelhos em Brassai) e distorcido em uma das partes do piano – mais exatamente no suporte em que se coloca a partitura. O representante do poder público aparece, portanto, duplicado junto à intervenção musical. Outro detalhe fotográfico de ênfase no caráter controlado do evento observado pelo fotógrafo é a fita que separa a plateia do piano – uma inscrição calculada do elemento musical em meio à multidão. O ângulo da foto tenta romper com esse distanciamento entre o instrumento musical e plateia fora dos teatros, destaca a reação do público, sobretudo o rosto e os braços cruzados – ao mesmo tempo, revela e enfatiza essa barreira instalada entre a música e o público.

FOTO 83 – Piano no Terminal Central de Transporte Coletivo (2013)



Autor: Roseli Stepurski / Acervo: Lente Quente.

A foto anterior foi assim noticiada:

Música erudita para o povo

O Projeto “Onda Musical”, idealizado pela Fundação Municipal de Cultura (FMC), Conservatório Maestro Paulino e FAUEPG, tem como objetivo tirar a música erudita dos teatros e levar aos lugares mais inusitados para ser ouvida por todas as pessoas, segundo o diretor do conservatório, Jairo Ferreira. O projeto iniciou hoje (14/12), às 10h, com pequenos concertos num piano de cauda dentro do Terminal Central de Ponta Grossa, ele também passará pelas praças da cidade e pelo Terminal de Uvaranas.

A relação com o entorno conforme mostra o quadro estabelecido pela imagem depende, em grande medida, do enquadramento ou do corte operado pelo fotógrafo – que nem sempre coincide com o enquadramento oferecido pela ação cultural, pelo agente responsável ou órgão gestor da iniciativa. Quando se propõe uma atividade musical fora de um teatro, por exemplo, já existe uma tentativa de ‘desenquadrar’ a oferta cultural, colocando-a sob nova moldura, por assim dizer. É nesse sentido que é possível dizer que festivais ou projetos de ação cultural que levam a música a situações inusitadas ou menos habituais, como um terminal de ônibus, carregam determinado enquadramento – noção emprestada de Goffman (2012, 2010, 2009), reforçada em Winkin (1998) e Hannerz (2015), e que pode ser traduzida (de modo deveras restritivo e para a finalidade dessa leitura de imagens) na tentativa de se definir o sentido de uma situação de interação. O enquadramento operado pelo fotógrafo já seria uma resposta a esse enquadramento mais abrangente da situação de performance musical.

Às vezes uma pauta de cobertura musical surge em meio a um evento de outra natureza, como uma feira de carros. Foi o que aconteceu nessa captura de 23 de agosto de 2014. O fotógrafo optou por destacar a periferia do evento principal, ou seja, a atração musical com parte do prédio da biblioteca ao fundo. Pelo reflexo das lentes dos óculos é possível ter uma dimensão refletida do entorno, ainda que o quadro privilegie o evento musical dentro da feira. O músico de rua aparece reenquadrado pela situação da feira. A notícia foi publicada com a seguinte legenda e foto:

Parece, mas não é!

O músico curitibano independente Mosca é conhecido por ser um cover do Raul Seixas. O que faz com que Mosca seja conhecido é o fato de não só sua maneira de agir e vestir lembrar Raul, mas também sua voz e modo de cantar. Foto feita em 24/08, no 10º Encontro de Carros Antigos e 1º Encontro Brasileiro de Caminhões FNMs, no local das antigas indústrias Wagner - hoje Biblioteca Municipal e Conservatório Musical, em Olarias.⁶²

FOTO 84 – Mosca na Biblioteca Municipal em Olarias (2014)



Autor: Danilo Schleder / Acervo: Lente Quente.

⁶² O usuário Perniga comentou: “Mosca.....muito boa as músicas”.

Na foto 85, o quadro adotado foge à proposta da atividade musical de se promover interações inusitadas, ao se valer do recurso de zoom ou aproximação e ao desfocar o fundo, as pistas de maior relação com o entorno. Nesse corte operado pela câmera, perde-se de vista o Terminal Central, apenas insinuado para leitores já familiarizados ao ambiente. De forma um tanto coincidente, o padrão adotado para fotografar a flautista lembra em muito o quadro fechado já comentado e aplicado aos artistas de rua que também tocavam instrumento de sopro semelhante. A foto em questão, de 26 de abril de 2013, foi noticiada da seguinte forma:

Abril em Movimento

A Fundação Municipal da Cultura preparou o projeto "Abril em Movimento". Em comemoração ao Dia Internacional da Dança, alguns grupos se apresentaram em diversos lugares da cidade. Teve início na sexta-feira(26/04) com os grupos Taikô e Muzenza no terminal central, reunindo a população que aguardava os ônibus chegarem. Com o objetivo de integração entre os demais grupos de dança pela cidade, o projeto continuou até segunda-feira (29/04).

FOTO 85 – Flautista no Terminal Central (2013)



Autor: Jaqueline Guerreiro / Acervo: Lente Quente.

Percebe-se pela informação presente na fotolegenda que o fotógrafo opera um duplo corte: em relação ao conjunto da atividade, que não é mostrada; e em relação à atividade musical, que praticamente exclui o entorno. O elemento inusitado ao olhar fotográfico, nesse caso, não são as possíveis interações ou expressões da plateia informal que por ali passa, mas a vestimenta, o traje típico e o instrumento musical. O teor inusitado do elemento musical na paisagem fica assim reduzido ao detalhe do personagem e às pistas fugidias de que não se trata de um teatro, mas de alguma área pouco habitual de apresentação musical. O quadro vertical freia justamente as relações horizontais preferenciais ao 'quadro de sentido' da respectiva oferta cultural – em diálogo com a arquitetura do local.

A respeito dessa capacidade de cortes operada pela fotografia, ou da promoção de fissuras na continuidade do espaço, Machado (2015, p. 132) destaca que "{...} a fotografia é sempre invocada para simular uma continuidade absoluta do espaço", mas existem aí possibilidades de "rupturas, compartimentação da cena, dissolução das formas e desmaterialização de zonas inteiras da imagem figurativa", a partir de três responsáveis: foco, composição do quadro e condições de iluminação. A profundidade de campo infinita é uma das condições para plena vigência do efeito de transparência da foto e de sua vocação realista (MACHADO, 2015, p. 133). Já o foco impõe uma leitura do evento, "organiza o espaço de modo a torná-lo inteligível" (MACHADO, 2015, p. 135). Significa entender o realismo da paisagem fotografada como efeito do controle da cena. "Isso quer dizer que a obtenção do efeito visual mais 'realista' impõe, paradoxalmente, a mais controlada e carregada de intenção disposição dos motivos" (MACHADO, 2015, p. 136).

A adoção de um quadro vertical para compor a cena possui outro sentido na situação a seguir, capturada em 20 de novembro de 2010 e noticiada da seguinte forma:

E a Periferia

Esta foi uma das imagens que fiz, durante o ano, em um evento na periferia de Ponta Grossa, no Ouro Verde. Ao fotografar percebi que as crianças, carentes de cultura, necessitam apenas de um pequeno incentivo como um pouco de música, alguém para lhes contar histórias, uma roda de capoeira para participar. Ações como estas fazem toda diferença e devem aparecer durante todo ano e não só no Natal. A imagem me fez refletir sobre tudo

que fiz esse ano, espero que ela cause o mesmo impacto em todos vocês. Em nome de toda equipe Lente Quente desejo a todos um feliz Natal.⁶³

FOTO 86 – Música no Ouro Verde (2010)



Autor: Maykon Lammerhirt / Acervo: Lente Quente.

O quadro vertical da foto combinado ao tom da legenda compõe de forma deliberada o sentido de distância ou de assimetrias – e por isso mostrar a altura das crianças em relação à estrutura do som montada em um bairro da cidade torna-se fundamental ao olhar fotográfico. É uma das raras intervenções musicais em bairros de Ponta Grossa fotografada no acervo do projeto, aspecto para o qual o fotógrafo chama atenção no texto já em fins de 2010. Destaca-se na imagem a desproporção, as crianças são mais baixas do que o palco, os músicos estão protegidos do sol, as crianças não – uma leitura vertical da paisagem, a terminar ou começar na rua de terra. Pelo recurso da profundidade de campo, é possível ver por debaixo do palco que a vida segue no bairro, com crianças sentadas na rua próximas a um carro, apesar do show. O fotógrafo torna-se inusitado a ponto da criança olhar para a câmera, algo bem diferente da descrição possível ao observador nos grandes

⁶³ Comentário do então extensionista Marco Favero: “Maykon e suas pautas mais “periféricas”, sempre retratando acontecimentos que não aparecem com frequência na grande mídia. Bela foto”.

eventos musicais. A cobertura fotográfica registra a iniciativa de ação cultural na periferia da cidade, sendo que a imagem reconstitui as marcas de assimetria no acesso à música pela composição de degraus ou gradações (de poder) no quadro. Mesmo próximos do público, os artistas ainda estão distantes das crianças na primeira fila – numa instigante relação paradoxal de leitura da paisagem. O fotógrafo assume o ponto de vista das crianças e fotografa na altura dos olhos.

O gesto de deslocamento do fotógrafo em direção à periferia da cidade, local geralmente em situação de maior exclusão cultural, reverbera a movimentação já anunciada na figura do flâneur e materializada nas perambulações de Brassai por Paris. Mas tal movimentação tática também permite interpretar as particularidades daquela paisagem. Conforme Cosgrove (1998, p. 103), “Revelar os significados da paisagem cultural exige a habilidade imaginativa de entrar no mundo dos outros de maneira autoconsciente e, então, re-presentar essa paisagem num nível no qual seus significados possam ser expostos e refletidos”. De certo modo, é o que faz a ação fotográfica, uma espécie de tradução e ressignificação, que inclui as relações de poder presentes na sociedade e que se expressam em marcas na paisagem. O autor reconhece aí o trabalho de luta de culturas subdominantes – residuais, emergentes ou excluídas – para se fazer valer nos símbolos da paisagem. “Cada uma dessas subculturas encontra alguma expressão na paisagem, mesmo se apenas numa paisagem de fantasia” (COSGROVE, 1998, p. 105). Nesse sentido, a foto denuncia o que o autor chama de simbolismo moral inscrito na paisagem planejada pela classe dominante, que expressa códigos que não podem ser transgredidos – tal como a altura do palco, com os músicos ainda mais distantes do público dado o ponto de vista da fotografia.

Na mesma ocasião, o fotógrafo fez outro registro da atividade musical e que reforça a mesma estratégia – dessa vez valendo-se de um elemento presente nos bairros e que nem sempre faz parte dos palcos do centro da cidade. O evento foi publicado da seguinte forma:

Vida de cão

Assim que me deparei com essa cena percebi que me renderia uma bela foto, algo que raramente acontece em um evento da alta sociedade, porém comum em bairros afastados do centro como este no Ouro Verde. Ao longo do ano de 2010 procurei fazer esse tipo imagem, mostrar a periferia dos mais diversos ângulos. Contudo fui criticado, elogiado, em alguns lugares fui bem recebido em outros não, porém não perdi o foco do trabalho. Enfim

espero que tenha conseguido mostrar a todos um pouco dos subúrbios da cidade.⁶⁴

FOTO 87 – Cachorro no palco (2010)



Autor: Maykon Lammerhirt / Acervo: Lente Quente.

O registro de tais atividades musicais na periferia de Ponta Grossa via alguma iniciativa de intervenção cultural particulariza e materializa o que Fortuna, Ferreira e Abreu (1999, p. 98) identificam como forte assimetria geográfica da oferta cultural urbana. Esse fenômeno apontado pode ser compreendido em duas variações. Num primeiro aspecto, metrópoles, cidades do interior e pequenos municípios de um mesmo país vão ofertar opções culturais em grau diferenciado, com diferentes orçamentos públicos para o setor cultural e a partir de distintos níveis de equipamentos culturais e engajamento de públicos, profissionais, gestores e plateias. Tanto é que, em alguns segmentos artísticos, as capitais ainda são a referência possível de oferta e consumo. Há uma distribuição desigual de programações culturais nessas distintas escalas do espaço urbano.

⁶⁴ O fotojornalista Henry Milléo comentou: “Bacana a idéia de fazer essa retrospectiva. Tenho acompanhado as postagens diárias e dá para ver o desenvolvimento do pessoal do projeto.. parabéns”.

Essa assimetria está inclusive presente na história de constituição do campo artístico e de seus segmentos expressivos. Correntes e escolas artísticas se fazem a partir de uma territorialidade própria. Ao reconstituir parte da história da arte italiana, com destaque para a pintura, Ginzburg (1991) demonstra que o desenvolvimento das artes tem uma dimensão territorial, na medida em que a relação de interdependência polêmica entre centro e periferia parece explicar, por vezes, a constituição e a sobrevivência ou não de escolas, correntes artísticas, fluxos de artistas, abertura de mercados, entre outros fatores. Ele já percebia ali uma sobreposição de referências geográficas caras à produção artística, como capitais, províncias, centros culturais, periferias, cidades sede, subsedes, regiões, entre outras dinâmicas.

Outra variação concomitante é quando se visualiza a assimetria na oferta cultural dentro de uma mesma cidade, no espaço intra urbano. Também aqui se faz existir uma relação centro-periferia hoje bastante problematizada pelo campo acadêmico e pelas políticas culturais. A programação cultural de uma cidade constitui pólos de irradiação, entornos, margens, regiões de sombra, centralidades e periferias do consumo cultural. A própria localização dos equipamentos culturais de um município indica um pouco da organização da oferta cultural. A distribuição de opções culturais também é desigual dentro de cada cidade. Isso implica olhar para as práticas culturais na cidade e se problematizar essa articulação. É o que os autores chamam de análise dos “contextos situacionais e de interação dos processos de apropriação e decodificação simbólica inerentes a essas práticas”, com o objetivo de se identificar os “diferentes actos de consumo (posse, uso, participação e frequência) e os modelos de relação com equipamentos, bens e serviços culturais (mais intelectivos, operativos ou frutivos)” (FORTUNA, FERREIRA e ABREU, 1999, p. 99). É o movimento que o acervo fotográfico em análise permite fazer.

A cobertura fotojornalística de grandes shows em espaço aberto presente no acervo analisado do projeto Lente Quente confirma a assimetria sinalizada anteriormente – as atrações ou acontecem no centro da cidade ou em locais de acesso controlado ou pago, ainda que sob administração do poder público. É o caso do Centro de Eventos, que recebeu a banda Paralamas do Sucesso, referência no circuito musical nacional, em 19 de setembro de 2010. O fotógrafo capta a dimensão massiva do público desse tipo de evento, uma multidão de vultos de costas para a

câmera, que segue aqui a proposta de enquadramento oferecida pela grande estrutura de palco.

FOTO 88 – Paralamas do Sucesso no Centro de Eventos (2010)



Autor: Afonso Verner / Acervo: Lente Quente.

A foto foi noticiada da seguinte forma:

Quando está escuro e ninguém te ouve 🎵

“Quando chega a noite e você pode chorar”. Foi com a música Lanterna dos Afogados que a banda Paralamas do Sucesso levou o público ao delírio na noite de ontem (18-09). Na apresentação do penúltimo dia da EFAPI, Herbert Vianna, Bi Ribeiro e João Barone tocaram sucessos do grupo como Meu erro, Ela disse adeus e Cuide bem do seu amor.⁶⁵

A imagem registra evento a céu aberto sujeito a cobrança de ingresso em equipamento público municipal. Outra situação presente nesse tipo de registro é a realização de shows gratuitos com nomes nacionais em praça pública. Foram encontrados dois casos no acervo, um no Parque Ambiental, no encerramento de um festival de bandas de rock, iniciativa da Fundação Municipal de Cultura. A outra situação foi em Castro, com show do cantor Zé Ramalho promovido pelo poder público municipal. Em ambas as situações, que permitiam maior proximidade do fotógrafo em relação ao palco, a opção de corte anula a plateia, focando nos

⁶⁵ Legenda seguida por três comentários. Valéria Dantas: “Muito massa essa foto. Ótimo registro”; MacZ Mobilers: “bela foto”; Gustavo Coutinho: “belo registro de show {}”.

músicos enquadrados pelo palco. A referência principal ao olhar do fotógrafo e da pauta jornalística passa a ser, em tais casos, a notoriedade dos músicos, que figuram como atrações um tanto dissociadas da paisagem urbana pela operação fotográfica. As fotos, realizadas respectivamente em 17 de setembro de 2011 e 21 de março de 2011 , foram noticiadas da seguinte forma:

FOTO 89 – Made in Brazil no Parque Ambiental (2011)



Autor: Rafaela Serrato / Acervo: Lente Quente.

"Os bons tempos voltaram, os bons tempos voltarão"

Para fechar a noite de apresentações do Ponta Grossa Easy Road, subiu ao palco a banda Made in Brazil, tocando os clássicos da banda até as do novo álbum 'Rock de verdade'. No festival Geração Easy Rock, tocaram as Bandas: Garimpeiros da lua, Strêides e A Coisa, que levou o primeiro lugar, hoje tocam as bandas, Bolores, Master brain e Hyntra às 14h.

FOTO 90 – Zé Ramalho em Castro (PR) (2011)



Autor: Eduardo Godoy / Acervo: Lente Quente.

"No mais, estou indo embora"

Fechando a tríade de shows de expressão nacional do Lente Quente, ontem, 20, foi o dia de Zé Ramalho. O cantor paraibano encerrou as comemorações dos 307 anos de Castro no Parque Lacustre. O público cantou junto sucessos como "Chão de Giz", "Vida de Gado" e "Sinônimos", além de músicas de Raul Seixas, atendendo a pedidos.⁶⁶

Cada um dos três eventos retratados na série identifica um tipo específico de articulação entre espaço público e agentes promotores para viabilizar a vinda de artistas já com alguma visibilidade no cenário nacional. Tem-se o show pago na forma de evento privado em área do município, a apresentação gratuita de encerramento de um festival municipal de bandas locais e a atração musical como parte de festividades de aniversário da cidade. Cada show configura um evento particular, por assim dizer. A imagem que encerra essa série de grandes shows em espaço aberto altera o ponto de vista e destaca justamente a plateia, que se aglomera diante do palco na arquibancada. O fotógrafo opta pelo registro aqui para além da figura do artista, mas busca valorizar a dimensão de interação palco-plateia em um festival de jazz no estado do Rio de Janeiro. A captura foi feita em 6 de junho de 2013 e noticiada da seguinte forma:

FOTO 91 – Festival de Rio das Ostras (RJ) (2013)



Autor: André Jonsson / Acervo: Lente Quente.

A cidade do Jazz

⁶⁶ Três comentaristas deixaram seu recado. Afonso Verner: "Diga-se de passagem, fechou a tríade com chave de ouro! Parabéns, muito boa a foto/texto!"; Gisele Barão: "Bela foto!"; Fernando Sette Câmara: "Vi sua foto no grupo [SHOWS & ESPETÁCULOS](#), registro perfeito, parabéns e um abraço!!!".

Rio das Ostras recebeu pela 11ª vez o maior festival de Jazz da América Latina. O Rio das Ostras Jazz & Blues iniciou dia 29 de maio e foi até 2 de junho. Ocorreram 28 shows gratuitos em 4 palcos espalhados pela cidade. Dentre os músicos que se apresentaram, o multi-instrumentista Victor Wooten e o baixista Stanley Clarke. Na foto, o guitarrista e violonista Gean Pierre durante apresentação.

Dadas as evidentes diferenças entre as situações fotografadas (noite, dia, artistas, agentes, local), torna-se pertinente observar, em função da comparação, a produção fotográfica de uma representação do que seja um grande show. A cidade ao fundo desaparece, o quadro abarca no máximo a situação do show, a interação plateia-palco, o equipamento urbano específico que abriga o espetáculo mal aparece. Um signo forte dessa representação é a ideia de multidão ou do público amplo da apresentação, mobilizado em duas imagens. No caso do show dos Paralamas, multidão é sinônimo de vazio, escuridão, anonimato (os vultos enfileirados em frente ao palco), distância. Já o flagrante do show de jazz produz uma imagem de multidão como claridade, espaço cheio, proximidade e diversidade – gente de boné, de chapéu, com óculos de sol, com cabelo grisalho, vestindo camiseta, jaqueta, em pé, sentado, segurando o bebê ou a câmera fotográfica, aplaudindo ou ajeitando o cabelo. Enfim, há um continente de ações num acontecer simultâneo dentro dessa plateia fotografada, numa representação do público de show como diversidade e não como homogeneidade, como remete a imagem do Centro de Eventos. Outra variação da representação do grande show em praça pública é o recorte pelo conjunto ou pela personalidade, acompanhada de ênfase da luz de palco ou da luz ambiente. Muda o sentido do espaço público conforme os conteúdos das fotos preenchem, com representações específicas, a forma espaço público.

Outro conjunto de imagens é formado pela cobertura fotojornalística que o acervo dedica ao evento Sexta às Seis de modo mais sistemático e Festival Easy Rock e Virada Cultural, de modo pontual. As apresentações musicais ocorrem na Concha Acústica do Parque Ambiental, na Estação Saudade e em palco montado próximo à Casa da Memória, em outra área do Parque Ambiental. As fotos permitem notar distintas formas de apropriação dos equipamentos urbanos pelas práticas musicais periódicas. Os registros fotográficos adotados variam das imagens que não dão pistas do local e da relação com o entorno àquelas em que esse parece ser o tema ou motivo principal da captura. É possível dizer que as modalidades anteriores

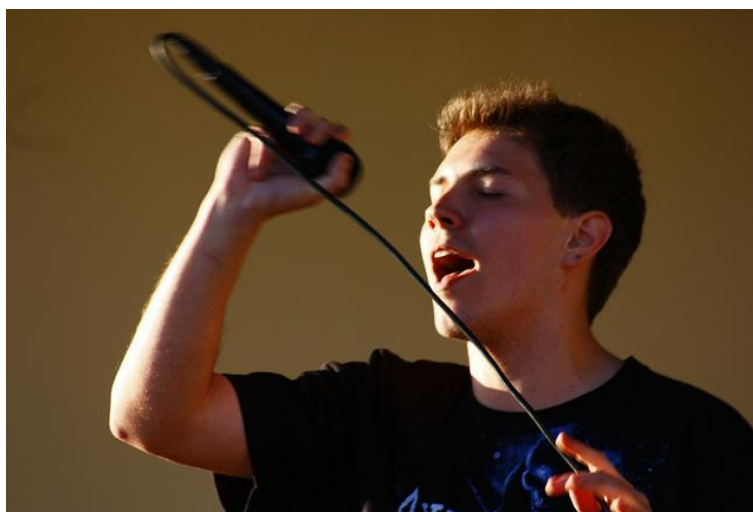
de registro fotográfico, dos artistas de rua aos grandes shows, são re combinadas na cobertura que o projeto Lente Quente faz do Sexta às Seis e eventos afins – marcados pela gratuidade e oferta de performance musical em praça pública.

Mesmo sendo um tipo de espaço voltado a bandas e grupos musicais, um dos enquadramentos preferenciais utilizado foi o de focar apenas em um músico, geralmente o vocalista – são imagens que valorizam o primeiro plano e limitam a leitura da apresentação no contexto. Em vez de instrumentos exóticos que atraíam o olhar fotográfico, entra em cena a atitude, o desempenho performático dos artistas, expresso em gestual e movimentação. Esse quadro reforça, em alguma medida, a representação romântica do artista como virtuose moldada ao longo do século XIX, como personalidade em público capaz de sentir e também de executar com maestria algo além do texto musical, em sintonia com maior passividade das plateias nos teatros. “Ser expressivo e ter um talento extraordinário: eis a fórmula com a qual a personalidade adentra o domínio público” (SENNETT, 2014, p. 297).

Tornando-se as únicas pessoas públicas ativas, as imagens desses intérpretes consistiam nos seguintes elementos: usavam táticas de choque para tornar o momento da representação o mais importante de tudo; aqueles que podiam suscitar choques eram considerados pela plateia pessoas poderosas e, portanto, pertencendo a um *status* superior, ao contrário do *status* de criados que tinham os artistas no século XVIII. Nesse sentido, ao elevar-se acima de sua plateia, o intérprete pôde, ao mesmo tempo, transcender o seu texto. (SENNETT, 2014, p. 299).

Sintomático dessa reverberação histórica no modo de se representar os músicos foi o ângulo adotado para registrar justamente o retorno do projeto Sexta às Seis, na Concha Acústica do Parque Ambiental, em 2011, noticiado da seguinte forma a partir de captura feita em 21 de outubro de 2011. Com o diferencial de que se trata de apresentação musical em espaço público aberto, além de outras particularidades que ficam mais evidentes na medida em que muda o registro de operação da cobertura fotojornalística.

FOTO 92 – Hyntra no retorno do Sexta às Seis em 2011



Autor: Antonio Correia / Acervo: Lente Quente.

Nossas sextas têm mais Rock

Ontem(21) o projeto 'Sexta às Seis' voltou ao cenário musical da cidade depois de intervalo na semana passada em função das chuvas. Subiram ao palco as bandas 'Hyntra' (foto) e 'Os Lacônicos' para a primeira apresentação dentro do horário de verão, que proporciona belo pôr do sol no Parque Ambiental. Na próxima semana está previsto show com a banda 'Streides', também às 18h.

Nota-se que o projeto Lente Quente se vale, na ocasião, da função de agenda que o jornalismo cultural também assume, sobretudo em eventos regulares – passa a operar como registro e também como anúncio das próximas atrações. A opção da imagem publicada opera um triplo corte: em relação ao evento mais geral (público, entorno); não mostra a outra banda que subiu ao palco; e prefere mostrar o sol no rosto do vocalista ao enquadramento da banda. Visivelmente, é um dos músicos mais jovens no palco retratados no acervo analisado, o que já indica uma das características de público e artistas do Sexta às Seis. Soma-se a isso o fato de que uma banda de rock tocar em espaço público durante o dia chamou atenção do fotógrafo pelo relativo grau de ineditismo na cidade ou novidade na experiência cultural do estudante, a ponto da luz do pôr do sol refletida no rosto do vocalista ser uma escolha deliberada da composição fotográfica (aspecto também enfatizado na legenda).

A imagem 93 que seleciona um personagem da banda, também o vocalista em performance – dessa vez, a imagem, feita em 18 de setembro de 2011, é a segunda escolha, publicada em momento posterior à notícia do evento propriamente

dita. A estratégia é utilizada pelo projeto extensionista para lembrar acontecimentos e registros importantes do ano em períodos de recesso letivo. O intuito é desenvolver também reflexão do próprio fotógrafo sobre a captura realizada. Há um caráter de retrospectiva em tal exercício.

FOTO 93 – Martin Rother no Easy Rock em 2011



Autor: Antonio Correia / Acervo: Lente Quente.

Faces do vocalista

Em shows de rock, algo que o fotógrafo pode valorizar são as expressões do vocalista. Para tal finalidade é recomendado usar sensibilidade baixa e média velocidade, já que a movimentação no palco é intensa. Tudo depende do estilo da banda que pode ser mais leve ou agressivo e também deve-se levar em conta as condições de luz do ambiente. Na foto 'Martin Rother' vocalista da banda 'Domination Pantera Cover' de São Paulo. O grupo apresentou-se em Ponta Grossa no último dia do Festival 'Geração Easy Rock' realizado entre 15 e 18 de setembro no Parque Ambiental.⁶⁷

Esse tipo de quadro valoriza os detalhes de um dos componentes das bandas, geralmente o vocalista, reforçando o vínculo entre o estilo musical e o comportamento adotado e a performance desempenhada. Sem efeitos de luz no show durante o fim de tarde, na imagem 93, cabe ao fotógrafo realizar a ênfase nos elementos do palco pelo quadro adotado. O olhar fotográfico passa a ressaltar o que nem sempre é visível ou mesmo objeto de atenção do público do show – são imagens que tentam traduzir em um detalhe de apenas um dos músicos a conexão com o estilo musical, como o cabelo *black power* e o gorro nas fotos 94 e 95, feitas respectivamente em 25 de outubro de 2013 e 22 de agosto de 2014. A composição

⁶⁷ A também extensionista do projeto Larrisa Silvestre comentou: “Boa foto!”.

também negocia com a estrutura e com o sistema de iluminação dos palcos, o que não deixa de ser uma informação sobre a envergadura dos eventos e consequente valorização visual dos artistas pelos promotores.

FOTO 94 – Mandau na Virada Cultural de 2013



Autor: Victor Ribas / Acervo: Lente Quente.

O som da Virada Cultural

Pela primeira vez em Ponta Grossa ocorre a Virada Cultural Paraná 2013, com oito shows nesse sábado, tendo a banda Raimundos como a principal banda da noite. As apresentações se estendem pelo domingo, começando às 14h, na praça da Água no Complexo Ambiental Governador Manoel Ribas, onde foi montado 2 palcos, Conexão e Rodonorte, sendo este último destinado a bandas locais. O evento, que também ocorre em outras dez cidades paranaenses, é aberto a todo o público. Na imagem, banda Mandau.

FOTO 95 – Deconstruct no Sexta às Seis em 2014



Autor: Enrique Bayer / Acervo: Lente Quente.

Metal is the Law

A banda de Power Metal 'Deconstruct' fez o primeiro show de sua curta jornada - de 4 meses - no Sexta às Seis do dia 22 de agosto. O público ouviu músicas da banda power metal, e também covers, como 'Two Minutes to Midnight', do Iron Maiden. O vocal fica a cargo de Cynthia Cybulski, os outros integrantes são: Daniel Gnoatto (guitarra), Junior Petroski (bateria), Pacheco (teclado), Robson Vaz G. (guitarra) e Digão Ficinski no baixo (foto). Amanhã (29) sobe ao palco da Estação Saudade a banda Cangaceiro Jedi. O grupo Boogie Gang faz o show de abertura.

Pelo teor das notícias, percebe-se que existe uma zona de contiguidade no centro de Ponta Grossa entre equipamentos urbanos afins no Parque Ambiental na medida em que são utilizados para eventos que incluem espetáculos de rock, como Sexta às Seis, Easy Road e Virada Cultural. Pode-se entender a área que vai da Concha Acústica do Parque Ambiental até as redondezas da Estação Arte e da Casa da Memória como o que Magnani (2002, p. 22) denomina de manchas: “áreas contíguas do espaço urbano dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante”.

Ao mesmo tempo, seja pela frequência dos eventos segmentados de rock naquele entorno, pelo sentimento de pertencimento, pelo compartilhar de determinados códigos e comportamentos (reforçado em alguma medida pelo trabalho fotográfico), é possível dizer que também existe ali o “pedaço” do Sexta às Seis, marcado pela ocupação habitual de determinadas turmas, tanto no palco quando na plateia. Magnani (2002, p. 21) utilizou a categoria para buscar definir o tipo de situação em que “{...} o espaço – ou um segmento dele – assim demarcado torna-se ponto de referência para distinguir determinado grupo de frequentadores como pertencentes a uma rede de relações {...}” – ou seja, um espaço intermediário entre o público e o privado, marcado por uma sociabilidade diferente da família ou das relações impessoais.

Para identificação de quem são os músicos do “pedaço”, é fundamental a contribuição das imagens que mostram a formação das bandas, essa característica elementar do estilo musical em questão e das sociabilidades envolvidas. Ao abrir um pouco mais o quadro em relação às fotos anteriores, as ranhuras do palco improvisado começam a contaminar e singularizar a apresentação musical retratada. As fotos 96, 97, 98 e 99 - feitas respectivamente em 16 de setembro de 2011, 25 de fevereiro de 2012, 18 de maio de 2012 e 18 de julho de 2014 – evidenciam não

apenas a formação musical adotada, mas também oferecem informações sobre os instrumentos musicais, demais equipamentos, o perfil dos músicos e o modo de se comportar no palco.

FOTO 96 – Segunda fase do Easy Rock em 2011



Autor: Gildo Antonio / Acervo: Lente Quente.

Geração musical

Ontem (16/09) ocorreu a segunda fase do 'Festival de bandas Geração Easy Rock'. Ao final das apresentações foram informadas as bandas campeãs do prêmio do evento que conta com a gravação de um CD e uma mini turnê pelo estado do Paraná. As três bandas que foram classificadas em primeiro, segundo e terceiro lugar estão escaladas para tocar hoje às 16h como abertura do show da banda 'Made in Brazil,' que se apresenta às 20h30 no Parque Ambiental, Centro, em frente ao prédio da Estação Saudade.

FOTO 97 – Lacônicos no Sexta às Seis de 2012



Autor: Rafaela Serrato / Acervo: Lente Quente.

Luz, câmera, ação!

Muitos dos fotógrafos do lente já publicaram fotos onde descreviam a dificuldade de fotografar situação como essa, com constante mudanças de luz e a movimentação dos músicos, que dificultam o trabalho, além da sacada de conseguir uma ação ou expressão que represente um pouco do que foi a apresentação. Ano passado tivemos muitas chances de trabalhar com esse tipo de situação, além do retorno do FUC, o projeto "Sexta às seis", e festivais como Easy Road, não escaparam dos registros dos nossos fotógrafos. Na foto a banda Lacônicos, que se apresentou no projeto "Sexta às seis".⁶⁸

FOTO 98 – A Coisa no Sexta às Seis de 2012



Autor: Antonio Correia / Acervo: Lente Quente.

No ritmo do borracheiro

A Banda 'A Coisa' se apresentou ontem (18/05) no projeto 'Sexta às Seis', realizado na Concha Acústica do Parque Ambiental. Com o sucesso 'Borracheiro' e outras composições próprias, o quarteto contagiou o público. O show também contou com a participação do grupo 'Sábado 14'.⁶⁹

⁶⁸ O vocalista da banda fotografada, Eric Gaspar, comentou: "Muito boa a foto Rafa!". O fotojornalista Henry Milléo complementou: "Apesar da dificuldade descrita na legenda para lidar com a luz em situações assim, a foto está perfeita nesse quesito".

⁶⁹ Henry Milléo comentou: "Boa foto.. Luz muito boa para um lugar tão ruim como a concha acústica do parque ambiental... está de parabéns".

FOTO 99 – Bolores no Sexta às Seis de 2014



Autor: Enrique Bayer / Acervo: Lente Quente.

"Adivinha doutor quem tá de volta na praça..."

Tocando o 'pior do punk rock' a banda pontagrossense Bolores foi a responsável pelo show na retomada do projeto 'Sexta às Seis', que não funcionava há mais de um ano. A apresentação também marcou os 13 anos da banda, que tem dois EPs, de 2005 e 2006. O grupo ainda trabalha na produção de um CD, com lançamento previsto para outubro deste ano. Na abertura do show, Matheus Marcellus esteve no palco com seu rap. Como o nome do projeto dá a entender, os próximos shows acontecerão sempre nas tardes de sexta-feira, na plataforma da Estação Saudade, ao lado do Terminal Central. A próxima atração é a banda Hoo Jack.

A maior formação que as fotos conseguem mostrar possui quatro integrantes, sendo que os instrumentos musicais utilizados pelos conjuntos são bateria, guitarra, violão, teclado e baixo (de quatro e de seis cordas). Há um entorno imediato de parafernália eletrônica e elétrica que cerca o palco, visível agora em relação ao registro anterior de músicos isolados – são cabos, amplificadores, pedestais, retorno de palco (caixas de som) e iluminação. Em duas das fotos da série anterior o bastidor da apresentação musical vem à cena, com estojos dos instrumentos musicais ao chão ou apoiados ao fundo do palco. Apenas uma imagem flagra os técnicos de som na lateral do palco – como último plano, aparece uma pichação na parede da Estação Saudade compondo o cenário para o show punk dos Bolores. Aliás, esse quadro fechado nas bandas e nos artistas individualizados (os dois registros comentados até aqui na cobertura dos festivais de rock) permite se decifrar as diferenciações dentro do estilo musical em termos de tendências ou

subgêneros musicais. O baixo de seis cordas jamais seria admitido na formação punk dos Bolores, da mesma forma tocar com uma partitura na frente, como aparece em um dos instantâneos, seria incompatível com o punk. Essa diferenciação também poderia ser feita com base em vocalistas que tocam algum instrumento e outros que apenas cantam. O ângulo adotado não permite o mesmo exercício de decodificação a respeito dos bateristas, sempre encobertos ou fora do quadro – o que indica uma hierarquização visual pela fotografia dos elementos componentes da apresentação musical. Mas pela repetição de outros elementos e detalhes nas figuras retratadas, seria pouco provável a presença de um tipo de percussão – ainda que fora do quadro – que fugisse ao elemento mais previsível do baterista de banda de rock. A cobertura regular pelo Lente Quente do projeto Sexta às Seis e congêneres, de tal cena musical, enfim, cria um quadro de ações possíveis e previsíveis, aposta-se, pelas marcas visuais mais presentes nas fotos.

Essa radiografia de quem faz parte do “pedaço” a partir de eventos de rock no espaço público ganha reforço nas fotos do público dos shows, que de certo modo complementam ou mesmo espelham o comportamento visto e fotografado no palco – os frequentadores dos eventos são jovens, na maior parte homens, e partilham um código comum ao rock, no uso de jeans, camiseta preta (geralmente de bandas do estilo) e no gestual durante as apresentações. As capturas 100 e 101 foram feitas em 18 de setembro de 2011 e 16 de março de 2012, sendo noticiadas da seguinte forma:

FOTO 100 – Público do festival Easy Rock em 2011



Autor: Antonio Correia / Acervo: Lente Quente.

Tem que acontecer alguma coisa

Cercado de expectativas do público, o retorno do Sexta às Seis, espaço de apresentação em praça pública, está previsto para hoje (30/09), às 18h, na Concha Acústica do Parque Ambiental, ao lado da Estação Saudade. Na imagem, movimentos da plateia no encerramento do 1º Festival Easy Rock, realizado de 15 a 18 de setembro, que consagrou a banda 'A Coisa' como vencedora. O quarteto faz show no Sexta às Seis logo mais. O grupo participa, ainda, ao lado de outras cinco bandas, de gravação até o fim do ano de uma coletânea do Rock de Ponta Grossa.

FOTO 101 – Público do Sexta às Seis em 2012



Autor: Antonio Correia / Acervo: Lente Quente.

Sexta às seis, um movimento que é nosso

O público de rock da cidade não se intimidou com a chuva e com o frio e marcou presença no 'sexta às seis' de ontem (16). Foi a vez da banda de metal 'Trashall' subir na concha acústica. O grupo, que iniciou em 2007, apresentou um repertório incluindo 'Metallica', 'Megadeth' e músicas próprias, entre elas 'Pedofilia', que faz uma crítica social aos abusos infantis.

O que aproxima tais imagens, além de ter o público do evento de rock como motivo, é a posição do objeto e do fotógrafo ser muito semelhante nas duas fotos, realizadas com seis meses de diferença. Em ambas a plateia está com um dos pés sobre os primeiros degraus da escadaria em frente à Concha Acústica que funciona como palco. O primeiro registro consegue mostrar dez pessoas, incluindo dois indivíduos encobertos ao fundo e um terceiro em primeiríssimo plano, cortado na lateral esquerda da foto. A segunda imagem reapresenta essa pessoa cortada na lateral esquerda, que aplaude com luvas de caveira. O quadro consegue mostrar oito pessoas do público, incluindo aí duas parcialmente visíveis na noite (onde o

flash da câmera não alcançou) e o indivíduo cortado. O enquadramento reforça a representação de um grupo cultural específico como público do evento, diferente da imagem da multidão nos grandes shows, como observado. Repetem-se os adornos, como colar, pulseira, camisetas predominantemente pretas e jeans, assim como o comportamento em movimento da plateia. Apenas um jovem consome algum líquido em lata durante o show. O fundo desfocado nas duas fotos dá uma vaga mas presente ideia de que se trata de um ambiente aberto e não de um show em bar ou casa noturna.

As próximas duas séries de cobertura fotojornalística dos eventos de rock no conjunto de equipamentos do Parque Ambiental – sobretudo Concha Acústica e plataforma da Estação Saudade – apresentam outra variação na representação da música no espaço público e que reflete as próprias condições de apresentação e consumo musical (incluindo a captura fotográfica) em tais circunstâncias. São imagens que estão numa zona de transição entre a noção de “pedaço” e a de “mancha”, ao dar pistas ou de uma interação discreta da música com o entorno ou mostras de interação efetiva e direta entre artistas e público constituído como plateia. No que se chama aqui de interação discreta, não há evidência suficiente de que o público se constitui como plateia, seja pela posição do fotógrafo, do palco, dos espectadores ou da composição fotográfica empenhada, com ações de corte como enquadramento, foco e luz, entre outros controles possíveis.

Conforme Magnani (2002, pp. 22-23), “as marcas dessas duas formas de apropriação e uso do espaço – *pedaço* e *mancha* – na paisagem mais ampla da cidade são diferentes”. Na primeira forma o que predomina é a relação entre conhecidos num espaço restrito, recobertos por certa dinâmica ou mesmo por caráter efêmero. Já a segunda apropriação sugere maior estabilidade na paisagem e no imaginário, com maior continuidade, um “ponto de referência físico, visível e público para um número mais amplo de usuários”.

Diferente do que ocorre no *pedaço*, para onde o indivíduo se dirige em busca dos iguais, que compartilham os mesmos códigos, a *mancha* cede lugar para cruzamentos não previstos, para encontros até certo ponto inesperados, para combinatórias mais variadas. Numa determinada *mancha* sabe-se que tipo de pessoas ou serviços se vai encontrar, mas não *quais*, e é esta a expectativa que funciona como motivação para seus frequentadores. (MAGNANI, 2002, p. 23).

Na foto 102, feita em 6 de junho de 2012, optou-se por fotografar no mesmo piso da banda, o que permite dar visibilidade ao baterista, diferente dos registros anteriormente analisados. O ângulo adotado na diagonal do palco permite compor ao fundo uma ideia da área periférica da Concha Acústica e um público mais potencial do que principal do evento, na medida em que estão afastados do palco e um tanto dispersos – além de escondidos na noite em função da falta de iluminação. Não se trata do entorno direto do palco, mas de um segundo anel, que passa um sentido de amplitude e de vastidão da cidade onde a música está inserida. A foto também é interessante por sinalizar o grau de visibilidade da concha acústica naquela área, ainda que a incidência da performance sobre o público seja relativa. Outra curiosidade da imagem é que a banda sequer está no primeiro plano do fotógrafo, que é ocupado por um amplificador, como bem nota um dos comentaristas no flickr.

FOTO 102 – Festival Easy Rock na Concha Acústica em 2012



Autor: André Lopes / Acervo: Lente Quente.

Rock de Ponta

O festival Easy rock, abre espaço para as bandas independentes de Ponta Grossa. As melhores bandas selecionadas tiveram a oportunidade de tocar para o público na concha acústica da Estação Saudade nesta quarta-feira (06-06-12).⁷⁰

⁷⁰ O estudante identificado apenas como Jessé comentou: “Escolhi essa foto por retratar melhor o festival. Abrange a banda, no entanto nenhuma das fotos teve foco no público”. A também estudante Malu Cerri complementou: “A caixa de som e os fios no canto inferior direito atrapalharam um pouco a foto. Mas gosto nesta foto a luz bem roxa na frente em contraste com a branca no vocalista e a amarela ao fundo”.

Na captura 103, de 13 de setembro de 2014, o fotógrafo repete a mesma posição no palco colocado agora na plataforma da Estação Saudade, posiciona-se ao fundo, no lado direito do baterista e clica na diagonal em direção ao vocalista, com traços da plateia ao fundo. O diferencial é que o baterista assume visibilidade no primeiro plano e é possível reparar melhor para onde cada músico direciona o olhar. Esse tipo de imagem ajuda a estabelecer o que se chama de “teia de olhares” (DYER, 2008, p. 24), o que reforça a noção de interação discreta ou desfocada entre banda e público. Novamente, no último plano, há um indício dos limites do entorno e também do campo visual com uma edificação. A parte do público mais próxima da banda parece ser uma mulher e uma criança que estão de costas para o palco, afastando-se, portanto, da atração musical. Trata-se de um tipo de usuário diferente dos *habitués* de shows de rock, por assim dizer, mas também impactado de alguma forma pela oferta cultural em espaço público.

FOTO 103 – Buckaroo Banzai no Sexta às Seis de 2014



Autor: Gabriel Clarindo / Acervo: Lente Quente.

Rock e Delírio no Sexta às Seis

A banda de rock and roll, Buckaroo Banzai, abriu o Sexta às Seis no dia 12 de setembro. Formada por Felipe Kiss (Voz), J Robson Sádico (Bateria), Guilherme Campos (Baixo), Rafael Natan (Guitarra), Felipe Brigola (Guitarra), desde 2011 apresenta-se tanto com músicas autorais quanto com covers de bandas notórias. Hoje tem mais som na Estação Saudade. A Banda Moryah se apresenta hoje a partir das 18h.

O fotógrafo empresta em tais imagens ao leitor um pouco do ponto de vista da banda sobre a situação, ao se posicionar nas costas dos músicos, ao fundo do palco – uma posição inacessível ao público e, portanto, uma condição de visibilidade do espaço público estruturalmente negada à plateia no momento do evento e restrita aos artistas e ao fotógrafo, além dos trabalhadores do som, da luz e da técnica de forma geral que tal aparelhagem demanda. Esse empréstimo do olhar participa do efeito de “transferência de subjetividade” na fotografia. A imagem constrói a ideia (visual) de se ver as coisas de cima do palco, quando na verdade permite ver aquilo que se registra pelas lentes e pela moldura da câmera, posicionada de modo ligeiramente diferente dos músicos, ao contrário da impressão de primeira leitura. Sendo que as ações de corte e composição possíveis ao fotógrafo são impossíveis ao ponto de vista dos músicos, dadas as especificidades tecnológicas e de linguagem da câmera fotográfica e do objetivo de aprendizado e desenvolvimento jornalístico da atividade. Nenhum dos músicos no palco, por exemplo, tem acesso a essa imagem das costas do baterista e dos demais músicos.

O observador só não se dá conta dessa alucinação topográfica porque diante do quadro ou da foto ele penetra num espaço simbólico: ignora o seu próprio lugar e se imagina no mesmo ponto privilegiado do espaço que organizou a imagem. É isso justamente o que nós chamamos de transferência de subjetividade: a supressão provisória de nosso próprio olhar para colocá-lo à mercê de um outro que dirige o nosso. (MACHADO, 2015, p. 108).

A foto 104 representa bem essa singularidade do olhar fotográfico. A câmera aproxima a cena, a ponto de colocar em destaque no primeiro plano apenas um dos músicos. Ao mesmo tempo, utiliza o recurso de foco no objeto próximo e desfoca de forma suave público e cidade ao fundo, um tanto misturados. Novamente, o olhar do músico remete a algo do entorno não aproveitado ou contemplado pelo quadro da foto. As luzes permitem imaginar um limite ou até onde vai o público e onde começa uma outra parte da cidade – as fronteiras da situação de interação estão borradas, os contornos das pessoas no público se desfaz levemente, lembrando as comparações das fotos de Atget e de Brassai com a linguagem dos sonhos. A captura foi realizada em 10 de outubro de 2014 e noticiada da seguinte forma:

FOTO 104 – Ursos Caipiras no Sexta às Seis de 2014



Autor: Jaqueline Guerreiro / Acervo: Lente Quente.

Country Rock no Sexta às Seis

A banda de country rock, Ursos Caipiras, se apresentou dia 10/10, no Sexta às Seis. Formada em 2003 por sete integrantes, a banda tocou clássicos do rock com uma pegada country, fazendo a plateia dançar. A banda se apresenta frequentemente no Bola 13.

A mesma banda retorna ao palco da Estação Saudade, com ajustes na plataforma, para um evento de Natal no mesmo ano, no dia 21 de dezembro. O fotógrafo agora fica no mesmo nível da plateia e não mais no palco. No lugar da cidade no último plano, o que se tem é um público periférico, encostado e mesmo sentado na plataforma, de costas ou de lado para a apresentação musical. Um perfil de usuário dos shows em praça pública que escapa ao olhar fotográfico mais voltado aos artistas ou à cobertura de grandes espetáculos habituais no jornalismo cultural. As luzes vindas do palco são aproveitadas na imagem para criar uma atmosfera particular, em que se perde a noção de distância e proximidade no campo visual. Sendo que a mesma banda utiliza o mesmo equipamento urbano voltado agora para outra finalidade e outros públicos, dentro de um novo contexto.

Country Rock de Natal

Registro do show da banda "Ursos Caipiras" durante o evento "Estação de Natal" no dia 21/12 em um palco montado na Estação Saudade aberto para o público.

FOTO 105 – Ursos Caipiras na Estação Saudade (2014)



Autor: Victor Ribas / Acervo: Lente Quente.

A última variação encontrada no modo de fazer a cobertura fotojornalística de tais eventos regulares associados a bandas de rock no centro de Ponta Grossa remete à ideia de encontro ou correspondência entre músicos e público, como se fosse um jogo ou um espelhamento entre oferta e apropriação. Em imagens um pouco mais concentradas na interação direta entre músicos e parte da plateia, o que se ressalta é a dimensão participante do público no espetáculo, por vezes transformado numa espécie de espaço de comunhão, rompendo inclusive com a distância entre artista e público, abolindo simbolicamente as diferenças entre palco e plateia. É o caso da foto 106, feita em 18 de setembro de 2011 e noticiada da seguinte forma:

FOTO 106 – Domination Pantera Cover no 1º Easy Rock (2011)



Autor: Antonio Correia / Acervo: Lente Quente.

O Rock dominou Ponta Grossa!

Encerrou ontem (18/09) o 1º Easy Road Ponta Grossa. O evento contou com a participação de 12 bandas, encontro de motoqueiros, show com 'Made in Brazil' além de concurso de fotografia e documentário. Formada no início de 2010 a banda 'Domination Pantera Cover' de São Paulo www.dominationsp.com.br/banda.html, surpreendeu o público com rock pesado e encerrou o festival. Está previsto para este mês, o retorno do projeto 'Sexta às Seis', que deve manter o Rock em alta na cidade.⁷¹

No quadro apresentado, o fotógrafo não está nem no palco nem na plateia, o que permite registrar o momento em que o vocalista desce em direção à primeira fileira. Tem-se a ligeira impressão da troca de posição entre vocalista e público, uma vez que a câmera flagra justamente o momento em que o músico está de boca fechada e faz menção de levar o microfone ao indivíduo à sua frente, que parece cantar. Os componentes da imagem estão no mesmo patamar, numa interessante horizontalização nas posições de visibilidade do evento. Fica-se à espera de um possível abraço que jamais vai acontecer, de um encontro prometido que efetivamente não acontece, talvez porque o cabo do microfone não alcance. O enquadramento leva a esses sentidos contraditórios e simultâneos. Para que a música encontrasse seu público em praça pública, foi necessário abolir o palco da paisagem – ou talvez imaginar que ele se estendeu para toda a cidade.

⁷¹ O então colega de projeto Maykon Lammerhirt comentou: “Boa escolha pelo PB e trabalhou bem os planos, talvez um pouquinho mais de velocidade melhora-se o foco na mão do vocalista e do cara com a cerveja. Enfim uma ótima foto colocaria entre as melhores do Lente, Parabéns”.

A foto 107 projeta uma sutil suspensão da hierarquia palco-plateia pelo ângulo de tomada ou de captura, mais baixo do que o músico e do que o público – numa nova tentativa de nivelar na apresentação artistas e participantes. A composição da imagem, com o guitarrista em primeiro plano, passa a impressão de que a pessoa em frente ao palco está justamente complementando os gestos do músico, que tem os braços ocupados no instrumento e não pode erguer a mão. E o quadro ainda inclui indício de continuação do espaço urbano ao fundo.

FOTO 107 – Strêides no Easy Rock de 2012



Autor: Maykon Lammerhirt / Acervo: Lente Quente.

Pela luz do rock

As Fotografias em PB são as preferidas de muitos fotógrafos pelo mundo por trazer esse romantismo, uma certa nostalgia a imagem. Uma boa dica para aqueles, que assim como eu, gostam de fotografar em PB é utilizar um ISO alto (1600 ou 3200), para que a imagem granule e de um charme a mais no trabalho. O festival Easy Rock foi realizado em setembro no Parque Ambiental de Ponta Grossa.⁷²

No registro 108, é o gestual efusivo da plateia que complementa o corpo parcialmente encoberto dos músicos, como se fosse possível ver o rosto da banda nas faces da plateia – seja no menino de braços abertos em frente ao vocalista, no trio que balança a cabeça ou no garoto na terceira fila que canta de olhos fechados com a cabeça virada para o alto. É possível ver ainda o diálogo entre cores e estampas das roupas dos músicos e dessa plateia mais participante flagrada na foto

⁷² O fotógrafo Henry Milléo comentou: “Linda foto.. Ótima escolha do PB..”.

– sobretudo a caveira na camiseta do espectador que parece espiar o fotógrafo. Registro feito em 5 de setembro de 2014 e noticiado da seguinte forma:

FOTO 108 – Exxon no Sexta às Seis em 2014



Autor: Kimberlly Safraide / Acervo: Lente Quente.

'Exxon' no Sexta – teve até 'mosh' no pedregulho

A banda de thrash/death metal 'Exxon' foi quem se apresentou no Sexta às Seis do dia 5 de setembro. Além de músicas próprias também tocaram covers de nomes como Sepultura, Kreator e Slayer. O público se agitou com a apresentação, os mais animados não se importaram em fazer 'mosh' sobre as pedras soltas em frente a Estação. Esperamos ser o fim do "fosso" entre banda e espectadores, tradicional na volta do Sexta às Seis. O grupo foi formado em 2009 com Paulo Kuller (baixo), Claudia Neumann (guitarra/vocal), Eduardo Abud Limas (bateria) e Leandro Dias (guitarra solo). A abertura ficou por conta da banda cover de Rammstein, Namenlos. Na próxima sexta (12/09) o show é com a Banda Cabeça de Balaio.

A opção do fotógrafo no registro 109 se inverte, desce do palco para fazer a imagem junto ao público, tendo como pano de fundo não mais as luzes de casas e edifícios do entorno, mas a própria estrutura montada na plataforma da Estação Saudade. O que faz a intersecção visual de músicos e plateia neste caso é a ideia de movimento criada pelo olhar fotográfico. Músicos e participantes do público movimenta-se para o mesmo lado, numa sugestão de sincronia e espelhamento entre artistas e usuários do espaço público. Captura feita em 17 de outubro de 2014 e noticiada conforme segue:

FOTO 109 – Renascidos no Sexta às Seis de 2014



Autor: André da Luz / Acervo: Lente Quente.

Batida religiosa

'Renascidos' é uma banda post-hardcore cristã e foi a atração principal do Sexta às Seis, sexta-feira (17), na Estação Saudade. O grupo trouxe músicas autorais e covers com a temática religiosa. A banda é formada por Leonardo Mendes (vocal), Cleyton Camargo (baixo / vocal), Richard Mendes (bateria), Victor Gianni (guitarra / vocal) e Marcondes Ribeiro (guitarra). Neste dia, A banda Astrid ficou responsável pela abertura das apresentações.

6.3 DA ENCENAÇÃO NO ESPAÇO PÚBLICO AO ESPAÇO PÚBLICO COMO ENCENAÇÃO

O conjunto fotográfico resultante da cobertura jornalística estendida do acervo analisado sobre os eventos de música no Parque Ambiental remete a uma representação da música no espaço público próxima à definição multidimensional e complexa adotada por Gomes (2002, p. 159) de que o espaço público é a dimensão física cotidiana da cidadania. De acordo com o autor, o espaço público é lugar das indiferenças, da co-presença, de exercício da convivência, uma forma-conteúdo que dinamiza espaço físico e comportamento público, onde se desenrola a cena pública, os problemas públicos ganham significado e se formula a imagem da diversidade socioespacial de uma população mediante uma particular tensão simbólica – neste último caso, o acervo parece muito pertinente. Essa definição é mais abrangente do que o entendimento do espaço público exclusivamente como oposto ao privado, como área juridicamente delimitada, ou espaço definido pela qualidade de livre acesso (GOMES, 2002, p. 160).

A primeira parte da definição associa a construção do espaço público a uma superação dos particularismos (afinidades, prestígio, diferenças) ou sua subordinação às “regras da civilidade” (GOMES, 2002, p. 162). “Diferentes segmentos, com diferentes expectativas e interesses, nutrem-se da co-presença, ultrapassando suas diversidades concretas e transcendendo o particularismo, em uma prática recorrente da civilidade e do diálogo” (GOMES, 2002, p. 163).

Daí que o espaço público seja considerado vital para a própria prática da convivência, na medida em que estimula uma relação dialética em que o lugar físico guia os comportamentos que, por sua vez, reafirmam o estatuto público do espaço – e “dessa dinâmica surge uma forma-conteúdo, núcleo de uma sociabilidade normatizada, o espaço público” (GOMES, 2002, p. 164).

A segunda parte da definição remete mais aos conflitos e à diversidade que tomam forma na cena pública. Considera-se o espaço público como lugar de encontro e comunicação a partir do qual a cidade produz uma imagem de sua sociabilidade - “uma espécie de resumo físico da diversidade socioespacial daquela população” - e problematiza a vida social, “terreno onde esses problemas são assinalados e significados” (GOMES, 2002, p. 164).

O autor destaca que sobre o espaço público se desenrola a cena pública, composta por uma multiplicidade de manifestações, que agrega discursos, gestos, atividades, imagens, comportamentos, falas, itinerários, percursos, paradas – todos elementos “igualmente significativos, demonstrando uma escolha, uma forma de particularizar e valorizar diferencialmente esse espaço. Em suma, essas manifestações são formas de ser nesse espaço” (GOMES, 2002, pp. 164-165). Por fim, a definição do autor assinala uma tensão justamente entre essas duas facetas do espaço público, a diversidade e a individualidade, a diferença e a coabitação, a civilidade e os percursos particulares.

Do ponto de vista simbólico, poderíamos dizer que esse espaço é composto pelo espetáculo da tensão entre a diferença e a possibilidade de coabitação. Ele é assim a condição fundamental de expressão da individualidade dentro de um universo forçosamente plural. Ele depende diretamente, pois, da afirmação permanente do contrato social que o funda. (GOMES, 2002, p. 166).

O entendimento do autor não leva, portanto, a um espaço público fechado ou acabado, mas em processo de sustentação e construção, o que inclui sua

reafirmação no plano simbólico e expressivo. Artistas em público podem ser entendidos como um dos índices do caráter público e aberto da cultura em uma cidade, assim como a participação popular nas apresentações musicais aferida e divulgada pelas imagens.

Outra ideia do autor que ressoa no acervo analisado é a de que o espaço público não se resume ao aglomerado de pessoas, ou ao simples estar junto na cidade, ele deve permitir “trocas mais amplas do que aquelas geradas apenas pelo comércio de bens” (GOMES, 2002, p. 146). Significa que o novo arranjo entre cidadania moderna e o espaço passa por valores indispensáveis à vida pública, dos quais se destacam a liberdade e a igualdade.

Em corrente conceitual próxima, que preserva a complexidade e a multidimensionalidade do fenômeno, Serpa (2004) entende que a acessibilidade ao espaço público é marcada pela diferença – aspecto propositivo da ação política e da esfera pública – e pela desigualdade, característica das apropriações da cidade e da reprodução capitalista do espaço urbano.

Ao mesmo tempo, o espaço público na cidade contemporânea funciona como possibilidade de ação política, como mercadoria e como espaço simbólico (SERPA, 2004, p. 9). Um dos desafios estudado sistematicamente pelo autor é o fato de que espaços que deveriam ser acessíveis a todos são apropriados de modo seletivo e diferenciado por diversos agentes e grupos (SERPA, 2004, p. 10). Em complemento à perspectiva anterior, enfatiza-se o espaço público como “espaço da ação política e arena para manifestação de diferentes ideias de 'cultura' no contexto urbano” (SERPA, 2004, p. 11).

As variações apresentadas até aqui nos modos de visibilidade fotográfica da música na paisagem cultural correspondem a essa polissemia da ideia de espaço público ou a seu aspecto multidimensional. De modo que as imagens acompanham e aprofundam tal leitura suscitada pelas perspectivas teóricas acima destacadas e focam na diversidade presente nas praças, nas demarcações de assimetria e poder, no potencial conflito presente, nas eventuais restrições de acesso, mas também nas complexas trocas simbólicas envolvidas. O acervo fotográfico reelabora uma ideia de cultura musical no espaço público e uma imagem de cidadania a partir da experiência musical. Ao mesmo tempo, as fotos documentam a realidade dos equipamentos culturais, urbanos e das iniciativas aí envolvidas.

Uma variação de registro na cobertura fotojornalística encontrada no acervo do Lente Quente que cabe sugerir como finalização deste capítulo é justamente a série voltada a radicalizar a ideia do espaço público como imagem, como efeito de sentido mais do que como realidade documental a ser registrada ou flagrada pelas lentes dos fotógrafos em campo. É quando o instante fotográfico cede lugar à encenação e, assim, são fotos que mais propõe ideias do que mostram realidades de modo direto. Nesse movimento, a música na paisagem converte-se em efeito de sentido da fotografia.

Um dos artifícios dessa variação no registro fotográfico (talvez mais próxima de Robert Doisneau do que de Atget ou Brassai) é a teatralização da música no espaço público aberto, conforme as imagens a seguir, que se valem do ator de teatro de rua por ocasião do Fenata para montar a cena de interesse.

FOTO 110 – Trombonista no Parque Ambiental (2012)



Autor: Luana Caroline Nascimento / Acervo: Lente Quente.

Teatro e música enfeitando o Parque Ambiental

Durante o 40º FENATA, foram apresentados teatros de rua no Parque Ambiental de Ponta Grossa. A peça "Ubu rei", do grupo de teatro Companhia Teatral Boccaccione, de Ribeirão Preto (SP), atraiu olhares de crianças, adultos e fotógrafos. Uma peça de rua permite que o fotógrafo se desloque mais e tenha maior liberdade para clicar que no teatro. Toda a cobertura do Lente Quente do FENATA está disponível em: www.flickr.com/photos/lentequente/sets/72157631945239652/⁷³

⁷³ Henry Milléo comentou: "Muito legal Luana, soube usar muito bem o cenário que a cidade criou ao fundo...".

FOTO 111 – Acordeonista no Calçadão (2011)



Autor: Gildo Antonio / Acervo: Lente Quente.

Som da gaita

As composições entre cor e luz na fotografia leva em conta os recursos conhecidos como "balanço de branco" e "brilho". Essas opções ajudam ao fotógrafo ajustar a tonalidades da cor que a luz reflete nos objetos. Na foto captada, foi utilizada a opção "balanço de branco- Luz de dia" o que torna as cores quentes da foto mais vibrantes. A imagem foi realizada durante a apresentação da peça "Pratativando", do Grupo Mais Caras de Teatro no 39º FENATA.⁷⁴

Ainda se valendo do mesmo artifício, por vezes a encenação da música no espaço público não está na teatralidade fotografada e fotográfica, mas na condição de ensaio ou preparação para a apresentação musical pública. O pátio do colégio, assim como o da universidade, servem em ambos os casos a seguir como simulação da ideia de espaço público ou versão reduzida e controlada da paisagem urbana. As imagens foram assim noticiadas:

Música e civismo

A fanfarra do Colégio Estadual José Elias da Rocha ensaia diariamente para apresentação no desfile comemorativo de 15 de Setembro. Sérgio dos Santos, regente desde 1989, é responsável por orquestrar os 50 alunos instrumentistas. A fanfarra possui repertório variado, escolhido pelos integrantes. É composto por marchinhas, axé, sertanejo e rock nacional.

⁷⁴ Giovana Hayworth comentou: "ótima". Alexandre Braga: "Linda!! Compartilhei no Facebook ok?! Parabéns".

FOTO 112 – Ensaio de fanfarra (2012)



Autor: Kelvin Vieira / Acervo: Lente Quente.

FOTO 113 – Ensaio de flauta (2011)



Autor: Antonio Correia / Acervo: Lente Quente.

Chorando se foi

A Rádio Resistência, atividade relacionada à XX Semana de Comunicação, recebeu ontem(06/10) dois convidados ilustres no pátio do Campus Central da UEPG. Com flauta e pandeiro, os músicos Nicolas Pedroso e Leandro Gaetner, representando o Conservatório Musical Maestro Paulino Alves, apresentaram repertório de samba e choro. Nicolas faz participação especial no concerto da noite de hoje, em Curitiba, da Orquestra Sinfônica de Ponta Grossa com a banda Blindagem.⁷⁵

⁷⁵ O próprio Nicolas Salazar, que aparece na foto, comentou: “Legal o resgistro! Valeu Antonio!”.

Um segundo artifício de produção da ideia de espaço público mais como efeito de sentido ou ambiência do que como ambiente documentado é o recurso da imagem aproximada, conhecida como close, com recurso de zoom. Fotografa-se o detalhe da apresentação musical, responsável por aí condensar um mundo particular, reorganizando em nova escala uma imaginação do espaço público possível. Mais do que aguçar a visão sobre algo que escapou ao olhar da plateia durante a apresentação musical, o corte agora descola ou descontextualiza, transformando a parcela fotografada em um mundo musical particular. É o caso da imagem 114:

FOTO 114 – Pedaleira e botas no show de rock (2011)



Autor: Maykon Lammerhirt / Acervo: Lente Quente.

A parafernália do rock

O festival Easy Rock, realizado em setembro no Parque Ambiental de Ponta Grossa, premiou o trabalho de três fotógrafos da equipe "Lente Quente", Gildo Antonio que conquistou o terceiro lugar, Rafaela Serrato e Antonio Correia Junior ficaram com o sexto e sétimo lugar. Gildo é integrante do projeto desde de 2010 e Rafaela é uma das caçulas da equipe. Em nome de toda equipe gostaria de parabenizar os fotógrafos e deixar a todos um feliz natal.⁷⁶

Um terceiro e último artifício encontrado nesse registro fotográfico específico é mais raro, justamente por romper com os preceitos jornalísticos mais aceitos. Trata-se ou da produção de efeito técnico, rasgo ou fissura na foto, colocando em cheque seu caráter objetivo e documental de forma enfática; ou então do apelo a

⁷⁶ Gildo Antonio comentou: "Obrigado pela menção a galera do Lente, que participou do Easy Rock!".

efeitos visuais controlados pela câmera que transformam o espaço público num tipo de retórica visual.

FOTO 115 – Ruído de comunicação (2014)



Autor: Lucas Feld / Acervo: Lente Quente.

"Quem é Ele"

"Quem toca hoje?" "Vai no sexta?" A volta do Sexta às Seis vai além de dar espaço às bandas de PG, se torna um espaço de referência cultural, mas não um espaço físico, aqui ou alí, na Estação ou na Concha. Preenche um espaço que habita no desejo do jovem ponta-grossense, desejo que, por sua vez, não pode ser satisfeito na noite de bares gourmet ou casas de show apertadas. Este desejo se satisfaz nas atitudes inconsequentes, na barbárie anárquica de bater o cabelo, de entrar no mosh, em ser all, ser over de emoções mesmo que vigiado, pois afinal ser cool é desafiar o cerco reacionário consumindo e abusando do álcool. Take me out tonight, pois não importa quem é ele que toca. Where there's music. Quando pergunto se você vai, quero saber se te encontro lá, junto com aquele povo, who are young and alive.

Um dos grupos ponta-grossenses que passou pela Estação Saudade, no retorno do projeto Sexta às Seis, em 2014, a banda "Cangaceiro Jedi" se apresenta hoje a noite, no bar Cavan 77 (Bonifácio Vilela, 557).

As imagens 116 e 117 brincam com a própria ideia de visibilidade:

Malandragem reunida

A banda Mandau volta a se apresentar em Ponta Grossa. A abertura do show, que lotou o Bola 13 ontem (17/11), ficou por conta dos grupos Novos Malandros e Cabide de Molambo. O evento faz parte do projeto Soma, encabeçado pelo Fabrício Cunha (Mandau/Cabide) e 10% da renda da festa é destinada a compra de uma máquina de fazer fraldas, que será doada ao Asilo São Vicente de Paula. Ingressos com nomes na lista confeccionada via facebook custavam R\$15,00, sem o nome na lista R\$20,00. O grupo

Cabide de Molambo volta a atividade e já tem apresentação agendada para quarta-feira, no Centro de Cultura a partir das 20h. O show "A Favela vai a Baixo" homenageia os músicos Noel Rosa e Sinhô. Os ingressos estarão à venda também na secretaria do Conservatório Musical Maestro Paulino e a entrada custará R\$10,00 (R\$5,00 meia entrada).

FOTO 116 – Paisagem como pintura (2012)



Autor: Marco Favero / Acervo: Lente Quente.

FOTO 117 – Até onde a vista alcança (2014)



Autor: Victor Ribas / Acervo: Lente Quente.

Fumaceira

No último Esse Lente do ano, um registro do retorno do Sexta às Seis, tradicional evento musical semanal que o Lente Quente tem coberto com regularidade. Na imagem, a banda Rock Jump se apresenta entre uma névoa de gelo seco que contrasta com o público e a noite ao fundo. A partir de amanhã, o projeto entra em agenda de férias e volta a publicar apenas uma foto por dia. As atividades retornam ao ritmo regular, com duas fotos diárias, no início do ano letivo da UEPG, em fevereiro de 2015.

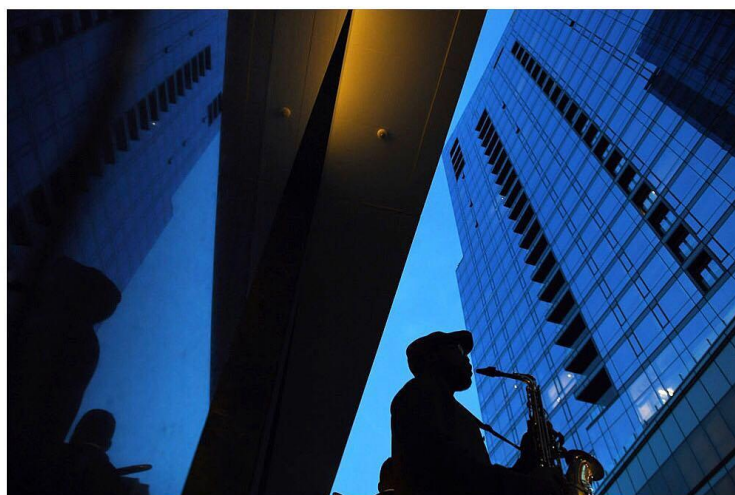
Sugestivo comparar tal exercício de imaginação dessa modalidade de registro operada com uma foto de Matt McClain para o jornal Washington Post, de dois músicos pelas ruas de Arlington, nos Estados Unidos. Ali também não se vê as ruas, mas sim janelas. Uma torre envidraçada de janelas a perder de vista. Não há ninguém nas janelas, apenas vidro, luzes e muito reflexo. Esse prédio de vidro aparece refletido no vidro atrás dos músicos. Trata-se de uma dupla, Socrates Jean no saxofone e Jonte Lancaster no trombone, mas apenas o primeiro aparece no quadro, num efeito de silhueta, a segurar o instrumento no primeiro plano da imagem.

Atrás dele, há apenas um pedaço da cabeça e do instrumento do outro músico, refletido também no vidro. Outro detalhe é o ângulo da foto, com a câmera apontada para o céu ou para o alto do edifício – que nos tons de azul se confunde com o céu. Aqui as janelas não permitem ver ninguém, tampouco o interior dos edifícios. Na verdade, os vidros repelem essa visão – tais como óculos escuros de alguém que passeia. As superfícies espelhadas de vidro tomam conta do cenário da fotografia ou da paisagem onde essa música é feita, apresentada. Não há plateia evidente, pois os olhos (do leitor e do fotógrafo) não se voltam para o nível da rua ou das calçadas, para a escala pedestre – e sim para as edificações. Há uma luz amarela na marquise sobre os músicos que parece simular os raios de sol, enquanto o reflexo azulado dos edifícios simula o céu. Essa é a imagem de metrópole que a foto carrega. Pelas poucas luzes, sabe-se que o prédio não está abandonado, mas também não se mostra ninguém em particular. Tampouco a identidade dos músicos se apresenta aos olhos, o que se tem são apenas os contornos do saxofonista, que esconde o seu colega ao trombone.

O efeito da lente grande angular utilizada é de entortar as bordas da foto. O músico fica ao centro e tem-se a impressão de que os prédios estão inclinados fazendo uma moldura. Nem tudo é dado a ver nessa metrópole de espelhamentos. E os músicos aqui fazem parte de um tipo de espaço público que não se percebe como habitado, apenas sugere-se um virtual e anônimo público detrás de tanto vidro e de tanta janela. As curvas do músico com chapéu e de seu saxofone contrastam com os ângulos retos e as linhas da paisagem, num embate entre espontaneidade e artificialidade, ou da cidade tradicional com as avenidas *high tech* e seus centros esvaziados. Até qual andar chegam as notas do saxofone? Seria um público cativo dos músicos ali na frente, nos escritórios ou nos apartamentos do edifício. Eles

poderiam ver o músico lá do alto, sem que o músico pudesse ver a plateia. Nessa foto, a plateia desapareceu ou se perdeu num jogo de espelhos.

FOTO 118 – Músicos de Arlington (2017)



Autor: Matt McClain / Fonte: <https://www.instagram.com/p/BQOuC7ziOpA/>.

7. MÚSICA INCIDENTAL EM NEGATIVOS DE VIDRO: UMA VISITA EXPLORATÓRIA A FRAGMENTOS DE UM ACERVO FOTOGRÁFICO HISTÓRICO DE PONTA GROSSA

Cabe neste último capítulo de análise fotográfica reconhecer uma terceira configuração que marca a visibilidade da música no espaço público que é a histórica dimensão da fotografia como ofício. O gesto hoje de se registrar músicos em apresentações revive e atualiza uma tradição dos fotógrafos do início do século XX no Brasil de documentar a vida musical de suas cidades. Um ramo de atuação como o fotojornalismo cultural seria também devedor e continuação do trabalho de tais profissionais.

Um dos marcos eminentes da visibilidade fotográfica da música em Ponta Grossa (PR) se dá a partir da segunda década do século XX, com a entrada em cena do fotógrafo Luis Bianchi e dos serviços prestados pelo estúdio Foto Bianchi. Deriva dessa expressiva produção em negativos de vidro, hoje armazenados e em fase de catalogação e digitalização pela Casa da Memória, o registro em imagens de parte das manifestações musicais da época, período de transformações na paisagem cultural do município. O acervo torna-se, assim, uma referência para se pensar quando e de que modo a cultura musical local passa também a se traduzir em imagem fotográfica e em que termos gerais isso se dá.

Uma visita a um fragmento desse acervo fotográfico, a partir de negativos já catalogados, digitalizados e referenciados por outra pesquisa, é capaz de revelar certa presença dos agentes da vida musical em Ponta Grossa num então nascente circuito cultural. Ao mesmo tempo, tais referentes do mundo da música aparecem de certa forma nas fotos, que marcam talvez um também nascente registro de visibilidade dos fenômenos musicais em fotografias.

Pode-se apostar que tais fotografias registram/grafam e projetam uma certa inscrição da música no espaço público local. Isso leva a rastrear nas imagens que variações e que regularidades ou tendências ocorrem no modo de se fotografar os artistas da música naquele início de século. De outro modo, as fotos levantam uma questão de fundo: que marcas de visibilidade permitem ler aí as dinâmicas entre os domínios do público e do privado na vida musical?

7.1 PISTAS DA VIDA MUSICAL LOCAL NO TRABALHO FOTOGRÁFICO DE LUIS BIANCHI

É possível dizer que na entrada do século XX vão se encontrar as trajetórias do foto Bianchi e dos músicos que passam a existir também em imagens técnicas. A fotografia de música, de alguma forma, expressa a articulação desse encontro. O contexto de imigração e o processo de urbanização também entrecruzam esses percursos.

As itinerâncias de Luis Bianchi o definem como fotógrafo. Nasceu em 1º de novembro de 1876, na Itália – foi registrado em Buenos Aires (Argentina) alguns meses depois (SANTOS, 2012, p. 58). O contato com a fotografia foi através do pai. Luis vem ao Brasil como fotógrafo da empresa de implantação da ferrovia – ponto em comum com trajetória de outros fotógrafos que marcaram a história do fotojornalismo mundial⁷⁷. Chega a Ponta Grossa, mora em um hotel (outra marca da itinerância de vários fotógrafos pelo país) e depois instala seu comércio em residência. Primeiro em parceria com a esposa, com uma loja de artigos e armarinhos.

Era habitual o ofício de fotógrafo entre os imigrantes. Precisavam circular bastante para garantir serviço e aos poucos iam se fixando em estúdios. Luis solicitou à prefeitura licença para instalação de um Athelier Photographico em 1913, na rua XV de Novembro, um ponto estratégico e movimentado do espaço urbano naquele momento, associado a outras práticas de sociabilidade⁷⁸ (SANTOS, 2012, p. 60). Em fevereiro de 1940, Bianchi transfere o ateliê-residência pra a Rua Sete de Setembro.

Luis faleceu em 13 de abril de 1943. O filho Rauly assumiu os negócios do pai (SANTOS, 2012, p. 67). O filho de Rauly, Raul, neto de Luis Bianchi, daria

77 O fotógrafo escocês Alexander Gardner (1821-1882) ficou famoso por fotografar a guerra civil norte-americana desde 1861. Tornou-se fotógrafo oficial da Union Pacific Railroad (GOLDEN, 2011, p. 12), responsável pela implantação de estradas de ferro. “Alexander Gardner e Andrew John Russel (1830-1902) relatam a epopeia da construção do Caminho de Ferro Transcontinental e Alfred Hart imortaliza a introdução da última cavilha, em Promontory Point, no Utah em 1869” (AMAR, 2011, p. 69). No Brasil, o nome do fotógrafo Marc Ferrez (1843-1923) está diretamente associado aos registros que fez a serviço da estrada de ferro D. Pedro II, em 1882 (INSTITUTO MOREIRA SALLES, 2017).

78 “No espaço de tempo que vai do início até a metade do século XX, a Rua XV reuniu os componentes e os símbolos mais profundos do 'ser ponta-grossense'. Os cineteatros, que durante décadas atraíram milhares de pessoas, ali se concentravam: o Renascença (depois Cine Inajá) e o Éden (depois Cine Ópera). Nesses espaços, além da exibição de filmes, também ocorriam espetáculos teatrais, concertos musicais diversos e apresentavam-se artistas circenses, mágicos e atrações bizarras, bem próprios do gosto da época, sempre contando com um grande público” (CHAVES, 2011, p. 30).

continuidade no ofício. Em 2001, a Prefeitura comprou parte do acervo (SANTOS, 2012, p. 67). O acervo preservado pela Casa da Memória constitui-se de aproximadamente 45 mil negativos de gelatina sobre placa de vidro, produzidos entre 1910 e 1960 em Ponta Grossa e região dos Campos Gerais (BEDIM; CAMERA, 2015, p. 28).

Nos últimos anos, o acervo começou a motivar pesquisas voltadas para a fotografia de artistas e manifestações culturais da cidade. Uma dessas pesquisas acabou por organizar um catálogo de imagens relacionadas a cultura, incluindo a música. E é a partir desse novo encontro de pesquisa, dessa colaboração entre pesquisas, que se passa a tentar entender nas imagens o resultado do encontro da fotografia com a música naquele período.

Foi acessado um pequeno conjunto de dez fotos do acervo Bianchi enviadas em formato digital pela pesquisadora Eduarda Sauczuk e que abordam elementos da música. Entre as percepções iniciais e mais contextuais desse primeiro contato com o material pode-se registrar que o conjunto fotográfico, apesar de reduzido, sugere uma vida musical intensa no período. A tal ponto que, ao que parece, a música estava entre as atividades importantes para se fotografar.

Em um dos levantamentos de imagens de cultura no acervo Bianchi consultados⁷⁹, a primeira menção a negativo relacionado a atividade musical é de 1916 e a última é de 1951. Dentro desse período, o total é de oito menções – três sem imagem e cinco com imagem disponível. Dessas cinco menções com imagem, três fotos fazem parte do escopo desta análise, pois foram disponibilizadas pela pesquisadora. A mesma tabela registra ainda três referências a fotos de música sem data. Ao todo, as referências citadas são as seguintes: Banda Música, Capote Musical/grupo musical, Banda Sr. Jacob, Banda Jacob, Grupo de Músicos, Banda União Jazz Band, Banda Musical Dias Macedo, Jair Band, Músicos do Guarany Jazz Band, Guarani Jazz Banda em clube/teatro.

É possível reparar, pelo estilo das dez imagens em análise, que os grupos musicais apelavam para os serviços do fotógrafo já nas décadas de 1910 e 1920, o que indica alguma pretensão comercial e de divulgação da atividade artística. Em outros momentos, é o fotógrafo que se desloca para registrar um evento musical ou que envolva a atividade musical na cidade.

79 Tabela digital encaminhada por e-mail pela pesquisadora Eduarda Sauckuz em 16 de novembro de 2016.

Outra percepção geral de primeiro contato com o fragmento do acervo é de que o retrato - na forma de cena posada diante da câmera – vigora como estratégia principal nesse pequeno conjunto de fotos. E é dentro dessa convenção abrangente que se dão a ver variações sutis até se chegar a uma mudança do modo de registro.

Optou-se, vale frisar, por extrair da catalogação de Sauczuk (2015) uma pequena amostra que pudesse fornecer pistas, indicações sobre o modo de se fazer o registro fotográfico da música naquele momento e naquela configuração específica. Não se quer uma representatividade quantitativa e muito menos uma fidelidade cronológica, mas um exercício do ver capaz de pensar questões da inserção pública da música junto à materialidade e a expressão visual de poucas imagens.

As duas principais fotografias analisadas por Sauckuz (2015, pp. 74-105) são retratos, especificamente, do pintor Octavio Guimarães, em 1911⁸⁰, e da “Artista Columa” ou “Moça Circo”, conforme encontrado nas anotações do acervo – foto de 1924⁸¹. Há de fato aí a representação individual do artista na fotografia, o que não ocorre nas imagens coletadas sobre música. Mas se percebe que há uma certa diversidade de expressões artísticas no período e que passam a ser fotografadas, assim como os músicos.

Outra característica das fotos individuais dos artistas é a de poucos indícios da profissão dos retratados (SAUCZUK, 2015, pp. 94 e 104), o que tem uma variação sensível em relação às imagens da música, em que os instrumentos musicais se colocam em evidência junto aos retratados. As fotografias de música na forma de retratos destacam conjuntos – a mais restrita apresenta um trio com os respectivos instrumentos e a mais 'cheia' mostra 34 pessoas, mas nem todos parecem ser músicos, pois algumas pessoas não portam instrumentos musicais. Uma pista nesse sentido é de que a visibilidade fotográfica da música torna-se uma questão de conjunto, corporação, grupo, banda, coletivo – bem diferente da artista de circo ou do pintor nas fotografias mencionadas (em que pese a repetição de outros expedientes fotográficos, como veremos, a partir da técnica principal do retrato).

80 Como não há registro sobre o negativo no caderno de serviços ou de clientes, utiliza-se como referência a marcação na caixa em que foi encontrado (SAUCZUK, 2015, p. 81).

81 A primeira denominação foi encontrada na caixa original do negativo e a segunda no caderno de serviços, que inclui a data (SAUCZUK, 2015, p. 95).

7.2 CAMINHOS DA MÚSICA EM FOTOGRAFIAS NO INÍCIO DO SÉCULO XX: DO ESTÚDIO À PRAÇA PÚBLICA

É possível estabelecer cinco gradações, variações principais ou níveis da fotografia da música acionados em Ponta Grossa nas primeiras décadas do século XX a partir do que indicam as dez imagens selecionadas do acervo Bianchi e que aqui são utilizadas naquilo que nos permitem perceber e como, nas fotografias, a música se inscreve no espaço público.

7.2.1 Grupo em estúdio

É o caso das fotos 240 e da 648 (referência ao número do negativo). A primeira retrata um trio de músicos, sem identificação nominal ou de data. A segunda mostra a União Jazz Band, com sete músicos, sendo que a data é incerta – em um dos registros aparece como 1932 e em outro como 1940. Em comum as fotos possuem o ambiente do estúdio com cenário, a formação em grupo masculino com instrumentos musicais e a característica posada com todos os músicos olhando para a câmera. Insinua-se aí um objetivo comercial de divulgação, na medida em que os músicos procuram o serviço do Foto Bianchi.

O cenário é o mesmo, composto por tapete quadriculado e por cortinas ao fundo. Mas a foto do trio aparenta estado mais bruto, o que leva a imaginar que o fotógrafo faria um corte posterior na imagem para entrega ao cliente, tal como Sauczuk (2015, p. 87) identifica em relação ao retrato do pintor – uma estratégia recorrente do trabalho com retratos, portanto.

Os retratados estão a uma distância média em relação à câmera, no que se poderia chamar de segundo plano. Em primeiro plano está o chão e o tapete do cenário. Existem sobras de elementos cortados à esquerda também, o que deve ser uma banqueta e algum móvel. Ao fundo, o quadro é mais abrangente do que o cenário de cortinas, revelando partes da parede e do teto.

O enquadramento aberto dentro da posição vertical da foto, sujeito a possível corte posterior, revela o cenário, a montagem destinada a isolar o objeto do contexto. Aparecem assim na foto restos do ambiente. O que contrasta com a formalidade e artificialidade dos três músicos em pé, um ao lado do outro, em disposição simétrica, vestindo terno, gravata e sapatos. Os dois músicos nos cantos portam violão, apoiado ao chão, enquanto no centro fica o sanfoneiro, apoiando o

instrumento em uma banqueta. Um dos violonistas veste trajes claros, contrastando com os outros dois músicos e também com o cenário. Fica evidente o esforço do fotógrafo em organizar a cena, em dispor os elementos a partir de algumas marcações e preferências.

No estúdio havia um cenário pronto para servir à composição que logo estaria perpetuada no papel fotográfico. Situação essa que influenciou na difusão das imagens, o que ocorreu com relativa facilidade, pois ao se popularizar o custo do retrato de estúdio diminuiu, aumentando a demanda de serviços fotográficos do *Foto Bianchi*. Essa situação se verifica a partir da grande quantidade de imagens que com o passar do tempo incorporaram o Acervo de Negativos do *Foto Bianchi*, dado que se constata através da pesquisa nos cadernos de registro. (SANTOS, 2012, p. 69).

A segunda foto posada em estúdio apresenta uma organização mais evidente para os fins de divulgação – está mais acabada, pronta para circulação. Eliminam-se as sobras do quadro com um possível reenquadre. O cenário ganha o adicional de flores a preencher o canto esquerdo da imagem, um elemento a mais de produção. E esse acabamento ou essa disposição também parte dos sete músicos retratados – uniformizados (calça clara, camisa escura e chapéu ou um tipo de gorro), com o nome da banda grafado no bumbo da bateria junto a um logotipo ou à marca do grupo, característica recorrente no meio das jazz bands da época.

O grupo é composto por banjo, bateria com quatro peças, sanfona (sentados), trompete, trombone, sousafone, violino (em pé). O banjo está mais próximo da câmera e o músico com as pernas cruzadas. O baterista foi alocado ao centro. E o violino recebe menos destaque, ao fundo. Uma disposição um pouco mais sistemática do conjunto do que no retrato do trio de músicos em uma linha só. O gesto de empunhar os instrumentos (sem uso de suportes acessórios ou do chão) apenas reforça essa preocupação maior em relação a uma circulação comercial, ao funcionamento da fotografia como divulgação da atividade musical ou do serviço – enfatizada pela uniformização e veiculação da marca.

FOTO 119 – Trio de músicos (negativo 240)



Autor: Luis Bianchi / Acervo: Casa da Memória.

FOTO 120 – União Jazz Band (negativo 648)



Autor: Luis Bianchi / Acervo: Casa da Memória.

A foto da União Jazz Band permite que se reconheça interfaces com outras bandas similares já identificadas e que pertenciam a uma espécie de circuito

regional de música no Paraná. Os instrumentos musicais adotados, a questão do uniforme e da logo no bumbo são marcas também presentes em outros grupos musicais do período e da forma como aparecem em fotos.

No Paraná dos anos de 1920, as formações Jazz band começam a aparecer com maior frequência em bailes nos salões das sociedades e clubes, como também nos teatros e cinemas. Das leituras feitas observando as fotografias, detectou-se que os músicos procuravam estar vestidos de maneira idêntica, basicamente seguindo o padrão: terno escuro, camisa branca e gravata borboleta. A presença do saxofone, tanto o soprano, o alto como o tenor, a bateria e os banjos. Observou-se que esses instrumentos, contracenaram com o pandeiro, o acordeão, o violão, o cavaquinho e a flauta, formando em alguns casos, um conjunto híbrido entre regional e jazz band. (GILLER & OTTO, 2014, p. 32).

A pesquisa de Giller (2013) sobre o jazz no Paraná recuperou fotos dos seguintes grupos em Ponta Grossa: Tupynambá Jazz Band, 1931; Velhos Camaradas Jazz Band, 1931; Guarany Jazz Band, 1925 e 1928. De acordo com a pesquisadora, ainda que num cenário sem regulamentação para a profissão de músico, “As opções de grupos começaram a ampliar entre 1926 e 1929, quando alguns conjuntos passaram a se valorizar mais com a cobrança de um 'cachê' mais alto.” (GILLER, 2013, p. 103).

Um dos traços culturais do período é a marcada presença de imigrantes nas manifestações culturais e também na música. Era o caso do violinista João Giller, que trabalhava como tipógrafo durante o dia e à noite tocava na Tupynambá Jazz Band. Polonês de origem e nascido em Londres, João desembarcou no Brasil aos oito anos de idade, no Porto de Paranaguá. Viveu em uma colônia polonesa em São José dos Pinhais (PR) para daí então mudar para Ponta Grossa, trabalhar e constituir família (GILLER, 2013, p. 104). Já a jazz band Velhos Camaradas era comandada pelo músico Francisco Pavelec, austríaco, nascido em Viena. “Ele chegou ao Brasil ainda jovem e se estabilizou na cidade de Ponta Grossa. Lá aprendeu música e estudou instrumentos de sopro” (GILLER, 2013, p. 106).

Nas fotos encontradas pela pesquisadora (em geral, acervos pessoais das fontes e dos familiares), a banda Velhos Camaradas aparece sem uniforme, com ternos de várias cores. O registro é provavelmente anterior a 1930. Na imagem da Tupynambá Jazz Band, por sua vez, chama atenção o figurino norte-americano dos músicos, em uma foto que parece ter sido feita no quintal onde ensaiavam (locação similar que vamos encontrar em outra foto mais adiante, do grupo musical Capote):

(...) sapatos de verniz brilhante, calça branca com vinco, camisa branca, paletó escuro e gravata borboleta. Na formação instrumental aparecem o violino, trompete ou pistão, o banjo, trombone, o clarinete, o saxofone e a bateria que tomava o lugar central na formação do grupo. O nome do grupo e uma imagem de perfil de um índio com um cocar estão estampados no bumbo da bateria. (GILLER, 2013, p. 105).

A pesquisadora nota pelas fotos que havia trânsito de músicos entre os grupos e a mudança de formação nos grupos mais duradouros, como era o caso da Guarany Jazz Band, que também imprimia o símbolo da banda no bumbo da bateria. Em 1923, utilizava-se de dois violinos, banjo, contrabaixo, bateria, trompete, flauta, trombone e saxofone. “O grupo realizou apresentações principalmente na Sociedade Guayra e seguiu por vários anos adaptando-se às novas formações até atingir o status de big band, até se extinguir em 1962” (GILLER, 2013, p. 107). Outras referências indígenas em nomes de bandas de jazz levantadas pela pesquisadora no Paraná são: Jazz Tamoio, 1935, de Castro (com logo no bumbo); Conjunto Tupi, 1940, de Castro (com logo no bumbo); e Jazz Tupan, 1930, de União da Vitória (com logo no bumbo).

7.2.2 Grupo em ambiente fechado, fora do estúdio

Outras duas fotos de música se aproximam pela escolha do ambiente como parte da informação sobre a atividade musical. Diferente do esforço de descolar o grupo da situação de origem, atribuindo-lhe um novo cenário, essas imagens foram feitas fora do estúdio fotográfico, uma com implicação mais institucional e outra mais comercial. Mas aqui o fotógrafo sai do estúdio, ao que parece, para atender certa encomenda. Repete-se a marca geral de grupos que posam para o fotógrafos, os envolvidos portam instrumentos musicais e olham para a câmera. Aumenta também a 'população' presente nas fotos em relação às anteriores e surgem outros instrumentos.

A foto 650 – de 1923, arquivada como “Grupo de músicos/Escola” - apresenta 18 pessoas que de algum modo, a depender da composição da imagem, pertencem à escola. Os indícios nas paredes não figuram como ruídos ou sobras, mas como mostras de um mundo institucional - mapas na parede, bandeirinhas presas ao teto, uma foto.

Há um tipo de institucionalidade derivada do ambiente e não da marca em exibição ou do uniforme. No lugar do tapete do estúdio, o piso de madeira da escola – sob um teto também de madeira. Ao fundo, atrás da cabeça de um dos músicos da última bancada, pende uma lâmpada, presa por um cabo de energia à vista. Um provável índice de urbanização vem junto, assim, com o ambiente da fotografia – como se a realidade do espaço urbano espiasse o interior da escola.

A variedade de instrumentos musicais é maior do que nas fotos anteriores, numa formação mais ao estilo de orquestra, com maior divisão de funções e até mesmo indicação de hierarquia, simbolizada na figura do maestro, que parece ser o mais velho da corporação. Entre os instrumentos, baixo, piano, prato, bumbo, clarinete, violino. Ao todo são nove violinistas. Na organização vertical do retrato, quatro músicos ao fundo estão dispostos sobre uma bancada, enquanto outras cinco pessoas estão sentadas e o restante em pé.

A presença de mulheres e crianças também marca um diferencial em relação às imagens anteriores. São seis mulheres, duas sentadas, que usam sapato de salto. Todas usam colar e possuem cabelo curto. Uma delas usa uma tiara na cabeça. Usam pulseiras, anéis e brincos. As mulheres estão de vestido e homens de terno, gravata e sapato. Crianças vestem bermudas, meia alta, paletó e gravata.

Essas informações de conjunto e na superfície dos corpos retratados esboçam um clima familiar na formação – há uma criança de macacão à direita da foto, sem instrumento, em pé sobre uma cadeira. Outras marcas funcionam como indicação de classe social. Atrás do maestro, é possível ver parte de uma partitura ao piano, sobre o qual repousa um enfeite de flores (ritual advindo do ambiente doméstico e que depois será atualizado com os aparelhos de rádio e de TV). O maestro tem um relógio de bolso preso ao colete. Usa aliança e segura a batuta. Nota-se a presença de instrumentos musicais mais caros e menos acessíveis do que nos registros anteriores.

Na foto 1325, igualmente fora do estúdio e num espaço fechado, também se misturam homens, mulheres e crianças no registro fotográfico de formação musical. O piso do ambiente principal (pois parecem existir outros) é de madeira. Parece existir algum tipo de incidência de luz superior, como se fosse uma varanda ou claraboia.

São 11 pessoas na foto. Um homem em pé segura uma garrafa de bebida. O outro homem da foto está sentado logo abaixo desse, com uma sanfona/gaita

(parece uma gaita de oito baixos). Outras três mulheres estão sentadas à mesa e participam do brinde. Na extremidade esquerda, a mulher segura um violino e ao centro outra mulher segura o que parece ser um baixo. A terceira mulher está parcialmente encoberta pelo sanfoneiro e pela mesa, não é possível ver qualquer instrumento musical. Seis crianças posam ao fundo da imagem, colocadas sobre alguma bancada para ficarem mais altas.

Insinua-se na foto um clima que mistura música, brinde, família, bebida, comemoração... seria um anúncio comercial de algum estabelecimento? Ninguém sorri. Chegam perto disso o homem em pé com a garrafa (garçom ou proprietário?) e a mulher ao centro da mesa, que segura o baixo ou violão de quatro cordas ou banjo.

Há algo de farsa nessa foto. Não parecem músicos, muito menos profissionais. Uma das cordas do baixo está solta. O modo como as pessoas à mesa seguram os instrumentos também é suspeito. Soma-se a isso as plantas milimetricamente colocadas no primeiríssimo plano e ao fundo da mesa, no vazio entre o homem que segura a garrafa e as crianças. Atrás do arbusto, parece existir na parede algum tipo de anúncio. Tudo isso contrasta com a pretensa veracidade conferida pelo ambiente. O grupo fotografado à mesa está no segundo plano, com as crianças encenando um terceiro plano. Uma das crianças tira o galho da planta da frente do rosto com a mão esquerda. As pessoas não estão tocando os instrumentos. Com uma das mãos, fazem o brinde. Com a outra, seguram o instrumento. Fica evidente a montagem da cena, de modo que parece propaganda de um estabelecimento.

De modo diferente das outras fotos, os instrumentos musicais ganham ênfase ornamental, tal como a garrafa de bebida numa das mãos de um dos homens. É o único caso do conjunto fotográfico visitado em que se ostenta um objeto em mãos diferente de instrumentos musicais e mais próximo da ideia de mercadoria. A montagem para o retrato mistura o universo doméstico, familiar, artístico e comercial. Aproxima-se aqui a música da cultura do consumo e dos respectivos espaços de sociabilidade.

FOTO 121 – Grupo de músicos/escola (negativo 650)



Autor: Luis Bianchi / Acervo: Casa da Memória.

FOTO 122 – Músicos no bar (negativo 1325)



Autor: Luis Bianchi / Acervo: Casa da Memória.

7.2.3 Grupo em frente ao prédio em área aberta

A foto 643 aparece nos registros do acervo Bianchi sob o título “Grupo de Músicos”. Existem duas referências de data, 15 de setembro de 1923 ou 1933 – em todo caso, data de aniversário do município. Outras informações dão conta de que

se trata da banda Lyra dos Campos (informação verbal)⁸², ainda presente entre os aparelhos culturais da cidade, mantida pelo poder público local.

O que permite alocar o retrato nesta categoria em separado das demais é sobretudo a escolha da locação, uma área aparentemente externa. São 27 pessoas posando em frente a um prédio que possui uma porta de vidro ou janelas. Ao lado direito, uma parede de tijolos. Trata-se de um espaço delimitado, circunscrito, porém aberto – diferente do estúdio e dos ambientes internos anteriores, como escola ou possível bar/restaurante. No reflexo da janela, ao fundo da imagem, é possível ver uma casa e árvores. É provável que os músicos estejam de frente para a rua. Tais elementos remetem a uma área intermediária entre o âmbito fechado e o mundo aberto da rua, ali está colocada a banda musical para posar diante do fotógrafo no que parece ser uma data simbólica.

O grupo de homens está relativamente uniformizado com terno, gravata e sapato. Apenas um músico aparece sem gravata e outro com a calça em tom claro, diferente dos demais. O maior destaque é para os clarinetes na primeira fila, antecidos apenas por duas crianças sentadas no chão, uma delas segura no colo um tipo de maleta. Ao todo, são quatro fileiras de músicos atrás das crianças. Entre os instrumentos musicais estão clarinete, trombone, bombardino, sousafone, flautim, trompete e percussão. O maestro está em pé, à esquerda e segura a batuta. São sete músicos sentados na primeira fila (três com as pernas cruzadas), o restante está em pé. Ao fundo na extrema esquerda, atrás do maestro, não deve ser um músico, pela distância dos demais e por não mostrar instrumento musical. Entre os adereços junto aos corpos, ao menos quatro homens usam aliança. E diferente das fotos anteriores, aqui há presença de músicos negros.

Comparativamente, um detalhe que chama atenção no retrato é o de que nem todas as pessoas olham para a câmera. São nove os indivíduos que olham diretamente para a câmera, ao passo que seis olham levemente para a direita e 12 olham para o lado esquerdo da foto. Isso pode ter a ver com as contingências de se fazer a foto em âmbito menos privado, mais sujeito a variações da rua ou à presença de outro fotógrafo e demais olhares a solicitar alguma atenção dos retratados. Isto é, quando vai para a área externa com um contingente grande de retratados, mais de 20 pessoas, o fotógrafo perde o controle da pose (como provam os olhares

82 Entrevista de Eduarda Sauczuk concedida ao autor em 9 de novembro de 2016, na Casa da Memória, em Ponta Grossa.

distraídos), o que dá um efeito híbrido à solenidade que marca a presença organizada e ritualizada da corporação diante da câmera.

FOTO 123 – Banda Lyra dos Campos (negativo 643)



Autor: Luis Bianchi / Acervo: Casa da Memória.

7.2.4 Grupo em ambiente externo

Outras fotos também posadas e dentro desse registro 'sob encomenda' feitas em ambiente externo são a 651 e a 904. Diferente da imagem anterior, a paisagem aqui se abre ao fundo, o que remete a um campo visual ligeiramente maior a compor o retrato do agente musical em questão articulada a um ambiente. É dentro desse cenário mais amplo que vão aparecer outros índices de urbanização e de certo lugar da música na cidade.

Na foto 904, tem-se retrato do grupo musical Capote, como definem os arquivos: "Capote Musical/grupo musical". Uma das datas é de 1917, sendo que outra anotação remete a 29 de setembro de 1934. Novamente, apenas homens na formação, tal como na União Jazz Band. Mas no lugar do cenário montado do estúdio, o que se nota é um ambiente parcialmente delimitado pela cerca ao fundo. No lugar do tapete, chão de terra batida. Para além da cerca de madeira se desenham várias árvores, insinuando uma continuidade da paisagem, um outro mundo para além do que aparece em evidência na foto. Há um tipo de mescla entre o rural e o urbano a se presentificar em tais indícios. O grupo parece ter se colocado no quintal de uma residência para ser fotografado.

O conjunto está relativamente uniformizado, com variações no tom das roupas: terno, gravata, chapéu. Sapatos variados e bota. Relativamente, o retrato apresenta mais músicos negros, bem diferente de outras imagens de grupos musicais em voga no período, de forte presença imigrante europeia. Entre os adereços, flores no bolso do paletó e corrente (relógio, provavelmente). O trombonista usa aliança.

São 11 pessoas, ao violão (5), cavaquinho (1), trombone (1), clarinete (3) e violino (1). Sem percussão/bateria e sanfona. Muito menos o piano, como visto em outra foto. Cinco músicos aparecem sentados em cadeiras. Os violões ressaltam-se empunhados ao fundo e dividem atenção com os clarinetes à mostra na primeira fila. Os três músicos ao fundo com violão estão de pé em um banco, numa estratégia corrente para fazer caber todo mundo na foto. Há um violão de nove cordas. Como na imagem anterior, dois músicos olham para fora da foto, inclinados para a esquerda.

A foto 651 permite abertura ainda maior do campo visual. Trata-se de uma formação diversificada que agrega uma parte de 'não músicos' posando para o fotógrafo em retrato. Ao fundo, no lugar de árvores, nenhuma cerca, uma edificação em construção ou reforma. Existe maior profundidade de campo na imagem. Nenhuma informação sobre a foto nas anotações do acervo. Ao lado dessa edificação principal, à esquerda, é possível visualizar parte de outro prédio, aparentemente também em reforma ou construção. E esse tom de um espaço em transformação contrasta com os músicos, estáticos, posicionados a um segundo plano em relação à câmera. O terreno é de grama ou de mato ralo.

O grupo de homens usa chapéu, terno e gravata. Estão dispostos em três fileiras. A última mais elevada. Ao todo, são 34 pessoas, sendo cinco crianças – 14 indivíduos sentados, o último à direita sentado em cadeira de rodas. Nem todos carregam instrumentos musicais. Há variedade nos tipos de chapéu. Três homens da primeira fila usam bengala. Entre os instrumentos musicais visíveis estão o trombone (2), bombardino (1), sousafone (1), percussão (1) e clarinete (3) – todos na parte esquerda da imagem. Os homens na parte direita parece que não são músicos. Vários músicos são negros.

Dentre as fotos em ambiente externo aberto e no formato retrato, nesta imagem se encontra um espaço menos delimitado/circunscrito. E a agregação de músicos aos não músicos sugere a conexão dos indivíduos que posam para o

fotógrafo por algum outro fator externo, evento ou acontecimento em cena, provavelmente associado às edificações ao fundo – ou seja, a uma transformação sensível da paisagem e que extrapola o estrito interesse privado em ser fotografado para se fazer divulgar um serviço ou atividade artística. Seria um ponto de limite ou de passagem dessa modalidade fotográfica do retrato de grupos musicais para um outro modo de registro.

FOTO 124 – Capote Musical/grupo musical (negativo 904)



Autor: Luis Bianchi / Acervo: Casa da Memória.

FOTO 125 – Banda musical, construção ao fundo (negativo 651)



Autor: Luis Bianchi / Acervo: Casa da Memória.

7.2.5 Evento em espaço aberto

As fotos a seguir representam um ponto de mudança em relação ao retrato fotográfico como dispositivo de visibilidade dos artistas da música. Aqui a música acontece no espaço aberto e o fotógrafo vai ao evento e opera a captura. Essa outra configuração desafia os princípios da pose fotográfica. Fica cada vez mais difícil descolar a atividade musical da situação ou da ocorrência na paisagem urbana – de onde derivam índices diversificados de urbanização e de como a música se inscreve no espaço público aberto. Trata-se, portanto, de uma circunstância de menor controle por parte do fotógrafo sobre a cena, ou ao menos sobre os músicos fotografados. No lugar do retrato, entra o registro orientado pela ideia de evento ou de acontecimento.

Conforme informações da pesquisadora Eduarda Sauczuk, a foto 838 (sem anotações no acervo) registra festa do divino em Castro (PR). Nota-se a participação, ao fundo, de banda de música, com bombardino e sousafone. Há músicos negros. O grupo musical acompanha o evento, em uma área externa que se assemelha a uma praça. São aproximadamente 100 pessoas na foto. Ao fundo, uma fogueira, uma palmeira e um mastro. Mais ao fundo, três casas do que parece ser uma vila. No plano mais próximo da câmera, mulheres e crianças. Trata-se, assim, de aglomeração festiva religiosa.

Esta foto relaciona-se diretamente com a anterior, por marcar justamente o ponto de limite da estratégia de retrato de um grupo musical. E também por apresentar músicos dividindo a cena com outras pessoas, sendo que aqui o papel dos músicos é ainda mais lateral ou secundário do que na anterior. O evento se sobrepõe à atividade musical, que funciona como um dos elementos.

A foto mistura a pose e o espontâneo, a atividade em movimento, o rito festivo religioso. Prova disso é que várias pessoas estão olhando para a câmera, indicando que o fotógrafo aqui ainda se torna um ponto fácil de atenção e prestígio. Mas já é um ponto de vista mais externo em relação às imagens anteriores. O fotógrafo está num ângulo um pouco superior e não no mesmo nível dos fotografados e afastado da cena. Flagra-se aqui uma mudança sensível, em processo, na posição de observação do evento em público.

Essas características ficam mais agudas na foto 2741 (sem anotações no acervo) e se desvinculam do retrato de grupo antes comentado. Trata-se de um evento militar no pátio da Estação Saudade, no centro histórico de Ponta Grossa

(PR). Uma banda militar faz parte do evento e da formação que se desenha. O fotógrafo está longe da cena, da aglomeração militar que demarca alguma cerimônia. A banda está uniformizada e com capacete. São ao menos 14 músicos (vista encoberta). Caixa e cornete é o que dá para identificar entre os instrumentos musicais.

Dois aspectos merecem atenção especial nessa composição fotográfica. Um deles é a profundidade de campo, que garante um campo visual amplo. Pode-se passear do prédio da estação logo atrás da banda às colinas ao fundo e à torre do que deve ser uma igreja (provavelmente a catedral). Nota-se postes de fiação elétrica como um índice do processo de urbanização da cidade, assim como a própria ferrovia e a estação.

Outro detalhe é que uma das janelas da estação está aberta, demarcando visualmente a passagem entre o dentro e o fora, o ambiente externo e o interno. No lado esquerdo da foto, dois homens, atrás da banda, observam o evento. Um segura um chapéu. Um elemento novo, portanto, diferencial em relação aos músicos posando para o fotógrafo. Aqui existe um outro tipo de observador em campo para além do fotógrafo: o espectador da atividade. Figura nova a compor o espaço público, cada vez mais passível de observação.

A foto 2743 (sem informação no acervo) flagra um desfile. O fotógrafo está em um ponto mais elevado do que a rua e mostra a extensão da avenida, calçada de paralelepípedos. Três jovens com caixa e um tambor vão afrente do que se imagina ser um desfile. Todos uniformizados. Duas crianças observam de perto um dos músicos, justamente o que olha para a câmera. No alto e no centro da foto, a iluminação pública. Ao fundo do pelotão é possível ver as casas e uma esquina. No dois lados da rua as calçadas estão repletas de pessoas. Algumas caminham, passam. Há um senhor do outro lado da rua/e da foto, parado, encostado na parede a observar, tal como o espectador da foto anterior. Atrás do pelotão, um automóvel. Logo abaixo da câmera, do lado de cá da rua e da foto, uma criança passa olhando para o fotógrafo. Ainda mais próximo, um homem de paletó todo de branco, com chapéu cobrindo os olhos, carregando uma mala, passa indiferente ao evento. Surge a figura daquele que passa, misturando uma certa discrição e indiferença ao evento. Essa última cena mostra, assim, um espaço público mais povoado de figuras. A música não é ali novamente elemento único ou mesmo central. Está inserida num evento. E o fotógrafo vai fazer a captura disso que passa diante de outros

espectadores, mas também vai flagrar aquele que simplesmente passa, que está a circular como parte do ambiente. Mas o fotógrafo também foi notado e está distante, assim, de uma condição de invisibilidade.

FOTO 126 - Festividade na praça (negativo 838)



Autor: Luis Bianchi / Acervo: Casa da Memória.

FOTO 127 – Banda musical na Estação Saudade (negativo 2741)



Autor: Luis Bianchi / Acervo: Casa da Memória.

FOTO 128 – Desfile (negativo 2743)



Autor: Luis Bianchi / Acervo: Casa da Memória.

7.3 TRANSFORMAÇÕES NA PAISAGEM URBANA, MÚSICA E FOTOGRAFIA

Tendo em mente as variações de uso da fotografia na relação com a atividade musical comentadas, cabe salientar que a visibilidade da música em fotografias em Ponta Grossa tem um marco relevante no início do século XX, com o entrecruzamento de trajetórias múltiplas num contexto de crescente urbanização. Dentro dessa configuração ganham destaque (por permitirem a fotografia de música, diga-se) a ferrovia, o crescimento populacional⁸³, o trabalho de imigrantes e a produção cultural que circulava pela cidade. O conjunto de fotos analisado dialoga com essa paisagem em crescente transformação desde a última década do século XIX.

Num espaço de três décadas, a cidade quintuplicou sua população; ampliou radicalmente seu quadro urbano; passou a contar com serviço de eletrificação; viu nascer um grande número de indústrias e casas comerciais; passou a contar com uma população mesclado, devido à presença de imigrantes italianos, alemães, poloneses, sírios, suíços etc.,

⁸³ A população local saltou de 4.774 para 20.171 habitantes entre 1890 e 1920. Ao fim da década de 1930, a população somava 38.417 habitantes (CHAVES, 2015, p. 3).

convertendo-se no principal centro urbano do interior paranaense durante a primeira metade do século XX. (CHAVES, 2011, p. 11).

Um desses imigrantes italianos faz escala em Buenos Aires, depois em Curitiba, chega a trabalhar na Lapa e se instala em Ponta Grossa, já na condição de fotógrafo – sem falar em outros itinerários derivados do acompanhamento e registro fotográfico da implantação da ferrovia. Outros imigrantes estavam em grupos musicais, ou então na imprensa, quando não em ambos, como é o caso do maestro Jacob Holzmänn, da banda Lyra dos Campos – de tal forma que os sobrenomes estrangeiros se destacavam no comércio, na mão de obra e também no nascente espaço cultural.

Assim, Ponta Grossa acompanhou o aparecimento de diversos clubes sociais, círculos literários, núcleos anti-clericais e livre pensadores, cinemas, bandas, teatros e, por fim, jornais, como o caso do Diário dos Campos (DC). Fundado por Jacob Holzmänn, um russo-alemão que chegou aos Campos Gerais no final dos Oitocentos e que exerceu papel determinante para o desenvolvimento cultural ponta-grossense, o periódico tornou-se uma espécie de relator oficial do cotidiano local. (CHAVES, 2015, p. 3).

Outra condição para a visibilidade da música foi o próprio estabelecimento de um mercado fotográfico, que depende da copresença de fotógrafos, tais como Anna Herdage, Edmundo Canto e Vicente Moreski, Ewaldo Weiss, Famula, Frederico Lange, João d'Almeida Barboza, José Ruhland, José Trindade, Luis Bianchi, e Marcos Agapito de Mello (BEDIM; CAMERA, 2015, p. 40). Existem indícios, assim, de um espaço concorrencial e comercial do serviço de fotografia, com uma respectiva clientela. Um fator que colabora para isso é o aumento da procura por retratos a partir de meados dos anos de 1930 em função da exigência de fotos nos documentos (SANTOS, 2012, p. 66). Inicia-se a gradual ruptura com a elitização dos retratos.

Nesse aspecto, o que acontecia em Ponta Grossa está em sintonia com outras regiões do Brasil. A partir do reconhecido trabalho do fotógrafo Assis Horta, em Diamantina (MG), que começou a clicar mais ou menos uma década depois de Luis Bianchi, é possível apostar que a inserção regional, para além dos grandes centros, da fotografia no Brasil se deu muito a partir da década de 30 do século XX:

Embora a fotografia tivesse sido desbravada na Europa mais de um século antes, e apesar de grandes ateliês e estúdios fotográficos já fazerem parte

do cenário cultural brasileiro havia décadas, foi a exigência de foto datada da CLT que desencadeou nos trabalhadores urbanos da região o gosto, o desejo e a corrida pela fotografia social. (HARAZIM, 2016, p. 40).

Essa clientela, que encontra pela primeira vez um fotógrafo para fins de preencher um requisito em imagem na carteira de trabalho, a seguir volta ao estúdio agora para fazer fotos de família ou sozinhos. Os anúncios do serviços do estúdio Bianchi em Ponta Grossa no jornal Diário dos Campos desde os anos de 1920 evidenciam essa crescente circulação da fotografia como serviço e prática cultural. Outra informação sobre relações de clientela é a anotação de trabalhos contínuos registrados em cadernos de controle de clientes e serviços a partir de 1912 (CAMERA, 2013, p. 5), antes mesmo de ter um alvará para funcionar em ponto fixo na cidade na forma de estúdio Bianchi.

Dessa forma, pode-se entender que as diferentes estratégias de registro fotográfico da música analisadas num fragmento do acervo Bianchi dialogam com esse cenário de transformação do espaço urbano. Da foto como serviço em estúdio às saídas a campo para captura dos eventos tem-se um espectro variado que acompanha justamente alterações na paisagem urbana e com isso uma nova visualidade que se instaurava em Ponta Grossa:

Com esta singularidade, a cidade passou a exibir visualmente algumas particularidades. Por exemplo, Luis fotografou o desmatamento das matas com Araucária e a indústria madeireira, que devido sua função possuía características nômades. Ele retratou a construção da estrada de ferro São Paulo – Rio Grande com destaque para a nova ponte do Rio Iguaçu que deixou de ser de madeira e foi elaborada em ferro, após ser destruída por uma enchente. Fotografou em estúdio as famílias polonesas, russas-alemãs e holandesas que vieram habitar as regiões próximas da estrada de ferro. Documentou a urbanização da cidade, mostrando suas principais edificações: o Banco Francês-Italiano, o Instituto do Mate, a Empresa Telefônica e a Santa Casa de Misericórdia. No ambiente cultural e no ramo comercial a ação do fotógrafo expôs algumas formas de sociabilidades como os retratos festivos do Clube Literário e das bandas marciais e de jazz, divulgou a fachada de importantes lojas do período como a Casa Romano e documentou a concentração dos ponta-grossenses que observavam a aterrissagem do avião Marques. (CAMERA, 2013, pp. 3-4).

A inscrição da música na visibilidade fotográfica se dá em cenário de crescente circulação de atividades culturais, aumento populacional e demais reconfigurações do espaço urbano advindas da ferrovia, que assume a condição de patrimônio cultural, na interpretação de Monastirsky (2006). E esse contexto se expressa nos termos variados de uso da fotografia, em geral como encomenda, o

que implica em recontextualização dos artistas a partir de uma montagem específica do quadro e de uma pose que também compartilha do interesse do retratado – como no caso das *jazz bands*, ou do grupos uniformizados em poses solenes. Essa situação fotográfica de controle do objeto pelo fotógrafo contrasta com os ambientes mais abertos, quando a música acompanha algum evento ou então partilha da atenção com a paisagem ao fundo, legível em função de maior profundidade de campo e da distância do fotógrafo em relação ao tema.

7.4 FOTOGRAFIA DE MÚSICA ENTRE O PÚBLICO E O PRIVADO

Em face dessas considerações, cabe agora retomar a questão central sobre esse fragmento do acervo Bianchi que é a de se pensar junto de tais imagens como aí se constitui, nesse trabalho fotográfico, um sentido de público – ou então extrair pistas de como a fotografia presentifica um sentido de público quando se dedica a registrar a música. No caso das primeiras fotos mencionadas, do trio musical e da União Jazz Band, trata-se de problematizar inicialmente o que há de público nesse âmbito privado dos serviços comerciais de um estúdio fotográfico então instalado no centro de Ponta Grossa.

As fotos dos grupos musicais em estúdio inspiram a se pensar nesse contato música/fotografia como o encontro de dois universos em circulação, os campos de atuação de músicos e de profissionais da fotografia. Tais universos, em suas perambulações, vão se esbarrar de alguma forma no estúdio fotográfico.

Os grupos musicais movimentavam uma espécie de circuito local e potencialmente regional, de onde se presume existirem locais de apresentação e consumo cultural. Passam a agregar a essa circulação uma 'parada' no estúdio fotográfico. A tomar pelos instrumentos musicais fotografados, existia demanda para ambientes de dimensões distintas no circuito de apresentações musicais. Os instrumentos de sopro remetem a locais mais amplos, que reivindicam maior projeção acústica. Nesse sentido, a União Jazz Band comporta ambientes maiores do que o trio da primeira foto analisada. O périplo envolvia ainda a troca de músicos entre as bandas ou a mudança na formação dos grupos. As fotos funcionam, no mínimo, como indício de que os músicos estavam a transitar pela cidade em busca de apresentações.

O fotógrafo, por sua vez, deriva de uma itinerância e de uma prática ambulante antes de se fixar em estúdio, o que também não elimina, posteriormente, as saídas para captura de campo, como se percebe no fragmento analisado do acervo. Mas o estúdio é um ponto de parada em relação ao lambe lambe, por exemplo, quando o fotógrafo ficava na praça da cidade à procura de seus clientes. Em partes e de modo simbólico, esse fenômeno representa a saída do fotógrafo da cena pública para o recolhimento em sua casa comercial, em seu estúdio. Seria uma primeira pausa na itinerância do trabalho fotográfico. O estúdio fotográfico contrasta e convive com o fotógrafo ambulante e com as saídas fotográficas. O estabelecimento demarca e delimita topograficamente uma instância privada de produção. Ao trabalho fotográfico se agrega uma referência de comércio ou serviço – um tipo de marca a ficar conhecida na cidade.

É nessa condição de funcionar a partir de um ponto fixo, de um ofício estático, que o fotógrafo vai ser procurado para ajudar a dar maior circulação à imagem do grupo musical – um tipo peculiar de cooperação entre as partes, uma vez que junto das fotos dos artistas circula também a marca, a autoria das imagens ou a menção ao estúdio onde os retratos foram feitos. Desenvolve-se nesse encontro no estúdio um princípio de controle da imagem dentro do campo musical. A apresentação em público deve ser precedida ou acompanhada de um outro tipo de imagem, aquela do grupo em estúdio.

A procura pelo serviço fotográfico tem a ver, assim, com a preocupação de maior padronização de como o grupo quer 'vender' sua imagem com vistas à presença pública na cidade e, potencialmente, na região. O grupo musical em estúdio assujeita-se à lógica da visibilidade fotográfica com vistas a maior circulação. Tal comportamento indica uma lógica de visibilidade presente já na postura e na indumentária dos agentes musicais. Supostamente, a cena montada em estúdio antecipa como os grupos serão vistos, posteriormente, em público – instrumentos musicais, roupas, formação. O retrato mistura aí, no mínimo, as funções de documentação (provar que existe), divulgação do grupo (publicidade), anúncio de apresentação (agenda) e memória (sobretudo a partir dos acervos públicos ou familiares com o passar do tempo).

Nessas fotos em estúdio, o público é, sobretudo, uma projeção de um espaço discursivo em que tais imagens vão circular e mediar, portanto, a presença de tais grupos musicais na cidade. O retrato atende a um interesse privado por fazer

circular publicamente a imagem. De outro modo, o público também pode ser antevisto nas fotos como uma espécie de diferenciação na audiência musical presumida, dadas as composições dos grupos (trio e banda) e prováveis repertórios e gêneros musicais envolvidos ou imaginados.

A vida pública também pode ser imaginada nas fotos a partir dos adereços nos corpos dos retratados e dos objetos presentes (distinção social), das marcas de um ambiente institucional (música a serviço do espaço escolar) e também da encenação de um espaço de sociabilidade. É o caso do segundo par de fotos analisado, respectivamente dos músicos em uma escola e do brinde na 'mesa do bar'. Neste último registro, ao final não se sabe o que é mais encenado, se o grupo musical ou o próprio bar, dada a inseparabilidade dos termos na imagem. São fotos produzidas fora do mundo doméstico, estão mais próximas da vida pública do que os retratos em estúdio. Ainda assim, é um ambiente diferente da música na rua. Tais interiores, bar e escola, comportam circulação pública e ao mesmo tempo condicionam o acesso a determinadas regras, o que de certa forma pode ser imaginado pelas fotos indicadas.

A rua XV de Novembro, em Ponta Grossa, concentrava no início do século XX vários espaços de sociabilidade, onde era possível notar regras de frequência e um acesso diferencial ou condicionado:

Alguns desses espaços eram divididos entre homens e mulheres, sendo comum encontrar famílias inteiras desfrutando do ambiente. Outros se destinavam especificamente ao público masculino, e eram locais onde a música e o jogo (cartas, dados e bilhar) estavam sempre entre as atenções dos presentes. (CHAVES, 2011, p. 34).

Nos registros fotográficos de tais ambientes de convivência e circulação pública são as regras e convenções de um acesso diferencial e desigual que vão caracterizar o âmbito público nas fotos (escola e bar). Algo diferente acontece com a foto da banda Lyra dos Campos. A mistura de pose e postura espontânea justifica pensar no público como esse outro vindo do mundo da rua (ainda que sugerido por reflexo na janela) a distrair o olhar de alguns músicos. Mas aqui também o público agrega uma outra referência, de mundo oficial e de patrimônio público. A banda posa em frente ao que parece ser um prédio público. É um tipo de foto feito antes ou depois do concerto, como registro ou memória oficial. Os músicos, todos homens e mais velhos do que nos demais retratos posados, com exceção, claro, das duas

crianças, reforçam essa imagem de um mundo público diferente daquele projetado pelas fotos anteriores. Os músicos estão aqui no que seria a antessala para a calçada, gradativamente mais próximos da rua.

O próximo par de fotos (grupo Capote e pessoas em frente às construções) permite um exercício comparativo ainda mais direto entre como se imagina o público e o privado por meio de tais composições visuais da música na paisagem. Na foto mais aberta, com as edificações ao fundo, a presença do grupo de pessoas, entre elas os músicos, posando para o fotógrafo devolve alguma importância às edificações do segundo plano. Opera-se aí uma conexão entre os planos – tudo o que se procura evitar nas fotos de estúdio. As obras ou reformas são dotadas, assim, de certa 'autoria' e de uma temporalidade. Aquela data em específico (desconhecida, aliás) foi escolhida para ser transformada em um evento. Ou seja, a música ajudava a demarcar tais eventos públicos, que implicavam sobretudo, neste caso, transformações na paisagem urbana (construções, edificações). Vista sob esse contraste, assume outro tom o retrato do grupo Capote: um apelo mais restrito, residencial, da música num quintal cercado por árvores. A música no período vai, ao menos em termos de imagens, permear dos eventos públicos e oficiais às recreações de grupos mais estritos. De um lado, prédios, de outro, essa ideia de natureza representada nas árvores e na cerca como algo do mundo privado. Outra leitura possível é de que a música seria o elemento a unir esses mundos aparentemente distintos que começam a se esboçar pela cidade fotografada em ritmo de urbanização.

No último conjunto de fotos apresentado é que se tem propriamente a música na rua, no espaço público aberto da cidade. Os significados do público aqui se expressam mais em termos de aglomeração na praça, na estação e na rua – ou seja, estão associados aos equipamentos públicos ou à praça pública como dispositivo de circulação e de visibilidade. As pessoas estão mais distantes do fotógrafo, aparecem nas fotos recobertas de maior grau de impessoalidade, o exato oposto dos retratos, em que a força da comunicação está concentrada no rosto e na pessoa retratada. Aparecem os pedestres e os espectadores protegidos por certo anonimato.

O público tem nessas últimas três fotos o sentido de uma cena que passa e precisa ser capturada pelo fotógrafo – muito diferente do protocolo da encomenda que marca o serviço privado do estúdio comercial. Destacam-se aí como elementos

desse cenário em movimento: a festividade (sem hierarquia, pose, ou fileiras organizadas) no meio da cidade; cerimônia militar a demarcar ou ritualizar chegadas e partidas na estação (uma espécie de adendo aos fluxos promovidos pela ferrovia), a simbolizar o dentro/fora da cidade, seus limites; o desfile que leva a música para o meio da rua, contornada pela fachada das casas e do comércio, pela iluminação pública, pavimentação e calçadas – um esboço, enfim, do que se dá a ver como rua.

A apresentação musical se articula nesses registros a demais práticas de visibilidade na cidade⁸⁴, como a praça, a festa, o desfile, os fluxos de uma estação ferroviária. Os músicos não ocupam aí papel central ou de destaque, compõe algum conjunto ou movimento, estão imersos em algum evento – de um modo bem distante do registro visual do artista individual. A música aparece aqui como um componente a mais da cena pública, obrigatoriamente mais ampla e mais diversificada.

84 Uma das práticas culturais no espaço público reconhecidas em Ponta Grossa na primeira metade do século XX e responsável por aglomerações em movimento era o *footing* na rua XV de Novembro: “Nas noites de verão e nos finais de semana, a rua era palco para o vai e vem de pessoas vindas de todas as partes da cidade. Não eram apenas os moradores do centro de Ponta Grossa que desfrutavam daquilo que era ofertado pela XV. Aqueles que residiam em bairros, mesmo os mais afastados, costumeiramente dirigiam-se até o local e ali ficavam durante horas” (CHAVES, 2011, p. 34).

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fotógrafo por vezes se comporta como um pedestre. Quando anda 'a pé', decide entre caminhos, percorre distâncias, desloca-se entre pontos, pessoas e, assim, pratica a cidade. A seu modo, bem entendido, pois ele é também um tipo muito particular de pedestre. Não raro, está parado a observar enquanto outras pessoas caminham, passam.

É possível recuperar essa cena em algumas das fotos comentadas – só existiu a imagem a ser apreciada em função do sujeito com uma câmera ter virado um ponto fixo no fluxo de pedestres. Essa coreografia no espaço público, que solicita pausas e andanças, ainda está por ser melhor conhecida e permitiria decifrar como distintos profissionais que atuam em ambientes afins respondem ou se adaptam às novas injunções do espaço público contemporâneo – ou se tornam leitores especializados do entorno imediato e aí operam com desenvoltura. Entende-se que o âmbito da formação em Jornalismo tenha algo a aprender, e a poder ensinar, sobre a relação entre profissionais do jornalismo e a cultura com base nessa relação delicada com a rua.

O olhar fotográfico sobre a música aqui revisitado também depende dessa dimensão usuária e perceptiva do mundo da rua, reside nesse aspecto uma habilidade, ao que parece, deveras sutil, de bailar conforme a música da rua. “Mas vejo pessoas que fazem 'tac-tac-tac' como um motor. O incrível é que sempre tiram a foto no momento errado. Gosto muito de observar um bom fotógrafo em ação. Há toda uma elegância em ação, é como uma tourada”, disse certa vez Cartier-Bresson (2015, p. 46-47) em uma entrevista.

O ritmo dessa caminhada na rua, numa praça, ou num espaço aberto qualquer também se diferencia. Pode ser mais lento ou muito mais rápido, como em passeatas, quando o fotógrafo corre para ficar de frente para a multidão mais do que marcha ou caminha junto ao coletivo. Ou no desfile de carnaval, quando entra na avenida para conseguir o melhor ângulo, posicionado dentro da bateria da escola de samba. Em certas situações, quem fotografa vai procurar um ponto de vista notadamente diferente do ângulo de visão dos demais usuários da urbe, ainda que seja para fotografar pedestres ou mesmo destacar visualmente a 'escala pedestre' de vida na cidade – do alto de um prédio, por exemplo.

Significa pensar que o fotógrafo (ou ao menos esse tipo de fotógrafo) é parte sem ser parte desse mundo que fotografa – está presente sem estar inteiramente presente. Sua presença mescla um tipo intencional ou possível de descrição e carrega ao mesmo tempo um teor disruptivo – o que se tentou assinalar no destaque controverso que os fotógrafos tem dedicado aos músicos cegos pelas ruas e esquinas ao longo da história da fotografia.

Quem fotografa pode fazer barulho, atrapalhar alguém que passa ao tentar escolher a melhor posição para observar. Pois o fotógrafo mistura-se ao mundo da rua, aí mergulha, com o objetivo deliberado de observação – muito diferente do comportamento habitual de quem se desloca com o simples objetivo de chegar a outro ponto do centro da cidade, de preferência no menor tempo possível, enquanto atende ao telefone celular ou repassa mentalmente as atividades que aguardam no restante do dia.

As distâncias, ainda que pequenas, no campo de visão do fotógrafo se tornam motivo de um tipo de cálculo muito específico e habitual, motivam uma atenção dedicada, mesmo que numa fração de segundos. O ponto de passagem dos pedestres pode se converter num local em que o fotógrafo estaciona para observar e realizar capturas. Mas ele pode esbarrar em pedestres, divide a rua, a praça, ou a esquina com outras pessoas que também caminham, transitam pela cidade. Antes de ser fotógrafo, ele é acima de tudo um pedestre. Mas daí em diante modificado, por ser fotógrafo.

O pedestre também observa o entorno enquanto caminha ou fica parado e aguarda. Acumula de certa forma lembranças do que viu, fragmentos da paisagem. Um registro e um acúmulo em muito diferentes de quem porta uma câmera. Mas algo do observar as ruas vai contaminar esse pedestre específico agora revestido da figura de fotógrafo. No mínimo, há uma sensibilidade aí partilhada e, para sempre, reconfigurada após a circulação de fotografias. Uma particular sensibilidade urbana está colocada e, como visto, atualizada no modo como diferentes capturas traduzem a situação do músico na cena urbana.

Fora dos estúdios fotográficos, gabinetes, câmaras, repartições, residências, teatros, o fotógrafo se coloca em público para fotografar a música, está exposto ao olhar alheio e aos constrangimentos da interação face a face tal como um pedestre. Essa condição se consolida e se aprofunda numa especialização do trabalho fotográfico chamada 'fotografia de rua', mas contagia de modo irreversível diferentes

intentos, bastando para isso a câmera na mão e a disposição de andar por aí. Apesar de tudo isso, dessa importância observadora do mundo no nível da rua, quase que numa atuação infra escalar, no geral, quando se discute fotografia se costuma perder de vista o fotógrafo, o agente propriamente dito do gesto fotográfico.

Estar em público para fotografar é também condição amplamente partilhada por fotojornalistas – com objetivos e expedientes específicos. Existem fotógrafos que vão se dirigir a locais justamente evitados por pedestres. Às vezes são locais vazios e que interessam 'do ponto de vista' de certa fotografia. O fotógrafo descobre algo e percebe o que não está ao alcance do olhar pedestre. Em outras situações, ocorre o inverso. O fotógrafo atenta para aquilo que já despertou a atenção de outras pessoas. Quando um músico se apresenta em praça pública ou na rua, é comum que algumas pessoas parem para ouvir e formem ali uma espécie fugidia e tentativa de plateia. O fotógrafo vai prestar atenção, com a câmera, nisso que já despertou a atenção do pedestre agora convertido em plateia. Tem alguém mais a prestar atenção além do fotógrafo, portanto, naquilo que acontece como manifestação cultural no espaço público aberto das cidades. Já existe nessa situação um proto-evento, que se destaca da mera circulação de pessoas ou do nada do ambiente vazio. Existe ali uma situação interacional e comunicacional específica a ser observada – e não apenas pelo fotógrafo.

Há um saber ou um senso comum pedestre amplamente partilhado, inclusive por fotógrafos – que aí dentro passam a desenhar um enclave constituído por seus repertórios específicos. Existem zonas de saber comum que se diferenciam do senso comum pedestre – os conhecimentos específicos. De início, pedestre e fotógrafo se parecem muito. A seguir, são duas figuras quase incompatíveis. Ainda que lidando com o entorno o tempo todo. A maneira com que um fotógrafo frequenta esse quase evento é diferente do pedestre que passa ao longe e mesmo do pedestre que decidiu parar, ver e ouvir, daquele que faz parte de uma aglomeração momentânea. Essa é uma frente a ser melhor conhecida da atividade do fotojornalismo cultural e que, de algum modo, é instigada pelo acervo fotográfico analisado, resultado de tantas andanças pela cidade.

Talvez exista aí uma singularidade para se repensar o jornalismo cultural com base na ação fotográfica e no seu potencial, uma abordagem ou entrada em geral negligenciada até aqui. De sete pesquisas (teses e dissertações) concluídas

em 2016 sobre jornalismo cultural⁸⁵, nenhuma volta-se à fotografia – seis dos estudos concentram-se em desdobramentos impressos, como críticas e resenhas praticadas por suplementos, cadernos culturais e revistas. Apenas um dos estudos envolve experiência de jornalismo cultural na web (o site/email Digestivo Cultural).

Pelo que se viu nesta pesquisa, o fotógrafo tem uma leitura específica da cultura urbana e uma capacidade particular de reconhecimento e identificação do papel da música no espaço público. Aparecem nas cenas alguns personagens e também algumas situações que passam longe do olhar tradicional dos veículos jornalísticos ou dos meios especializados em jornalismo cultural. É o caso da interação com o piano, mas também a adesão do público aos shows em praça pública. O olhar fotográfico parece alargar a noção de evento cultural, caminhar nas suas bordas, mais precisamente – e com isso sugere potencialidades ao jornalismo cultural de modo geral (que não são poucas).

Um dos desafios colocados a quem se presta a analisar ou a desenvolver jornalismo cultural em pesquisas ou atividades de ensino e extensão nas universidades é responder, vez ou outra, a uma questão nem sempre bem anunciada e que não raro aparece apenas nas entrelinhas, como desconfiança de eventuais interlocutores: ‘mas o que aí se entende por cultura?’.

A pergunta possui uma pertinência operacional, ajuda no mínimo a encaminhar algumas discussões, a se entender um recorte imprescindível operado pela leitura e pela ação jornalística, seja um programa de TV ou uma fotografia. Ao mesmo tempo, a pergunta carrega ou ao menos sugere ou esconde um teor mais problemático e limitador às investigações, o que nem sempre se reconhece e vale aqui indicar, com vistas a projeções desta pesquisa.

A questão sobre o que o jornalismo cultural entende por cultura se torna uma falsa questão quando se busca esgotar o debate pressupondo que tudo, afinal, depende do que o jornalismo considera como cultura. É justamente esse poder de árbitro pleno e espaço de completa autonomia para definir cultura – e a partir daí trabalhar com isso, imagina-se, pois se está a falar de um saber empenhado numa profissão específica – que limita o questionamento e a própria compreensão sobre o lugar do jornalismo no mundo social.

⁸⁵ Conforme dados do banco online de teses e dissertações da Capes.

Um primeiro limite da questão, portanto, é pressupor que cabe exclusivamente aos jornalistas estabelecer uma definição de cultura para aí sim arregaçar as mangas e se dedicar a fazer efetivamente jornalismo cultural. Ignora-se - ao menos de forma temporária, mas simbólica – que muito do que os jornalistas definem ou deixam de definir se dá na conjunção de forças, de estratégias e movimentações junto a outros campos, atores e interesses. Em outros termos, o que vem de fora, ou o mundo dinâmico e imediato, também participa das definições do jornalismo (a cidade, por exemplo, seus artistas, seus músicos, as plateias, as iniciativas).

Isso não significa ignorar a cultura profissional e o sistema organizacional das empresas jornalísticas, muito menos a produção singular de conhecimento, com relativa autonomia e margem de manobra e independência até nas escolhas – e também não implica referendar um “realismo ingênuo” (GOMES, 2009) a considerar notícias como sinônimo dos fatos da realidade, independentes da vontade dos jornalistas. Mas persiste na questão essa sugestão, de que, antes de mais nada, os jornalistas culturais definem o que entendem por cultura para aí então trabalhar com isso – do mesmo modo, caberia aos analistas obter esse ‘resultado de pesquisa’, dizer o que os jornalistas de tal veículo entendem por cultura na medida em que fazem certo jornalismo cultural. Seria essa a grande revelação a se fazer sobre o fotojornalismo cultural analisado?

Se os jornalistas não definem sozinhos e com total autonomia um ‘conceito’ de cultura para operar no jornalismo cultural (fazer pautas, apurar informações, produzir reportagens, realizar entrevistas, fotografar, trabalhar imagens, conduzir críticas...), tampouco se sustenta uma definição ou um recorte de antemão. Aliás, quem cobra tal questão está mais preocupado com recorte do campo cultural do que exatamente com uma definição de cultura – esse é outro pormenor elipsado na aparente simplicidade da pergunta. Mas ainda que se trate de recorte ou delimitação de objetos e ramos do campo cultural a serem abordados com preferência por determinada produção jornalística, trata-se de uma negociação, mais do que uma escolha deliberada *a priori*, ela se dá no processo e é passível de ajuste, reformulação – uma ideia que deriva do gradual desenvolvimento do próprio conceito de noticiabilidade pela perspectiva do *newsmaking* e do estudo das rotinas produtivas em jornalismo.

O que o jornalismo cultural entende por cultura é algo que também se produz e não apenas uma definição supostamente intocável na mente dos jornalistas ou no projeto editorial do veículo. E se é de jornalismo que se fala, convém lembrar que essa definição processual do campo cultural e suas zonas de interesse também acontece fora dos jornais, dos veículos, das plataformas, dos profissionais da área (todos eles mergulhados num enclave específico do campo cultural). Há uma delimitação processual, diversificada e dinâmica do campo cultural (já um recorte em relação à ideia de cultura) operada pelas lentes do jornalismo cultural e que se deve analisar e conhecer – mas cultura não é definitivamente um conceito fechado, nem mesmo para jornalistas.

Outra interrogação ou suposição escondida atrás da questão sobre o que o jornalismo cultural entende por cultura versa sobre a possibilidade ou mesmo necessidade de se ter presente na produção jornalística um conceito obrigatoriamente aberto, antropológico e generoso de cultura. Um tipo de recorte tão abrangente a ponto de praticamente desconsiderar institucionalidades muito delimitadas e habitus do campo cultural, demarcados em eventos, agendas, agentes organizados, ofertas específicas e regulares como espetáculos, exposições, apresentações, lançamentos. Resta saber até onde essa tendência ao comportamental, ao espontâneo e aos amplos e complexos repertórios de saberes, tradições, crenças e fazeres torna possível e operacional uma rotina produtiva em jornalismo cultural, que se orienta, como segmentação do jornalismo que é, pelo conceito de notícia.

Paira no fundo dessa questão uma desconfiança de que o espaço artístico possa compor esse espaço da cultura no sentido mais amplo. Resta a dúvida: é possível ou mesmo desejável trabalhar jornalisticamente com um conceito sempre aberto e generoso de cultura? Isso permitiria análises do jornalismo cultural que vem sendo feito? Possibilitaria melhores desenvolvimentos em ensino e extensão nas universidades? Por trás dessa promessa de perspectiva ampla, paira, sempre, uma perspectiva, um ponto de vista, uma escolha conceitual – de modo a todo tempo se encontrar um novo interlocutor com uma cobrança por um recorte ainda mais amplo e mais generoso de cultura (o que remete, mais uma vez, ao histórico debate sobre as disputas em torno do conceito de cultura). Toda pesquisa sobre jornalismo cultural teria que recontar a história desse debate? Uma das ciladas, agora

metodológica, da falsa questão colocada e que se tentou contornar nos movimentos desta pesquisa.

Por fim, cabe assinalar que existem materialidades culturais colocadas na sociedade, no espaço urbano, na vida das cidades, que tensionam qualquer olhar jornalístico sobre a cultura (fotográfico ou não). Já se parte dessa delimitação, um desenho prévio, por assim dizer, do mundo cultural, nas escalas local, regional, nacional e global. Esse mundo da cultura não é sempre o mesmo, mas se reinventa de modo dinâmico – essa é outra demanda ao olhar e à percepção do jornalismo cultural.

O que os jornalistas culturais definem como cultura para conseguir trabalhar é isso que também se redefine e se transforma como cultura na sociedade, nas ruas, nas galerias, nos cinemas, nas reuniões de conselhos de políticas públicas, no espaço público que se disputa, nas situações de visibilidade artística. Sendo que as mudanças do jornalismo cultural são expressão e fazem parte das mudanças da cultura, com a missão paradoxal de retratar essas próprias mudanças e dinâmicas de que faz parte. O olhar do jornalismo cultural é, por natureza, um olhar implicado na cultura que busca retratar, noticiar, reportar ao público. As imagens produzidas pelos jovens repórteres estudantes do Lente Quente parecem indicar algo nesse sentido também. Em outras palavras, o jornalismo cultural é agente e ao mesmo tempo participante de um campo de “interesses cruzados” (GADINI, 2009). Repórteres e fotógrafos são motivados por uma realidade cultural que os cerca e, a partir disso, produzem uma ‘imagem’ da cultura que volta a circular e produzir efeitos na sociedade. Resta pensar, em projeção, que exista uma ideia de cultura que circula ‘amarrada’ aos registros fotográficos da música no espaço público. Mas tal ideia de cultura do jornalismo não opera sozinha.

A princípio e hipoteticamente, a partir do que já identificaram as teorias da cultura, seria possível demarcar ao menos três patamares ou condições diferenciadas da produção, circulação e do consumo cultural – o que se chamou anteriormente de materialidade da cultura. A teoria cultural costuma se referir a estágios diferentes que marcam a relação da sociedade com a cultura. São estados diferentes do mundo cultural, que solicitaram ou acionaram diferentes discursos políticos e, provavelmente, distintos comportamentos jornalísticos a respeito. Um primeiro cenário seria aquele anterior às indústrias culturais, de prevalência dos laços de solidariedade, da ideia de comunidade e de identidade local ou nacional –

um mundo geralmente sugerido ou imaginado pela ideia de cultura como modo de vida. A imagem da cultura como raiz também remete a esse patamar em que a cultura se materializa mais nas relações grupais e individuais do que em trocas comerciais e produtos culturais, marcas clássicas do objeto de discussão em torno do conceito de indústria cultural – um segundo cenário que se desenha a partir do momento em que a produção cultural se assenta cada vez mais em bases de produção industrial e econômica de um tipo renovado de capitalismo. Esse segundo patamar vai ser alvo da crítica aguda da teoria social da Escola de Frankfurt, a denunciar a alienação humana e a atrofia das potencialidades sensíveis a partir dessa instrumentalização industrial e comercial da cultura. Posteriormente, o termo passa a ser revisitado e é ampliado para a ideia de indústrias culturais, já a reconhecer um desdobramento da realidade cultural em ofertas mais complexas e segmentadas de produtos culturais conforme públicos cada vez mais específicos. Uma modalidade ampliada de capitalismo, com claras tendências para trocas internacionais, recebe assim novo olhar da teoria cultural. Se o primeiro cenário se reflete no discurso político da identidade nacional e da soberania nacional dos povos, o segundo suscita críticas contundentes em relação ao imperialismo cultural então vigente. Mas o debate sobre produção e consumo cultural tem se referido ainda a outro estágio, de natureza global e com maior relativização de antigas hierarquias simbólicas, com presença de corporações de mídia e entretenimento que avançam sobre a escala regional e local, num cenário de embaralhamento de antigas distinções na relação com os bens culturais – onde passa a prevalecer o *pop* e não mais o *cult*, quando as tendências e os roteiros de consumo ganham mais visibilidade dos que os cânones e a crítica cultural propriamente dita. Há quem aposte que o “novo jornalismo cultural” (MARTEL, 2012) estaria afeito justamente a esse último cenário, daí muito de sua condição de crise, pelo borrar de fronteiras entre o que é interesse comercial, entretenimento, arte, cultura popular e informação útil. Esse perfil de produção e de consumo cultural seria o correspondente simbólico do capitalismo tardio, pós-fordista ou imaterial.

Esses diferentes discursos sobre cultura continuam a produzir efeitos quando se tenta repensar o papel do jornalismo cultural e suas possíveis ações daqui em diante. Ao mesmo tempo, nenhuma das ‘imagens teóricas’ colocadas consegue hoje dar conta, de modo isolado, de explicar, diagnosticar, analisar a realidade cultural. Essa insuficiência, principalmente na escala local, parece ficar

evidente ao se constatar as variações de representação de diferentes situações de oferta e consumo cultural a partir dos casos de música em Ponta Grossa, conforme investigado. É possível encontrar em cada foto um pouco da cultura raiz, de sua dimensão de sociabilidade, assim como vislumbrar ecos da indústria cultural e dos mercados globais ou das “culturas híbridas” (GARCÍA CANCLINI, 2013) – como se tentou apontar na força de combinações e misturas, na sobreposição de elementos presente na foto do tocador de harpa no Calçadão, para ficar em um exemplo. Significa que o fotojornalismo teria condições para diagnosticar outras variações da realidade cultural e a fornecer imagens mais condizentes com a transformação da cultura na cena pública.

As narrativas diversas sobre o espaço público contemporâneo e histórico não são apenas construtos teóricos, mas também se fazem e se articulam como práticas do espaço vivido, como manobras cotidianas de indivíduos e coletivos nas cidades, aí também se produz uma visão sobre o espaço público, um imaginário que pode confrontar, reforçar, complementar ou mesmo superar a narrativa teórica consolidada – guardadas as devidas especificações e potencialidades. Os indivíduos são, assim, sujeitos de um saber (e também de um não-saber) sobre o espaço público que, por inúmeras razões e possibilidades, será expresso e partilhado discursivamente ou simbolicamente ao longo da vida. Essa é uma relação que será imaginada ou traduzida em imagens, convém pensar. Entre esse conhecimento teórico e o conhecimento cotidiano de senso comum vão existir outras mediações ou saberes intermediários, tal como o conhecimento do jornalismo. Tensionado pelo saber popular da pessoa da rua e também pelas correntes teóricas, ao reportar 'o mundo' ele acaba por construir representações do espaço público em notícias, declarações, fotografias, capas de revista, e assim por diante. Sendo que o trabalho jornalístico ora se coloca mais próximo do saber acadêmico, ora reproduz e reforça a visão 'das ruas'. Mas ele também é capaz de colocar tais visões em contato, em diálogo, daí sua especificidade como espaço da atualidade e do contemporâneo. Seria possível lembrar ainda das visões formuladas pelo mundo das instituições e dos coletivos permeando esse campo intermediário de saberes, reflexões, percepções, impressões, normas e ideias sobre o espaço público. Artes como a música, o teatro, o cinema, a literatura, esculturas, dança e pinturas participam de forma singular desse trabalho imaginário. Sem falar das coleções e dos acervos que organizam visões dentro do mundo artístico a serem oferecidas ou propostas ao

público em determinados contextos de leitura, fruição, recepção e interação. Espera-se que a utilização do acervo fotojornalístico extensionista como recurso interdisciplinar de pesquisa geográfica também possa indicar possíveis desdobramentos nesse sentido.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Sonia. **Territórios do Jornalismo**: geografias da mídia local e regional no Brasil. Petrópolis: Vozes; Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio, 2016. 246p.

ANDACHT, Fernando. Uma aproximação analítica do formato televisual do reality show Big Brother. **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 6, pp. 245-264, 2003.

ANDERSON, C. W.; BELL, Emily; SHIRKY, Clay. Jornalismo pós-industrial. **Revista de Jornalismo ESPM**, São Paulo, n. 5, Ano 2, pp. 30-89, abr./mai./jun., 2013.

AQUINO, Livia Afonso de. Da natureza nada se tira, apenas fotografias. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 35, 2012, Fortaleza. **Anais...** Fortaleza: Intercom, 2012. pp. 1-11.

AMAR, Pierre-Jean. **História da fotografia**. Lisboa: Edições 70, 2011. 132p.

BACHELARD, Gaston. **A formação do espírito científico**: contribuição para uma psicanálise do conhecimento. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. 314p.

BACON, Francis. **Novum Organum ou Verdadeiras Indicações Acerca da Interpretação da Natureza**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 255p.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: notas sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 106p.

_____. **Inéditos, vol. 3**: imagem e moda. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BECKER, Howard. **Falando da sociedade**: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

_____. **Segredos e truques da pesquisa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. 295p.

_____. **Métodos de pesquisa em ciências sociais**. São Paulo: Hucitec, 1997. 178p.

BECKER, Howard; FALKNER, Robert. A thought on a thought. **Revista Verso e Reverso**, São Leopoldo, v. 1, n. 66, pp. 152-164, 2013.

BEDIM, William; CAMERA, Patricia. O contexto comercial e a produção de Luis Bianchi: memória escrita e fotográfica. In: Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 5, 2015, Londrina. **Anais...** Londrina: UEL, 2015. pp. 27-44.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

_____. O flâneur. In: _____. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994. 272p.

BIEGER-THIELEMANN, Marianne. Brassai. In: MUSEUM LUDWIG DE COLÓNIA. **Fotografia do século XX**. Köln: Taschen, 2010. pp. 80-83.

BOTTON, Alain de. **Notícias**: manual do usuário. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015. 240p.

BORGES, Rosana Maria Ribeiro. O território geográfico como categoria metodológica dos estudos em Comunicação Social e Jornalismo. **Revista Contemporânea**, v. 1, n. 21, ano 11. Rio de Janeiro: UERJ, 2013. pp. 48-61.

BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: FERNANDES, Florestan (coord.). **Grandes cientistas sociais**. São Paulo: Ática, 1988.

BRAGA, José Luiz. “Lugar de Fala” como conceito metodológico no estudo de produtos culturais. In.: ESTEVES, João Pissarra (org.). **Mídias e processos socioculturais**. São Leopoldo: Unisinos, 2000. pp. 159-184.

_____. **A sociedade enfrenta sua mídia**: dispositivos sociais de crítica midiática. São Paulo: Paulus, 2006. 350p.

BRONOSKY, Marcelo; GADINI, Sérgio. O jornalismo cultural em perspectiva folkcomunicação: reflexões sobre práticas de ensino, extensão e pesquisa na formação jornalística cidadã. **Revista Internacional de Folkcomunicação**, Ponta Grossa v. 13, n. 28, p. 66-76, 2015.

BRONOSKY, Marcelo Engel; CARVALHO, Juliano Maurício de (Org.). **Jornalismo e convergência**. São Paulo: Cultura Academica, 2014. 279p.

BURKE, Peter. **O historiador como colunista**: ensaios da *Folha*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. 320p.

CALLIGARIS, Contardo. Modiano e a arte da memória. *Folha de S. Paulo*. 30Out2014. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/colunas/contardocalligaris/2014/10/1540236-modiano-e-a-arte-da-memoria.shtml>. Acesso em 21fev2017.

CAMERA, Patricia. Foto Bianchi: o caderno de controle de serviços como indicador do circuito de sociabilidades. In: Encontro História, Imagem e Cultura Visual, 2, 2013, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: PUCRS, 2013. pp. 1-8.

CAPA, Robert. **Ligeiramente fora de foco**. São Paulo: Cosac Naify, 2010. 296p.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. A geografia brasileira, hoje: algumas reflexões. *Revista Terra Livre*, São Paulo, ano 18, vol. I, n. 18, pp. 161–178, jan./jun. 2002.

_____. **A Cidade**. São Paulo: Contexto, 1992.

CARTIER-BRESSON, Henri. **Ver é um todo**: entrevistas e conversas, 1951-1998. São Paulo: Gustavo Gili, 2015. 123p.

_____. O instante decisivo. In: FONTCUBERTA, Joan. **Estetica fotográfica: seleccion de textos**. Barcelona: Blume, 1984.

CASTRO, Daniel. Geografia e música: a dupla face de uma relação. **Espaço e Cultura**, Rio de Janeiro, n. 26, p. 7-18, jul./dez. 2009.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 4ª ed. Petrópolis: Vozes, 1999. 351p.

CHAVES, Niltonci Batista. Os “Problemas Citadinos” em uma “Cidade Civilizada”: estratégias discursivas de um intelectual polivalente no jornal Diário dos Campos - Ponta Grossa/PR (década de 1930). In: Congresso Internacional de História UEPG-Unicentro, 2, 2015, Ponta Grossa. **Anais...** Ponta Grossa: UEPG, 2015. pp. 1-12.

_____. **Os botequins da Belle Époque ponta-grossense: lazer e sociabilidade no interior paranaense no início do século XX**. Ponta Grossa: Estúdio Texto, 2011. 120p.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário**. São Paulo: Iluminuras, 2012. 447p.

COLEÇÃO FOLHA GRANDES FOTÓGRAFOS. **Metrópoles**. V. 1. São Paulo: Editorial Sol90, 2009. 32p.

CORRÊA, Roberto Lobato. Formas simbólicas e espaço: algumas considerações. **GEOgraphia**, Ano IX, n. 17, pp. 7-18, 2007.

COSGROVE, Denis. A Geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

COSTA, Eduardo. Nota explicativa: um arquivo de pesquisa. **Revista CPC**, São Paulo, n.20, dez. 2015, pp. 216–220.

CUCHE, Denys. **A noção de cultura nas ciências sociais**. Bauru: Edusc, 2002. 255p.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983. 272p.

DOZENA, Alessandro. **Geografia e Música: diálogos**. Natal: EDUFRN, 2016. 401p.

DUNLAP, David W.. New Street Photography, 60 years old. **The New York Times**, Nova York, 7 jan. 2011. Disponível em: <https://lens.blogs.nytimes.com/2011/01/07/new-street-photography-60-years-old/>. Acesso em: 26 jun. 2017.

DYER, Geoff. **O instante contínuo: uma história particular da fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. 293p.

_____. **Todo aquele jazz**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 235p.

_____. Vivian Maier por Geoff Dyer. In: MAIER, Vivian. **Vivian Maier: uma fotógrafa de rua**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. pp. 8-9.

EAGLETON, Terry. **La Idea de cultura**: una mirada política sobre los conflictos culturales. Buenos Aires: Paidós, 2001. 207p.

ELIAS, Norbert. **A peregrinação de Watteau à ilha do amor**: seguido de seleção de textos sobre Watteau. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

FAUSTO NETO, Antonio (Org.). **Midiatização e processos sociais na América Latina**. São Paulo: Paulus, 2008. 333p.

FERRARA, Lucrécia A. **Ver a cidade**: cidade, imagem, leitura. São Paulo: Nobel, 1988.

FERRAZ, Cláudio Benito Oliveira. Walter Benjamin: seu pensamento e a geografia. Encontro de Geógrafos da América Latina, 10, São Paulo, 2005. **Anais...** São Paulo: USP, 2005. pp. 5003-5026.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**: ensaios para uma futura filosofia da fotografia. São Paulo: Hucitec, 1985. 48p.

FORTUNA, Carlos; FERREIRA, Claudino; ABREU, Paula. Espaço público urbano e cultura em Portugal. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 52/53, 1999.

FREITAS, Renan Springer de. **Sociologia do conhecimento**: pragmatismo e pensamento evolutivo. Bauru: Edusc, 2003. 310p.

GADINI, Sérgio Luiz. Em busca de uma teoria construcionista do jornalismo contemporâneo. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 14, n. 33, pp. 79-88. 2007.

_____. Crise de modelos, adaptações tecnológicas e desafios do campo jornalístico. **Revista Contemporânea**, Salvador/UFBA, v. 12, n. 1, pp. 73-89, jan./abr. 2014.

_____. **Interesses cruzados**: a produção da cultura no jornalismo brasileiro. São Paulo: Paulus, 2009. 333p.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999. 290p.

_____. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: USP, 2013. 385p.

GASTAL, Suzana. **Alegorias urbanas**: o passado como subterfúgio. Campinas: Papirus, 2006. 224p.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. LTC, 1978. 323p.

GENRO FILHO, Adelmo. **O segredo da pirâmide**: para uma teoria marxista do jornalismo. Porto Alegre, Tchê, 1987. 230p.

GIBSON, David. **Manual do fotógrafo de rua**. São Paulo: Gustavo Gili, 2016. 192p.

GILLER, Marília. **O Jazz no Paraná entre 1920 e 1940**: um estudo da obra O Sabiá, fox trot shimmy de José da Cruz. 2013. 213f. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

GILLER, Marília; OTTO, Tiago Portella. Das imagens, dos sons e da memória histórica: aspectos do Jazz no Paraná. **Revista Música e Músicos no Paraná: sociedade, estéticas e memória**. Curitiba, v. 1, pp. 23-35, 2014.

GINZBURG, Carlo. História da arte italiana, centro e periferia. In: _____, **A Micro-História e Outros Ensaios**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.

GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social**: uma perspectiva de análise. Petrópolis: Vozes, 2012. 716p.

_____. **Comportamento em lugares públicos**: notas sobre a organização social dos ajuntamentos. Petrópolis: Vozes, 2010. 263p.

_____. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009. 233p.

GOLDEN, Reuel. **Photojournalism**: 150 years of outstanding press photography. London: Carlton Books, 2011. 256p.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. **O lugar do olhar**: elementos para uma geografia da visibilidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013. 320p.

_____. **A condição urbana**: ensaios de geopolítica da cidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. 304p.

GOMES, Letícia de Abreu. **Almoçando com o Leica 1**: estudo etnográfico sobre um grupo de fotógrafos amadores de Porto Alegre. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Porto Alegre: UFRGS, 2008.

GOMES, Celson Henrique Souza. **Formação e atuação de músicos das ruas de Porto Alegre**: um estudo a partir de relatos de vida. 1998, 246 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

GOMES, Wilson. **Jornalismo, fatos e interesses**: ensaios de teoria do jornalismo. Florianópolis: Insular, 2009. 112p.

GONÇALVES, Thiago Rodrigues. A geografia na música ambiente: paisagens imaginadas. **Caderno de Geografia**, São Paulo, v.26, n.47, pp. 897-910, 2016.

GREENBURG, Zack O'Milley. Como as gravadoras estão se apoderando da multibilionária revolução digital. Revista Forbes Brasil. Disponível em: <http://www.forbes.com.br/negocios/2015/12/como-as-gravadoras-estao-se-apoderando-da-multibilionaria-revolucao-digital/?ogimage=default>. Acesso em: 6 jan. 2016.

GUERRA, Josenildo. O nascimento do jornalismo moderno: uma discussão sobre as competências profissionais, a função e os usos da informação jornalística. Congresso de Ciências da Comunicação, 26, Belo Horizonte, 2003. **Anais...** Belo Horizonte: Intercom, 2003. pp. 1-18.

HANNERZ, Ulf. **Explorando a cidade**: em busca de uma antropologia urbana. Petrópolis: Vozes, 2015. 405p.

HARAZIM, Dorrit. **O instante certo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016. 382p.

HARLEY, J. Brian. A nova história da cartografia. **O Correio da Unesco**. São Paulo, v. 19, n. 8, pp. 4-9, 1991.

HARVEY, David. David Harvey: as capitais do capitalismo. Controvérsia. Disponível em: <http://controversia.com.br/23276>. Acesso em 8 fev. 2016.

_____. **Cidades rebeldes**: do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes, 2014. 294p.

HILLMAN, James. **Cidade & Alma**. São Paulo: Studio Nobel, 1993. 174p.

HJARVARD, Stig. Midiatização: conceituando a mudança social e cultural. **Matrizes**. V. 8, n. 1. São Paulo, 2014. pp. 21-44.

INSTITUTO MOREIRA SALLES. Disponível em: <http://www.ims.com.br/ims/explore/artista/marc-ferrez/cronologia>>. Acesso em: 19 jun. 2017.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. São Paulo: Aleph, 2009. 428p.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia**: estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno. Bauru: Edusc, 2001. 452p.

KEEN, Andrew. **O culto do amador**: como blogs, MySpace, YouTube e a pirataria digital estão destruindo nossa economia, cultura e valores. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 207p.

KONG, Lily. Música popular nas análises geográficas. In CORRÊA, Roberto L.; ROSENDHAL, Zeny (orgs.). **Cinema, música e espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009. pp. 129-175.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura**: um conceito antropológico. Rio de Janeiro: Zahar, 2009. 117p.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001. 143p.

LEITE, M.A.F.P. **Destruição ou desconstrução?** São Paulo: Hucitec, 1994.

LEITE, Rogério Proença. Contra-usos e espaço público: notas sobre a construção social dos lugares na Mangueira. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 17, n. 49. São Paulo: Anpocs, 2002.

LEPETIT, Bernard. **Por uma nova história urbana**. São Paulo: Edusp, 2001. 323p.

LIMA, Venício A. de. **Liberdade de expressão x liberdade de imprensa**: direito à comunicação e democracia. São Paulo: Publisher Brasil, 2010. 160p.

LOPES, Sonia Aguiar. Geografias da comunicação contemporânea: um mapa teórico e empírico do campo. **Revista Contemporânea**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 21, ano 11, UERJ, pp. 31-47 2013.

LUKINBEAL, Chris; CRAINE, James; DITTMER, Jason. Aether: A Prospectus. **Aether**: the journal of media geography, v. 1, outubro. Northridge: California State University, 2007. pp. 1-3.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. 227p.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular**: uma teoria da fotografia. São Paulo: Gustavo Gili, 2015. 183p.

MACHADO, Ivan Pinheiro. Apresentação: A comédia humana. In: BALZAC, Honoré de. **Ilusões perdidas**. Porto Alegre: L&PM, 2010. pp. 7-10.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, vol. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbcsoc/v17n49/a02v1749>>. Acesso em: 5 ago. 2016.

MARICONDA, L. F. **Brassai**: poéticas visuais e trajetórias urbanas. 2016, 121 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

MARTEL, Frédéric. **Mainstream**: a guerra global das mídias e das culturas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012. 488p.

MASCARO, Cristiano. Por Trás da Foto: Cristiano Mascaro e o aprendizado de olhar as cidades além da realidade. **Revista Zum**. 21 jun. 2017. Disponível em: <<http://revistazum.com.br/por-tras-da-foto/por-tras-da-foto-cristiano-mascaro>>. Acesso em 9 jul, 2017.

MARTINS, José de Souza. Sebastião Salgado: a epifania dos pobres da terra. In: MAMMI, Lorenzo; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **8 x fotografia**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 133-171.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012. 311p.

MEDITSCH, Eduardo. **O rádio na era da informação**: teoria e técnica do novo radiojornalismo. Florianópolis: Insular/UFSC, 2007. 300p.

_____. **O conhecimento do jornalismo**. Florianópolis: UFSC, 1992. 100p.

_____. A nova era do rádio: o discurso do radiojornalismo enquanto produto intelectual eletrônico. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação, Universidade de Beira Interior, 1997. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/meditsch-eduardo-discurso-radiojornalismo.html>. Acesso em 15 de novembro de 2013.

MEYER, Philip. **Os jornais podem desaparecer?**: como salvar o jornalismo na era da informação. São Paulo: Contexto, 2007. 269p.

MIßELBECK, Reinhold. A coleção de fotografia do Museum Ludwig de Colônia.. In: MUSEUM LUDWIG DE COLÔNIA. **Fotografia do século XX**. Köln: Taschen, 2010. pp. 8-15.

MILLS, C. Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MONASTIRSKY, L. B. **Ferrovia**: patrimônio cultural, estudo sobre a ferrovia brasileira a partir da região dos Campos Gerais. 2006. 203 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

MOREIRA, Ruy. **Geografia e Práxis**: a presença do espaço na teoria e na prática geográficas. São Paulo: Contexto, 2012. 221p.

MOUILLAUD, Maurice. **O jornal**: da forma ao sentido. Brasília: UNB, 2002. 587p.

NASCIMENTO, Luana Caroline do; SCHOENHERR, Rafael. O circuito da música em Ponta Grossa (PR) na memória fotográfica jornalística do projeto Lente Quente. In: Congresso de Ciências da Comunicação, 14, 2015, Joinville. **Anais...** Joinville: Intercom, 2015, pp. 1-12.

NATES, Óscar Colorado. Fotografia de calle: dossier especial. **Oscar em fotos**. 30 abr. 2016. Disponível em: <<https://oscarenfotos.com/2013/11/30/fotografia-de-calle/>>. Acesso em 30 nov. 2016.

O'HAGAN, Sean. Tokyo: the city that came out of the shadows. The Guardian, Londres, 7 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/07/daido-moriyama-street-photographer-tokyo-colour-fondation-cartier-interview>>. Acesso em: 30 jun. 2017.

OLIVEIRA JR., Wenceslao Machado de. Grafar o espaço, educar os olhos. Rumo a geografias menores. **Pro-Posições**, Campinas, v. 20, n. 3 (60), p. 17-28, set./dez. 2009. Disponível em:

<<http://www.proposicoes.fe.unicamp.br/proposicoes/edicoes/sumario46.html>>.
Acesso em: 10 fev. 2017.

PANITZ, Lucas Manassi. Por uma geografia da música: um panorama mundial e vinte anos de pesquisas no Brasil. **Para Onde!?**, Porto Alegre, Volume 6, n. 2, pp. 1-10, jul./dez. 2012.

PARK, Robert. A notícia como forma de conhecimento. In: BERGER, Christa; MAROCCO, Beatriz (Org.). **A Era glacial do jornalismo**: teorias sociais da imprensa. Porto Alegre: Sulina, 2008.

PEIRCE, Charles Sanders. A fixação da crença. Biblioteca Online de Ciências da Comunicação. Disponível em: www.bocc.ubi.pt. Acesso em: 20 jan. 2017.

PEREIRA, Fábio Henrique; ADGHIRNI, Zélia Leal. O jornalismo em tempo de mudanças estruturais. **Intexto**, Porto Alegre, v. 1, n. 24, pp. 38-57, UFRGS, jan./jun., 2011.

POPPER, Karl. As origens do Conhecimento e da Ignorância. In: _____. **Conjecturas e refutações**. Brasília: UNB, 1972.

REIS FILHO, Nestor Goulart. Memória CPC. **Revista CPC**, São Paulo, n.20, pp.261–280, dez. 2015.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. [S.l.]: Fundação Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://objdigital.bn.br/>>. Acesso em: 28 out. 2015.

SALLET, Beatriz. Histórias e ‘estórias’ fotográficas: um estudo sobre a produção fotojornalística do jornal impresso diário Zero Hora. In: Encontro da Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo, 4, 2006, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: SPBJOR, 2006.

SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens**. Campinas: Unicamp, 2012a.

_____. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. **Revista Visualidades**, Goiânia, v.10, n.1, jan-jun 2012b. pp. 151-164.

SANTOS, Francieli Lunelli. Luis Bianchi e as Práticas do Italiano no Brasil: fotografia, profissão do imigrante. **Revista Domínios da Imagem**. Londrina, ano VI, n. 11, pp. 57-79, 2012.

SARLO, Beatriz. **A cidade vista**: mercadorias e cultura urbana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2014. 226p.

SAUCZUK, Eduarda. **Estudo de caso da representação fotográfica individual do artista no panorama artístico-cultural pontagrossense (1910-1939)**. 2015. 114 f. Trabalho de conclusão de curso (graduação em Artes Visuais) - curso de Artes Visuais, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2015.

SAUER, Carl. A morfologia da paisagem. In: CORRÊA, Roberto Lobato;

ROSENDAHL, Zeny. **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

SCHEPS, Marc. A arte da fotografia. In: MUSEUM LUDWIG DE COLÓNIA. **Fotografia do século XX**. Köln: Taschen, 2010. pp. 4-7.

SCHOENHERR, Rafael. Orientações para descrição e avaliação parcial de um produto jornalístico cultural na web. **Revista Cadernos da Escola de Comunicação da Unibrasil**. Curitiba, n. 4, pp. 1-12, 2006.

_____. Um Ipê no Calçadão. **Jornal da Manhã**, Ponta Grossa, p. 2, 2010.

SCHOENHERR, Rafael; NÓBILE, Karin Del. Competências profissionais em formação no 'Lente Quente': pauta fotojornalística como processo produtivo de 'leitura' da cidade. In: Encontro Nacional de Professores de Jornalismo, 15, 2014, Curitiba. **Anais...** Curitiba: FNPJ, 2014.

SCHOENHERR, Rafael; NASCIMENTO, Luana Caroline. Mapeamento fotojornalístico da cultura na web: segmentação jornalística como indicador em alta resolução de realidades específicas. In: Seminário de Inverno de Estudos em Comunicação, 15, 2012, Ponta Grossa. **Anais...** Ponta Grossa: Agência de Jornalismo, 2012. pp. 1-14.

SENNETT, Richard. **O declínio do homem público**: as tiranias da intimidade. Rio de Janeiro: Record, 2014. 530p.

_____. **A cultura do novo capitalismo**. Rio de Janeiro: Record, 2008. 189p.

SERPA, Angelo. Espaço público e acessibilidade: notas para uma abordagem geográfica. **Revista GEOUSP Espaço e Tempo**. São Paulo, n. 15, pp. 21-37, 2004.

SFEZ, Lucien. **Crítica da comunicação**. São Paulo: Loyola, 1994. 389p.

SILVA, Gisele Barão da; ROCHA, Paula Melani; SCHOENHERR, Rafael. Agência de Jornalismo e aprendizagens de edição jornalística. In: II Fórum Sul-brasileiro de Professores de Jornalismo e V Encontro Paranaense de Ensino do Jornalismo, 2013, Ponta Grossa. II Fórum Sul-brasileiro de Professores de Jornalismo e V Encontro Paranaense de Ensino do Jornalismo. Ponta Grossa: Agência de Jornalismo UEPG, 2013. v. 1. pp. 1-15.

SILVERSTONE, Roger. **Por que estudar a mídia?** São Paulo: Loyola, 2005. 302p.

SIMMEL, George. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otavio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SODRÉ, Muniz. **Antropológica do espelho**: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2002. 268p.

SONTAG, Susan. Objetos de Melancolia. In: _____. **Sobre fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp. 63-97.

SOULAGES, François. **Estética da fotografia**: perda e permanência. São Paulo: Senac, 2010. 383p.

SOUZA, Jorge Pedro. **Fotojornalismo**: uma introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia na imprensa. Porto: Bocc/UBI, 2002. 161p.

STIEGLER, Bernd. Walter Benjamin e a fotografia. In: MACHADO et. al. (org.). **Walter Benjamin**: experiência histórica e imagens dialéticas. São Paulo: Unesp, 2015. pp. 23-44.

TASSINARI, Alberto. O instante radiante. In: MAMMÌ, Lorenzo; SCHWARCZ, Lilia Moritz (org.). **8 x fotografia**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. pp. 9-33.

THOMPSON, John. **A mídia e a modernidade**: uma teoria social da mídia. Petrópolis: Vozes, 1998. 261p.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: 34, 2013a. 381p.

_____. **Os sons que vêm da rua**. São Paulo: Editora 34, 2013b. 237p.

TRAQUINA, Nelson. **Teorias do jornalismo**: a tribo jornalística – uma comunidade interpretativa transnacional. Florianópolis: Insular, 2005. 216p.

TUCHMAN, G. **La producción de la noticia** – Estudio sobre la construcción de la realidad. Barcelona: Bosch, 1993.

VERÓN, Eliseo. **Ideologia, estrutura e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970. 234p.

_____. **Fragmentos de um tecido**: São Leopoldo: Unisinos, 2004. 286p.

WILLIAMS, Richard. **Kind of blue**: Miles Davis e o álbum que reinventou a música moderna. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2011. 286p.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. 239p.

WINKIN, Yves. **A nova comunicação**: da teoria ao trabalho de campo. Campinas: Papirus, 1998. 216p.

WOOLF, Virginia. Músicos de rua. In: _____. **O valor do riso e outros ensaios**. São Paulo: Consac Naify, 2014. pp. 25-33.

APÊNDICE A – Outras conversas sobre fotografia e música

Registra-se neste apêndice de pesquisa uma sondagem para fins de complementação de dados com interlocutores do projeto Lente Quente na forma de questionário sobre parcelas do acervo analisado de fotografias sobre música. Para melhor acompanhamento, as fotos comentadas daqui em diante estão disponíveis no endereço: <https://www.flickr.com/photos/prensado/albums/72157687413709312>. As imagens obedecem a mesma numeração que foi utilizada com os respondentes do questionário.

Selecionou-se um grupo potencial de 60 interlocutores, baseado em atuais extensionistas do projeto, ex-participantes, fotojornalistas, fotógrafos, músicos, estudantes de Jornalismo, jornalistas – todos com algum grau de proximidade para com o trabalho do Lente Quente e com alguma participação no processo.

No dia 4 de janeiro de 2017, foi enviado um email com o seguinte convite para participação:

Olá,

convido a participar de minha pesquisa de tese de doutorado em Geografia/UEPG sobre a música em Ponta Grossa (PR) a partir de fotografias – sob o título (provisório) A Imagem Pública de Artistas da Música em Ponta Grossa (PR): interfaces entre fotojornalismo e geografia cultural.

Tenho aberto contato com um grupo de pessoas envolvidas com fotografia, música, jornalismo, geografia ou com a história da cidade no intuito de levantar informações afins e também interpretações sobre o conjunto de fotos de música que analiso, um recorte do acervo online do projeto Lente Quente (Jornalismo/UEPG), com imagens produzidas de 2010 a 2014 por estudantes extensionistas do curso (acervo disponível em www.flickr.com/lentequente).

Sua participação seria fundamental. Consulto, portanto, se gostaria de participar voluntariamente dessa pesquisa e de que forma poderia contribuir.

As colaborações com esta pesquisa podem se dar das seguintes formas:

1 – Comentarista/analista pontual. *O(a) colaborador(a) recebe um conjunto de dez fotos e comenta a respeito do material, conforme indicações a serem passadas;*

2 – Comentarista/analista estendido. O(a) colaborador(a) recebe um conjunto de 30 fotos e comenta a respeito do material, conforme indicações a serem passadas;

3 – Fotógrafo(a)/autor(a). O(a) colaborador(a) envia ao pesquisador um conjunto autoral de fotografias sobre música em Ponta Grossa.

4 – Interlocutor(a). O(a) colaborador(a) auxilia o pesquisador prestando entrevistas de acordo com a disponibilidade.

5 – Leitor(a). Gostaria de ler e opinar sobre alguns trechos específicos do texto da pesquisa.

6 – Roda de conversa. Quando há interesse em participar de um grupo ou de rodadas de conversa sobre fotografia.

Se considera que pode contribuir com uma das opções acima, reitero o convite para participar da pesquisa. Se desejar, é possível também contribuir com mais de uma forma de colaboração.

O envio/recebimento das fotos assim como os retornos podem se dar por e-mail ou por contato pessoal, de acordo com a preferência. É possível também escolher entre participação nominal/identificada ou anônima na pesquisa. Prazos e regularidades nos contatos podem ser ajustados.

Pelo momento, basta um retorno com informação sobre o interesse ou a recusa em participar e uma indicação sobre a(s) forma(s) de colaboração. Esteja desde já à vontade para tecer quaisquer comentários. Agradeço a atenção até aqui.

Atenciosamente,

Rafael Schoenherr

Programa de Pós-Graduação em Geografia – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Montou-se a partir daí um quadro de acompanhamento das respostas. Abaixo anota-se os interlocutores que responderam a este primeiro contato. Os nomes que não retornaram o primeiro email foram omitidos do quadro abaixo, uma vez que não confirmaram intenção de participar da pesquisa.

Nome	Contato inicial	Colaboração	Odem do aceite	Situação
Larissa Serrato	4jan	Analista estendido	1	FIM
Marcelo Mara	4jan	A definir	2	
Martha Batista	4jan	A definir	3	Esperando resposta
Luiz Estacheski	4jan	Analista estendido	4	Esperando resposta
Matheus Pileggi	4jan	Comentarista estendido e fotógrafo	5	Esperando resposta
Marco Favero	4jan	Analista estendido e leitor	6	Esperando resposta
Nicolas Salazar	4jan	Analista pontual e roda	7	FIM
José Tramontin	4jan	Fotógrafo	8	FIM
Lucas Cabral	4jan	Analista pontual, roda, leitor e interlocutor	9	FIM
Camila Gasparini	4jan	Analista pontual e fotógrafa	10	FIM
Marcia Alves	4jan	Analista pontual e leitora	11	FIM
Luana Caroline	4jan	A definir	12	Esperando resposta
Andressa Marcondes	4jan	Analista pontual, roda e fotógrafa	13	FIM
Jaqueline Guerreiro	4jan	fotógrafa	14	FIM
Athon Gallera	4jan	Comentarista estendido e pontual	15	FIM
Henry Milleo	4jan	Analista pontual	16	FIM
Gildo Vicente	4jan	Analista estendido e roda	17	Esperando

				resposta
Melissa Moura	4jan	Analista pontual, fotógrafa e roda	18	FIM
Eduardo Godoy	4jan	A definir	19	Esperando resposta
Cássio Murilo	4jan	Fotógrafo	20	FIM
Roseli Stepurski	4jan	Analista pontual	21	FIM
Marcia Boroski	4jan	Analista e roda	22	FIM
Mariele Morski	10jan	Analista, entrevista e roda	23	FIM
Gabriel Uchida	9jan	Analista estendido e roda	24	Esperando resposta
Rafaela Serrato	4jan	Analista	25	
Giovana Celinski	4jan	analista	26	FIM
Georgeana Vendrami	13jan	Analista, interlocutora, leitora	27	
Jorge Scheffer	4jan		28	

O acervo analisado foi composto por 345 fotos arquivadas e numeradas, feitas e publicadas de 2010 a 2014. Dividiu-se o acervo em cinco séries para posterior envio aos interlocutores, de modo a nenhum respondente receber fotos de somente um período de atuação do projeto – buscou-se um conjunto relativamente equilibrado, correspondente a uma amostra representativa dos quatro anos. As séries separaram as fotos da seguinte forma:

série 1: 1 a 69

série 2: 70 a 138

série 3: 139 a 207

série 4: 208 a 276

série 5: 277 a 345

Essa divisão orientou o envio de fotos aos respondentes que sinalizaram essa opção na proposta inicial de participação na pesquisa. Cuidou-se para o envio alternado de imagens na hora de montar o conjunto de cada respondente, fazendo-se a distribuição sempre a partir das extremidades de cada série e ao longo de um grupo disponível de interlocutores para então retornar ao conjunto do primeiro respondente. As numerações abaixo expressam essa distribuição alternada de fotos por respondente, conforme ordem de chegada do email de aceite e a opção escolhida de participação na pesquisa. O realce marca os procedimentos concluídos, quando o respondente devolveu o questionário preenchido.

Opção 30 fotos		
Larissa 1 69 9 61 13 57 70 138 78 130 82 126 139 207 147 199 151 195 208 276 216 268 220 264 277 345 285 337 299 333	Luiz 2 68 10 60 14 56 71 137 79 129 83 125 140 206 148 198 152 194 209 275 217 267 221 263 278 344 286 336 300 332	Matheus 3 67 11 59 15 55 72 136 80 128 84 124 141 205 149 197 153 193 210 274 218 266 222 262 279 343 287 335 301 331
Marco 4 66 12 58 16 54 73 135 81 127 85 123 142 204 150 196 154 192 211 273 219 265 223 261 280 342 288 334 302 330	Martha 20 50 24 46 27 43 89 119 93 115 96 112 158 188 162 184 165 181 227 257 231 253 234 250 306 326 310 322 313 319	Luana 21 49 25 45 28 42 90 118 94 114 97 111 159 187 163 183 166 180 228 256 232 252 235 249 307 325 311 321 314 318
Gildo 22 48 26 44 29 41 91 117 95 113 98 110 160 186 164 182 167 179 229 255 233 251 236 248 308 324 312 320 315 317	rafaela serrato 41 15 17 9 23 25 80 163 116 5 37 29 33 67 54 24 8 114 14 76 31 12 47 197 207 50 19 13 146 185	Giovana 30 1 55 11 75 44 21 53 52 40 79 36 128 251 129 6 118 112 38 72 28 10 134 16 77 90 84 121 271 249
Georgeana 127 165 195 39 2 86 46 138 45 26 147 88 48 83 96 183 255 135 7 149 144 51 74 35 20 219 22 94 111 91		

Opção 10 fotos			
Nicolas 5 65 74 134 143 203 212 272 281 341	Lucas 6 64 75 133 144 202 213 271 282 340	Camila 7 63 76 132 145 201 214 270 283 339	Márcia Alves 8 62 77 131 146 200 215 269 284 338
Andressa 17 53 86 122 155 191 224 260 303 329	Athon 18 52 87 121 156 190 225 259 304 328	Henry 19 51 88 120 157 189 226 258 305 327	Melissa 10 fotos 23 47 92 116 161 185 230 254 309 323
Eduardo 10 fotos 30 40 33 99 109 168 178 237 247 316	Roseli 10 fotos 31 39 34 100 108 102 169 177 238 246	Márcia Boroski 10 fotos 32 38 35 101 107 103 170 176 239 245	Mariele 36 37 104 106 105 171 175 172 240 244
Uchida 173 174 241 242 243			

Conforme os aceites chegavam, era montada uma rodada de envios de imagens, de modo a ir intercalando fotos a partir das extremidades iniciais e finais de cada série em direção ao centro, às fotos concentradas no meio do período recortado. Foram enviadas por email 160 fotos até 5 de janeiro. O total subiu para 180 em 6 de janeiro, passando para 190 no dia 7 do mesmo mês. Já em 9 de janeiro chegou-se a 290 fotos enviadas, passando para 320 no dia 10 e chegando a 330 no dia 12.

Junto das fotos, o respondente recebia o seguinte protocolo de pesquisa.

Protocolo de análise

30 fotos

- ▲ *De acordo com a sua preferência, descarte três imagens que serão excluídas da análise – três fotografias que te parecem pouco representativas da música na cidade em relação ao conjunto de imagens. Justifique cada descarte.*

DESCARTES	NÚMERO DA FOTO	MOTIVO
Descarte 1		
Descarte 2		
Descarte 3		

Agora seguimos para a interpretação qualitativa propriamente dita das fotografias. Seria possível combinarmos o limite de uma semana para termos as respostas? Qualquer dúvida, entrar em contato que conversamos. Se julgar que alguma questão não é pertinente ou que é muito redundante, não precisa responder. Lembrar de, sempre que mencionar uma foto específica, citar o seu número para que eu possa acompanhar claramente o raciocínio.

Para pensarmos as fotografias...

- 1. Quais fotos têm mais novidade para você? Seja em termos de tema (música em Ponta Grossa) ou de forma (linguagem e técnica fotográfica).*
- 2. As fotos são representativas do que é a música em Ponta Grossa? Poderia listar um potencial e um limite nesse sentido?*
- 3. Identifica-se com o modo como alguma fotografia foi feita? Isto é, gostaria de ter estado lá e clicado de modo muito próximo do que vemos agora?*
- 4. Qual fotografia, em especial, você faria de outra forma? Como faria?*
- 5. De que modo descreve ou entende a forma como os lugares da cidade aparecem nas fotografias?*
- 6. Reconhece alguma regularidade ou algum padrão no modo como artistas da música são retratados nesse conjunto fotográfico?*
- 7. Em relação ao enquadramento, sente que o(a) fotógrafo(a) deixou de mostrar algo importante em determinada foto?*
- 8. Alguma imagem fez lembrar de outra fotografia ou situação/evento musical?*
- 9. Em que momentos ou em quais registros parece existir maior diálogo entre música e fotografia? Onde essa convergência fica mais evidente?*
- 10. Por fim, se fosse resumir a música em Ponta Grossa em apenas uma das fotos que analisou, qual seria?*
- 11. Gostaria de acrescentar algum comentário sobre algo não perguntado?*

Protocolo de análise

10 fotos

1. De acordo com a sua preferência, descarte uma imagem que será excluída da análise – uma fotografia que te parece pouco representativa da música na cidade em relação ao conjunto de imagens. Justifique o descarte.

DESCARTES	NÚMERO DA FOTO	MOTIVO
Descarte		

Agora seguimos para a interpretação qualitativa propriamente dita das fotografias. Seria possível combinarmos o limite de uma semana para termos as respostas? Qualquer dúvida, entrar em contato que conversamos. Se julgar que alguma questão não é pertinente ou que é muito redundante, não precisa responder. Lembrar de, sempre que mencionar uma foto específica, citar o seu número para que eu possa acompanhar claramente o raciocínio.

Para pensarmos as fotografias...

- 1. Quais fotos têm mais novidade para você? Seja em termos de tema (música em Ponta Grossa) ou de forma (linguagem e técnica fotográfica).*
- 2. As fotos são representativas do que é a música em Ponta Grossa? Poderia listar um potencial e um limite nesse sentido?*
- 3. Identifica-se com o modo como alguma fotografia foi feita? Isto é, gostaria de ter estado lá e clicado de modo muito próximo do que vemos agora?*
- 4. Qual fotografia, em especial, você faria de outra forma? Como faria?*
- 5. De que modo descreve ou entende a forma como os lugares da cidade aparecem nas fotografias?*
- 6. Reconhece alguma regularidade ou algum padrão no modo como artistas da música são retratados nesse conjunto fotográfico?*
- 7. Em relação ao enquadramento, sente que o(a) fotógrafo(a) deixou de mostrar algo importante em determinada foto?*
- 8. Alguma imagem fez lembrar de outra fotografia ou situação/evento musical?*
- 9. Em que momentos ou em quais registros parece existir maior diálogo entre música e fotografia? Onde essa convergência fica mais evidente?*

10. Por fim, se fosse resumir a música em Ponta Grossa em apenas uma das fotos que analisou, qual seria?

11. Gostaria de acrescentar algum comentário sobre algo não perguntado?

-

Vale acrescentar que alguns email enviados com fotos não obtiveram resposta e que alguns aceitem tardaram a chegar, de modo que optou-se por descartar as opções de roda de conversa e também de entrevista – por isso nem todos os participantes em potencial da pesquisa foram acionados.

A seguir, segue a resposta aos questionários.

Márcia Boroski

Protocolo de análise

10 fotos

1. De acordo com a sua preferência, descarte uma imagem que será excluída da análise – uma fotografia que te parece pouco representativa da música na cidade em relação ao conjunto de imagens. Justifique o descarte.

DESCARTES	NÚMERO DA FOTO	MOTIVO
Descarte	239	O plano fechado e o fundo escuro deixam a composição pouco interessante e representativa, ainda que a foto seja esteticamente agradável e tecnicamente qualificada. Acredito que seja a menos representativa do grupo de fotografias apresentado.

1. Quais fotos têm mais novidade para você? Seja em termos de tema (música em Ponta Grossa) ou de forma (linguagem e técnica fotográfica).

Acredito que todas já tem uma circulação em meu imaginário, porém a 170 acaba sendo mais inédita pelo ângulo que mostra um espaço muito específico de Ponta Grossa. É a concha, certo? Fico com a impressão de que as outras poderiam ter sido tiradas em outros lugares/cidades.

2. As fotos são representativas do que é a música em Ponta Grossa? Poderia listar um potencial e um limite nesse sentido?

Acredito que a representação do cenário musical em PG estaria mais evidente na 170, pelos elementos do cenário urbano central da cidade. Nas outras, penso que o limite é o repertório do leitor (que vai identificar, ou não, os músicos que estiveram ou são da cidade) e os usos e circulação destas fotografias (ou seja, onde foram publicadas legitima também seu papel representativo)

3. Identifica-se com o modo como alguma fotografia foi feita? Isto é, gostaria de ter estado lá e clicado de modo muito próximo do que vemos agora?

Sim. Principalmente nas fotografias 101, 103 e 107. Pela proximidade, intimidade com a

cena.

4. Qual fotografia, em especial, você faria de outra forma? Como faria?

245, talvez reposicionando o elemento humano, à esquerda ou à direita.

5. De que modo descreve ou entende a forma como os lugares da cidade aparecem nas fotografias?

Acho que comentei um pouco disso na resposta 2.

6. Reconhece alguma regularidade ou algum padrão no modo como artistas da música são retratados nesse conjunto fotográfico?

Muitas refletem uma estética dominante de fotografia de shows, que acabam representando a apresentação em palco e as expressões dos músicos.

A que segue menos este padrão é a 170, por incluir os elementos urbanos

7. Em relação ao enquadramento, sente que o(a) fotógrafo(a) deixou de mostrar algo importante em determinada foto?

Não.

8. Alguma imagem fez lembrar de outra fotografia ou situação/evento musical?

Como muitas fazem uso de uma estética dominante de fotografia de shows, acabam me lembrando tantas outras, mais nenhuma específica. Exceto a 170, que me remete às noites frias.

9. Em que momentos ou em quais registros parece existir maior diálogo entre música e fotografia? Onde essa convergência fica mais evidente?

Nas fotos, a música está muita ligada às apresentações em palco e ao registro fotográfico destas.

10. Por fim, se fosse resumir a música em Ponta Grossa em apenas uma das fotos que analisou, qual seria?

170

11. Gostaria de acrescentar algum comentário sobre algo não perguntado?

Não

—

Giovana Celinski

Protocolo de análise

30 fotos

1. De acordo com a sua preferência, descarte três imagens que serão excluídas da análise – três

fotografias que te parecem pouco representativas da música na cidade em relação ao conjunto

de imagens. Justifique cada descarte.

DESCARTES NÚMERO DA FOTO MOTIVO

Descarte 1 21 A baixa qualidade técnica da foto compromete a representatividade da cena.

Descarte 2 10 A foto em si, apesar do violino, não traz informações suficientes sobre o evento musical registrado na cena.

Descarte 3 44 A poluição do enquadramento compromete o registro.

Agora seguimos para a interpretação qualitativa propriamente dita das fotografias. Seria possível combinarmos o limite de uma semana para termos as respostas? Qualquer dúvida, entrar em contato que conversamos. Se julgar que alguma questão não é pertinente ou que é muito redundante, não precisa responder. Lembrar de, sempre que mencionar uma foto específica, citar o seu número para que eu possa acompanhar claramente o raciocínio.

Para pensarmos as fotografias...

1. Quais fotos têm mais novidade para você? Seja em termos de tema (música em Ponta Grossa) ou de forma (linguagem e técnica fotográfica).

As fotos 52 e 72 apresentam mais novidade em termos de forma, ao realizar um bom uso de técnica fotográfica, trabalhando de maneira apurada a luminosidade, textura e contraste. A

escolha do enquadramento trouxe uma perspectiva inovadora de ação na foto 72. A foto 249 também merece destaque, devido ao trabalho com a luminosidade da cena. Quanto em termos de tema, a foto 118 se destaca pela interação entre artista e público. A escolha do preto e branco traz dramaticidade para a cena. A foto 53 também apresenta mais novidade em termos de tema, pois traz o inesperado de uma cena musical imersa no cotidiano da cidade.

2. As fotos são representativas do que é a música em Ponta Grossa? Poderia listar um potencial e um limite nesse sentido?

Sim, acredito que as fotos são representativas do que é música em Ponta Grossa, pois apresentam artistas de diversos segmentos do cenário musical da cidade. Além disso, um potencial das fotos é a descentralização geográfica dos eventos registrados, ou seja, as fotos revelam um cenário musical que acontece em diversos locais da cidade: bares, teatros, universidades, ruas, praças. Nesse sentido, um limite que compromete a representatividade de algumas fotos do conjunto são descuidos de forma como, por exemplo, a baixa luminosidade da foto 40 ou a poluição do enquadramento na foto 11 (digo “poluição” porque existe uma confusão de elementos na imagem, não deixando clara a intenção do fotógrafo).

3. Identifica-se com o modo como alguma fotografia foi feita? Isto é, gostaria de ter estado lá e clicado de modo muito próximo do que vemos agora?

Identifico-me bastante com o modo como a fotografia 52 foi feita. Acredito que teria clicado a foto de forma parecida ou, pelo menos, teria explorado no enquadramento os elementos que aparecem na imagem: o coro e a pianista.

4. Qual fotografia, em especial, você faria de outra forma? Como faria?

Vale falar de uma fotografia de minha própria autoria? Se sim, com certeza faria a foto 16 de outra forma. O tom amarelado da imagem e a falta de nitidez me incomodam. Além disso, acredito que um enquadramento de todo o grupo de cordas teria mais impacto e representatividade da cena. Mas, considerando as outras imagens analisadas, faria a foto 6 de outra forma. O enquadramento valoriza mais o espaço vazio (o terço da foto abaixo da banda e o terço acima do grupo) do que os próprios músicos. Eu daria mais destaque para o grupo musical.

5. De que modo descreve ou entende a forma como os lugares da cidade aparecem nas fotografias?

Os lugares aparecem nas fotografias como elementos essenciais ao tratar do cenário musical da cidade, pois refletem características específicas desses eventos. Nota-se mais formalidade nas apresentações de música clássica, em teatro e igrejas (como nas fotos 30, 52 e 75), enquanto se observa a proximidade com o público em shows de bandas em bares e lugares públicos (fotos 118, 121 e 251), por exemplo.

6. Reconhece alguma regularidade ou algum padrão no modo como artistas da música são retratados nesse conjunto fotográfico?

Apesar das fotos 129 e 134 apresentarem uma perspectiva semelhante (enquadramento do cantor com o microfone) não observei um padrão específico no modo como os artistas foram retratados.

7. Em relação ao enquadramento, sente que o(a) fotógrafo(a) deixou de mostrar algo importante em determinada foto?

Tanto na foto 36, senti que os músicos, elemento essencial do registro, ficaram em segundo plano.

8. Alguma imagem fez lembrar de outra fotografia ou situação/evento musical?

A foto 6 me lembrou do Festival Universitário da Canção (FUC), pelo tipo de enquadramento, pelo local em que foi feito o registro e também por experiência pessoal.

9. Em que momentos ou em quais registros parece existir maior diálogo entre música e fotografia? Onde essa convergência fica mais evidente?

Considerando o diálogo entre música e fotografia, as fotos 52, 72, 79 e 84 merecem destaque, pois evidenciam a convergência entre o acontecimento musical e as escolhas do fotógrafo, perceptíveis no enquadramento, na luminosidade, nas cores, etc.

10. Por fim, se fosse resumir a música em Ponta Grossa em apenas uma das fotos que

analisou, qual seria?

Essa pergunta é bastante complicada, considerando a pluralidade da cena musical de Ponta Grossa. A música acontece tanto nos eventos programados (festivals, concertos e shows), como no cotidiano, quando um músico toca na praça. Acredito que, do conjunto analisado, não é possível selecionar apenas uma imagem que resuma o cenário musical da cidade. Sinto que, no momento em que escolher uma das fotos como a imagem mais representativa da música em Ponta Grossa, estaria eliminando diversas imagens igualmente importantes. Nesse sentido, aponto as que considero mais representativas: 118, 251, 52, 53, 72 e 79.

11. Gostaria de acrescentar algum comentário sobre algo não perguntado?

-

Matheus Pileggi

Descarte 1: 59 - Creio não ter uma mensagem que representa a música na cidade. Uma loja, apenas. Essencial? É claro. Mas o símbolo do comércio é maior do que o da música em minha opinião.

Descarte 2: 197 - Grandes músicos na foto, com total certeza. Porém acho que tem pouco do poder da música. Parece aquelas fotos que se vê em cobertura de evento para algum jornal. Não sei se você busca esse tipo de olhar, mas para mim fica uma foto pouco atraente (ainda mais o sujeito da camiseta da CBF rsrs).

Descarte 3: 11 - Eu até gostei da foto. Ela tem um ar meio punk, apesar do público não ajudar muito nesse sentido. O que me incomodou um pouco (bem pouco) foi o fato de não focar no vocalista, e ter uma cabeça gigante e brilhante na composição.

-

Melissa Ribas Moura

Recebi as 10 fotos.

1. De acordo com a sua preferência, descarte uma imagem que será excluída da análise – uma fotografia que te parece pouco representativa da música na cidade em relação ao conjunto de imagens. Justifique o descarte.

DESCARTES	NÚMERO DA FOTO	MOTIVO
Descarte	230	Não dá para identificar o local que a pessoa está tocando e não aparenta ter nenhum outro tipo de traço característico da cidade, em uma dúvida entre a 230 e a 161, escolhi a que, de modo geral, parece falar menos sobre a cidade.

Tem outras perguntas?

Att.

1. Quais fotos têm mais novidade para você? Seja em termos de tema (música em Ponta Grossa) ou de forma (linguagem e técnica fotográfica).

A 47, por ser em lugar que aparenta ser afastado, não usual e talvez um pouco deserto.

2. As fotos são representativas do que é a música em Ponta Grossa? Poderia listar um potencial e um limite nesse sentido?

Acredito que sim, o conjunto aparenta representar o sertanejo, MPB, o samba e alguns outros subgêneros do rock, como o heavy metal, e que estão entre os gêneros mais ouvidos na cidade.

3. Identifica-se com o modo como alguma fotografia foi feita? Isto é, gostaria de

ter estado lá e clicado de modo muito próximo do que vemos agora?

47 e 254.

4. Qual fotografia, em especial, você faria de outra forma? Como faria?

A 230 eu arrumaria o balanço de brancos para não ficar tão alaranjada, tentaria focar em algum outro aspecto como apenas na mão se movendo, ou tentar pegar o público ao fundo. Este enquadramento não favoreceu nem o músico e nem o cenário.

5. De que modo descreve ou entende a forma como os lugares da cidade aparecem nas fotografias?

Todos os lugares e eventos fotografados focam nas bandas, apenas duas fotos mostram o público de frente (23 e 92) e no caso da 23 não dá para entender bem o que a pessoa queria fotografar, pois está tudo tremido, o foco está meio confuso e as pessoas da mesa da frente estão de olho fechado.

6. Reconhece alguma regularidade ou algum padrão no modo como artistas da música são retratados nesse conjunto fotográfico?

Na maioria das fotos aparentou que os fotógrafos tem uma tendência a se posicionar um pouco para a direita do palco ou do local em que o músico está tocando.

7. Em relação ao enquadramento, sente que o(a) fotógrafo(a) deixou de mostrar algo importante em determinada foto?

Na 47 talvez teria focado mais no resto das pessoas que estavam assistindo o evento, mas entendo o foco nas crianças.

8. Alguma imagem fez lembrar de outra fotografia ou situação/evento musical?

A 23 me fez lembrar dos dias de samba no bar Thribus.

9. Em que momentos ou em quais registros parece existir maior diálogo entre música e fotografia? Onde essa convergência fica mais evidente?

Acredito que na 254 por ter um bom enquadramento, mostrar parte do público e também a banda tocando.

10. Por fim, se fosse resumir a música em Ponta Grossa em apenas uma das fotos que analisou, qual seria?

A 92, o público parece estar animado, envolvido com a música, a banda parece também estar entusiasmada.

11. Gostaria de acrescentar algum comentário sobre algo não perguntado?

Não

-

Marcia Alves

Descarte

Nº: 62

Motivo: adoro o Leoni, mas no conjunto das imagens achei que ele não representa a música pontagrossense. Me pareceu que as outras imagens remetem à festivais e artistas locais, o que faria com que ele "destoasse" dos demais.

1. Quais fotos têm mais novidade para você? Seja em termos de tema (música em Ponta Grossa) ou de forma (linguagem e técnica fotográfica).

Foto 338. Achei interessante a técnica usada na fotografia, a questão da iluminação, do foco, remeteu a uma certa expressividade do artista.

2. As fotos são representativas do que é a música em Ponta Grossa? Poderia listar um potencial e um limite nesse sentido?

Acredito que sim. As fotos mostram não só locais que fazem parte do cenário musical de Ponta Grossa, mas também artistas locais que se apresentam em diversos contextos (como o FUC).

3. Identifica-se com o modo como alguma fotografia foi feita? Isto é, gostaria de ter

estado lá e clicado de modo muito próximo do que vemos agora?

Sim, especialmente a foto 338, mas além dos artistas, também acho que poderia ser representado o público que de certa maneira também compõe esse contexto da música.

4. Qual fotografia, em especial, você faria de outra forma? Como faria?

A fotografia 8 talvez eu tirasse de outro ângulo, privilegiando o espaço como um todo, o instrumento ao fundo. Acredito que de todas as fotos, essa foi a que menos utilizou alguma técnica fotográfica (sou bem leiga no assunto, mas as cabeças das pessoas em primeiro plano me incomodou).

5. De que modo descreve ou entende a forma como os lugares da cidade aparecem nas fotografias?

Acredito que os lugares são representados a partir das pessoas, isto é, ao compreender que essas pessoas são artistas do cenário musical, o lugar e o contexto onde estão fazem todo o sentido. Além disso representa alguns lugares e eventos bem conhecidos da cidade (o movimento hip hop, o rock, a música popular).

6. Reconhece alguma regularidade ou algum padrão no modo como artistas da música são retratados nesse conjunto fotográfico?

Acredito que um padrão recorrente é ver os artistas “em cena”, utilizando instrumentos ou a voz para compor uma cenário musical.

7. Em relação ao enquadramento, sente que o(a) fotógrafo(a) deixou de mostrar algo importante em determinada foto?

A expressividade do artista com certeza foi o maior foco a ser representado pelo fotógrafo nessas imagens, no entanto, senti falta de mostrar o público e essa interação com o artista.

8. Alguma imagem fez lembrar de outra fotografia ou situação/evento musical?

Alguns desses contextos me lembraram muito o projeto sexta às seis lá pelos anos de 2005/2006/2007, na concha acústica. Depois que o projeto voltou, em outro lugar (na estação saudade) não foi mais o mesmo, e acredito que a mudança espacial tenha sido também um dos motivos. Bons tempos.

9. Em que momentos ou em quais registros parece existir maior diálogo entre música e fotografia? Onde essa convergência fica mais evidente?

Acredito que a imagem 269 tenha expressado maior esse diálogo, mostrando a expressividade do artista, do público e o clique no momento exato desse encontro.

10. Por fim, se fosse resumir a música em Ponta Grossa em apenas uma das fotos que analisou, qual seria?

Foto 146. Não tenho certeza onde é esse lugar, mas acredito que seja um espaço público. Eu acredito que a música em Ponta Grossa, apesar dos pesares, possui uma importante história no espaço público, para mim, em especial, a partir do sexta às seis. Esse projeto uniu duas coisas que são fundamentais para os jovens: música e espaço público (um evento de graça e democrático). A melhor forma de inserir a música e os artistas num contexto musical é democratizando o acesso do público.

11. Gostaria de acrescentar algum comentário sobre algo não perguntado?

-

Andressa Marcondes

DESCARTE

NÚMERO DA FOTO:

Foto 191

MOTIVO

O motivo da escolha da foto 191 para o descarte foi que, tendo em vista o conjunto das fotos, ela é a que menos me parece representar a música na cidade de Ponta Grossa, ela

parece um pouco genérica em comparação às outras fotografias, pois a apresentação do artista poderia estar acontecendo em qualquer outro lugar, além do fato de o artista estar claramente se apresentando como cover da banda britânica The Beatles, fato este que ao meu ver deixou a foto ainda mais deslocada se comparada as outras, pois todas elas mostram artistas/ambientes com características bem mais regionais que a 191.

1. Quais fotos têm mais novidade para você? Seja em termos de tema (música em Ponta Grossa) ou de forma (linguagem e técnica fotográfica).

A foto 329 me apresenta novidade na questão tema musical, pois não lembro de ver muitos registros de shows no pátio da UEPG. Na questão da linguagem fotográfica também achei bastante interessante o ângulo em que a foto foi feita, por ser de baixo para cima, deu uma boa visão do artista com seu instrumento, como mostrou elementos ao fundo, outro integrante da banda com a bateria e o prédio da UEPG que situa onde está acontecendo o show. Estes elementos aparecem sem tirar o destaque do elemento principal que é o vocalista, achei a fotografia muito interessante.

A foto 224 também me apresenta novidade em relação ao tema música em Ponta Grossa, pois também nunca havia visto registro de uma apresentação de musica folclórica japonesa no terminal de ônibus.

2. As fotos são representativas do que é a música em Ponta Grossa? Poderia listar um potencial e um limite nesse sentido?

Um potencial seria que este conjunto de fotos mostra músicos e eventos bem variados, então acredito que demonstre sim a diversidade de estilos musicais e eventos em Ponta Grossa.

Uma limitação seria que em algumas fotos não há um referencial de lugar, então poderia ser um registro de um acontecimento em qualquer local e não necessariamente na cidade de Ponta Grossa. Isto é claro se não houver legendas.

3. Identifica-se com o modo como alguma fotografia foi feita? Isto é, gostaria de ter estado lá e clicado de modo muito próximo do que vemos agora?

Provavelmente me identifico mais com a maneira que a foto 329 foi feita, acho que teria feito de modo próximo, achei muito bom o ângulo e o contraste de cores.

4. Qual fotografia, em especial, você faria de outra forma? Como faria?

Faria de outra forma a fotografia 53, teria fechado mais o enquadramento, de maneira que ainda aparecesse que o local é o Ponto Azul. Acho que o corte está muito grande, pois está sobrando informação na foto. Tentaria escolher um ângulo para que o músico ficasse com mais evidência em relação ao fundo da cidade, e não de maneira tão central.

5. De que modo descreve ou entende a forma como os lugares da cidade aparecem nas fotografias?

Em apenas 3 fotografias é possível ver e identificar lugares da cidade, na 53, na 329 e na foto 224, que é preciso prestar bastante atenção para reconhecer o terminal de ônibus. Os lugares são retratados como fundo para as apresentações musicais, e nestas fotos são espaços públicos bem conhecidos da cidade, dando um caráter bem popular e regional às apresentações.

6. Reconhece alguma regularidade ou algum padrão no modo como artistas da música são retratados nesse conjunto fotográfico?

Na maioria das fotos do conjunto, os artistas estão retratados em primeiro plano com seus instrumentos. As fotos 86 e 122 estão bem parecidas levando o mesmo padrão de linguagem, com enquadramento bem fechado nos músicos, apresentam até o mesmo ângulo e a mesma tonalidade de cor e luz. Este padrão me parece bem comum para representar artistas musicais não só na cidade, mas de modo geral. A foto 224 também se assemelha bastante a este padrão de representação de músicos. Porém, acho que no conjunto as fotos apresentam enquadramentos, ângulos, linguagens e temas diferenciados.

7. Em relação ao enquadramento, sente que o(a) fotógrafo(a) deixou de mostrar algo importante em determinada foto?

Penso que na foto 224 o enquadramento poderia ser mais aberto e mostrar mais o terminal de ônibus e as pessoas assistindo a apresentação, acho que seria importante mostrar o

envolvimento e a resposta do público e o espaço onde tudo isto está acontecendo.

8. Alguma imagem fez lembrar de outra fotografia ou situação/evento musical?

A foto 329 me fez lembrar de alguns eventos que aconteciam na UTFPR/CEFET quando as bandas de alunos, em sua maioria de Rock, se apresentavam na instituição.

9. Em que momentos ou em quais registros parece existir maior diálogo entre música e fotografia? Onde essa convergência fica mais evidente?

Na fotografia 17 é onde eu vejo maior diálogo entre música e fotografia, pois nela há várias nuances de luz e sombra e de cores, como na música há diferentes notas, melodias e instrumentos, porém tudo isto dialoga de maneira harmônica dentro de uma peça musical, como nesta foto, há diferentes tons e elementos, mas todos estão em harmonia se completando. As faixas coloridas que descem no teto também me lembram de ondas sonoras de maneira suave e fluida como melodias, ou até mesmo de tablaturas.

10. Por fim, se fosse resumir a música em Ponta Grossa em apenas uma das fotos que analisou, qual seria?

A foto 53, pois ela mostra um ponto público icônico da cidade, onde inclusive muitas vezes há apresentações de artistas de rua. Acho que a fotografia 53 mostra a apresentação da música em lugar aberto, o que acontece bastante na cidade e é de grande importância ao meu ver, pois apresentações musicais em lugares como a estação saude preservam e incentivam a cultura musical em Ponta Grossa.

-

Nicolas Salazar

Protocolo de análise

10 fotos

1. De acordo com a sua preferência, descarte uma imagem que será excluída da análise – uma fotografias que te parece pouco representativa da música na cidade em relação ao conjunto de imagens. Justifique o descarte.

DESCARTES	NÚMERO DA FOTO	MOTIVO
Descarte	134	O momento do vocalista me chama atenção, mas o resto da foto parece que mata o sujeito. O pouco contraste e a tonalidade do fundo muito parecida com o tom da pele e da camisa do cantor. Por ser muito fechada também não me situa. Com algumas outras bem fechadas tive essa sensação, mas escolhi essa para descartar

Quais fotos têm mais novidade para você? Seja em termos de tema (música em Ponta Grossa) ou de forma (linguagem e técnica fotográfica). Novidade, no campo técnico da foto, acho um termo meio complicado, pois a maioria dos enquadramentos e técnicas já se repetem faz tempo. Não consegui identificar algo muito diferente do que se faz no campo da fotografia de música. Em termos de novidade na música em PG, eu destaco a foto 65. Como conheço o contexto da foto, considero que ela traga novidade, pois além da foto a música que ela traz é novidade, não pelo inédito, mas pela musicalidade mesmo, diferente do fazer musical em PG.

12. As fotos são representativas do que é a música em Ponta Grossa? Poderia listar um potencial e um limite nesse sentido?

Com certeza são. As fotos bem fechadas onde não tenho referência do lugar me deixam

perdido, embora agucem a curiosidade. como a 272 e a 134. Elas mostram diferentes fazeres musicais na cidade. Uma provavelmente num festival de rock (134) e outra(272)na rua, fora do palco, mas muito provável que em algum encontro ou festival também, para outro público. O potencial fotográfico disso é muito grande, o acervo é plural, tanto técnico quanto temático. Infelizmente na parte musical, a variedade temática em PG é baixa.

3. Identifica-se com o modo como alguma fotografia foi feita? Isto é, gostaria de ter estado lá e clicado de modo muito próximo do que vemos agora?

Gostei muito da foto (341). Gosto pelo enquadramento, velocidade baixa. O movimento fica bem evidente, acho isso muito bonito, na medida certa você consegue congelar a cena e mostrar o movimento mais importante naquele caso, que é o das mãos e não do corpo. A escolha do PB não sei se foi por causa do ISO alto ou pra carregar no contraste, mas gostei muito. E sim, gostaria! hahaha

4. Qual fotografia, em especial, você faria de outra forma? Como faria?

A fotografia (281) se fosse pra usar o mesmo enquadramento eu esperaria mais um tempo, gastaria mais fotos até chegar numa que fosse mais expressiva. O baixista que esta no primeiro plano está olhando pro braço do baixo, de lado, sem muita expressão. Como conheço a banda e sei que o baixista é mais expressivo, esperaria ele cantar junto pra poder pegar uma cena mais interessante. Assim a banda ficou espremida e o pedestal quase centralizado chamando muita atenção.

5. De que modo descreve ou entende a forma como os lugares da cidade aparecem nas fotografias?

Pela pluralidade e diferença de sujeitos que captaram as diversas fotografias, acho difícil, para mim, fazer essa análise. Mas o pouco que consigo expressar, vejo que, lugares que bato o olho e identifico PG são as fotos (74,203 e 212). Mas me parecem de forma tímida em algumas, na grande maioria elas se concentram no músico, não músico ambiente, cidade.

– Reconhece alguma regularidade ou algum padrão no modo como artistas da música são retratados nesse conjunto fotográfico?

Como são retratados, tecnicamente falando, eu não consigo perceber, mas as situações conversam entre si, todas são apresentações ao vivo, em espaços públicos e privados.

7. Em relação ao enquadramento, sente que o(a) fotógrafo(a) deixou de mostrar algo importante em determinada foto?

A foto (272) me incomoda muito, pois da pra perceber que está uma luz muito bonita, o sanfoneiro teria que aparecer e acredito que ele apareça no conjunto da série. Assim, apenas a sanfona não me chama atenção, embora a qualidade técnica seja ótima.

– Alguma imagem fez lembrar de outra fotografia ou situação/evento musical?

a foto (143) me lembrou de alguns episódios, não muito felizes que toquei na televisão local. hehe

▲ Em que momentos ou em quais registros parece existir maior diálogo entre música e fotografia? Onde essa convergência fica mais evidente?

Na foto (212) isso é bem evidente, da pra perceber que o fotógrafo está próximo do sujeito. A foto quase abraça o tamborim e faz um som! haha

▲ Por fim, se fosse resumir a música em Ponta Grossa em apenas uma das fotos que analisou, qual seria?

Difícil, embora o fazer musical independente, na rua, em PG é fraco, escolho a 74.

-

Roseli Stepurski

Descarto a foto 102

Motivo: Os artistas desta foto diferem-se, pelo sucesso comercial, do conjunto de imagens de artistas e projetos regionais.

1 - Em termos de forma, a foto 39 surpreende ao capturar um momento em que o músico faz outra coisa além de tocar o instrumento. Esse movimento feito com o braço e a mão sobre os olhos faz um desenho harmônico no "ponto de ouro" da imagem retangular; A sombra dos olhos, da mesma forma se harmoniza com a sombra do fundo superior. Em termos de tema, o instrumento musical ficou belamente representado na imagem, ocupando outro "ponto de ouro" na transversal do primeiro ponto. Com cores sóbrias e contrastadas que enriquecem a foto.

A foto 100 mostra o olhar de um artista cego, que deixa a dúvida se o olho direito está ou não encarando a câmera fotográfica. É uma imagem muito rica em termos de tema, pela condição física do artista e por demonstrar claramente onde ele está, na calçada de uma rua. Em termos de forma a imagem tem excelente contraste e enquadramento, apesar do foco estar no fundo da foto e não no objeto principal.

2 - Sim, são representativas do que é a música em Ponta Grossa. No que diz respeito ao potencial, o conjunto de fotos representa diversos lugares, artistas e projetos. Quanto ao limite, a maioria das fotos têm enquadramento fechado no artista, dificultando o reconhecimento dos lugares da cidade.

3 - Sim, identifico-me com a proximidade do fotógrafo, enquadramentos e técnica de luz.

4 - Na foto 31 traria a câmera mais pra baixo, tentando mostrar mais o rosto do primeiro músico e trazê-lo mais pra dentro da imagem, ao mesmo tempo que poderia tentar um desenho circular na imagem, com a posição em que estão os músicos com os tambores. Ajustaria o equipamento pra obter mais luz.

Na 34 não cortaria a cabeça do primeiro artista; colocaria mais luz; talvez fizesse essa foto em PB, porque ela tem bonitos contrastes.

Na 39 tentaria tirar o rosto que aparece na parte inferior da foto.

Na 100 focaria no artista.

Na 102 não cortaria a mão do artista.

Na 108 traria o rosto mais para direita, descentralizando; mostraria o instrumento musical.

Na 169 focaria o primeiro plano; não cortaria parte do artista no fundo esquerdo.

5 - Nas fotos 31, 34, 108, 177 e 246 (metade das fotos) fica muito difícil identificar os lugares da cidade. No entanto, a outra metade do conjunto revela, entre outros, bastidores, palco, show, rua (calçada), demonstrando a diversidade limitada de onde a música acontece em Ponta Grossa.

6 - Sim. Proximidade do fotógrafo, pouca luz, contrastes, captura na diagonal e plano médio na maioria das fotos.

7 - Sim. O instrumento na 108 e o foco no primeiro plano nas 100 e 169.

8 - ----

9 - A convergência fica evidente na batida na 31; no congelamento do dedilhar dos dedos nas cordas nas 34,100,102,177,238 e 246; dos lábios em movimento nas 34,100,102,169 e 246; na expressão de emoção no rosto nas 34,100,102,169 e 177; e até mesmo no registro do suor do artista na 246.

10 - Seria a foto 246, que representa uma banda pontagrossense em um bar da cidade.

11 - -----

Lucas Cabral

Das fotos que recebi, descartaria a 133 - o Rogério Flausino da Jota Quest.

Acredito que seja a imagem que menos representa a música na cidade de toda a série. Mesmo trazendo um artista popular, ele não é de Ponta Grossa, o que diferencia a imagem das outras. Além disso, mesmo que o show tenha sido em um grande evento da cidade, como a München, não existe nenhum elemento na foto que identifique isso. O show pode ter sido em qualquer lugar do país.

Não é uma foto ruim, ela só não traz, do meu ponto de vista, nada genuinamente pontagrossense.

Att,

Lucas.

Quais fotos têm mais novidade para você? Seja em termos de tema (música em Ponta Grossa) ou de forma (linguagem e técnica fotográfica).

Acredito que em termos de tema, a maior novidade pra mim foi a do evento “Brasileiros cantam brasileiros” (foto 6). Nunca tinha ouvido falar e gostei do que vi quando pesquisei sobre. É um evento que eu iria, se acontecesse hoje. Mesmo que a foto não seja boa, o evento parece interessante.

Em termos de forma, nenhuma é muito diferente pra mim. Talvez isso aconteça porque eu faço jornalismo e as fotos acabam sendo parecidas com as imagens que eu consumo do curso. Mas gosto da foto 282 e a 271. As outras fotos parecem mais distantes do personagem. Na 282 vemos um outro ângulo, a foto não mostra tanto o olhar do público, mas do palco.

As fotos são representativas do que é a música em Ponta Grossa? Poderia listar um potencial e um limite nesse sentido?

Sim, elas são representativas, na medida do possível. É difícil para um conjunto de 10 fotos representar algo tão grande, espalhado, quase escondido e cheio de vertentes quanto a música em Ponta Grossa. As fotos passeiam bem por alguns grupos que eu conheço da cidade, mas acaba esquecendo de partes importantes, como o rock ou o rap. Acredito que isso seja um limite, o conjunto esquece algumas coisas por ser composto por poucas imagens.

Um potencial é que as fotos vão além dos shows de artistas famosos pelo Brasil que vieram para a cidade, que tanto aparecem nos grandes veículos daqui. Mostrar o que está nos cantos, pra mim, é muito importante, e o conjunto faz isso.

Identifica-se com o modo como alguma fotografia foi feita? Isto é, gostaria de ter estado lá e clicado de modo muito próximo do que vemos agora?

Me identifico com o modo como a foto 64 foi feita. Acho a luz bonita e, mesmo com cortes meio bruscos e errados, é um bom momento. Eu provavelmente teria feito parecido (talvez desfocado).

Qual fotografia, em especial, você faria de outra forma? Como faria?

75, faria na horizontal. A foto na vertical cortou grande parte do grupo e deu espaço pra um vazio gigante na parte superior. Além disso, a foto está torta. Tentaria melhorar a foto 6 também, que está ruim.

De que modo descreve ou entende a forma como os lugares da cidade aparecem nas fotografias?

Os lugares são reconhecíveis pra quem conhece. Pra alguém que nunca visitou os lugares onde as fotos foram feitas, fica difícil reconhecer. Eu mesmo, não conheço alguns lugares que aparecem nas fotos. Mas as imagens mostram que a música está muito espalhada pela cidade, gosto disso.

Reconhece alguma regularidade ou algum padrão no modo como artistas da música são retratados nesse conjunto fotográfico?

Na maioria das fotos os artistas estão em primeiro plano, mostra só os artistas. Algumas fotos até esquecem um pouco do lugar ou do público, por exemplo. Claro que o artista, muitas vezes, é o principal a ser retratado, mas o restante poderia contribuir também.

Em relação ao enquadramento, sente que o(a) fotógrafo(a) deixou de mostrar algo importante em determinada foto?

Na 75 ele corta grande parte do grupo e não ganha nada com isso.

Alguma imagem fez lembrar de outra fotografia ou situação/evento musical?

A 340 me lembrou de algumas fotos que a Saori fez da Uyara no show do Festival de Música, pelas luzes e o enquadramento. A 144 e a 64 me lembram do FUC e a 282 me lembra do Samba do Trilho.

Em que momentos ou em quais registros parece existir maior diálogo entre música e fotografia? Onde essa convergência fica mais evidente?

As fotos nas quais esse diálogo me parece mais evidente são aquelas que estão mais “dentro” do momento fotografado, como a 282 e a 64. A 213 mostra essa convergência também, pra mim. Quando olho pra foto parece que o menino vai começar a se mexer e que a música vai começar a tocar, o movimento causa isso. A música é, além de tanta coisa, movimento.

Por fim, se fosse resumir a música em Ponta Grossa em apenas uma das fotos que analisou, qual seria?

Essa é difícil. Escolho a 282. Não é a melhor foto do conjunto e nem a minha preferida, mas ela resume melhor do que as outras. O público pequeno, o ambiente do bar, a simplicidade... Acho que tudo isso me traz a música na cidade. Como “músico” eu já toquei em café, no pátio da UEPG, no DCE, na praça, no palco, enfim, sempre tudo muito simples e, muitas vezes, dividindo o tempo com outros artistas dos estilos mais variados. Não sou o melhor exemplo, mas amigos músicos podem dizer a mesma coisa. A música aqui está muito espalhada, tanto em estilo, quanto em lugar. Também posso falar pelas experiências que tive como jornalista, cobrindo e descobrindo os mais diversos eventos musicais. É claro que estou restrito à minha visão e que, alguém que fizesse Direito, por exemplo, escolheria outra foto. Mas, pra mim, essa é a que melhor resume a música aqui.

Gostaria de acrescentar algum comentário sobre algo não perguntado?

Achei interessante responder as perguntas e pensei muito em como o curso de jornalismo influenciou tanto as minhas respostas. Não só o curso, mas tudo que eu faço. Tentei dar respostas menos particulares, mas isso acaba ficando impossível. Seria legal saber o que outras pessoas pensariam do conjunto.

Att,
Lucas.

-

Camila Gasparini

DESCARTES	NÚMERO DA FOTO	MOTIVO
Descarte	132	Apesar da gaita, a foto parece mais representativa

		de teatro do que de música devido à expressão e maquiagem da pessoa fotografada.
--	--	--

Quais fotos têm mais novidade para você? Seja em termos de tema (música em Ponta Grossa) ou de forma (linguagem e técnica fotográfica). R: Do conjunto, a 339 traz a diferença de focar o público, não os músicos, e a 270 traz um instrumento desconhecido.

2. As fotos são representativas do que é a música em Ponta Grossa? Poderia listar um potencial e um limite nesse sentido? R: Acho interessante que as fotos trazem os festivais de música da cidade como o FUC e Sexta às Seis, também trazem a música de rua e de uma cena mais alternativa dos bares. Senti falta da música mais clássica como dos coros e da Orquestra, na minha opinião a foto 214 sozinha não consegue representar essa vertente da música de Ponta Grossa. No conjunto também falta uma foto que represente os "grandes shows" que estiveram em Ponta Grossa, as músicas que tocam no rádio, que a população ouve e canta, independente de gosto musical, elas também fazem parte da cultura de grande parte dos ponta-grossenses.
- Identifica-se com o modo como alguma fotografia foi feita? Isto é, gostaria de ter estado lá e clicado de modo muito próximo do que vemos agora? R: Gosto muito da foto 63. Apesar de ter apenas o microfone indicando que se trata de uma foto de música, a foto consegue transmitir um som com muito sentimento. Acho bastante interessante conseguir ver as linhas de expressão marcadas tão de perto.
4. Qual fotografia, em especial, você faria de outra forma? Como faria? R: A foto 7. Tentaria fazer com foco, na horizontal, com enquadramento mais fechado para livrar esses fios e suportes do palco, talvez mais de frente ou de lado para tirar as logos feias dos patrocinadores ao fundo.
- De que modo descreve ou entende a forma como os lugares da cidade aparecem nas fotografias? R: Os lugares me permitem classificar qual tipo de evento registrado e conseqüentemente me fazem pensar num tipo de música específico.
6. Reconhece alguma regularidade ou algum padrão no modo como artistas da música são retratados nesse conjunto fotográfico? R: Acho que os fotógrafos no geral tentam registrar o ápice da emoção/euforia nos artistas da música, por isso não é difícil encontrar fotos com os músicos pulando ou fazendo caretas, eles são afinal as estrelas do evento, as pessoas que se colocam no palco. Seria interessante talvez um retrato do músico fora dos palcos, no seu cotidiano, nos ensaios.
7. Em relação ao enquadramento, sente que o(a) fotógrafo(a) deixou de mostrar algo importante em determinada foto? R: Na foto 270 tenho vontade de saber onde foi feita. Sei que é ao ar livre, mas foi numa praça? Calçadão? Era um evento específico sobre música? Ele é um músico de rua ou estava se apresentando em algum evento?
8. Alguma imagem fez lembrar de outra fotografia ou situação/evento musical? R: A 214 me fez pensar nos eventos de música clássica, lembrei dessa foto: <https://flic.kr/p/dRaZ1x>
9. Em que momentos ou em quais registros parece existir maior diálogo entre música e fotografia? Onde essa convergência fica mais evidente? R: A foto 76 me passa a

sensação de que o cantor estava dançando e pulando no ritmo da música e, portanto, o fotógrafo teve que entrar nesse mesmo ritmo para conseguir congelar a imagem do cantor no ar, convergindo música e fotografia em uma imagem.

10. Por fim, se fosse resumir a música em Ponta Grossa em apenas uma das fotos que analisou, qual seria? R: Resumiria na 76, acho que existe música com mais frequência nos bares da cidade do que nos teatros e ruas.

11. Gostaria de acrescentar algum comentário sobre algo não perguntado?

-

Cássio Murilo Gomes

1. Chama a minha atenção o modo como você apresenta aí diferentes 'distâncias' em relação aos músicos. Mais distante no Samba do Trilho, me parece, ou talvez no sexta às seis, não sei, e bem próximo do músico (aquilo é uma harpa?) ali no calçadão, quase colocado nele. É isso mesmo? O que lembra disso na hora de fazer as fotos, de como definiu uma posição e uma distância certa para fotografar os músicos?

As distâncias foram "impostas" por condições de cada situação na verdade. No samba do trilho eu me aproveitei da visão de cima pra poder fazer uma bem angular, mostrando todos [e foi um minuto sofrível de exposição, sem tripé, escorado na mureta], já no sexta, na posição de público mesmo, sem me aproximar muito da criança para não chamar atenção dela. A harpa no calçadão e os índios em frente ao terminal foram situações em que eu pude me aproximar bem, não que não pudesse na ocasião do samba do trilho, mas para a foto que eu queria fazer eu precisei me "distanciar" para fazer caber todos. Na ocasião dos índios eu realmente parei em frente deles com uma Rolleiflex e fiz a foto, sem vergonha alguma, pois a situação toda já era atípica o suficiente para os transeuntes, bem como a harpa no calçadão, onde eu praticamente sentei ao lado do músico para fazer a foto, na maior das tranqüilidades.

2. Tuas fotos são em espaços abertos. O que tem contra apresentações musicais em lugares fechados?

Nada contra, eu inclusive adoro. Teatro, cinemas e afins. Isso na verdade mais como músico do que como fotógrafo, porque obviamente eu prefiro a luz do dia para fotografar, não apenas pela beleza da luz natural [que é mais usável nesses casos], mas para evitar ao máximo o uso do flash [particularmente, eu não gosto]. Mesmo com todas as adversidades, a beleza de um teatro ou algo do tipo é sempre muito agradável para mim, então é um prazer fotografar em lugares assim.

3. Para além da questão de iluminação, o que muda pra você o fato de fotografar música de dia e à noite?

Fotografar de dia costuma [nem sempre] ser bem mais informal. Geralmente, eventos mais sérios costumam ser à noite, o que nos exige um traje mais adequado e uma metodologia diferente. Quando a noite, no caso, não for um evento e a idéia seja fotografar pela rua, o cuidado é com o fato de estar exposto com equipamento caro, sob o risco de ser assaltado. Fotografia de rua é algo que evito à noite por conta disso, não sou dos auto-intitulados "corujões".

4. Por fim, como se deu o contato com os músicos de rua? Como ficou sabendo do evento? Os músicos de rua foram real sorte do acaso. Eu realmente estava apenas em meu caminho e me esbarrei com eles.

No caso dos índios fiquei muito feliz, pois eu estava com a Rolleiflex e testando um filme que eu adoro. Eles tinham muitos adereços coloridos e cor é um dos pilares que me mantém firme no analógico. Bati duas chapas, essa de frente e uma das costas, para "ver como ficaria" depois e o resultado me satisfez muito. O músico da harpa foi tão inusitado quanto. Muita gente se reuniu em volta para ver, e os que não paravam, passavam lentos observando. A calma que ele transmitia era tamanha que eu me senti confortável para me

aproximar bem dele e fazer a foto. Geralmente não é do meu costume “aparecer” ou “deixar que me percebam” quando fotografo uma cena, mas ali foi bem tranquilo.

-

Athon Namur Gallera

121 (descarte)

Motivo: Talvez por eu estar cada vez mais me distanciando do rock e da bebida. A imagem pode ser sim, muito representativa do cenário musical da cidade. Apenas eu não mais me identifico como público de rock. Pode ser pura ignorância minha, mas é esse o motivo professor.

Quais fotos têm mais novidade para você? Seja em termos de tema (música em Ponta Grossa) ou de forma (linguagem e técnica fotográfica).

R: A foto 304 apresenta mais novidade para mim, pela linguagem um tanto abstrata. O pianista em movimento, não conseguimos identificá-lo, apenas vultos. Uma linguagem diferente do usual.

As fotos são representativas do que é a música em Ponta Grossa? Poderia listar um potencial e um limite nesse sentido?

R: No meu entendimento, representam bastante do que é música em Ponta Grossa. Porém, não totalmente. O potencial é reconhecer alguns músicos e lugares; o coral na Igreja Luterana; a Ana cantando; o Adriano tocando com a camisa do Operário. Posso observar vários estilos musicais retratados e várias formas de exercer a música. Pensando melhor, acho que está bem representada sim.

Identifica-se com o modo como alguma fotografia foi feita? Isto é, gostaria de ter estado lá e clicado de modo muito próximo do que vemos agora?

R: Sim, a foto do violonista de chapéu (190), na qual não aparece seu rosto. Com certeza, o “meu click” seria bastante semelhante.

Qual fotografia, em especial, você faria de outra forma? Como faria?

R: A foto 87 (banda de rock de costas), procuraria retratá-los de outra maneira. Talvez de frente, ou um detalhe dos instrumentos.

De que modo descreve ou entende a forma como os lugares da cidade aparecem nas fotografias?

R: Há grande diversidade de lugares: bares, igreja, teatros e rua. Porém, não identifica plenamente que estamos em Ponta Grossa. Quem não é daqui talvez não entenda que as fotos foram feitas na nossa cidade.

Reconhece alguma regularidade ou algum padrão no modo como artistas da música são retratados nesse conjunto fotográfico?

R: Não, são fotos bem diferentes umas das outras no meu entendimento.

Em relação ao enquadramento, sente que o(a) fotógrafo(a) deixou de mostrar algo importante em determinada foto?

R: Volto a falar da foto 87, achei um tanto pobre esse enquadramento.

Alguma imagem fez lembrar de outra fotografia ou situação/evento musical?

R: A foto 328, me fez lembrar a Munchen Fest.

Em que momentos ou em quais registros parece existir maior diálogo entre música e fotografia? Onde essa convergência fica mais evidente?

R: As duas fotos PB, 328 e 259 para o meu gosto fotográfico, parecem dialogar de maneira sincera. Talvez pelo fato de serem PB, simplesmente.

Por fim, se fosse resumir a música em Ponta Grossa em apenas uma das fotos que analisou, qual seria?

R: Creio que seja mesmo a 328.

Gostaria de acrescentar algum comentário sobre algo não perguntado?

R: Gostaria apenas de agradecer pela lembrança, professor. Espero ter ajudado um pouco.

-

Henry Milleo

Vamos lá,

Em um primeiro momento eu pensei em eliminar a foto 327, por já haver uma foto do mesmo personagem na coleção de imagens que recebi e porque ela destoa do resto, sendo um retrato dirigido, ao contrário do lote que é composto de retratos de observação, mas ao final decidi por eliminar a foto 88 por questão técnica - ela está fora de foco. Mesmo levando em consideração a composição e o momento - que muitas vezes ajuda a relevar a necessidade extrema do foco - não acredito que esta seja a questão nesse caso. Então, reafirmando, eu descartaria a foto 88 por questão técnica.

Espero ter ajudado,
Um abraço, meu caro

-

Para pensarmos as fotografias...

1. Quais fotos têm mais novidade para você? Seja em termos de tema (música em Ponta Grossa) ou de forma (linguagem e técnica fotográfica).

Achei o conjunto de fotos bem estruturado e, mesmo individualmente, bem compostas, mas não vi nenhuma novidade em composição, técnica ou criatividade. Apenas a foto 258 traz uma tentativa de um novo olhar.

2. As fotos são representativas do que é a música em Ponta Grossa? Poderia listar um potencial e um limite nesse sentido?

Creio que as fotos do conjunto que recebi para análise trazem uma representação do que é música em Ponta Grossa, mas apenas de uma parte de um cenário musical, que corresponde às apresentações e uma “pequena mostra” de personagem. Faltou ali todo o resto, como o background (os locais onde essa música acontece. Bares, casas de show, locais ao ar livre, lugares pouco usuais, com igrejas etc.), um aprofundamento nos personagens que fazem isso tudo acontecer, os bastidores desse cenário musical e todo o universo que gira ao redor disso. Cartazes de shows nas paredes, venda de ingresso, panfletagem etc.

Creio que o cenário musical de uma cidade vai muito além do palco e as fotos deveriam compreender tudo isso para uma análise mais correta.

3. Identifica-se com o modo como alguma fotografia foi feita? Isto é, gostaria de ter estado lá e clicado de modo muito próximo do que vemos agora?

A foto 226 se assemelha um pouco ao tipo de ambiente que eu gosto de fotografar quando o assunto é música. Só precisava ser um pouco mais underground.

4. Qual fotografia, em especial, você faria de outra forma? Como faria?

Cada fotógrafo tem um sistema de trabalho e uma linguagem com a qual se sente mais confortável para retratar determinados assuntos. Se fosse para eu fazer todas essas fotos, provavelmente faria todas de outra forma. Isso não quer dizer que elas estejam ruins ou algo do tipo. Apenas quer dizer que eu empregaria lá a minha visão de como acredito que essas pautas devam ser cobertas.

Mas, para escolher uma única creio que faria a 157 de forma diferente, mais aprofundada.

Apenas observando a imagem me parece que o fotógrafo estava com medo de estar lá. A foto parece superficial e distante.

5. De que modo descreve ou entende a forma como os lugares da cidade aparecem nas fotografias?

Não consigo identificar com certeza os locais que aparecem nas fotografias. O foco das imagens são as apresentações e os locais ficaram em segundo plano.

6. Reconhece alguma regularidade ou algum padrão no modo como artistas da música são retratados nesse conjunto fotográfico?

Nas imagens que analisei os artistas são apresentados em plano fechado na sua maioria. Essa é uma forma de fotografar que revela que a importância na imagem é justamente essa performance, o que é comum quando se fotografa shows.

7. Em relação ao enquadramento, sente que o(a) fotógrafo(a) deixou de mostrar algo importante em determinada foto?

Na foto 19 os músicos e seus instrumentos aparecem escondidos atrás de suas partituras e o maestro está de costas sem nenhum grande gesto que justifique essa foto. Não entendi o motivo do fotógrafo ter escolhido essa posição para fotografar. O ângulo não o favoreceu.

8. Alguma imagem fez lembrar de outra fotografia ou situação/evento musical?

Como eu escrevi na resposta número 1, todas as fotos são muito semelhantes às tantas outras que já vi de shows e apresentações.

9. Em que momentos ou em quais registros parece existir maior diálogo entre música e fotografia? Onde essa convergência fica mais evidente?

Nas fotos 189, 226 e 305. Nessas três imagens em particular eu consigo observar uma aproximação maior de uma linguagem onde fotografia e música dividem uma cumplicidade.

10. Por fim, se fosse resumir a música em Ponta Grossa em apenas uma das fotos que analisou, qual seria?

Não sei responder com certeza.

11. Gostaria de acrescentar algum comentário sobre algo não perguntado?

Só reforçar a falta que senti de outras imagens que serviriam para compor o “cenário” da música na cidade. No lote que recebi havia apenas fotos de apresentação que poderiam ter sido feitas em qualquer cidade ou local.

-

Larissa Serrato Silvestre

Oi Rafa, não sei qual a melhor forma de te mandar... estou anexando um arquivo e enviando aqui no corpo do email. Não sei se meus motivos estão dentro do padrão que vc espera, se vc quer uma coisa mais técnica, ou esse estilo, bem subjetivo. É isso, espero que ajude.

DESCARTES	NÚMERO DA FOTO	MOTIVO
Descarte 1	57	A foto representa muito mais um local de descontração do que um ambiente que estimula a música, ou que seja espaço para um artista.
Descarte 2	139	O elemento principal não parece ser o artista ou a música e sim uma oportunidade de negócio, com a vendas desses objetos em primeiro plano.

Descarte 3	151	O grupo parece ser secundário na ação. O enquadramento cria um clima, de que, o que vale mais é a cerveja na mesa e um par para dançar.
------------	-----	---

-

Jaqueline Guerreiro – enviou fotos.

-

José Tramontin – enviou fotos.

Oi, rafa.

As datas dos arquivos estão corretas.

Tanto na foto da bolores quanto na do curta sua orquestra eu tive, até certo ponto, total controle da cena, o que no meu caso trazia alguns desafios a mais, já que não é o tipo de foto que costumava trabalhar na época. Isso também destoa da sensação de improviso e da sensibilidade que é necessária para fotografar as apresentações aqui na cidade.

o retrato do músico da orquestra já tinha um conceito desenhado, que era o de colocar a música erudita em um local totalmente deslocado e alternativo. esse conceito foi atraente até para os músicos. o músico da foto colaborou com o retrato, deu ideias, pediu para que fosse fotografado em determinadas poses. com esse cenário, esse conceito e hoje acho que, sobretudo, essa pose, eu quis mostrar a resistência das manifestações musicais em ponta grossa, pois os músicos estão dispostos a levar a música até os confins da cidade, geralmente se sujeitando a condições impróprias. mas é como se no fundo eles não ligassem pra isso, e o baile continua.

já na foto da bolores, também existe essa ideia de resistência da música, uma banda que há 10 anos enfrenta todo tipo de dificuldade, desde o vocalista alcoólatra que trabalha como motoboy, até o preconceito dos espaços da cidade com o punk rock. o ensaio era mais descontraído, mesmo com os músicos muito constrangidos com a câmera, o que é a antítese da banda no palco. de um lado os músicos de preto, do outro os coloridos, de um lado o cigarro, do outro uma lata de cerveja. não era preciso mais do que isso para mostrar a unidade do grupo, que quando observado por quem não conhece é sempre encarado de cima, assim como a câmera fotografou. mas a cara deles entrega que eles não dão a mínima e ainda fazem troça disso. inevitavelmente também é uma foto de resistência.

ambas as fotos os cenários escolhidos foram feios, sujos e erráticos. foi um jeito de me sentir tranquilo fotografando músicos fora do palco, e senti que para eles também foi melhor assim.

acho que é isso, qualquer coisa dá um grito.

abraço!

ANEXO A – Grade curricular 6 e 7 do curso de Jornalismo da UEPG

CURSO DE BACHARELADO EM JORNALISMO

Turno: INTEGRAL
Currículo nº 6
Até 2014

Reconhecido pela Portaria Ministerial n.º 1.017, de 24.10.90, D.O.U. nº 205 de 25.10.90.

Renovação de Reconhecimento Decreto Est. nº6094 de 31.01.2017 D.O.E nº9878 de 02.02.2017

Para completar o currículo pleno do curso superior de graduação em Bacharelado em Jornalismo, o acadêmico deverá perfazer um total mínimo de 3.597 (três mil, quinhentas e noventa e sete) horas, sendo 1.275 (mil, duzentas e setenta e cinco) horas em disciplinas de Formação Básica Geral, 1.870 (mil, oitocentas e setenta) horas em disciplinas de Formação Específica Profissional, 102 (cento e duas) horas em disciplinas de Diversificação ou Aprofundamento e 350 (trezentas e cinquenta) horas de Atividades Complementares, distribuídas em, no mínimo, 4 (quatro) anos e, no máximo, 07 (sete) anos letivos.

E o seguinte o elenco de disciplinas que compõe o curso:

DISCIPLINAS DE FORMAÇÃO BÁSICA GERAL

CÓDIGO	DISCIPLINAS	CARGA HORÁRIA
404078	Políticas Econômicas Contemporâneas (*)	51
407045	Estética da Comunicação	68
407046	Estudos da Comunicação e Cultura	68
407047	Estudos de Mediação e Recepção (**)	51
407048	História Social da Comunicação	102
407049	Metodologia da Pesquisa em Comunicação	68
407050	Políticas de Comunicação	68
407051	Realidade Regional em Comunicação	68
407052	Teorias da Comunicação	136
407076	Psicologia da Comunicação	68
407077	Sociologia da Comunicação	68
501165	Filosofia e Comunicação	68
504125	História Contemporânea Social do Brasil	68
506107	Língua Portuguesa	136
506108	Redação e Expressão Oral e Escrita	136
601037	Teorias Políticas (*)	51
Sub-total		1.275

DISCIPLINAS DE FORMAÇÃO ESPECÍFICA PROFISSIONAL

CÓDIGO	DISCIPLINAS	CARGA HORÁRIA
407016	Comunicação Comunitária	102
407021	Assessoria de Imprensa	68
407026	Fotojornalismo	136
407053	Assessoria de Comunicação	68
407054	Crítica de Mídia	68
407055	Design Gráfico em Jornalismo	68
407056	Ética e Legislação no Jornalismo	68
407057	Introdução ao Jornalismo	68
407058	Orientação de Projetos Experimentais em Jornalismo	34
407059	Produção de Projetos Experimentais em Jornalismo (**)	102
407060	Produção em Jornalismo Opinativo	68
407061	Redação Jornalística I (**)	68
407062	Redação Jornalística II	136
407063	Redação Jornalística III	136
407064	Redação Jornalística IV	68
407065	Redação para Rádio	68
407066	Redação para Televisão	68
407067	Radiojornalismo I (*)	68
407068	Radiojornalismo II (**)	68
407069	Técnicas de Elaboração de Projetos Experimentais em Jornalismo (*)	68
407070	Telejornalismo I (*)	68
407071	Telejornalismo II (**)	68
407072	Teorias do Jornalismo	68
407073	Webjornalismo	68
Sub-total		1.870

DISCIPLINAS DE DIVERSIFICAÇÃO OU APROFUNDAMENTO

CÓDIGO	DISCIPLINAS	CARGA HORÁRIA
407074	Seminário I (**)	51
407075	Seminário II (*)	51
Sub-total		102

Nota - Os símbolos pospostos às disciplinas têm a seguinte correspondência:

*) disciplina de meio ano de duração, ofertada no primeiro semestre,

**) disciplina de meio ano de duração, ofertada no segundo semestre.

PROJETO EXPERIMENTAL

O trabalho de conclusão de curso será requisito essencial e obrigatório para obtenção do diploma e será desenvolvido mediante controle, orientação e avaliação docente, por meio da disciplina de Orientação de Projetos Experimentais em Jornalismo e de defesa oral do Projeto Experimental em Jornalismo perante Banca Examinadora, conforme regulamento específico, Resolução CEPE Nº 122, de 24/05/2008.

ATIVIDADES COMPLEMENTARES

Para obter a sua graduação, o acadêmico deverá cumprir, no mínimo, 350 (trezentas e cinquenta) horas em atividades complementares, regulamentados pelo Colegiado de Curso, com a possibilidade de realização de estágio não-obrigatório.

PRÁTICA ESPORTIVA

A atividade de Prática Esportiva será desenvolvida pelo acadêmico como atividade opcional.

DESDOBRAMENTO DAS ÁREAS DE CONHECIMENTO EM DISCIPLINAS

Nº DE ORDEM	ÁREAS DE CONHECIMENTO	DISCIPLINAS
DISCIPLINAS DE FORMAÇÃO BÁSICA GERAL		
1	Núcleo Conceitual da Comunicação Social	1.1 - Estética da Comunicação 1.2 - Estudos da Comunicação e Cultura 1.3 - Estudos de Mediação e Recepção 1.3 - História Social da Comunicação 1.4 - Metodologia da Pesquisa em Comunicação 1.5 - Políticas de Comunicação 1.6 - Realidade Regional em Comunicação 1.7 - Teorias de Comunicação
2	Núcleo Humanístico	2.1 - Políticas Econômicas Contemporâneas 2.2 - Psicologia da Comunicação 2.3 - Sociologia da Comunicação 2.4 - Filosofia e Comunicação 2.5 - História Contemporânea Social do Brasil 2.6 - Língua Portuguesa 2.7 - Redação e Expressão Oral e Escrita 2.8 - Teorias Políticas
DISCIPLINAS DE FORMAÇÃO ESPECÍFICA PROFISSIONAL		
1	Núcleo Conceitual da Comunicação Social	1.8 - Assessoria de Comunicação 1.9 - Crítica de Mídia 1.10 - Ética e Legislação no Jornalismo 1.11 - Introdução ao Jornalismo 1.12 - Orientação de Projetos Experimentais em Jornalismo 1.13 - Produção de Projetos Experimentais em Jornalismo 1.14 - Técnicas de Elaboração de Projetos Experimentais em Jornalismo 1.15 - Teorias do Jornalismo
3	Núcleo Aplicado em Jornalismo Impresso	3.1 - Comunicação Comunitária 3.2 - Design Gráfico em Jornalismo 3.3 - Fotojornalismo 3.4 - Redação Jornalística I 3.5 - Redação Jornalística II 3.6 - Redação Jornalística III 3.7 - Redação Jornalística IV 3.8 - Produção em Jornalismo Opinativo
4	Núcleo Aplicado em Mídias Eletrônicas	4.1 - Assessoria de Imprensa 4.2 - Radiojornalismo I 4.3 - Radiojornalismo II 4.4 - Redação para Rádio 4.5 - Redação para Televisão 4.6 - Telejornalismo I 4.7 - Telejornalismo II 4.8 - Webjornalismo
DISCIPLINAS DE DIVERSIFICAÇÃO OU APROFUNDAMENTO		
1	Núcleo Conceitual da Comunicação Social	1.16 - Seminário I 1.17 - Seminário II

EMENTÁRIO**404078- POLÍTICAS ECONÔMICAS CONTEMPORÂNEAS**

Características gerais de um sistema de mercado. Medidas de atividade econômica. Noções de microeconomia e de macroeconomia. Relações econômicas internacionais. Dinâmica Recente da Economia Brasileira.

407021 - ASSESSORIA DE IMPRENSA

Assessoria de imprensa e relacionamentos com a mídia: ação estratégica de comunicação das organizações com seus públicos interno e externo. Produtos e serviços de Assessoria de imprensa. Implantação e administração de assessoria de imprensa. A empresa como fonte de informação. Jornalismo empresarial (impresso, eletrônico e on-line). Informação organizacional e interesse público. O cotidiano da Assessoria de Imprensa. O assessor de imprensa: perfil e habilidades. O jornalista assessor: a realidade brasileira. Avaliação de desempenho na mídia. Prática: análise de casos.

407016 - COMUNICAÇÃO COMUNITÁRIA

Conceitos e princípios da comunicação popular, comunicação comunitária e comunicação alternativa. O papel do sujeito no processo de comunicação: uma perspectiva de ação e participação. A comunicação como estratégia de organização social: imprensa sindical e novos movimentos. A comunicação nos movimentos sociais. Terceiro Setor e a questão social: desafios, ações e perspectivas. A construção da imagem dos movimentos sociais, organizações populares e minorias representativas na mídia. Contribuições do jornalismo no processo de integração social: portadores de necessidades especiais, usuários de drogas e grupos marginalizados no resgate de sua condição de cidadania. Práticas de comunicação comunitária: veículos, linguagem e estilo. Elaboração e execução de projetos de comunicação comunitária voltados às demandas locais.

407026 – FOTOJORNALISMO

A fotografia: presença, ação e influência na vida social. Os discursos fotográficos. A linguagem da imagem e da fotografia. Câmera fotográfica – operação e seus acessórios. Revelação e ampliação em P&B. Técnicas de enquadramento e composição. A fotografia como representação, informação e construção no jornalismo. Práticas de fotojornalismo. Pauta, planejamento e edição de fotografias para veículos de comunicação. Relacionamento do repórter fotográfico com o fato e veículo. Fotografia digital e o tratamento da imagem fotográfica.

407045 - ESTÉTICA DA COMUNICAÇÃO

Principais conceitos de estética no campo cultural. Referências conceituais históricas (a estética como belo, como estratégia de provocação perceptiva e a estética como modo de dizer/fazer). Fenômeno estético na produção midiática contemporânea. Bases e características da estética da cultura industrial (de massas). A estética como dimensão inerente (instituído/instituinte) na mídia e, especificamente, no jornalismo. Identificação e análise dos fatores estéticos em produtos jornalísticos de diferentes suportes técnicos (Impresso, rádio, televisão e web).

407046 - ESTUDOS DA COMUNICAÇÃO E CULTURA

Princípios da antropologia cultural. Conceitos de cultura nas ciências sociais. As noções de subcultura, socialização e a abordagem interacionista. Imaginário e cultura de massa. Jornalismo e construção da identidade cultural. Cultura e história: relações étnico-raciais e influência africana na constituição cultural do Brasil. Sincretismo, globalização e regionalização das comunicações. Relações entre o campo cultural e o campo da comunicação.

407047 - ESTUDOS DE MEDIAÇÃO E RECEPÇÃO

O estudo das mídias na América Latina. A audiência como espaço de trocas e interações simbólicas. Mediação e mediatização no consumo de produtos culturais. A produção de sentido na recepção. Metodologias de investigação da audiência. Principais autores latino-americanos e suas contribuições para a compreensão das relações comunicacionais.

407048 - HISTÓRIA SOCIAL DA COMUNICAÇÃO

A comunicação na era primitiva: a oralidade e os primeiros registros da linguagem e da escrita. Surgimento do cinema e desenvolvimento da cultura da imagem. O advento da comunicação de massa e a indústria cultural. Surgimento da imprensa e seu desenvolvimento na era moderna e contemporânea. Impactos da revolução industrial na produção jornalística. Fases do jornalismo no Brasil: imprensa colonial, artesanal e empresarial. Transformações técnicas e editoriais na imprensa a partir dos anos 1950. A evolução do rádio: cultura e poder. Surgimento da televisão e desenvolvimento da cultura da imagem. Surgimento e desenvolvimento do jornalismo impresso no Paraná. Participação da imprensa em momentos de relevância social e política da história regional. Modernização da imprensa paranaense. Principais experiências de rádio e televisão nos âmbitos estadual, regional e local. Mapeamento e identificação de características, heranças e tendências dos meios impressos e audiovisuais no cenário regional.

407049 - METODOLOGIA DA PESQUISA EM COMUNICAÇÃO

Processos de construção do conhecimento. Conceitos de método, metodologia e procedimentos metodológicos. Relação sujeito/objeto do conhecimento. Pesquisa qualitativa e quantitativa. O mito da neutralidade/objetividade científica. Paradigmas fundadores das ciências sociais (Marx, Weber, Durkheim). O campo da comunicação: contribuições interdisciplinares. Referenciais teórico-metodológicos da pesquisa em Comunicação: funcionalismo, estruturalismo, interacionismo simbólico, fenomenologia, semiótica, semiologia, estudos culturais, estudos de recepção, dentre outros.

407050 - POLÍTICAS DE COMUNICAÇÃO

As concessões de rádio e televisão. Os monopólios de comunicação no Brasil e no mundo. Globalização comunicacional e transformação cultural. O capital da mídia na lógica da globalização. Mídia, política e cidadania. Comunicação e interesse público. Sociedade e poder midiático.

407051 - REALIDADE REGIONAL EM COMUNICAÇÃO

Estudo do mercado da comunicação em âmbito regional. Identificação de características, limites e tendências da produção jornalística nos diferentes meios (impresso, sonoro, audiovisual e digital). Produção independente. Demandas sociais em comunicação: aspectos políticos, culturais, econômicos e geográficos. Formulação de projetos e campanhas jornalísticas voltados às potencialidades regionais de público, localidade e interesse segmentado.

407052 - TEORIAS DA COMUNICAÇÃO

Principais funções da comunicação. O processo histórico de formação do campo de estudos em comunicação segundo suas relações com as ciências sociais, a linguística, a antropologia, a psicologia e a filosofia. As principais vertentes formadoras deste campo: pesquisa administrativa x pesquisa crítica. Modelos do processo de comunicação. As principais teorias da comunicação social. Teorias latino-americanas. Perspectivas contemporâneas em teoria da comunicação.

407053 - ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO

Estruturas organizacionais. Planejamento e comunicação organizacional estratégica: conceitos gerais e abrangência. Plano estratégico de comunicação: princípios, processos e formulações. Assessoria de comunicação e seus campos integrados: Relações Públicas, Assessoria de Imprensa, Publicidade e Propaganda e Marketing. Comunicação organizacional na era digital. Comunicação organizacional e gerenciamento de crise. O assessor de comunicação: perfil e habilidades.

407054 - CRÍTICA DE MÍDIA

Acompanhamento (e análise) da produção midiático-cultural em diferentes meios e suportes, a partir da identificação dos mecanismos e estratégias de agendamento, seleção temática, tratamento discursivo e angulação editorial. Análise/comentário em forma de produção laboratorial a partir dos conceitos jornalismo cultural, crítica, consumo midiático, sensibilidade estética e gosto cultural.

407055 - DESIGN GRÁFICO EM JORNALISMO

História das artes e movimentos que influenciaram as artes gráficas. Processo de composição e impressão. Princípios básicos de composição, unidade e variedade; equilíbrio e movimento; segmentos e pontos de destaque na página. O projeto gráfico: critérios, tipologia, medidas gráficas, lay-out. Importância do projeto. Projeto gráfico e projeto editorial e suas articulações e relações. Utilização de imagens e cores.

407056 - ÉTICA E LEGISLAÇÃO NO JORNALISMO

Pressupostos conceituais para um paradigma ético. Direito à informação e responsabilidade social na profissão. Fundamentos do compromisso profissional no jornalismo. Desafios e limites da ética no exercício do jornalismo. Ética como orientação básica no exercício profissional em jornalismo. Disposições constitucionais da comunicação e do jornalismo. Bases, fundamentos e pressupostos da legislação em jornalismo. Breve histórico e principais transformações da legislação jornalística no Brasil.

Panorama (comparativo) da legislação jornalística em diferentes contextos mundiais. Legislação em vigor no país. Regulamentações normativas da profissão jornalística. Legislação que regulamenta a liberdade de expressão e opinião. Lei de Imprensa. Direito autoral em jornalismo. Códigos de ética da profissão.

407057 - INTRODUÇÃO AO JORNALISMO

O processo de profissionalização do jornalismo. Definições de jornalismo, acontecimento e notícia. Critérios de noticiabilidade e fatores de interesse no jornalismo. Função social do jornalismo. O mito da imparcialidade jornalística. Processo de produção da notícia: pauta, captação de informações (entrevistas, fontes, pesquisa jornalística), redação, seleção/edição, veiculação e consumo. Estrutura da notícia. Diferenciações básicas de linguagem e estilo dos textos jornalísticos nos meios impresso e audiovisual. Limites éticos e potencialidades da profissão.

407058 - ORIENTAÇÃO DE PROJETOS EXPERIMENTAIS EM JORNALISMO

Orientação e acompanhamento sistemático, por um docente, do processo de elaboração e desenvolvimento do Projeto Experimental em Jornalismo.

407059 - PRODUÇÃO DE PROJETOS EXPERIMENTAIS EM JORNALISMO

Perspectivas teórico-metodológicas da pesquisa em comunicação. Jornalismo e Ciência: conflitos epistemológicos. Variações e aproximações dos Projetos Experimentais em Jornalismo com as propostas metodológicas de pesquisa em comunicação (análise de conteúdo, estudos de recepção, análises de discurso, semiologia dos discursos sociais, pesquisa participante, pesquisa-ação, interacionismo simbólico, etnometodologia, estudos culturais, história oral, teorias e estudos do jornalismo). Elaboração e desenvolvimento de Projetos Experimentais em Jornalismo. Seminários temáticos.

407060 - PRODUÇÃO EM JORNALISMO OPINATIVO

Semelhanças, diferenças e especificidades das variações do discurso jornalístico opinativo: artigo, opinião, editorial, coluna e crônica. A estrutura do gênero opinião no jornalismo contemporâneo.

407061 - REDAÇÃO JORNALÍSTICA I

A produção da notícia em perspectiva conceitual e de produção laboratorial sistemática. Seleção e organização de informação jornalística em textos curtos. Produção de notas (informativas). Tempo e espaço na redação jornalística cotidiana. Exercício de entrevista e apuração jornalística. Pluralidade de fontes no jornalismo. Características do texto jornalístico informativo. Elaboração de título jornalístico (e complementos). Descrição e edição no jornalismo informativo.

407062 - REDAÇÃO JORNALÍSTICA II

Gêneros jornalísticos: opinativo, informativo e interpretativo. Técnicas de apuração, produção e edição da notícia. Produção de notícia para jornalismo diário. Editorias e suas especificidades no jornalismo diário (política, economia, ciência, meio ambiente, cultura, saúde, educação, esportivo, etc.). Perfis jornalísticos. Desenvolvimento das etapas de produção em projetos laboratoriais.

407063 - REDAÇÃO JORNALÍSTICA III

Técnicas de reportagem de jornalismo impresso: gênero interpretativo. O jornalismo especializado. Definição de público no jornalismo especializado. O processo de produção jornalística: seleção, construção e edição da reportagem. Os procedimentos de apuração em profundidade. O papel da fonte. A reportagem como interpretação e investigação dos fatos. História de interesse humano. Entrevista: conceito, tipos e técnicas. Produção de reportagens.

407064 - REDAÇÃO JORNALÍSTICA IV

O texto nas revistas e suplementos. Análise de gêneros e estilos de textos de revista. Técnicas literárias aplicadas ao jornalismo. A reportagem em revistas e suplementos. Identidade visual em revistas. Edição e planejamento gráfico para revistas. Infografia em revistas. Desenvolvimento das etapas de produção em projetos laboratoriais.

407065 - REDAÇÃO PARA RÁDIO

Características do Rádio (Instantaneidade, versatilidade, atualidade, etc.). Linguagem radiofônica. Público alvo. Normas de redação para o rádio. Produção e elaboração de pautas. Estrutura de notícia, boletim, entrevista, debate, reportagem e documentário. Especificidades da redação em radiojornalismo. Redação radiojornalística de notícias, reportagens e documentários.

407066 - REDAÇÃO PARA TELEVISÃO

O texto para Televisão. Características e particularidades do texto jornalístico em televisão. O roteiro de telejornais. Marcação e fechamento de script. Normas e aplicações da redação telejornalística.

407067 - RADIOJORNALISMO I

Situação da radiodifusão no Brasil. O complexo publicitário no rádio brasileiro. A informação e o poder de mobilização do rádio. Características do rádio. A estrutura de uma emissora de rádio: técnica e profissional. As novas tecnologias, seu uso no cotidiano e sua importância. Locução e Oralidade. A informação no rádio: da pauta à transmissão. A notícia radiofônica. Fontes de notícia para rádio. O script para rádio. Linguagem radiofônica. Gêneros e formatos radiofônicos.

407068 - RADIOJORNALISMO II

Produção e apresentação de noticiários de longa duração: boletim, rádiojornal e reportagem. Produção e apresentação de um pequeno noticiário em rádio. Sonoplastia. Produção de programas nos seus diferentes tipos e formas de realização.

407069 - TÉCNICAS DE ELABORAÇÃO DE PROJETOS EXPERIMENTAIS EM JORNALISMO

Procedimentos metodológicos: técnicas de investigação empírica. Tipos de questionário, enquête, entrevista e amostragem. Características do texto acadêmico-científico. Etapas e instâncias da pesquisa e elaboração do projeto: construção do objeto, objetivos, justificativa, metodologia, referencial teórico, cronograma e viabilidade da proposta.

407070 - TELEJORNALISMO I

A televisão como veículo que trabalha com áudio, imagens e texto (explorando dimensões variadas da sensibilidade humana). Estudo e conceito do jornalismo televisivo. A televisão e informação. A produção em televisão. Diferentes formatos para a notícia em TV. Princípios e equipamentos da reportagem telejornalística. Abordagem dos modelos brasileiros e estrangeiros de telejornais. Especificidades da produção telejornalística na TV aberta e segmentada.

407071 - TELEJORNALISMO II

Características da notícia em telejornalismo. A prática da produção de telejornalismo diário. Roteiro e produção de telejornais. Prática de reportagem. Reportagens externas e entrevistas. Princípios e equipamentos utilizados na edição de reportagem. Edição de som e imagem. O script. Planejamento e apresentação de telejornais utilizando recursos de estúdio. Noções técnicas de equipamentos e de estúdio.

407072 - TEORIAS DO JORNALISMO

Limites da perspectiva do jornalismo como "espelho da realidade". A evolução do conceito de agenda-setting. A relação entre fontes e jornalistas. A noção de gatekeeper e de newsmaking na produção jornalística. Conceitos de objetividade jornalística. Principais teorias do jornalismo: teoria organizacional, teoria do espelho, teoria da ação pessoal ou teoria do gatekeeper, teoria de ação política, teoria estruturalista e teoria interacionista. Rotinas produtivas: seleção e formas de ordenação de notícias, ideologias e intencionalidades. O estudo do jornalismo e o mito do contra-poder. Realização de estudos de caso baseados nas teorias do jornalismo.

407073 - WEBJORNALISMO

Especificidades do jornalismo nas mídias digitais. Texto, hipertexto, interatividade, multimídia, personalização e memória. Redação e edição jornalística para sites, portais, blogs e redes sociais. Gerenciadores de conteúdo e publicação. Noções básicas de webdesign. Iniciação na prática do webjornalismo, com exercícios laboratoriais e produção experimental. Deontologia do webjornalismo.

407074 - SEMINÁRIOS I

Disciplina de caráter flexível, que pode se desdobrar em temas, pesquisas, estudos de caso, acompanhamento e análise da produção jornalística ou mesmo laboratorial, de modo a complementar as atividades previstas nas disciplinas regulares.

407075 - SEMINÁRIOS II

Disciplina de caráter flexível, que pode se desdobrar em temas, pesquisas, estudos de caso, acompanhamento e análise da produção jornalística ou mesmo laboratorial, de modo a complementar as atividades previstas nas disciplinas regulares.

407076 - PSICOLOGIA DA COMUNICAÇÃO

Origens históricas da psicologia: filosofia e ciência. O behaviorismo e as ciências sociais nos EUA. A cultura segundo a psicanálise. Psicologia social e as representações coletivas. Concepções psicanalíticas da linguagem. Doença mental. Massa e inconsciente. A produção de subjetividade e controle social.

407077 - SOCIOLOGIA DA COMUNICAÇÃO

Fundamentos da sociologia: o surgimento, a formação e o desenvolvimento enquanto campo de conhecimento. Objeto da sociologia em Comte, Durkheim, Marx, Weber e Parsons. Conceitos fundamentais: processos sociais, grupos sociais, cultura e sociedade, instituições sociais, controle social, estratificação social, movimentos sociais e comunicação de massa. Comunicação na sociedade contemporânea. Globalização da comunicação: as redes de comunicação global e o imperialismo cultural.

501165 - FILOSOFIA E COMUNICAÇÃO

A questão do conhecimento: níveis do conhecimento e seus significados. Origem, definições e objetivos da filosofia. A questão do método em filosofia. Noções de epistemologia, metafísica, ética e estética. Caminhos históricos do filosofar: as questões do ser, conhecer e agir na Idade Antiga e Média. A Idade Moderna e o problema do conhecimento. Principais temas e problemas da filosofia contemporânea. A questão da Cultura e suas manifestações: o universo do sagrado, da arte e da comunicação. Elementos Filosóficos do fenômeno da Comunicação: teorias e autores.

504125 - HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA SOCIAL DO BRASIL

Análise de forma abrangente dos principais aspectos econômicos, políticos, sociais e culturais que marcaram a vida nacional a partir do final da monarquia.

506107 - LÍNGUA PORTUGUESA

Texto: leitura e produção. Coesão e coerência textuais (poder de síntese, clareza, concisão, etc). Argumentatividade e narratividade. Gramática aplicada ao texto.

506108 - REDAÇÃO E EXPRESSÃO ORAL E ESCRITA

Produção de textos. Aspectos ortográficos e morfosintáticos da norma da língua portuguesa, com base em manuais de estilo de tradicionais órgãos de imprensa.

601037 - TEORIAS POLÍTICAS

O Poder Político. O Estado. O Estado Nacional Moderno. O Liberalismo. O Socialismo. O Totalitarismo. O Estado Providência. O Estado de Direito Contemporâneo. O Estado De Direito Nas Relações Internacionais. Novas Doutrinas Políticas Do Século XXI. Política Brasileira.

CURSO DE BACHARELADO EM JORNALISMO

1ª Série	Introdução ao Jornalismo		Estudos da Comunicação e Cultura		Língua Portuguesa		Sociologia da Comunicação		Psicologia da Comunicação		Filosofia e Comunicação					
	988	27 31	407057	68	2 2	407046	68	2 2	506107	136	4 4	407077	68	2 2	501165	68
2ª Série	Redação Jornalística II		Teorias do Jornalismo		Radiojornalismo I		Crítica de Mídia		Ética e Legislação no Jornalismo		Radiojornalismo II					
	748	22 22	407062	136	4 4	407072	68	2 2	407067	68	4 0	407054	68	2 2	407056	68
3ª Série	Redação para Televisão		Redação Jornalística III		Telejornalismo I		Estética da Comunicação		Comunicação Comunitária		Webjornalismo					
	969	27 30	407066	68	2 2	407063	136	4 4	407070	68	4 0	407045	68	2 2	407073	68
4ª Série	Assessoria de Imprensa		Redação Jornalística IV		Teorias Políticas		Estudos de Mediação e Recepção		Políticas Econômicas Contemporâneas		Técnicas de Elab. de Proj. Exper. em Jornalismo					
	544	18 14	407021	68	2 2	407064	68	2 2	601037	51	3 0	407047	51	0 3	404078	51

CURSO DE BACHARELADO EM JORNALISMO

1ª Série		História Social da Comunicação		Retojournalismo		História Contemporânea Social do Brasil		Teorias da Comunicação		Redação Jornalística I			
905	27 31	407048	102	3	407026	136	68	407052	136	407061	68		
				3			2				0		
				3			2				4		
2ª Série		Redação para Rádio		Redação e Expressão Oral e Escrita		Design Gráfico em Jornalismo							
748	22 22	407006	68	2	608108	136	68						
				2			2						
				2			2						
3ª Série		Metodologia da Pesq. em Comunicação		Políticas de Comunicação		Assessoria de Comunicação		Prática em Jornalismo Operativo		Telejornalismo II		Residência Regional em Comunicação	
909	27 30	407049	68	2	407050	68	68	407060	68	407071	68	407051	68
				2			2				0		
				2			2				4		
4ª Série		Produção de Projetos Exter. em Jornalismo		Orientação de Projetos Exter. em Jornalismo		Discip. de Diversificação ou Aprofundamento							
544	18 14	407030	102	0	407068	34	61						
				6			0						
Disciplinas Formação Básica		Disciplinas Form. Espec. Profissional		Disciplinas Diversificação ou Aprofundamento		Atividades Complementares		TOTAL					
	1275		1870				360						
					102								
Nome da Disciplina		Nome da Disciplina		Nome da Disciplina		Nome da Disciplina		Nome da Disciplina		Nome da Disciplina		Nome da Disciplina	
CHA	CH-A	CH-B	CH-C	CH-D	CH-E	CH-F	CH-G	CH-H	CH-I	CH-J	CH-K	CH-L	CH-M

Em vigor a partir do 1.º de janeiro de 2005 (Resolução CEPE n.º 09/9/04, alterada pelas Resoluções CEPE n.º143/2005, n.º144/2005, n.º 096/2008 e n.º 061/2013).

CURSO DE BACHARELADO EM JORNALISMO

Turno: INTEGRAL
Curriculo nº 7
A partir de 2015

Reconhecido pela Portaria Ministerial n.º 1.017, de 24.10.90, D.O.U. nº 205 de 25.10.90.
 Renovação de Reconhecimento Decreto Est. nº6094 de 31.01.2017 D.O.E nº9878 de 02.02.2017

Para completar o currículo pleno do curso superior de graduação em Bacharelado em Jornalismo, o acadêmico deverá perfazer um total mínimo de 3.446 (três mil, quatrocentas e quarenta e seis) horas, sendo 782 (setecentas e oitenta e duas) horas em disciplinas de Formação Básica Geral, 2.074 (duas mil e setenta e quatro) horas em disciplinas de Formação Específica Profissional, 238 (duzentas e trinta e oito) horas em Estágio Curricular Obrigatório Supervisionado, 102 (cento e duas) horas em disciplinas de Diversificação ou Aprofundamento e 250 (duzentas e cinquenta) horas de Atividades Complementares, distribuídas em, no mínimo, 4 (quatro) anos e, no máximo, 06 (seis) anos letivos.

É o seguinte o elenco de disciplinas que compõe o curso:

DISCIPLINAS DE FORMAÇÃO BÁSICA GERAL

CÓDIGO	DISCIPLINAS	CARGA HORÁRIA
407079	Teorias da Comunicação (**)	68
504547	História do Brasil (**)	68
501580	Filosofia e Jornalismo (*)	68
407080	História do Jornalismo (**)	68
510061	Língua Portuguesa (*)	68
407081	Metodologia de Pesquisa em Jornalismo I (**)	68
407082	Metodologia de Pesquisa em Jornalismo II (*)	34
407083	Sociologia e Comunicação(*)	68
407084	Jornalismo, Políticas Públicas e Cidadania (**)	68
407085	Estudos de Comunicação e Cultura (*)	68
407086	Políticas de Comunicação (*)	68
407087	Realidade Regional em Jornalismo (**)	68
Sub-total		782

DISCIPLINAS DE FORMAÇÃO ESPECÍFICA PROFISSIONAL

CÓDIGO	DISCIPLINAS	CARGA HORÁRIA
407088	Radiojornalismo (*)	68
407089	Fotojornalismo (*)	68
407090	Jornalismo Impresso (*)	68
407091	Métodos de Apuração Jornalística (**)	68
407092	Produção e Edição de Áudios Jornalísticos I - Laboratorial	68
407093	Produção e Edição de Textos Jornalísticos I - Laboratorial	68
407094	Produção Fotográfica - Laboratorial	68
407095	Webjornalismo (**)	68
407096	Telejornalismo (*)	68
407097	Design em Jornalismo (*)	68
407098	Infografia (**)	34
407099	Gêneros Discursivos Jornalísticos (*)	68
407100	Teorias do Jornalismo I (*)	68
407101	Teorias do Jornalismo II (**)	34
407102	Assessoria de Mídia	102
407103	Produção e Edição de Áudios Jornalísticos II – Laboratorial	68
407104	Produção e Edição de Textos Jornalísticos II - Laboratorial	68
407105	Produção e Edição de Audiovisual Jornalístico I – Laboratorial	68
407106	Núcleo de Redação Integrada I – Laboratorial	68
407107	Jornalismo Especializado (**)	68
407108	Ética e Legislação em Jornalismo (**)	68
407109	Produção e Edição de Textos Jornalísticos III - Laboratorial	68
407110	Produção e Edição de Audiovisual Jornalístico II – Laboratorial	68
407111	Crítica de Mídia	68
407112	Núcleo de Redação Integrada II – Laboratorial	68
407113	Projeto Experimental em Jornalismo I (**)	68
407114	Projeto Experimental em Jornalismo II (*)	34
407115	Orientação de Trabalho de Conclusão de Curso	34
407116	Gestão de Produção Jornalística (**)	68
407117	Produção e Edição de Textos Jornalísticos IV - Laboratorial	68
407118	Planejamento Estratégico em Mídia (*)	68
407119	Núcleo de Redação Integrada III – Laboratorial	68
Sub-total		2074

DISCIPLINAS DE ESTÁGIO SUPERVISIONADO

CÓDIGO	DISCIPLINAS	CARGA HORÁRIA
407120	Estágio Curricular Obrigatório Supervisionado (*) (**)	238
Sub-total		238

DISCIPLINAS DE DIVERSIFICAÇÃO OU APROFUNDAMENTO

CÓDIGO	DISCIPLINAS	Série	Sem	CARGA HORÁRIA
510062	Língua Portuguesa I (**)	1ª	2º	51
510060	Língua Brasileira de Sinais – Libras (**) (°)	1ª	2º	51
407121	Seminários I (*)	4ª	1º	51
407122	Seminários II (*)	4ª	1º	51
Sub-total				102 (#)

(#) Para 1ª e 4ª séries serão ofertadas duas disciplinas de diversificação e o discente deverá cursar uma destas em cada uma das séries, num total de 102h.

Nota - Os símbolos pospostos às disciplinas têm a seguinte correspondência:

* disciplina de meio ano de duração, ofertada no primeiro semestre,

** disciplina de meio ano de duração, ofertada no segundo semestre,

° disciplina a distância.

TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

O trabalho de conclusão de curso será requisito essencial e obrigatório para obtenção do diploma e será desenvolvido mediante controle, orientação e avaliação docente, por meio da disciplina de Orientação de Trabalho de Conclusão de Curso, conforme regulamento específico.

ESTÁGIO CURRICULAR SUPERVISIONADO

O Estágio Curricular Supervisionado será desenvolvido de conformidade com o respectivo regulamento aprovado pelo Conselho de Ensino, Pesquisa e Extensão.

ATIVIDADES COMPLEMENTARES

Para obter a sua graduação, o acadêmico deverá cumprir, no mínimo, 250 (duzentas e cinquenta) horas em atividades complementares, regulamentadas pelo Colegiado de Curso, com a possibilidade de realização de estágio não-obrigatório.

PRÁTICA ESPORTIVA

A atividade de Prática Esportiva será desenvolvida pelo acadêmico como atividade opcional.

DESDOBRAMENTO DAS ÁREAS DE CONHECIMENTO EM DISCIPLINAS

Nº DE ORDEM	ÁREAS DE CONHECIMENTO	DISCIPLINAS
-------------	-----------------------	-------------

DISCIPLINAS DE FORMAÇÃO BÁSICA GERAL

1	Eixo de Fundamentação Contextual	1.1 - Teorias da Comunicação 1.2 - Estudos de Comunicação e Cultura 1.3 - Políticas de Comunicação 1.4 - Realidade Regional em Jornalismo
2	Eixo de Fundamentação Humanística	2.1 - História do Brasil 2.2 - Filosofia e Jornalismo 2.3 - Língua Portuguesa 2.4 - Sociologia e Comunicação
3	Eixo de Fundamentação Específica	3.1 - História do Jornalismo 3.2 - Metodologia de Pesquisa em Jornalismo I 3.3 - Metodologia de Pesquisa em Jornalismo II 3.4 - Jornalismo, Políticas Públicas e Cidadania

DISCIPLINAS DE FORMAÇÃO ESPECÍFICA PROFISSIONAL

3	Eixo de Fundamentação Específica	3.5 - Gêneros Discursivos Jornalísticos 3.6 - Teorias do Jornalismo I 3.7 - Teorias do Jornalismo II 3.8 - Ética e Legislação em Jornalismo 3.9 - Projeto Experimental em Jornalismo I 3.10 - Projeto Experimental em Jornalismo II 3.11 - Orientação de Trabalho de Conclusão de Curso
4	Eixo de Formação Profissional	4.1 - Radiojornalismo 4.2 - Fotojornalismo 4.3 - Jornalismo Impresso 4.4 - Métodos de Apuração Jornalística 4.5 - Webjornalismo 4.6 - Telejornalismo 4.7 - Design em Jornalismo 4.8 - Infografia 4.9 - Assessoria de Mídia 4.10 - Jornalismo Especializado 4.11 - Gestão de Produção Jornalística 4.12 - Planejamento Estratégico em Mídia
5	Eixo de Aplicação Processual	5.1 - Produção e Edição de Áudios Jornalísticos I – Laboratorial 5.2 - Produção e Edição de Textos Jornalísticos I – Laboratorial 5.3 - Produção Fotográfica – Laboratorial 5.4 - Produção e Edição de Áudios Jornalísticos II – Laboratorial 5.5 - Produção e Edição de Textos Jornalísticos II – Laboratorial 5.6 - Produção e Edição de Audiovisual Jornalístico I – Laboratorial 5.7 - Produção e Edição de Textos Jornalísticos III – Laboratorial 5.8 - Produção e Edição de Audiovisual Jornalístico II – Laboratorial 5.9 - Crítica de Mídia

		5.10 - Produção e Edição de Textos Jornalísticos IV - Laboratorial
6	Eixo de Prática Laboratorial	6.1 - Núcleo de Redação Integrada I – Laboratorial 6.2 - Núcleo de Redação Integrada II – Laboratorial 6.3 - Núcleo de Redação Integrada III – Laboratorial
7	Estágio	7.1 – Estágio Curricular Obrigatório Supervisionado

DISCIPLINAS DE DIVERSIFICAÇÃO OU APROFUNDAMENTO

2	Eixo de Fundamentação Humanística	2.5 - Língua Portuguesa I 2.6 - Língua Brasileira de Sinais – Libras
4	Eixo Formação Profissional	4.13 - Seminários I 4.14 - Seminários II

EMENTÁRIO

407079 TEORIAS DA COMUNICAÇÃO

Fundamentos epistemológicos para uma teoria da comunicação. O processo histórico de formação do campo de estudos em comunicação segundo suas relações com as ciências sociais, a linguística, a antropologia, a psicologia e a filosofia. Os paradigmas teóricos e políticos dos primeiros estudos da comunicação nos Estados Unidos, Europa e América Latina. Modelos do processo de comunicação. As principais teorias da comunicação social. Comunicação e sociedade tecnológica: novos paradigmas teóricos.

407080 HISTÓRIA DO JORNALISMO

Surgimento dos primeiros jornais e periódicos. A defesa da liberdade de expressão e do direito à informação. Origens do jornalismo brasileiro. A influência da imprensa norte-americana. A censura como traço marcante na história do jornalismo no Brasil. Os personagens que fizeram a imprensa brasileira. História do rádio no Brasil. História da televisão no Brasil. O papel do jornalismo nos vários momentos da história do Brasil. Histórico dos principais conglomerados jornalísticos do país. O jornalismo brasileiro na era digital.

407081 METODOLOGIAS DA PESQUISA EM JORNALISMO I

Conhecimento científico, empírico, senso comum. Ciência, técnica, arte e tecnologia. Lógica e construção do conhecimento científico: ciências da vida, humanas e sociais. Conhecimento relação. Conceitos de método (estratégia, orientação e técnica), metodologia, procedimentos e técnicas de pesquisa. Relação entre sujeito de objeto na produção do conhecimento: Inter e multidisciplinaridades. Objetos e processos de pesquisa em Jornalismo. Produção do conhecimento em Jornalismo. Pressupostos para a pesquisa em Jornalismo. Diálogos e aproximações da abordagem jornalística com as principais propostas metodológicas de pesquisa em comunicação e ciências sociais.

407082 METODOLOGIAS DA PESQUISA EM JORNALISMO II

Procedimentos metodológicos (técnicas operacionais de investigação empírica): observação, questionário, enquête, entrevista. Características do texto acadêmico-científico. Etapas e instâncias da pesquisa e elaboração do projeto: construção do objeto, objetivos, justificativa, metodologia, referencial teórico, cronograma e viabilidade da proposta. Especificidades e orientação para elaboração de projetos para monografia e/ou produtos jornalísticos. Especificidades e orientações para formulação de métodos próprios de pesquisa em Jornalismo. Modo de dizer, linguagem científica, jornalística e variações no modo de dizer (clareza, lógica e coerência). Exercícios reflexivos de proposições investigativas em Jornalismo. Pesquisa aplicada e desenvolvimento de produtos. Projetos (planejamento e ações) de produção em Jornalismo.

407083 SOCIOLOGIA E COMUNICAÇÃO

Fundamentos da sociologia e seu desenvolvimento como campo do conhecimento. O objeto de estudo e conceitos fundamentais. A comunicação na sociedade. Globalização da comunicação: as redes de comunicação global e o imperialismo cultural. Sociologia do Jornalismo.

407084 JORNALISMO, POLÍTICAS PÚBLICAS E CIDADANIA

Sociedade civil, cidadania e políticas públicas. Noções que orientam as políticas públicas sociais: diversidade, direitos humanos e democracia participativa. Minorias sociais e abordagem de temas de interesse público na mídia: acessibilidade, igualdade de gênero, relações étnico-raciais, inclusão social, populações vulneráveis e educação quanto ao uso de drogas. Educação ambiental e políticas públicas. Variações do jornalismo cidadão: práticas de mídia comunitária, popular e alternativa. A cobertura de políticas públicas sociais: perspectivas e desafios para o jornalismo.

407085 ESTUDOS DA COMUNICAÇÃO E CULTURA

Princípios de antropologia cultural. Desenvolvimento do conceito de cultura nas ciências sociais. Globalização, trocas simbólicas e conflitos culturais. Estudos culturais britânicos, norte-americanos e latino-americanos. Identidade Cultural e Mídia. Comunicação e cultura popular brasileira (folkcomunicação). Aspectos da cultura profissional do jornalismo.

407086 POLÍTICAS DE COMUNICAÇÃO

Marcos regulatórios das comunicações no Brasil e no mundo. Controle social da mídia - Conselhos de Comunicação e demais dispositivos sociais de regulação. Concessão e financiamento de Canais estatais, públicos e privados em diferentes plataformas (rádio, TV e internet). Concentração da Comunicação no Brasil. Transformações do mercado de mídia. Economia política do jornalismo.

407087 REALIDADE REGIONAL EM JORNALISMO

Estudo do mercado jornalístico em âmbito regional. Identificação de características, limites e tendências da produção jornalística nos diferentes meios (impresso, sonoro, audiovisual e digital). Produção independente. Demandas sociais em comunicação: aspectos políticos, culturais, econômicos e geográficos. Análise e formulação de projetos, mapeamentos periódicos e campanhas jornalísticas voltados às potencialidades regionais de público, localidade e interesse segmentado.

407088 RADIOJORNALISMO

A era de ouro do rádio e os principais formatos radiofônicos. As rádios comerciais, educativas, comunitárias e as alternativas em radiodifusão. O papel educativo e mobilizador do rádio. Natureza e elementos da linguagem jornalística para o rádio. Concepções de programação e gêneros de programas radiofônicos. Aspectos teóricos e experimentação de novas linguagens do radiojornalismo nos meios tradicionais e na convergência midiática. Os avanços tecnológicos (online, webrádio).

407089 FOTOJORNALISMO

Fotografia e mídia: a história do fotojornalismo e seu crescente uso pelos meios de comunicação de massa. Fotografias que mudaram a história. Diferenças conceituais entre fotografia, fotojornalismo e fotodocumentarismo. O fotojornalismo no Brasil. Técnicas de reportagem fotográfica em jornais e revistas. Pré-produção (pauta), produção (reportagem) e pós-produção (edição) no fotojornalismo. Ética no fotojornalismo. Análise do fotojornalismo contemporâneo. Cenários e perspectivas de mercado. Antropologia urbana. Percepções visuais da cidade. Imagens públicas e cidade. A identidade e a referencialidade dos elementos urbanos. Processos produtivos do fotojornalismo: pauta, captura, edição, publicação. Formatos fotojornalísticos: ensaio, reportagem, fotolegenda, retrato, outros. Fotografia digital em base de dados. Rotinas de cobertura fotojornalística em redação integrada.

407090 JORNALISMO IMPRESSO

Processos de produção jornalística em impresso. Marcos e princípios editoriais: rotinas de produção. A hegemonia do impresso no Jornalismo moderno. A periodicidade como orientação editorial no impresso. Cobertura (do local ao global), pauta, redação e edição. Poder, opinião pública e expressão simbólica do impresso nas sociedades modernas (e contemporâneas). Transformações do meio impresso.

407091 MÉTODOS DE APURAÇÃO JORNALÍSTICA

Introdução dos fundamentos da atividade jornalística. A definição da pauta e os procedimentos de apuração e levantamento de dados em documentos, pesquisas, sites, base de dados e realização de entrevistas com fontes primárias e secundárias. Prática de investigações jornalísticas mais aprofundadas. Metodologia na apuração de reportagens investigativas. Conceituação de RAC (Reportagem com Auxílio de Computador). Procedimentos investigação de informações e cruzamentos em diferentes bases de dados. Leitura de dados em Excel. Técnicas de checagem.

407092 PRODUÇÃO E EDIÇÃO DE ÁUDIOS JORNALÍSTICOS I - LABORATORIAL

Produção e edição de áudios informativos curtos (notas e notícias) a partir da elaboração de pautas. Prática da apuração jornalística para áudios informativos curtos. Reflexões sobre o saber-fazer jornalístico e avaliação da produção e edição em áudio. Prática de produção, apuração e edição de áudios jornalísticos em Redação Integrada.

407093 PRODUÇÃO E EDIÇÃO TEXTOS JORNALÍSTICOS I - LABORATORIAL

Produção e edição de textos informativos curtos (notas, notícias, títulos e legendas) a partir da elaboração de pautas. Prática da apuração jornalística para textos informativos curtos. Prática de edição de textos jornalísticos em Redação Integrada

407094 PRODUÇÃO FOTOGRÁFICA - LABORATORIAL

Câmera fotográfica: operacionalidade e funções. Técnicas de enquadramento e composição. Iluminação fotográfica. Abordagem aos temas fotográficos (escolhas na captura de imagens). Funções do repórter fotográfico. Funções do editor de imagens. Seleção, tratamento e arquivamento de imagens. Planejamento e execução regular de cobertura fotojornalística em Redação Integrada.

407095 WEBJORNALISMO

Cultura digital e Jornalismo. Características do jornalismo na hipermídia (Multimedialidade, Interatividade, Hipertextualidade, Personalização, Memória, Instantaneidade). Jornalismo Digital em Bases de Dados e gerenciadores de conteúdo. Plataformas, formatos e dinâmicas de produção. Jornalismo e redes sociais online.

407096 TELEJORNALISMO

A televisão como veículo com áudio, imagens e texto, dimensões da sensibilidade humana. Estudos sobre jornalismo televisivo. O jornalismo na TV: conceitos. A televisão e informação. A produção em televisão. Diferentes formatos para a notícia em TV. Princípios da reportagem telejornalística. Abordagem dos modelos brasileiros e estrangeiros de telejornais. Especificidades da produção telejornalística na TV aberta e segmentada.

407097 DESIGN EM JORNALISMO

Sintaxe Visual. Layout. Conceitos básicos de softwares de editoração. Produção em Computação Gráfica voltada à realização de material Impresso, Audiovisual e Digital. Infográficos. A Referência no Design Gráfico. Análise e elaboração de projetos gráficos em jornalismo.

407098 INFOGRAFIA

A infografia na construção da narrativa jornalística. Unidade comunicativa na diversidade de linguagens. A organização das informações e o "pensar infograficamente". Os códigos do jornalismo iconográfico (gráficos, infográficos, mapas, símbolos, ícones, emblemas, ilustrações, *comics*, animações). Hipermídia e infografia em bases de dados. Ferramentas para a criação de infográficos.

407099 GÊNEROS DISCURSIVOS JORNALÍSTICOS

A produção jornalística nas suas variações de gêneros informativo, interpretativo, opinativo, dialógico. O processo de produção nos diferentes gêneros jornalísticos para múltiplas plataformas e suportes. Gêneros híbridos.

407100 TEORIAS DO JORNALISMO I

Conhecimento, ciência, sistemas, modelo e campo do jornalismo. Fundamentos entre uma prática profissional e a epistemologia conceitual. Jornalismo como leitura social do mundo e ciência aplicada. Bases para uma teoria em Ciências Sociais, Comunicação e Jornalismo. Elementos, pressupostos e referências para uma teoria em Jornalismo. As teorias na história do Jornalismo (contextualização). Conceitos centrais nas teorias do Jornalismo: entre especificidades e transversalidades. Fontes, rotinas, processos de produção, circulação e consumo. Aproximações e diferenças entre teorias da notícia, teorias da imprensa, teorias do Jornalismo. Principais teorias (propostas, hipóteses e abordagens) para explicar o Jornalismo. Caracterizações do Jornalismo, entre mudanças e atualizações. Autores referenciais nos estudos conceituais em Jornalismo.

407101 TEORIAS DO JORNALISMO II

Tópicos e estudos em teorias do Jornalismo: problematizações e desdobramentos relacionais. Atualizações conceituais.

407102 ASSESSORIA DE MÍDIA

Plano estratégico de comunicação: princípios, processos e formulações. Assessoria de mídia e seus campos integrados. Comunicação organizacional na era digital. Comunicação organizacional e gerenciamento de crise. Assessoria e relacionamentos com a mídia: ação estratégica de comunicação das organizações com seus públicos interno e externo. Produtos e serviços de Assessoria de mídia. Implantação e administração de assessoria. A empresa como fonte de informação. Jornalismo empresarial (impresso, eletrônico e on-line). Informação organizacional e interesse público. O cotidiano da Assessoria de Imprensa. O

assessor de imprensa: perfil e habilidades. O jornalista assessor: a realidade brasileira. Avaliação de desempenho na mídia. Orientação para planejamento e produção jornalística em mídia institucional.

407103 PRODUÇÃO E EDIÇÃO DE ÁUDIOS JORNALÍSTICOS II – LABORATORIAL

Atividades práticas de pautas, produção e edição de áudios de conteúdos jornalísticos. Reportagem, entrevistas, documentários em áudio. Prática da cobertura jornalística em áudio. Reflexões sobre o saber-fazer jornalístico e avaliação da produção/edição em áudio. Prática de produção e edição de áudios jornalísticos em Redação Integrada. Planejamento, produção, apuração, edição e pós-produção em radiojornalismo laboratorial com periodicidade regular.

407104 PRODUÇÃO E EDIÇÃO TEXTOS JORNALÍSTICOS II - LABORATORIAL

Produção de pautas, reportagens e cobertura jornalística. Prática de apuração jornalística para reportagem. O trabalho de seleção e ordenação das informações. Produção e edição de entrevistas perfil e PR (Perguntas e Respostas). Histórias de interesse humano. Reflexões sobre o saber-fazer jornalístico e avaliação da produção/edição. Produção e de edição de reportagens em Redação Integrada. Planejamento, produção, apuração, edição, fechamento e distribuição em jornal impresso laboratorial. Infografia em jornais impressos.

407105 PRODUÇÃO E EDIÇÃO DE AUDIOVISUAL JORNALÍSTICO I – LABORATORIAL

A relação dos sons e imagens para o desenvolvimento da linguagem audiovisual, o processo prático de seus elementos e recursos para emissão da mensagem. Desenvolvimento de atividades práticas de pautas, produção e edição audiovisual de conteúdo jornalístico curto (nota pelada, stand up, nota coberta, boletim e notícia). Reflexões sobre o saber-fazer jornalístico e avaliação da produção/edição. Prática de produção, apuração, edição e pós-produção de audiovisual jornalístico em Redação Integrada.

407106 NÚCLEO DE REDAÇÃO INTEGRADA I - LABORATORIAL

Fechamento, publicação e pós-produção de um jornal impresso, um radiojornal e site(s) de jornalismo especializado: planejamento editorial; cronograma e fluxograma da produção de acordo com a periodicidade de cada veículo; diálogo com as disciplinas responsáveis pela produção; organização das funções e tarefas de edição, publicação e circulação do jornal impresso (edição, diagramação, disponibilização em suporte impresso e online, distribuição, divulgação e interatividade), do radiojornal (edição, gravação, transmissão em emissora/s e na web, divulgação e interatividade) e do(s) site(s) (edição, postagem, gerenciamento de conteúdo e de redes sociais).

407107 JORNALISMO ESPECIALIZADO

O jornalismo especializado e a segmentação do público. Impactos da especialização jornalística no mercado profissional. A especificidade da linguagem dirigida a públicos segmentados. Jornalismo político, cultural, científico, ambiental, esportivo e outras variações.

407108 ÉTICA E LEGISLAÇÃO EM JORNALISMO

Pressupostos conceituais da ética em Jornalismo. Fundamentos do compromisso profissional e responsabilidade social no jornalismo. Desafios e limites da ética como orientação básica no exercício profissional em jornalismo. Bases, fundamentos e pressupostos das principais legislações em jornalismo no Brasil e no mundo. Breve histórico e principais transformações da legislação jornalística no país. Regulamentações normativas da profissão jornalística. Direito autoral e da personalidade no Jornalismo. Códigos de ética da profissão.

407109 PRODUÇÃO E EDIÇÃO TEXTOS JORNALÍSTICOS III – LABORATORIAL

Produção e edição de reportagens a partir da elaboração de pautas para jornalismo investigativo. Prática de reportagens investigativas em profundidade. Livro-reportagem. Processos de edição e checagem. Produção, apuração e edição de reportagens investigativas em Redação Integrada.

407110 PRODUÇÃO E EDIÇÃO DE AUDIOVISUAL JORNALÍSTICO II – LABORATORIAL

Desenvolvimento de atividades práticas de pautas, produção e edição audiovisual com conteúdo jornalístico mais elaborado, como entrevistas, reportagens e reportagens especiais. Produção de um telejornal com conteúdo jornalístico variado, explorando diferentes formatos (nota pelada, nota coberta, notícias, lapada, stand up, entrevista, reportagens especiais) com periodicidade regular. Reflexões sobre o saber-fazer jornalístico e avaliação da produção/edição. Prática de produção, apuração, edição e pós-produção de audiovisual jornalístico em Redação Integrada.

407111 CRÍTICA DE MÍDIA

Acompanhamento (e análise) da produção midiático-cultural em diferentes meios e suportes, a partir da identificação dos mecanismos e estratégias de agendamento, seleção temática, tratamento discursivo e angulação editorial. Análise/comentário em forma de produção laboratorial a partir dos conceitos de jornalismo cultural, crítica, consumo midiático, sensibilidade estética e gosto cultural. Produção e edição em Redação Integrada.

407112 NÚCLEO DE REDAÇÃO INTEGRADA II – LABORATORIAL

Fechamento, publicação e pós-produção de um portal jornalístico, de um telejornal e de um site institucional: planejamento editorial; cronograma e fluxograma da produção de acordo com as especificidades de cada veículo (periodicidade do telejornal, atualizações do site e deadline contínuo do portal); diálogo com as disciplinas responsáveis pela produção; organização das funções e tarefas de edição, publicação e circulação do telejornal (edição, gravação, transmissão em emissora/s e na web, divulgação e interatividade), do site institucional (edição, postagem, gerenciamento de conteúdo e de redes sociais) e do portal (edição, postagem, gerenciamento de conteúdo – edição de home, arquitetura de página mestra e de sites internos, criação/atualização de seções jornalísticas e seções de serviços, administração do tráfego para veículos integrados – e edição/administração de redes sociais).

407113 PROJETO EXPERIMENTAL EM JORNALISMO I

Características do texto acadêmico-científico. Etapas e elaboração do projeto: construção do objeto e problema de pesquisa, objetivos, justificativa, estratégias metodológicas, referencial teórico, viabilidade da proposta e delineamento do produto, quando for o caso. Elaboração de projeto monográfico ou produto jornalístico para a aplicação de conhecimentos teórico-práticos adquiridos durante o curso.

407114 PROJETO EXPERIMENTAL EM JORNALISMO II

Elaboração e desenvolvimento de Projetos Experimentais em Jornalismo. Operacionalização da ação metodológica, conforme as especificidades de monografia e produto jornalístico. Criação de condições para debate, execução e finalização dos projetos.

407115 ORIENTAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Orientação individual de Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC) – Projeto Experimental em Jornalismo. Acompanhamento sistemático do processo de elaboração e execução do Projeto, na modalidade monografia ou produto jornalístico. Desenvolvimento das etapas do processo de pesquisa ou elaboração de produto jornalístico com fundamentação teórica.

407116 GESTÃO DE PRODUÇÃO JORNALÍSTICA

Conceitos de gestão: organização, recursos humanos e negócios. Gestão de produção informativa. Ecossistema e ambiência no Jornalismo contemporâneo (pós-industrial). Mutações da esfera pública (caracterizações do campo e identidades, marcas e imagens). Criação de valor em Jornalismo. Jornalismo como empreendimento. Gestão em ambiências online e offline. Big data (como gerenciar, mensurar e avaliar produções editoriais na era da base de dados). Modelos de gestão (conteúdo, edição, curadoria). Relacionamentos com diferentes públicos: indicadores de consumo, audiência e condições de acesso. Perfil de gestor em Jornalismo. Gestão colaborativa (parcerias, permutas, sincronias e conselhos editoriais) em tempos de convergência tecnológica. Papel, atribuições e qualidades de um gestor (de produção) em Jornalismo com seu público. Estudos de caso

407117 PRODUÇÃO E EDIÇÃO TEXTOS JORNALÍSTICOS IV - LABORATORIAL

Desenvolvimento de atividades práticas de pautas, reportagens, com apuração contextualizada. Consolidação do aprendizado do texto jornalístico, com ênfase na reportagem para revistas. Processo editorial e prático das técnicas de edição: concisão, nitidez, coerência e linha editorial em Redação Integrada. Planejamento, produção, apuração, edição, fechamento e distribuição de revista laboratorial. Infografia em revistas.

407118 PLANEJAMENTO ESTRATÉGICO EM MÍDIA

Conceitos de Planejamento. Conceitos de estratégia, tática, meta, atores e cenários. Planejamento Estratégico (e situacional: PES). Planejamento Estratégico Situacional (PES). Planejamento de mídia. Mapeamento situacional no planejamento de ações de mídia nas sociedades complexas. Exercício de planejamento (de ação) em mídia. Planejamento editorial. Planejamento de mídia em redes sociais. Público (segmentação, interesse e opinião pública) e conteúdos (produção e circulação).

407119 NÚCLEO DE REDAÇÃO INTEGRADA III – LABORATORIAL

Fechamento, publicação e pós-produção de uma revista impressa e de uma revista hipermídia: planejamento editorial; cronograma e fluxograma da produção de acordo com as especificidades de cada veículo (periodicidade da impressa e deadline contínuo da hipermídia); diálogo com as disciplinas responsáveis pela produção; organização das funções e tarefas de edição, publicação e circulação da revista impressa (edição, diagramação, disponibilização em suporte impresso e online, distribuição, divulgação e interatividade) e da hipermídia (edição, postagem, gerenciamento de conteúdo e de redes sociais).

407120 ESTÁGIO CURRICULAR OBRIGATÓRIO SUPERVISIONADO

Prática jornalística que proporcione ao futuro profissional de Jornalismo a experiência direta em ambientes redacionais, como empresas jornalísticas, assessorias de mídia, sob a supervisão direta de profissional formado em Jornalismo nos potenciais campos de estágio e orientação semidireta de professor orientador de Estágio.

407121 SEMINÁRIOS I

Disciplina de caráter flexível, que pode se desdobrar em temas, pesquisas, estudos de caso, acompanhamento e análise de produção jornalística ou mesmo laboratorial, de modo a complementar as atividades previstas nas disciplinas regulares.

407122 SEMINÁRIOS II

Disciplina de caráter flexível, que pode se desdobrar em temas, pesquisas, estudos de caso, acompanhamento e análise de produção jornalística ou mesmo laboratorial, de modo a complementar as atividades previstas nas disciplinas regulares.

501580 FILOSOFIA E JORNALISMO

Filosofia teórica e jornalismo: lógica e epistemologias. Filosofia prática e jornalismo: ética, filosofia política e jurídica. Filosofia, linguagem e jornalismo: teorias, discursividade e mídia.

504547 HISTÓRIA DO BRASIL

Marcos estruturantes da história nacional contemporânea, em seus aspectos políticos, sociais e culturais. A formação da sociedade brasileira. Relações étnico-raciais e influência africana na constituição da história do Brasil. A atuação da mídia em diferentes contextos históricos.

510060 LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS – LIBRAS

A história da surdez e a educação do sujeito surdo no Brasil: questões sobre o programa de inclusão. Teorias linguísticas sobre a aquisição da linguagem pela criança surda e o estatuto da língua brasileira de sinais (LIBRAS). A Língua Brasileira de Sinais e escrita.

510061 LÍNGUA PORTUGUESA

Língua portuguesa aplicada às práticas textuais. Variações dos gêneros discursivos. Produção de textos (crônicas).

510062 LÍNGUA PORTUGUESA I

Texto: leitura e produção. Coesão e coerência textuais. Argumentatividade e narratividade. Gramática aplicada ao texto.

CURSO DE JORNALISMO

ANEXO II

1ª Série	Teorias da Comunicação	História do Brasil	Filosofia e Jornalismo	História do Jornalismo	Língua Portuguesa	Rádion Jornalismo	Fotojornalismo	Jornalismo Impresso
867	407079 68 0 4	504547 68 0 4	501590 68 4 0	407080 68 0 4	510061 68 4 0	407088 68 4 0	407089 68 4 0	407090 68 4 0
2ª Série	Metodologia de Pesquisa em Jornalismo I	Webjornalismo	Telejornalismo	Design em Jornalismo	Jornalismo Especializado	Gêneros Discursivos Jornalísticos	Teorias do Jornalismo I	Teorias do Jornalismo II
918	407081 68 0 4	407095 68 0 4	407096 68 4 0	407097 68 4 0	407107 68 0 4	407099 68 4 0	407100 68 4 0	407101 34 0 2
3ª Série	Estudos da Comunicação e Cultura	Metodologia de Pesquisa em Jornalismo II	Núcleo de Redação Integrada II - Laboratorial	Assessoria de Mídia	Produção e Edição de Textos Jornalísticos III - Laboratorial	Produção e Edição de Audiovisual Jornalístico II - Laboratorial		
646	407085 68 4 0	407082 34 2 0	407112 68 2 2	407102 102 3 3	407109 68 2 2	407110 68 2 2		
4ª Série	Políticas de Comunicação	Realidade Regional em Jornalismo	Projeto Experimental em Jornalismo II	Orientação de Trabalho de Conclusão de Curso	Gestão de Produção Jornalística	Produção e Edição de Textos Jornalísticos IV - Laboratorial		
765	407086 68 4 0	407087 68 0 4	407114 34 2 0	407115 34 1 1	407116 68 0 4	407117 68 2 2		

CURSO DE JORNALISMO

1ª Série	867	26	25	Produção e Edição de Textos Jornalísticos I - Laboratorial	407093	68	2	2	Produção Fotográfica - Laboratorial	407094	68	2	2	Produção e Edição de Áudios Jornalísticos I - Laboratorial	407092	68	2	2	Métodos de Apuração Jornalística	407091	68	0	4	Disciplina de Diversificação		510 /505	51	0	3
2ª Série	918	28	28	Produção e Edição de Audiovisual Jornalístico I - Laboratorial	407105	68	2	2	Núcleo de Redação Integrada I- Laboratorial I	407106	68	2	2	Produção e Edição de Textos Jornalísticos II - Laboratorial	407104	68	2	2	Produção e Edição de Áudios Jornalísticos II - Laboratorial	407103	68	2	2	Ética e Legislação em Jornalismo		407108	68	0	4
3ª Série	646	19	19	Projeto Experimental em Jornalismo I	407113	68	0	4	Critica de Midia	407111	68	2	2	Jornalismo, Políticas Públicas e Cidadania	407084	68	0	4	Disciplina de Diversificação		407	51	3	0					
4ª Série	765	32	27	Planejamento Estratégico em Midia	407118	68	4	0	Núcleo de Redação Integrada III - Laboratorial	407119	68	2	2	Estágio Curricular Obrigatório Supervisionado	407120	238	14	14	Disciplina de Diversificação		407	51	3	0					
Disciplinas Formação Básica	782			Disciplinas Form. Espec. Profissional	2074				Disciplinas Diversificação ou Aprofundamento	102				Atividades Complementares	250				Estágio Curricular	238				TOTAL		3446	Disciplinas a Distância		51
____ª Série	CHA	CHS-1ºS	CHS-2ºS	CHA - Carga horária Anual da série					Nome da Disciplina					COD.	CH	CHS-1ºS	CHS-2ºS		COD.	Código da disciplina									
				CHS-1ºS - Carga horária semanal no 1º semestre																									
				CHS-2ºS - Carga horária semanal no 2º semestre																									

Em vigor a partir de 1.º de janeiro de 2015 (Resolução CEPE n.º 005, de 26 de janeiro de 2015).

ANEXO B - Relatórios do projeto de extensão Lente Quente



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais
Divisão de Extensão Universitária



RELATÓRIO PARCIAL

1. DADOS DE IDENTIFICAÇÃO:

1.1. Título: Boletim fotojornalístico diário da cena cultural em Ponta Grossa: 'Lente Quente'	
1.2. Coordenador: Rafael Schoenherr	
1.3. Departamento e/ou Órgão Proponente(do Coordenador): Departamento de Comunicação Social - Jornalismo	
1.4. Período de abrangência do Relatório: junho a dezembro de 2010.	
1.5. Município: Local de Execução: Ponta Grossa, com saídas de campo a Carambeí, Castro e Pato Branco.	
1.6. População Atendida:	
Qtde	Caracterização (*)
30.000	Total estimado de visualizações da página do projeto no período
160	Estimativa aproximada de usuários que acompanham diariamente o site
400	Número de usuários seguidores da conta do projeto no microblog Twitter
5	Fontes institucionais de ações culturais regulares que receberam cobertura (uepg/proex, projeto Tela Alternativa, Sesc PG, projeto Cine Arte/Jornal da Manhã, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo).
70	Artistas em evento ou espetáculo local com registro em foto.
33	Artistas de Ponta Grossa registrados em foto.

75	Lugares da cidade e da região com expressão simbólica, cultural e identitária registrados em cobertura fotojornalística.
----	---

- Obs: Identificar a clientela. Ex: escolares, idosos, etc. (avaliação obrigatória, sugestão de avaliação)

2. PARTICIPANTES:

2.1. Docentes:

Nome	Departamento	C/H-semanal destinada ao projeto
Rafael Schoenherr	Decom	8h
Sérgio Luiz Gadini	Decom	2h

2.2 AGENTE(S) UNIVERSITÁRIO(S)

Nome	Órgão

2.3. Discentes: (avaliação obrigatória – sugestão de avaliação)

Nome Completo	CPF	Curso	Relacionar os Meses de Atuação	Carga Horária Total
Eduardo José de Godoy	064.847.879-30	Jornalismo	Jun a dez	78
Afonso Verner	079321159-06	Jornalismo	Jun a dez	76
Giovana Montes Celinski	070345269-07	Jornalismo	Jun a dez	74
Gildo Antonio Vicente da Silva	076.004.419-85	Jornalismo	Jun a dez	68
Guilherme Artoff Severino	044.377.169-30	Jornalismo	Jun a dez	62
Guilherme Brandão		Jornalismo	jun a set	24
Luana Nunes Stadler	084.521.469-14	Jornalismo	Jun a dez	62
Jean Marcel Ferreira	088.235.219-98	Jornalismo	Jun a dez	68
Jessica Paolla Bahls de Freitas	081.020.259-05	Jornalismo	jun a ago	10
Jennifer Ann Thomas	081.133.259-48	Jornalismo	jun a ago	12
Thiago de Quadros Terada	047.676.729-61	Jornalismo	Jun a dez	82
Maria Fernanda Lameu Teixeira	088.196.999-07	Jornalismo	Jun a dez	58
Marco Antonio Fürstenberger	045.885.089-62	Jornalismo	Jun a dez	70
Favero	059.536.949 - 97	Jornalismo	Jun a dez	72
Maykon Cristiano Lammerhirt	038. 904.019.37	Jornalismo	out a dez	10
Gisele Manjurma	076.445.719-57	Jornalismo	jun a set	20
Juliana Zavadzki Maier				

Nº de estagiários curriculares: 0

Nº de estagiários voluntários: 0

Nº de estagiários de pós-graduação: 0

Nº de estagiários bolsistas/Fonte 0

3. DESCRIÇÃO DETALHADA DAS ATIVIDADES DESENVOLVIDAS:

- Encontros para discussão e formulação da proposta inicial do projeto;
- Encontros para formatação inicial do produto jornalístico;
- Semana de teste e sondagem do funcionamento da cobertura fotoperjornalística;
- Avaliação da primeira semana de funcionamento e replanejamento do produto;
- Criação de espaço na web para disponibilização da imagens;
- Criação de lista de discussão na web por email para organização remota de atividades;
- Reuniões semanais de pauta e de ajustes nas dinâmicas produtivas;
- Cobertura fotopergráfica diária de manifestações culturais em Ponta Grossa;
- Edição e revisão diária de imagem digital e legenda informativa;
- Publicação diária de imagem em espaço online;
- Manutenção e organização de arquivo físico de imagens digitais;
- Contato semanal com fontes do setor cultural regional para captura de pautas;
- Divulgação diária de foto publicada via redes sociais na web;
- Divulgação do projeto via cartazes;
- Discussão do desenvolvimento do projeto com vistas a artigo científico;
- Estruturação a apresentação de artigos científicos com base em experiências do projeto;
- Cobertura fotopergráfica do Festival Universitário da Canção e do Festival Nacional de Teatro, ambos eventos de catálogo da UEPG;
- Atividade diária de produção jornalística e agendamento, para garantir acesso dos fotógrafos aos locais de cobertura;
- Caravana do projeto ao Parque Histórico de Carambei, para cobertura fotopergráfica regional;
- Primeiras formulações para formatação de conselho editorial do projeto.

4. RESULTADO DA AÇÃO:

Um primeiro resultado a destacar nesta fase inicial do projeto foi o aprofundamento experimental das discussões das disciplinas de Fotoperjornalismo e de Estudos de Comunicação e Cultura, ambas situadas no primeiro ano do curso de Jornalismo. Tendo em vista os produtores cursarem majoritariamente o primeiro ano, a primeira disciplina obteve complementação via projeto de extensão no que tange a:

- características produtivas e de linguagens da cobertura fotopergráfica em jornalismo cultural;
- potencialidades e limitações da fotografia digital e dos suportes midiáticos na web;
- o papel da pauta na cobertura fotoperjornalística.

Já a segunda disciplina foi complementada pelo projeto a partir das discussões e reformulações do conceito de cultura a orientar cotidianamente a cobertura fotopergráfica. Houve gradual tentativa e esforço de agregar as manifestações da cultura popular à habitual cobertura do setor artístico e dos eventos. A elasticidade do conceito de cultura, visitado em disciplina, pôde assim ser operacionalizada em termos comunicacionais – o que ainda constitui desafio às atividades.

De modo indireto, para além de disciplinas pontuais, registra-se também o impacto do projeto no perfil dos estudantes produtores, no exercício e formação de hábitos profissionais do jornalismo vinculados a prazos e ao ritmo diário de trabalho. As dinâmicas do projeto acabam por suprir parcialmente a carência por prática fotopergráfica regular, de modo a melhor desempenhar o uso do equipamento e a percepção acurada da realidade. Vale também nesse sentido expressar a sutil adesão de estudantes a atividades culturais em função do ritmo da cobertura, o que certamente amplia as possibilidades de formação crítica.

O principal ganho social da comunidade cultural de Ponta Grossa foi a disponibilidade de um acervo de mais de 250 fotografias na web em apenas seis meses de atividades. Uma parcela dos registros volta-se à memória justamente dos artistas da cidade, o que também

fundamenta um arquivo da produção cultural. Essa primeira de suprir uma demanda informativa de acompanhamento regular da cena cultural local gerou comentários regulares no site. Houve aumento de contatos no âmbito produtivo, reflexo da adesão ou circulação do produto. Outro indício dessa circulação foi a utilização de pautas ou imagens do projeto em veículos de imprensa. Vários artistas fotografados solicitaram cópias das imagens após eventos, o que reforça a existência de uma demanda relevante em se fazer a memória das expressões culturais de Ponta Grossa e região.

Discorrer sobre o impacto da ação, levando em conta os ganhos acadêmicos e/ou sociais proporcionados pelo projeto.

5. PRODUÇÃO: (Anexar cópia comprobatória)

SCHOENHERR, Rafael ; STADLER, Luana ; VERNER, Afonso ; CELINSKI, Giovana ; ANTONIO, Gildo . Cena cultural em legendas: o texto verbal no projeto Lente Quente. In: VIII Encontro Paranaense de Pesquisa em Jornalismo, 2010, Ponta Grossa. VIII Encontro Paranaense de Jornalismo. Ponta Grossa : Agência de Jornalismo, 2010. v. 01. p. 01-12.

SCHOENHERR, Rafael; GODOY, Eduardo; TERADA, Thiago de Quadros. LENTE QUENTE: REGISTRO FOTOJORNALÍSTICO DIGITAL DA CENA CULTURAL EM PONTA GROSSA. 4º Congresso Nacional de Extensão Universitária, Unopar, 2010.

SCHOENHERR, Rafael et al. 'Lente Quente': retrato digital fotojornalístico da cultura em Ponta Grossa. III Feira de Mídia Cidadã. VI Conferência Brasileira de Mídia Cidadã. Faculdade de Pato Branco, 2010.

Relacionar livros, artigos publicados, participações em eventos, seminários etc, constando data e local de realização (relacionado ao programa/projeto de extensão).

6. FONTE DE RECURSOS E RESPECTIVOS VALORES DE FINANCIAMENTO, APLICADOS NO PROJETO:

Não foram revertidos valores ao projeto.

7. POLÍTICA DOCENTE:

Número e descrição de vídeos ou audiovisuais de divulgação realizados, vinculados ao Projeto.
0

Citar quantidade e tipo de material confeccionado, dia e mês de realização.

Produção de material didático e outros recursos institucionais.
Guia interno de orientação para a produção de título e legendas em fotos jornalísticas de cultura.
Circulação digital entre os produtores, em setembro de 2010.

Citar quantidade e tipo de material confeccionado, dia e mês de realização.

Cumprimento de metas estabelecidas no Projeto:

(X) Total () Parcial

Clientela: (☒) externa até 25% do total
 (☐) externa de 26 a 50% do total
 (☐) externa de 51 a 75% do total
 (☐) externa acima de 76% do total

Houve parceria com setores da sociedade?
 (☒) Sim. Quais? Poder público (Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, Conservatório de Música Maestro Paulino), sociedade civil (Sesc, Iesol, Cine Arte, Tela Alternativa, Fuc, Fenata/Proex).
 (☐) Não.

Houve articulação com o ensino e a pesquisa?
 (☐) Com um ou com outro
 (☒) com ambos

O Projeto envolveu:
 (☐) somente docente
 (☒) docente e discente
 (☐) docente e técnico
 (☐) docente, discente e técnico

Houve publicação do relatório? Onde?
 Não.

Anexar comprovante.

Houve recursos externos (acordo e/ou convênio)
 (☐) Sim. Quais?

 (☒) Não

Em ____/____/____.

Assinatura do Coordenador



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais
Divisão de Extensão Universitária



RELATÓRIO FINAL

1. DADOS DE IDENTIFICAÇÃO:

1.1. Título: Boletim fotojornalístico diário da cena cultural em Ponta Grossa: 'Lente Quente'	
1.2. Coordenador: Rafael Schoenherr	
1.3. Departamento e/ou Órgão Proponente(do Coordenador): Departamento de Comunicação Social – Jornalismo	
1.4. Período de abrangência do Relatório: junho de 2010 a dezembro de 2011.	
1.5. Município: Local de Execução: Ponta Grossa, com saídas de campo a Carambeí, Castro, Curitiba, Maringá, Londrina, Palmeira, Ivaí e Pato Branco.	
1.6. População Atendida:	
Qtde	Caracterização (*)
32.640	Total estimado de visualizações da página do projeto no período
448	Número de usuários seguidores da conta do projeto no microblog Twitter
160	Estimativa aproximada de usuários que acompanham diariamente o site
5	Fontes institucionais de ações culturais regulares que receberam cobertura (uepg/proex, projeto Tela Alternativa, Sesc PG, projeto Cine Arte/Jornal da Manhã, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo).
105	Artistas em evento ou espetáculo local com registro em foto.
65	Artistas de Ponta Grossa registrados em foto.

123	Lugares da cidade e da região com expressão simbólica, cultural e identitária registrados em cobertura fotojornalística.
740	Fotos publicadas no site www.flickr.com/lentequente
03	Galerias de foto publicadas no site Cultura Plural.

- Obs: Identificar a clientela. Ex: escolares, idosos, etc. (avaliação obrigatória, sugestão de avaliação)

2. PARTICIPANTES:

2.1. Docentes:

Nome	Departamento	C/H-semanal destinada ao projeto
Rafael Schoenherr	Decom	8h
Sérgio Luiz Gadini	Decom	2h

2.2 AGENTE(S) UNIVERSITÁRIO(S)

Nome	Órgão

2.3. Discentes: (avaliação obrigatória – sugestão de avaliação)

Nome Completo	CPF	Curso	Relacionar os Meses de Atuação	Carga Horária Total
Eduardo José de Godoy	064.847.879-30	Jornalismo	Jun de 2010 a dez de 2011	134
Afonso Verner	079321159-06	Jornalismo	Jun de 2010 a dez de 2011	146
Giovana Montes Celinski	070345269-07	Jornalismo	Jun a dez	104
Gildo Antonio Vicente da Silva	076.004.419-85	Jornalismo	Jun de 2010 a dez de 2011	146
Guilherme Artoff Severino	044.377.169-30	Jornalismo	Jun a dez	74
Guilherme Brandão	084.521.469-14	Jornalismo	jun a set	24
Luana Nunes Stadler	088.235.219-98	Jornalismo	Jun de 2010 a dez de 2011	80
Jean Marcel Ferreira	081.020.259-05	Jornalismo	Jun a dez	69
Jessica Paolla Bahls de Freitas	081.133.259-48	Jornalismo	jun a ago	10
Jennifer Ann Thomas	047.676.729-61	Jornalismo	jun a ago	12
Thiago de Quadros Terada	088.196.999-07	Jornalismo	Jun a dez	97
Maria Fernanda Lameu Teixeira	045.885.089-62	Jornalismo	Jun de 2010 a dez de 2011	98
Marco Antonio Fürstenberger Favero	059.536.949 - 97	Jornalismo	Jun de 2010 a dez de 2011	119
Maykon Cristiano Lammerhirt	038. 904.019.37	Jornalismo	Jun de 2010 a dez de 2011	142
Gisele Manjurma	076.445.719-57	Jornalismo	Jun de 2010 a dez de 2011	22

Juliana Zavadzki Maier Camila Gasparini	416.296.148-40	Jornalismo Jornalismo	jun a set Jan a dez de 2011	20 38
Antonio Correia	052.790.919-01	Jornalismo	Jan a dez de 2011	76
Rafaela Serrato	077.428.699-77	Jornalismo	Jan a dez de 2011	28
Roseli Stepurski	772.159.829-04	Jornalismo	Jan a dez de 2011	28
Larissa Serrato	077.428.709-83	Jornalismo	Jan a dez de 2011	12

Nº de estagiários curriculares: 0

Nº de estagiários voluntários: 0

Nº de estagiários de pós-graduação: 0

Nº de estagiários bolsistas/Fonte 0

3. DESCRIÇÃO DETALHADA DAS ATIVIDADES DESENVOLVIDAS:

2010

- Encontros para discussão e formulação da proposta inicial do projeto;
- Encontros para formatação inicial do produto jornalístico;
- Semana de teste e sondagem do funcionamento da cobertura fotojornalística;
- Avaliação da primeira semana de funcionamento e replanejamento do produto;
- Criação de espaço na web para disponibilização da imagens;
- Criação de lista de discussão na web por email para organização remota de atividades;
- Reuniões semanais de pauta e de ajustes nas dinâmicas produtivas;
- Cobertura fotográfica diária de manifestações culturais em Ponta Grossa;
- Edição e revisão diária de imagem digital e legenda informativa;
- Publicação diária de imagem em espaço online;
- Manutenção e organização de arquivo físico de imagens digitais;
- Contato semanal com fontes do setor cultural regional para captura de pautas;
- Divulgação diária de foto publicada via redes sociais na web;
- Divulgação do projeto via cartazes;
- Discussão do desenvolvimento do projeto com vistas a artigo científico;
- Estruturação a apresentação de artigos científicos com base em experiências do projeto;
- Cobertura fotográfica do Festival Universitário da Canção e do Festival Nacional de Teatro, ambos eventos de catálogo da UEPG;
- Atividade diária de produção jornalística e agendamento, para garantir acesso dos fotógrafos aos locais de cobertura;
- Caravana do projeto ao Parque Histórico de Carambeí, para cobertura fotográfica regional;
- Primeiras formulações para formatação de conselho editorial do projeto.

2011

- Reuniões semanais de pauta e de ajustes nas dinâmicas produtivas;
- Cobertura fotográfica diária de manifestações culturais em Ponta Grossa;
- Edição e revisão diária de imagem digital e legenda informativa;
- Publicação diária de imagem em espaço online;
- Manutenção e organização de arquivo físico de imagens digitais;
- Contato semanal com fontes do setor cultural regional para captura de pautas;
- Divulgação diária de foto publicada via redes sociais na web;
- Divulgação do projeto via cartazes;

- Discussão do desenvolvimento do projeto com vistas a artigo científico;
 - Estruturação a apresentação de artigos científicos com base em experiências do projeto;
 - Cobertura fotográfica do Festival Universitário da Canção e do Festival Nacional de Teatro, ambos eventos de catálogo da UEPG;
- Atividade diária de produção jornalística e agendamento, para garantir acesso dos fotógrafos aos locais de cobertura;
- Planejamento, organização e realização de colóquios com fotógrafos profissionais (3 edições);
 - Visita a exposição fotográfica de João Roberto Ripper e participação na palestra de abertura, em Curitiba (22 de fevereiro);
 - Organização e articulação do Conselho Editorial do projeto, bem como a manutenção de contatos de sugestões e críticas;
 - Organização de festa comemorativa de um ano do projeto;
 - Organização de coletânea em CD das melhores fotos do Fenata de 2010;
 - Produção de camisetas e materiais de divulgação do projeto;
 - Organização de exposição fotográfica na Proex, na abertura do Conex (seleção de imagens e edição);
 - Produção de slides fotográficos para exibição na TV Comunitária de Ponta Grossa, nas sessões do projeto de extensão Tela Alternativa e em eventos do curso de Jornalismo;
 - Produção fotográfica de livro de poesias de Adilson Rei dos Santos;
 - Produção de fotos para trabalhos de conclusão de cursos (livro-reportagem);
 - Atualização de galerias de imagens para o site Cultura Plural;
 - Produção de fotos para o blog Crítica de Ponta;
 - Expedição de cobertura fotográfica a Palmeira, na comunidade de N. S. Das Pedras;
 - Participação em exposição e oficina de fotojornalismo da New Holland, em Ponta Grossa;
 - Oficina de fotojornalismo para ingressantes no projeto, durante a Semana de Integração da Resistência;
 - Participação em conversa com o fotógrafo Christopher Eudes sobre a cobertura do Fenata 2011;
 - Inserção de fotografias em mapas da cidade e da região (google maps / flickr);
 - Renovação de conta no Flickr;
 - Levantamento de orçamentos para a produção de postais do projeto;
 - Realização de coletiva de imprensa com o músico Igor Firlus;
 - Compartilhamento de livros e álbuns fotográficos entre os integrantes do projeto;
 - Produção de materiais internos de instrução sobre legendas e fotografias jornalísticas de cultura;
 - Expedição de cobertura fotojornalística a Ivaí (Comunidades Quilombolas).
 - Expedição a Castro para cobertura do show de Zé Ramalho.
 - Participação do Expocom Sul 2011, em Londrina, nas categorias de fotojornalismo, foto arte e ensaio fotográfico (1º lugar).

4. RESULTADO DA AÇÃO:

Um primeiro resultado a destacar na fase inicial do projeto foi o aprofundamento experimental das discussões das disciplinas de Fotojornalismo e de Estudos de Comunicação e Cultura, ambas situadas no primeiro ano do curso de Jornalismo. Tendo em vista os produtores cursarem majoritariamente o primeiro ano, a primeira disciplina obteve complementação via projeto de extensão no que tange a:

- características produtivas e de linguagens da cobertura fotográfica em jornalismo cultural;

- potencialidades e limitações da fotografia digital e dos suportes midiáticos na web;
- o papel da pauta na cobertura fotojornalística.

Já a segunda disciplina foi complementada pelo projeto a partir das discussões e reformulações do conceito de cultura a orientar cotidianamente a cobertura fotográfica. Houve gradual tentativa e esforço de agregar as manifestações da cultura popular à habitual cobertura do setor artístico e dos eventos. A elasticidade do conceito de cultura, visitado em disciplina, pôde assim ser operacionalizada em termos comunicacionais – o que ainda constitui desafio às atividades.

De modo indireto, para além de disciplinas pontuais, registra-se também o impacto do projeto no perfil dos estudantes produtores, no exercício e formação de *habitus* profissionais do jornalismo vinculados a prazos e ao ritmo diário de trabalho. As dinâmicas do projeto acabam por suprir parcialmente a carência por prática fotográfica regular, de modo a melhor desempenhar o uso do equipamento e a percepção acurada da realidade. Vale também nesse sentido expressar a sutil adesão de estudantes a atividades culturais em função do ritmo da cobertura, o que certamente amplia as possibilidades de formação crítica.

O principal ganho social da comunidade cultural de Ponta Grossa foi a disponibilidade de um acervo de mais de 740 fotografias na web em apenas um ano e seis meses de atividades. Uma parcela dos registros volta-se à memória justamente dos artistas da cidade, o que também fundamenta um arquivo da produção cultural. Essa tentativa de suprir uma demanda informativa de acompanhamento regular da cena cultural local gerou comentários regulares no site. Houve aumento de contatos no âmbito produtivo, reflexo da adesão ou circulação do produto. Outro indício dessa circulação foi a utilização de pautas ou imagens do projeto em veículos de imprensa. Vários artistas fotografados solicitaram cópias das imagens após eventos, o que reforça a existência de uma demanda relevante em se fazer a memória das expressões culturais de Ponta Grossa e região.

Outro resultado foi o diálogo com outros projetos de extensão da UEPG, tais como o Cultura Plural e o Tela Alternativa. O segundo ofereceu espaço em tela para exibição de imagens antes do início das sessões regulares e o primeiro possibilitou o desdobramento das atividades do Lente Quente, na medida em que ajudou a desenvolver o formato de galerias de fotos, permitindo assim a apresentação de ensaios e de reportagens fotográficas – em complementação à publicação diária do flickr.

Ainda dentro do curso de Jornalismo, o acervo de imagens do projeto permitiu interações com o jornal-laboratório Foca Livre e também com o blog Crítica de Ponta, desenvolvido na disciplina de Crítica de Mídia. Ao final de 2011, percebeu-se impacto do projeto sobre os trabalhos de conclusão de curso. Um documentário sobre a crença dos detentos da cadeia pública Delegado Hildebrando de Souza contou com galeria de fotos produzidas pelo Lente Quente. O mesmo ocorreu com livro-reportagem sobre pessoas em situação de rua na cidade. Um último indicador de resultados do projeto no nível da formação foi a participação de vários integrantes em concurso municipal de fotos de cobertura do festival Geração Easy Rock, conquistando inclusive uma premiação de segundo lugar.

Discorrer sobre o impacto da ação, levando em conta os ganhos acadêmicos e/ou sociais proporcionados pelo projeto.

5. PRODUÇÃO: (Anexar cópia comprobatória)

SCHOENHERR, Rafael ; STADLER, Luana ; VERNER, Afonso ; CELINSKI, Giovana ; ANTONIO, Gildo . Cena cultural em legendas: o texto verbal no projeto Lente Quente. In: **VIII Encontro Paranaense de Pesquisa em Jornalismo, 2010, Ponta Grossa. VIII Encontro Paranaense de Jornalismo. Ponta Grossa : Agência de Jornalismo, 2010. v. 01. p. 01-12.**

SCHOENHERR, Rafael; GODOY, Eduardo; TERADA, Thiago de Quadros. **LENTE QUENTE: REGISTRO FOTOJORNALÍSTICO DIGITAL DA CENA CULTURAL EM PONTA GROSSA**. 4º Congresso Nacional de Extensão Universitária, Unopar, 2010.

SCHOENHERR, Rafael et al. 'Lente Quente': retrato digital fotojornalístico da cultura em Ponta Grossa. III Feira de Mídia Cidadã. VI Conferência Brasileira de Mídia Cidadã. Faculdade de Pato Branco, 2010.

STADLER, Luana. [ESTRATÉGIAS DE VISIBILIDADE DA CULTURA LOCAL NO “LENTE QUENTE” : PAUTA EM UM BOLETIM FOTOJORNALÍSTICO DIGITAL DIÁRIO](#). Artigo apresentado no 9º Conex. Ponta Grossa: UEPG, 2011.

SCHOENHERR, Rafael (coordenador). A cultura de Ponta Grossa em um ano de Lente Quente. Exposição fotográfica durante o 9º Conex. Ponta Grossa: UEPG, 2011.

Relacionar livros, artigos publicados, participações em eventos, seminários etc, constando data e local de realização (relacionado ao programa/projeto de extensão).

6.FONTE DE RECURSOS E RESPECTIVOS VALORES DE FINANCIAMENTO, APLICADOS NO PROJETO:

Não foram revertidos valores ao projeto.

Anexar Comprovante

7. INFORMAÇÕES COMPLEMENTARES:

Número e descrição de vídeos e/ou materiais educativos de divulgação realizados, vinculados ao Projeto.

- produção de spot de divulgação do projeto para TV comunitária de Ponta Grossa em agosto de 2011;
- produção de vídeos de slides fotográficos para divulgação em eventos e sessões de cinema, a partir de maio de 2011.

Citar quantidade e tipo de material confeccionado, dia e mês de realização.

Houve parceria com setores da sociedade?

☒ Sim. Quais? **Poder público (Secretaria Municipal de Cultura e Turismo, Conservatório de Música Maestro Paulino), sociedade civil (Sesc, Iesol, Cine Arte, Tela Alternativa, Fuc, Fenata/Proex, grupos culturais, casas de show, TV Comunitária e espaços culturais).**

☐ Não.

Em ____08____/____03____/____2012____.

Assinatura do Coordenador



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais
Divisão de Extensão Universitária



FORMULÁRIO PARA RELATÓRIO PARCIAL MODALIDADE PROJETO

1 TÍTULO: Boletim digital fotojornalístico da cultura em Ponta Grossa: Lente Quente			
2 PERÍODO DO PROJETO: 01/04/2013 a 01/04/2014			
3 PERÍODO DE ABRANGÊNCIA DESTE RELATÓRIO: 01/04/2012 A 01/04/2013			
4 VINCULADO A PROGRAMA: ☐ Sim ☒ Não Se vinculado, qual programa:			
5 ÁREA TEMÁTICA PRINCIPAL	☒ Comunicação ☐ Cultura ☐ Direitos Humanos e Justiça	☐ Educação ☐ Meio Ambiente ☐ Saúde	☐ Tecnologia e Produção ☐ Trabalho
6 PALAVRAS-CHAVE	1.Fotojornalismo	2.Circuito Cultural	3.Cultura Digital
7 MUNICÍPIO:Ponta Grossa LOCAL DE EXECUÇÃO: Laboratórios do curso de Jornalismo/UEPG e espaços culturais do município.			
8 POPULAÇÃO ATENDIDA:			
QUANTIDADE	CARACTERIZAÇÃO (*)		
200	Pessoas que circularam pela Praça Barão do Rio Branco durante exposição de fotos do projeto.		
100	Pessoas do curso de Jornalismo e das entidades da sociedade civil participantes do projeto de extensão Portal Comunitário que presenciaram exposição de fotos do projeto no Sesc PG.		
60	Pessoas do curso de Jornalismo, do projeto de extensão Cultura Plural, da Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de Ponta Grossa e da comunidade que presenciaram mostra fotográfica no Cine Teatro Ópera durante exibição de vídeos e documentários.		
50	Estudantes e pesquisadores de Comunicação da UEPG e de outras instituições atingidos pela divulgação científica do projeto em eventos da área.		
150	Professores e estudantes do curso de Jornalismo da UEPG usuários do site.		
102	Grupos, instituições ou agentes culturais de Ponta Grossa fotografados pelo projeto.		
30	Grupos, instituições ou agentes culturais de outras cidades fotografados pelo projeto.		
380	Média de usuários do site a partir do índice de visualizações das imagens.		
200	Pessoas que circularam pelo bar Bola 13 durante exposição de fotos e do documentário do projeto.		
200	Estudantes, professores e demais participantes de colóqui que presenciaram exposição especial digital Dia da Mulher, no grande auditório da UEPG.		
150	Estudantes, professores e profissionais de comunicação que presenciaram exposição digital sobre história do rádio durante Semana da Comunicação na UEPG.		

516	Usuários da rede social Twitter seguidores do projeto.
258	Usuários da rede social Facebook seguidores do projeto.
195.334	Número total acumulado de visualizações das imagens até o período.

(*) Identificar a clientela. Ex: escolares, idosos, jovens, etc. (Avaliação obrigatória)

9 EQUIPE EXECUTORA:

9.1 DOCENTES (envolvidos no projeto)

Nome	Lotação	Carga horária realizada
Rafael Schoenherr	Dejor	6h
Sérgio Luiz Gadini	Dejor	2h

9.2 AGENTES UNIVERSITÁRIOS

Nome	Lotação	Carga horária realizada

9.3 DISCENTES (Avaliação Obrigatória)

Nome Completo	CPF	Curso	Período de Atuação	Total da Carga Horária
André Jonsson	09810516932	Jornalismo	Desde abril de 2012	
Eduardo José de Godoy	064.847.879-30	Jornalismo	Abril a julho de 2012	
Afonso Ferreira Verner	079321159-06	Jornalismo	Abril a julho de 2012	
Gildo Antonio Vicente da Silva	076.004.419-85	Jornalismo	Abril a junho de 2012	
Luana Nunes Stadler	084.521.469-14	Jornalismo	Abril a julho de 2012	
Maria Fernanda Lameu Teixeira	088.196.999-07	Jornalismo	Abril a julho de 2012	
Marco Antonio Fürstenberger Favero	045.885.089-62	Jornalismo	Abril a dezembro de 2012	
Maykon Cristiano Lammerhirt	038.904.019.37	Jornalismo	Abril a julho de 2012	
Antonio Fernando Correia Júnior	052.790.919-01	Jornalismo	Abril a dezembro de 2012	
Rafaela Serrato Silvestre	077.428.699-77	Jornalismo	Abril a dezembro de 2012	
Camila Silva Gasparini	416.296.148-40	Jornalismo	Desde abril de 2012	
Roseli Spinardi Marcondes Stepurski	772.159.829.04	Jornalismo	Desde abril de 2012	
Larissa Serrato Silvestre	077.428.709-83	Jornalismo	Abril a	

			dezembro de 2012	
Maria Luísa Cerri	088.760.239-84	Jornalismo	Desde abril de 2012	
Keren do Prado Bonfim	420.496.338-23	Jornalismo	Abril a agosto de 2012	
Luana Caroline Nascimento	091.457.859-61	Jornalismo	Desde abril de 2012	
Rafaella Ribeiro Feola	087.856.039.-45	Jornalismo	Abril a setembro de 2012	
Mariele Aparecida Morski	088.084.639-90	Jornalismo	Desde abril de 2012	
Melissa Ribas Moura	050.412.009-39	Jornalismo	Abril a dezembro de 2012	
Andre Luis Lopes da Silva	091.258.499-80	Jornalismo	Abril a outubro de 2012	
João Henrique Santos Souza	084.472.489-09	Jornalismo	Desde abril de 2012	
Giovana Paganini	084.085.509-09	Jornalismo	Abril a setembro de 2012	
Ozires Kelvin Guimarães Vieira	086.370.339-97	Jornalismo	Desde abril de 2012	

Nº de estagiários curriculares: (0)

Nº de estagiários voluntários: (0)

Nº de estagiários de pós-graduação: (0)

Nº de estagiários bolsistas: (0) Fonte: _____

10 ÓRGÃOS ENVOLVIDOS

--

Identificar a parceria e as ações de cada órgão.

11 RESUMO DAS ATIVIDADES DESENVOLVIDAS:

- participação de integrantes como ouvintes no colóquio 'Fotojornalismo Esportivo: o olhar paranaense nos jogos Olímpicos de Londres 2012', com os fotojornalistas Daniel Castellano e Valterci Santos. Promoção: Associação dos Repórteres Fotográficos e Cinematográficos do Paraná (Arfoc-PR). Em 17 de setembro de 2012, em Curitiba.

- visita dirigida a exposição fotográfica de Flávio Dann 'Passageiro do Preto e Branco – Fotografias 1946-2012', na Galeria da Caixa Cultural. Em 6 de setembro de 2012, em Curitiba.

- visita dirigida a exposições artísticas no Museu Oscar Niemeyer e ao Museu da Gravura. Em 6 de setembro de 2012, em Curitiba.

- cobertura de Secom – história do rádio.

- exposições: Sesc, Ópera, praça Barão do Rio Branco, Semana de Comunicação, Dia da Mulher e bar Bola 13.

- produção de vídeo informativo sobre o projeto.

- cobertura 25º Fuc.

- cobertura 40º Fenata.

- produção de 19 galerias de imagem para o projeto de extensão Cultura Plural (Jornalismo/UEPG).

- desenvolvimento de mapa fotográfico das manifestações culturais de Ponta Grossa.

- reuniões de pauta semanais.
- diálogo com conselho editorial para avaliação parcial de materiais.
- cobertura Flicampos.
- confecção de cartão de divulgação do projeto.
- confecção de banner de divulgação do projeto.

Dados estatísticos, apresentar em quadro.

12 RESULTADOS DA AÇÃO

Discorrer sobre o impacto da ação, levando em conta o aprendizado dos acadêmicos, a formação do profissional cidadão e a melhoria na qualidade de vida da população.

13 PRODUÇÃO: (Anexar cópias comprobatórias)

STADLER, Luana Nunes ; **SCHOENHERR, Rafael** . Observação em trânsito: as fotolegendas nas colunas Flagra e Observatório. In: XV Seminário de Inverno de Estudos em Comunicação, 2012, Ponta Grossa. XV Seminário de Inverno de Estudos em Comunicação. Ponta Grossa: Agência de Jornalismo UEPG, 2012. v. 1. p. 1-12.

SCHOENHERR, Rafael ; NASCIMENTO, L. C. . Mapeamento fotojornalístico da cultura na web: segmentação jornalística como indicador em alta resolução de realidades específicas. In: XV Seminário de Inverno de Estudos em Comunicação, 2012, Ponta Grossa. XV Seminário de Inverno de Estudos em Comunicação. Ponta Grossa: Agência de Jornalismo UEPG, 2012. v. 1. p. 1-12.

SCHOENHERR, Rafael ; STADLER, Luana Nunes . Princípios de Organização da Fotografia em Base de Dados na Web: A Cidade. In: XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, 2012, Chapecó. XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul. Chapecó: Unochapecó, 2012. v. 1. p. 1-9.

SCHOENHERR, Rafael ; JONSSON, André ; SOUZA, João Henrique ; CERRI, Maria Luiza ; NASCIMENTO, L. C. . Registro Fotográfico da Cidade em Transformação: Imagem Documental no Projeto 'Lente Quente' de cobertura fotojornalística da cultura em Ponta Grossa. In: 10º CONEX - Encontro Conversando sobre Extensão, 2012, Ponta Grossa. 10º CONEX - Encontro Conversando sobre Extensão. Ponta Grossa: UEPG, 2012. v. 1. p. 1-4.

SCHOENHERR, Rafael; STADLER, Luana Nunes; VERNER, Afonso Ferreira. FOTOJORNALISMO COMO BASE DE DADOS E MEMÓRIA: ROTINAS DE ARQUIVAMENTO E UTILIZAÇÃO DE FOTOS NO PROJETO 'LENTE QUENTE'. In: 10º CONEX - Encontro Conversando sobre Extensão, 2012, Ponta Grossa. 10º CONEX - Encontro Conversando sobre Extensão. Ponta Grossa: UEPG, 2012.

SCHOENHERR, Rafael; NASCIMENTO, Luana Caroline; PACKER, André; DORNELLES, Gustavo; GADINI, Sergio Luiz. Índice folkcom da presença étnico-cultural em Ponta Grossa na ação jornalística do projetos Lente Quente e Cultura Plural. X Encontro Paranaense de Pesquisa em Jornalismo. Ponta Grossa: UEPG, 2012.

- unopar

Relacionar material didático pedagógico produzido, livros, capítulos, artigos publicados, participação em eventos, seminários, etc, referente ao projeto em pauta, identificando data e local de realização

14 ASPECTOS FINANCEIROS:

(x) Sem movimentação de recursos financeiros - () Com movimentação de recursos financeiros

15 UNIDADE GESTORA DOS RECURSOS:

Observação: A Planilha Orçamentária deverá ser incorporada à proposta.

() Órgão Proponente/PROAD (Planilha Orçamentária no endereço www.uepg.br/proex).

() FAUEPG (Planilha Orçamentária no endereço www.faupeg.org.br).

() Órgão Financiador Externo/UEPG/DIPROC (Anexar Planilha Orçamentária do Órgão Financiador).

00/00/0000

Assinatura do Chefe

Assinatura do Coordenador



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais
Divisão de Extensão Universitária



FORMULÁRIO PARA RELATÓRIO FINAL
MODALIDADE **PROJETO**

1 TÍTULO: Boletim digital fotojornalístico da cultura em Ponta Grossa: Lente Quente			
2 PERÍODO DO PROJETO: 01/03/2010 a 31/12/2013			
3 PERÍODO DE ABRANGÊNCIA DESTE RELATÓRIO: 01/01/2013 A 31/12/2013			
4 VINCULADO A PROGRAMA: () Sim (x) Não Se vinculado, qual programa:			
5 ÁREA PRINCIPAL	TEMÁTICA	(x) Comunicação () Cultura () Direitos Humanos e Justiça	() Educação () Meio Ambiente () Saúde () Tecnologia e Produção () Trabalho
6 PALAVRAS-CHAVE	1.fotojornalismo	2.circuito cultural ponta-grossense	3.informativo digital
7 MUNICÍPIO: Ponta Grossa LOCAL DE EXECUÇÃO: Ponta Grossa, com saídas de campo a Carambeí, Castro, Curitiba, Maringá, Londrina, Palmeira, Ivaí e Pato Branco			
8 POPULAÇÃO ATENDIDA:			
QUANTIDADE	CARACTERIZAÇÃO (*)		
400	Pessoas que circularam pela Praça Barão do Rio Branco durante exposição de fotos do projeto.		
100	Estudantes e pesquisadores de Comunicação da UEPG e de outras instituições atingidos pela divulgação científica do projeto em eventos da área.		
150	Professores e estudantes do curso de Jornalismo da UEPG usuários do site.		
102	Grupos, instituições ou agentes culturais de Ponta Grossa fotografados pelo projeto.		
30	Grupos, instituições ou agentes culturais de outras cidades fotografados pelo projeto.		
274	Média de acesso diário ao site (tendo por referência o último mês avaliado)		
559	Usuários da rede social Twitter seguidores do projeto.		
514	Usuários da rede social Facebook seguidores do projeto.		
195.334	Número total acumulado de visualizações das imagens até o início de 2013.		
32.640	Total estimado de visualizações da página do projeto até o início de 2013.		
160	Estimativa aproximada de usuários que acompanham diariamente o site		
5	Fontes institucionais de ações culturais regulares que receberam cobertura (uepg/proex, projeto Tela Alternativa, Sesc PG, projeto Cine Arte/Jornal da Manhã, Secretaria Municipal de Cultura e Turismo).		
105	Artistas em evento ou espetáculo local com registro em foto.		
65	Artistas de Ponta Grossa registrados em foto.		
123	Lugares da cidade e da região com expressão simbólica, cultural e identitária registrados em cobertura fotojornalística.		
1238	Fotos publicadas no site www.flickr.com/lentequente		
06	Galerias de foto publicadas no site Cultura Plural.		

8220	Número de visualizações total no último mês avaliado (de 4 de novembro a 4 de dezembro de 2013)
3	Festivais com acompanhamento e cobertura sistemática (Flicampos, Fuc e Fenata)
1.000	Estimativa de público das seis situações de exposição fotográfica em 2013.
30	Público direto contemplado por duas oficinas de fotografia.

(*) Identificar a clientela. Ex: escolares, idosos, jovens, etc. (Avaliação obrigatória)

9 EQUIPE EXECUTORA:

9.1 DOCENTES (envolvidos no projeto)

Nome	Lotação	Carga horária realizada
Rafael Schoenherr	Dejor	8h
Sérgio Luiz Gadini	Dejor	2h

9.2 AGENTES UNIVERSITÁRIOS

Nome	Lotação	Carga horária realizada

9.3 DISCENTES (Avaliação Obrigatória)

Nome Completo	CPF	Curso	Período de Atuação	Total da Carga Horária
André Jonsson	098.105.169-32	Jornalismo	Fev 2012 a dez 2013	160h
André Packer dos Santos	075.132.009-98	Jornalismo	Julho 2013 a dez 2013	60h
Camila Silva Gasparini	416.296.148-40	Jornalismo	Fev 2011 a dez 2013	160h
Danilo Schleder	084.318.959-26	Jornalismo	Julho 2013 a dez 2013	60h
Desirée Georgia Pechefist	048.020.419-50	Jornalismo	Fev 2013 a agosto 2013	60h
Eder Augusto Spachi Traskini	404.985.248-92	Jornalismo	Julho 2013 a agosto 2013	30h
Gustavo Maluf Dornelles	079.951.449-70	Jornalismo	Julho 2013 a dez 2013	60h
Jaqueline Guerreiro	090.055.419-38	Jornalismo	Fev 2013 a dez 2013	110h
João Henrique Santos Souza	084.472.489-09	Jornalismo	Fev 2012 a dez 2013	160h
José Gabriel Tramontin	065.895.799-62	Jornalismo	Fev 2013 a dez 2013	110h

Lopes Farias				
Karin Del Nobile Mateus	080.873.459-83	Jornalismo	Fev 2013 a dez 2013	110h
Maria Luísa Cerri	088.760.239-84	Jornalismo	Fev 2012 a dez 2013	110h
Mariele Aparecida Morski	088.084.639-90	Jornalismo	Fev 2012 a dez 2013	110h
Matheus Veiga Pileggi	077.407.299-73	Jornalismo	Fev 2013 a dez 2013	110h
Nilson de Paula Júnior	103.611.369-86	Jornalismo	Fev 2013 a dez 2013	110h
Ozires Kelvin Guimarães Vieira	086.370.339-97	Jornalismo	Fev 2012 a dez 2013	160h
Pedro Estevam Silva Guimarães	100.657.029-00	Jornalismo	Fev 2013 a dez 2013	110h
Roseli Spinardi Marcondes Stepurski	772.159.829-04	Jornalismo	Julho 2011 a dez 2013	160h
Victor Ribas Conedo da Silva	076.982.399-85	Jornalismo	Fev 2013 a dez 2013	110h

Nº de acadêmicos de pós-graduação:

0

Nº de acadêmicos não bolsistas:

18

Nº de acadêmicos bolsistas/Fonte:

1/Proex

10 ÓRGÃOS ENVOLVIDOS

Identificar a parceria e as ações de cada órgão.

11 RESUMO DAS ATIVIDADES DESENVOLVIDAS:

2010

- Encontros para discussão e formulação da proposta inicial do projeto;
- Encontros para formatação inicial do produto jornalístico;
- Semana de teste e sondagem do funcionamento da cobertura fotojornalística;
- Avaliação da primeira semana de funcionamento e replanejamento do produto;
- Criação de espaço na web para disponibilização da imagens;
- Criação de lista de discussão na web por email para organização remota de atividades;
- Reuniões semanais de pauta e de ajustes nas dinâmicas produtivas;
- Cobertura fotográfica diária de manifestações culturais em Ponta Grossa;
- Edição e revisão diária de imagem digital e legenda informativa;
- Publicação diária de imagem em espaço online;
- Manutenção e organização de arquivo físico de imagens digitais;
- Contato semanal com fontes do setor cultural regional para captura de pautas;
- Divulgação diária de foto publicada via redes sociais na web;
- Divulgação do projeto via cartazes;

- Discussão do desenvolvimento do projeto com vistas a artigo científico;
- Estruturação a apresentação de artigos científicos com base em experiências do projeto;
- Cobertura fotográfica do Festival Universitário da Canção e do Festival Nacional de Teatro, ambos eventos de catálogo da UEPG;
- Atividade diária de produção jornalística e agendamento, para garantir acesso dos fotógrafos aos locais de cobertura;
- Caravana do projeto ao Parque Histórico de Carambei, para cobertura fotográfica regional;
- Primeiras formulações para formatação de conselho editorial do projeto.

2011

- Reuniões semanais de pauta e de ajustes nas dinâmicas produtivas;
- Cobertura fotográfica diária de manifestações culturais em Ponta Grossa;
- Edição e revisão diária de imagem digital e legenda informativa;
- Publicação diária de imagem em espaço online;
- Manutenção e organização de arquivo físico de imagens digitais;
- Contato semanal com fontes do setor cultural regional para captura de pautas;
- Divulgação diária de foto publicada via redes sociais na web;
- Divulgação do projeto via cartazes;
- Discussão do desenvolvimento do projeto com vistas a artigo científico;
- Estruturação a apresentação de artigos científicos com base em experiências do projeto;
- Cobertura fotográfica do Festival Universitário da Canção e do Festival Nacional de Teatro, ambos eventos de catálogo da UEPG;
- Atividade diária de produção jornalística e agendamento, para garantir acesso dos fotógrafos aos locais de cobertura;
- Planejamento, organização e realização de colóquios com fotógrafos profissionais (3 edições);
- Visita a exposição fotográfica de João Roberto Ripper e participação na palestra de abertura, em Curitiba (22 de fevereiro);
- Organização e articulação do Conselho Editorial do projeto, bem como a manutenção de contatos de sugestões e críticas;
- Organização de festa comemorativa de um ano do projeto;
- Organização de coletânea em CD das melhores fotos do Fenata de 2010;
- Produção de camisetas e materiais de divulgação do projeto;
- Organização de exposição fotográfica na Proex, na abertura do Conex (seleção de imagens e edição);
- Produção de slides fotográficos para exibição na TV Comunitária de Ponta Grossa, nas sessões do projeto de extensão Tela Alternativa e em eventos do curso de Jornalismo;
- Produção fotográfica de livro de poesias de Adilson Rei dos Santos;
- Produção de fotos para trabalhos de conclusão de cursos (livro-reportagem);
- Atualização de galerias de imagens para o site Cultura Plural;
- Produção de fotos para o blog Crítica de Ponta;
- Expedição de cobertura fotográfica a Palmeira, na comunidade de N. S. Das Pedras;
- Participação em exposição e oficina de fotojornalismo da New Holland, em Ponta Grossa;
- Oficina de fotojornalismo para ingressantes no projeto, durante a Semana de Integração da Resistência;
- Participação em conversa com o fotógrafo Christopher Eudes sobre a cobertura do Fenata 2011;
- Inserção de fotografias em mapas da cidade e da região (google maps / flickr);
- Renovação de conta no Flickr;
- Levantamento de orçamentos para a produção de postais do projeto;
- Realização de coletiva de imprensa com o músico Igor Firlus;
- Compartilhamento de livros e álbuns fotográficos entre os integrantes do projeto;
- Produção de materiais internos de instrução sobre legendas e fotografias jornalísticas de cultura;
- Expedição de cobertura fotojornalística a Ivaí (Comunidades Quilombolas).
- Expedição a Castro para cobertura do show de Zé Ramalho.
- Participação do Expocom Sul 2011, em Londrina, nas categorias de fotojornalismo, foto arte e ensaio fotográfico (1º lugar).

2012

- Publicação online de 365 fotos entre março de 2012 e março de 2013 no site www.flickr.com/lentequente;
- Registro de ao menos 1200 fotos para acervo secundário e privado do projeto, ainda não publicado;

- Reunião de pauta semanal para definição de coberturas, ajustes de cronograma, divisão de funções, avaliações parciais do projeto e demais atividades;
- Participação de integrantes como ouvintes no colóquio 'fot Jornalismo esportivo: o olhar paranaense nos Jogos Olímpicos de Londres 2012', com os fot jornalistas Daniel Castellano e Valterci Santos. Promoção: associação dos repórteres fotográficos e cinematográficos do Paraná (Arfoc-PR). Em 17 de setembro de 2012, em Curitiba;
- Visita dirigida a exposição fotográfica de Flávio Dann 'passageiro do preto e branco – fotografias 1946-2012', na galeria da caixa cultural. Em 6 de setembro de 2012, em Curitiba;
- Visita dirigida a exposições artísticas no museu Oscar Niemeyer e ao museu da gravura. Em 6 de setembro de 2012, em Curitiba;
- Cobertura fotográfica como oficina da Semana de Comunicação (Jornalismo-UEPG) e exposição digital sobre a história do rádio em Ponta Grossa, em outubro de 2012, no Grande Auditório da UEPG;
- Exposição de fotos sobre os bairros de Ponta Grossa na cerimônia de abertura das atividades do Portal Comunitário 2012, no Sesc Ponta Grossa, em março de 2012;
- Exposição fotográfica na I Mostra de Vídeos do projeto Cultura Plural, no Cine Ópera, em novembro de 2012;
- Exposição fotográfica na praça Barão do Rio Branco, em setembro de 2012, durante a I Festa do Cultura Plural;
- Exposição fotográfica em Colóquio do Dia da Mulher, no Grande Auditório da UEPG, em março de 2012;
- Exposição fotográfica de 2 anos do projeto, em festa no bar Bola 13, em maio de 2012;
- Produção de vídeo informativo e de vinhetas sobre o projeto, com circulação na web e na TV Comunitária de Ponta Grossa;
- Cobertura fot jornalística do 25º FUC;
- Cobertura fot jornalística do 40º Fenata;
- Produção de 19 galerias de imagem para o projeto de extensão Cultura Plural (jornalismo/uepg);
- Desenvolvimento de mapa fotográfico das manifestações culturais de Ponta Grossa, com 750 imagens catalogadas (com localização no mapa);
- Diálogo com conselho editorial para avaliação parcial de materiais via comentários sobre as fotos e legendas na web;
- Cobertura da Flicampos – feira do livro de Ponta Grossa, em maio de 2012;
- Confecção de cartão de divulgação do projeto;
- Confecção de banner de divulgação do projeto;
- Apresentação de artigos em eventos científicos (Seminário de Inverno de Estudos em Jornalismo, Encontro Paranaense de Pesquisa em Jornalismo, Conex, Encontro de Pesquisa Unopar, Intercom Sul Chapecó/SC).

2013

- Publicação online de 365 fotos entre janeiro de 2013 e dezembro de 2013 no site www.flickr.com/lentequente;
- Registro de ao menos 3115 fotos para acervo secundário e privado do projeto, ainda não publicado;
- Reunião de pauta semanal para definição de coberturas, ajustes de cronograma, divisão de funções, avaliações parciais do projeto e demais atividades;
- Seleção de novos integrantes do projeto, em fevereiro de 2013;
- Exposição 'Lente Quente no 40º Fenata', na galeria da Biblioteca Pública Municipal de Ponta Grossa, em março de 2013;
- Exposição 'Lente Quente no 40º Fenata', na praça da Igreja Bom Jesus em Uvaranas, em julho de 2013.
- Exposição 'Lente Quente no 40º Fenata', na Ação Cultura Plural no Dia da Cidadania RPCTV-PG em novembro na Escola Prof Loise Foltran de Lara.
- Exposição 'Lente Quente no 25º FUC', no Cine Ópera durante o festival em junho de 2013.
- Exposição 'Lente Quente no 40º Fenata' e Oficina de Iniciação à fotografia aberta ao público na II Feira Cultura Plural na Praça Barão do Rio Branco em abril de 2013.
- Parceria com a Fundação de Cultura em exposição das fotos divulgadas no flickr na 24ª München Fest.
- Experiência de Oficina de sobreposição de fotografia analógica na XXII Semana da Comunicação do curso de Jornalismo da UEPG em agosto de 2013.
- Listagem e comentários semanais em grupo sobre os trabalhos de fotógrafos influentes pelo mundo.
- Parceria com o projeto de extensão Agência de Jornalismo na cobertura de atividades do curso.

- Cobertura prolongada das manifestações de rua em junho de 2013.
- Conversão dos resultados do projeto em pesquisa (artigos científicos apresentados em eventos).
- Tentativa de mapeamento das manifestações culturais por meio do mapa online disponibilizado pela plataforma flickr.
- Produção de vídeo informativo e de vinhetas sobre o projeto, com circulação na web e na TV Comunitária de Ponta Grossa;
- Confecção de crachá de identificação dos alunos/fotógrafos participantes do projeto.
- Distribuição de cartões do projeto.
- Parceria sistemática com os projetos do curso Cultura Plural e Crítica de Ponta na cobertura do 26º FUC, II Flicamp e 41º Fenata.

Dados estatísticos, apresentar em quadro.

12 RESULTADOS DA AÇÃO

Apesar das limitações de equipamentos e laboratoriais, tendo em vista o crescimento da equipe e das demandas/solicitações, vale destacar a forte relação do projeto com os outros projetos do curso. Em 2013, a conexão com o jornal laboratório Foca Livre se deu amplamente, por vários integrantes do projeto Lente Quente estarem passando pela experiência de produção do jornal – numa espécie de complementação produtiva. No caso dos novos ingressantes do primeiro ano do curso, existe complementariedade para com a disciplina de Fotojornalismo. O ritmo diário de cobertura do Lente Quente e semanal quanto à organização permite simulação de situações da realidade profissional que podem ser pertinentes às discussões teóricas dessa e de outras disciplinas do primeiro ano.

De modo indireto, para além de disciplinas pontuais, registra-se também o impacto do projeto no perfil dos estudantes produtores, no exercício e formação de hábitos profissionais do jornalismo vinculados a prazos e ao ritmo diário de trabalho. As dinâmicas do projeto acabam por suprir parcialmente a carência por prática fotográfica regular, de modo a melhor desempenhar o uso do equipamento e a percepção acurada da realidade. Vale também nesse sentido expressar a sutil adesão de estudantes a atividades culturais em função do ritmo da cobertura, o que certamente amplia as possibilidades de formação crítica. Além disso, ao menos dois Trabalhos de Conclusão de Curso defendidos em 2013 estão relacionados ao fotojornalismo, talvez pelo fato dos produtores terem sido membros criadores do projeto. Outro caso semelhante é que outros dois estudantes que participaram da criação do projeto realizaram exposições fotográficas pela cidade no segundo semestre, Eduardo Godoy (formando) e Marco Fávero (agora já no âmbito profissional).

O principal ganho social da comunidade cultural de Ponta Grossa foi a disponibilidade de um acervo de mais de 1000 fotografias na web em menos de quatro anos de atividade. Uma parcela dos registros volta-se à memória justamente dos artistas da cidade, o que também fundamenta um arquivo da produção cultural. Essa tentativa de suprir uma demanda informativa de acompanhamento regular da cena cultural local gerou comentários regulares no site. Houve aumento de contatos no âmbito produtivo, reflexo da adesão ou circulação do produto. Outro indício dessa circulação foi a utilização de pautas ou imagens do projeto em veículos de imprensa. Vários artistas fotografados solicitaram cópias das imagens após eventos, o que reforça a existência de uma demanda relevante em se fazer a memória das expressões culturais de Ponta Grossa e região.

Outro resultado foi o diálogo com outros projetos de extensão da UEPG, tal como o Cultura Plural. Houve o desdobramento das atividades do Lente Quente, na medida em que ajudou a desenvolver o formato de galerias de fotos, permitindo assim a apresentação de ensaios e de reportagens fotográficas – em complementação à publicação diária do flickr, e se tornou parceiro em eventos e exposições.

Ainda dentro do curso de Jornalismo, o acervo de imagens do projeto permitiu interações com o jornal-laboratório Foca Livre e também com o blog Crítica de Ponta, desenvolvido na disciplina de Crítica de Mídia.

Notou-se o estreitamento da relação com a TV Comunitária de Ponta Grossa com a produção e exibição de vinheta sobre o projeto. Além disso, com a renovação da equipe, foi possível experimentar mais técnicas fotográficas, como a oficina de film swap (dupla exposição analógica) nunca antes promovida no curso. As duas oficinas realizadas permitiram aos estudantes um contato com reflexão e organização de processos de aprendizagem da fotografia, além de oportunizar à comunidade contato com diferentes dimensões tecnológicas e históricas, portanto, da fotografia.

Mesmo com o funcionamento parcial do conselho editorial em 2013, houve uma tentativa de certo modo com resultados positivos de mapear as cenas culturais pontão-grossenses por meio do mapa digital disponibilizado pelo flickr. De acesso público, permite observar as manifestações culturais presentes com mais frequência em determinados locais da cidade, o que ajudou a produzir também artigos científicos e, conseqüentemente, participações em eventos acadêmicos. O projeto apresentou artigos em três eventos científicos em 2013: Conex/UEPG, Seminário de Inverno/UEPG e Encontro Paranaense de Pesquisa em Jornalismo/Unicentro.

Discorrer sobre o impacto da ação, levando em conta o aprendizado dos acadêmicos, a formação do profissional cidadão e a melhoria na qualidade de vida da população.

13 PRODUÇÃO: (Anexar cópias comprobatórias)

GASPARINI, Camila S.; SCHOENHERR, Rafael; ROCHA, Paula M.. Mapeamento fotográfico das expressões culturais em Ponta Grossa: lugares de produção cultural no projeto de extensão 'Lente Quente: Registro fotojornalístico digital da cultura em PG e região' In: 11º CONEX - Encontro Conversando sobre Extensão, 2012, Ponta Grossa. 10º CONEX - Encontro Conversando sobre Extensão. Ponta Grossa: UEPG, 2013.

GASPARINI, Camila S.; SCHOENHERR, Rafael. Fotojornalismo como identificador cultural: um mapeamento do projeto de extensão 'Lente Quente: Registro fotojornalístico digital da cultura em PG e região' In: XVI Seminário de Inverno de Estudos em Comunicação: O Jornalismo entre a mediação cidadã e o diálogo com a ciência. Ponta Grossa: UEPG, 2013.

GASPARINI, Camila S.; SCHOENHERR, Rafael. Indicações jornalísticas sobre o espaço musical em PG: resultados parciais de mapeamento cultural do projeto fotojornalístico 'Lente Quente' In: XI Encontro Paranaense de Pesquisa em Jornalismo – EPPJ. Guarapuava: Unicentro, 2013.

Relacionar material didático pedagógico produzido, livros, capítulos, artigos publicados, participação em eventos, seminários, etc, referente ao projeto em pauta, identificando data e local de realização

14 ASPECTOS FINANCEIROS:

(x) Sem movimentação de recursos financeiros - () Com movimentação de recursos financeiros

15 UNIDADE GESTORA DOS RECURSOS:

Observação: A Planilha Orçamentária deverá ser incorporada à proposta.

() Órgão Proponente/PROAD (Planilha Orçamentária no endereço www.uepg.br/proex).

() FAUEPG (Planilha Orçamentária no endereço www.faupeg.org.br).

() Órgão Financiador Externo/UEPG/DIPROC (Anexar Planilha Orçamentária do Órgão Financiador).

04/12/2013

Assinatura do Chefe

Assinatura do Coordenador



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA

Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais
Divisão de Extensão Universitária



FORMULÁRIO PARA RELATÓRIO PARCIAL
MODALIDADE **PROJETO**

1 TÍTULO: Boletim digital fotojornalístico da cultura em Ponta Grossa: Lente Quente	
2 PERÍODO DE ABRANGÊNCIA DESTE RELATÓRIO: 01/02/2014 A 10/12/2014	
3 MUNICÍPIO: Ponta Grossa	
LOCAL DE EXECUÇÃO: Departamento de Jornalismo da UEPG e espaços culturais de Ponta Grossa.	
4 POPULAÇÃO ATENDIDA:	
QUANTIDADE	CARACTERIZAÇÃO (*)
100	Estudantes do curso de Jornalismo da UEPG que acompanham o site do projeto.
29	Eventos culturais em bares ou casas noturnas fotografados pelo projeto em 2014.
20	Bares ou casas noturnas fotografados pelo projeto.
4	Festivais Culturais ou eventos continuados fotografados (Fuc, Fenata, Flicampos, '50 anos de Golpe Militar no Brasil').
400	Público estimado de quatro exposições (UEPG centro, Câmara Municipal de Vereadores, Estação Saudade/Feira Cultura Plural e Cine Teatro Ópera).
60000	Total aproximado de visualizações no site do projeto em 2014.
1535	Total de visualizações da fotografia mais acessada em 2014.
200	Média aproximada de visualizações por fotografia em 2014.
5	Leitores comentaristas regulares do site do projeto em 2014.
622	Total de seguidores da conta do Twitter do projeto.
904	Total de seguidores da conta no Facebook do projeto.
175	Total de seguidores da conta no Flickr do projeto.
202	Total de fotos 'favoritadas' pelo público leitor do projeto em 2014.
3	Eventos culturais em teatros de Ponta Grossa fotografados em 2014.
4	Total de cidades fotografadas pelo projeto em 2014.
20	Estudantes que participaram de oficina de instrução fotográfica durante Semana da Resistência.
1	Fotógrafo convidado para conversa com os membros da equipe do projeto.
2	Docentes do curso de Jornalismo da UEPG que atuaram como conselho editorial.
10	Pessoas (adultos e idosos) entrevistadas e fotografadas em atividade de relato oral durante iniciativa integrada ao projeto Cultura Plural, na Estação Saudade.
2	Bolsistas do programa Agência de Jornalismo UEPG com atuação

	no projeto.
1	Bolsista do projeto Cultura Plural com atuação no projeto.
1	Bolsista do projeto Adel com atuação no projeto.
5 mil	Audiência estimada de três vinhetas produzidas para a TV Comunitária de Ponta Grossa com circulação pela rede de TV a Cabo da cidade.
44	Número de comentários deixados sobre as fotos publicadas no site em 2014.
82	Total de artistas (individuais ou em grupo) fotografados pelo projeto em 2014.
2	Programas ou projetos de extensão do curso de Jornalismo da UEPG em parceria com o Lente Quente.
9	Total de bairros da cidade fotografados em 2014.
56	Fotografias diretamente relacionadas a situações, eventos, aparelhos culturais que envolvem o Poder Público Municipal.

(*) Identificar a clientela. Ex: escolares, idosos, jovens, etc. (Avaliação obrigatória)

5 EQUIPE EXECUTORA:

5.1 DOCENTES (envolvidos no projeto – coordenador e supervisores)

Nome	Lotação	Carga horária realizada
Rafael Schoenherr	DeJor	10h semanais
Marcelo Engel Bronosky	DeJor	2h semanais

5.2 AGENTES UNIVERSITÁRIOS

Nome	Lotação	Carga horária realizada

5.3 DISCENTES

Nome Completo	CPF	Curso	Período de Atuação	Total da Carga Horária
André Luiz Lucas da Luz	075.267.499-42	Jornalismo	Desde julho de 2014	25
Mariele Aparecida Morski	088.084.639-90	Jornalismo	Desde fevereiro	20

			de 2012	
Roseli Spinardi Marcondes Stepurski	772.159.829.04	Jornalismo	Desde abril de 2012	32
Marina Cella Scarpari	046.307.219.75	Jornalismo	Desde fevereiro de 2014	24
Marina Rodrigues Semensati	103.559.239.80	Jornalismo	Desde fevereiro de 2014	8
Gustavo Maluf Dornelles	079.951.449.70	Jornalismo	Desde julho de 2013	22
Danilo Morais Scleder	084.318.959.26	Jornalismo	Desde julho de 2013	66
Jaqueline Guerreiro	090.055.419.38	Jornalismo	Desde fevereiro de 2013	36
José Gabriel Tramontin	065.895.799.62	Jornalismo	Desde fevereiro de 2013	58
Kimberly Safrade	087.523.489.54	Jornalismo	Desde fevereiro de 2014	26
Victor Ribas Canedo da Silva	076.982.399.85	jornalismo	Desde fevereiro de 2013	42
Gabriel Ferreira Clarindo Neto	096.219.559.63	Jornalismo	Desde fevereiro de 2014	16
Karin Del Nobile Mateus	080.873.459.83	Jornalismo	Desde fevereiro de 2013	4
Gustavo Henrique Santos	099.121.029.83	Jornalismo	Desde fevereiro de 2014	12
Pedro Estevam Silva Guimarães	100.697.029.00	Jornalismo	Desde fevereiro de 2013	22
Ellen Monteiro Cogo	097.745.519.07	Jornalismo	Desde Julho de 2014	12
Aghata Silvestre Ferraz	045.469.869.04	Jornalismo	Desde fevereiro de 2014	24
Igor Mateus Vieira	006.845.699.90	Jornalismo	Desde fevereiro de 2014	14
Rodrigo Menegat Schuinski	093.299.219.65	Jornalismo	Desde fevereiro de 2014	28
Lucas Feld Guimarães	087.786.539.67	Jornalismo	Desde fevereiro	32

			de 2014	
Enrique Wille Bayer	079.034.679.64	Jornalismo	Desde fevereiro de 2014	16
Nilson de Paula	103.611.369.86	Jornalismo	Desde fevereiro de 2013	18
Matheus Veiga Pileggi	077.407.299.73	Jornalismo	Desde fevereiro de 2013	8
Nayara Rubiani Vieira Lopes	090.608.859.37	Jornalismo	Desde fevereiro de 2014	6
Camila Gasparini	416. 296.148-40	Jornalismo	Desde fevereiro de 2011	20
André Jonsson	098.105.169-32	Jornalismo	Desde fevereiro de 2012	24

Nº de acadêmicos de pós-graduação:

_____0_____

Nº de acadêmicos não bolsistas:

_____19_____

Nº de acadêmicos bolsistas/Fonte:

_____7 / proex_____

6 PRODUÇÃO:

Exposições

- exposição fotográfica 50 anos do Golpe Militar em março de 2014, no hall de entrada da sala B do Cine Teatro Ópera.
- exposição fotográfica na Semana da Comunicação 2014, nas dependências do grande auditório do Campus Central, em outubro de 2014.
- estande na Feira Cultura Plural 2014 com contação de histórias, confecção de retratos, parceria com Bando da Leitura e exposição fotográfica. Na Estação Saudade, no primeiro semestre de 2014.
- exposição fotográfica "Cidades Rebeldes", no salão social da Câmara Municipal de Ponta Grossa, em novembro de 2014.
- Curadoria, planejamento e organização de exposições.

Cursos, visitas guiadas e atividades de formação/aperfeiçoamento

- saída de campo guiada até palestra e exposição fotográfico do fotógrafo Sebastião Salgado, em Curitiba, em novembro de 2014.
- visita à exposição da Revista Cruzeiro no MON, em Curitiba, no primeiro semestre de 2014.
- conversa fotográfica com o fotógrafo Fabio Ansolin, no DeJor, no segundo semestre de 2014.
- Oficina de introdução à prática fotográfica aos novos integrantes do projeto.

Coberturas continuadas (eventos culturais de catálogo e aparelhos culturais)

- cobertura fotográfica do Flicampos 2014.
- cobertura periódica do projeto Sexta as Seis, na Estação Saudade.
- cobertura 42º Fenata.
- cobertura Palco Giratório SESC.
- cobertura do 1º Simpósio de Patrimônio Cultural, no Cine Teatro Ópera.
- cobertura da apresentação de 60 anos da Orquestra Sinfônica de Ponta Grossa (OSPG)
- registro regular do evento de literatura, na UEPG, Conversa entre Amigos.
- cobertura Sonora Brasil SESC.

- registro da Semana Municipal da Cultura.
- acompanhamento regular de atividades culturais do Conservatório de Ponta Grossa.
- Registro da Semana Literária do Sesc PG.

Produção Científica

- preparação e apresentação do artigo “Competências profissionais em formação no 'Lente Quente': pauta fotojornalística como processo produtivo de 'leitura' da cidade”, de Rafael Schoenherr e Karin Del Nóbile Mateus, no 15º Encontro do Fórum Nacional de Professores de Jornalismo, em Curitiba.
- discussão e auxílio na produção de dois trabalhos fotográficos em livros como trabalho de conclusão de curso em Jornalismo da UEPG.

Atividades de rotina

- produção diária de fotografias de manifestações culturais em Ponta Grossa e região.
- 264 fotografias publicadas no site do projeto em 2014 <https://www.flickr.com/photos/lentequente>
- Reuniões semanais para organização e planejamento de atividades.
- Produção de 17 galerias de fotos para o site Cultura Plural, em parceria.
- vinculação de material fotográfico ao sistema de mapa digital online google maps a partir da base flickr.
- produção fotográfica da Revista Internacional de Folkcomunicação.
- Organização periódica do acervo digital do projeto.
- Troca de informações sobre fotografia nos espaços digitais do projeto.
- Avaliação semanal dos materiais produzidos.
- Confecção de crachá alunos/fotógrafos novos participantes do projeto.

Desenvolvimento tecnológico (audiovisual)

- parceria na divulgação e cobertura em imagens do show de lançamento de disco da banda Charme Chulo em Ponta Grossa, no Phono Pub.
- vinheta fotográfica de divulgação do Fenata para circulação na TV Comunitária de Ponta Grossa.
- vinheta fotográfica de divulgação da Conferência Macrorregional de Cultura, em Ponta Grossa, para circulação na TV Comunitária.
- vinheta fotográfica de divulgação de audiência pública sobre o Plano Diretor de Ponta Grossa para circulação na TV Comunitária de Ponta Grossa.
- Criação e atualização do instagram. <http://instagram.com/lentequente>
- Criação do espaço digital 'Esse Lente', para publicação extra no site do projeto (www.flickr.com/lentequente) voltada ao desenvolvimento de linguagem fotográfica.

Relacionar material didático pedagógico produzido, livros, capítulos, artigos publicados, participação em eventos, seminários, etc, referente ao projeto em pauta, identificando data e local de realização

Ponta Grossa, 10/12/2014

Assinatura do Chefe

Assinatura do Coordenador

ÍNDICE REMISSIVO

Abbott, B., 159, 160, 173

Agou, C., 143, 144

Annan, T., 136

Antonio, G., 185, 248, 266, 268

Arbus, D., 137, 138, 139

Artoff, G., 205, 216

Atget, E., 27, 135, 136, 144, 159-163, 166, 168, 170-174 178-181, 184, 214, 219, 256, 265

Avenida Vicente Machado, 95, 96, 97, 228

Banda Escola Lyra dos Campos, 34, 35, 284-286, 293, 297

Bar Aladim, 221

Barboza, J. A., 293

Barthes, R., 19, 71-73, 135, 162, 174

Bayard, H., 158

Bayer, E., 246, 250

Bianchi, L., 27, 273-299

Biblioteca Pública Municipal, 232

Bing, I., 160

Boroski, M., 126

Brandt, B., 169, 172

Brassaï, 27, 135, 136, 144, 155, 159, 164-174, 178, 181-184, 213, 214, 221, 230, 236, 256, 265

calçadão, 34, 95, 110, 130, 131, 141, 185, 186, 196, 216

Campbell, B., 122

campus central da UEPG, 76-78, 267

Canto, E., 293

Capa, C., 164

Capa, R., 105, 117, 164

Carambeí, 132

Carnaval, 95-98

Cartier-Bresson, H., 64, 117, 127, 128, 135-138, 143, 147, 160, 300

Casa da Memória, 36, 40, 273, 279, 284- 286, 288, 291, 292

Castro, 239,-241, 281, 289, 291

Cella, M., 41,

Centro de Cultura, 44,

Centro de Eventos, 39, 238, 239

Chicago (EUA), 189, 190

Cine Teatro Ópera, 33, 34

Clarindo, G., 255

Clergue, L., 135

Clube Verde, 140

Concha Acústica Carlos Gomes, 36, 120, 121, 123-126, 150-153

Conselho Municipal de Política Cultural, 26, 32, 35, 42

Correia, A., 202, 244, 245, 249, 251, 252, 259, 267, 268

Coulthurst, S., 136

Curitiba, 145, 190, 191, 211

Daguerre, L., 123, 157, 161

Davidson, B., 187

DiCorcia, P., 144

Diário dos Campos, 293, 294

Dkowicz, M., 143, 144

Doisneau, R., 30, 130, 135, 136, 265

Dyer, G., 71- 75, 91, 138, 139, 144, 158. 160-162, 168, 172, 173, 180, 184, 186, 187, 193, 218, 255

Eastman, G., 128

Eggleston, W., 137

Eisenstadt, A., 135, 164, 165

Erdmann, E., 219, 220

Ervitt, E., 137

Estação Saudade, 37, 39, 41, 42, 49, 120, 121, 146, 242, 246, 247, 250, 253, 255, 257, 258, 261, 262, 269, 270, 289, 291

Estacheski, L. A., 41,

Evans, W., 135-137, 144, 187-189, 193

Famula, 293

fanfarra, 266, 267

Favero, M., 95, 131, 140, 190, 206, 235, 270

Feira do Livro, 133, 134

Feld, L., 269

Ferrez, M., 274

festa junina, 107, 122

Festival de Música de Ponta Grossa, 34, 110

Festival Nacional de Teatro de Ponta Grossa, 216, 217, 265, 266

Festival Easy Rock, 38, 39, 150, 153, 154, 240, 242, 245, 247, 248, 251, 254, 259, 260, 268

Frank, R., 137, 138, 169

Friedlander, L., 128, 137-139

Gardner, A., 274

Gasparini, C., 126, 214

Gente, A., 172

Gibson, 116, 118, 119, 123, 127-129, 136-138, 143, 144, 147-149

Gilden, B., 118

Godoy, E., 76, 77, 221, 227, 240

Gomes, C. M., 141, 142, 146

Graham, P., 144

Guerreiro, J., 133, 233, 257

Hamburgueria Gourmet, 222, 223

Harazim, D., 127

Hart, A., 274

Hartel, M., 143, 144
Herdage, A., 293
Hine, L., 159
Horta, A., 293
Índígenas, 141, 207, 210
Jardim Paraíso, 107
Jonsson, A., 96, 97, 228, 241
Jorgensen, Nils, 149
Jornal da Manhã, 36, 56,
Kertész, A., 128, 129, 135, 136, 138, 139, 160, 164-166, 172, 187-189, 193
Klein, W., 128, 137, 169
Koudelka, J., 137
Krull, G., 160, 164
Lammerhirt, M., 227, 235, 237, 259, 260, 268
Lange, D., 127
Lange, F., 293
Lartigue, J. H., 135
Leica 1, 50
Levitt, H., 135
Lopes, A., 254
Lotar, E., 160
Luz, A., 262
Maher, J., 144
Maier, V., 184
Marcel, J., 77
Marcondes, A., 151-154
Martin, P., 172
Mayne, R., 143
McClain, M., 271, 272

McLaren, S., 115

Mello, M. A., 293

Meyerowitz, J., 128, 137, 138

Milléo, H., 185, 206, 210, 227, 237, 249, 265

Miller, L., 164

Model, L., 137

Moholy-Nagy, L., 164

Mollica, M., 143, 144

Moreski, V., 293

Moriyama, D., 137

Munkacsi, M., 164, 165

Nagar, T., 121

Nascimento, L. C., 210, 265

Nates, O., 115, 116, 118, 119, 121, 127-129, 135-138, 142, 144, 146-149

Niépcé, J., 156-158, 161

Orquestra Sinfônica de Ponta Grossa, 33, 120

Ouro Verde, 234-237

Papageorge, T., 138

Paranaguá, 210, 211, 280

Park. T., 143

Parque Ambiental, 37-39, 122, 154, 228, 239, 240, 242-249, 251-254, 259, 260, 268

Parque Recanto Verde, 134

Parr, M., 143

Paula, N., 207

Pileggi, M., 223

Ponto Azul, 201-207, 214, 215

Powell, G., 119, 136

Praça Barão do Rio Branco, 36, 37, 39, 41, 120, 123-126, 151-153,

Rapho, 169

Ray, M., 159, 160, 166

Ribas, V., 246, 258, 270

Rio das Ostras, 241, 242

rodoviária, 33, 133

Ronnis, W., 135, 136

Rua XV de Novembro, 226, 227, 274, 297, 299

Ruge, W., 165

Ruhland, J., 293

Russel, A. J., 274

Safrade, K., 261

Saint'Hilaire, A., 158

Salgado, S., 218

Salles, J. M., 58

Samain, E., 60, 61, 73,

Sander, A., 187, 192, 217, 218

Savelev, B., 143

Schleder, D., 133, 134, 232

Schoenherr, R., 28, 33, 34, 35, 39, 41, 44, 49, 78, 95, 107, 110, 120, 121, 122, 140, 145, 196

SESC, 43,

Serrato, R., 201, 227, 240, 248, 268

Sexta às Seis, 36, 37, 39, 41, 42, 124-126, 146, 150-153, 242-244, 246-252, 255, 257, 261, 262, 269, 270

Shahn, B., 187

Shore, S., 137

Silvestre, L., 245

Smith, W. E., 135

Souza, J. H. S., 131

Stadler, L., 125

Stepurski, R., 96, 125, 132, 228, 231

Stieglitz, A., 159, 172, 218
Strand, P., 139, 186
Stuart, M., 143
taikô, 227, 228, 233
Teixeira, M. F., 43
Terada, T., 78, 124
Terminal Central, 141, 230, 231, 233
Thomson, J., 136
Tramontin, J., 110, 190, 191, 211
Trindade, J., 293
Tui, 128
Tunbjörk, L., 144
Turpin, N., 143
Umberhs, O., 165
Verner, A., 78, 205, 239, 241
Vieira, K., 222, 267
Webb, A., 143
Weegee, 135, 164, 172
Weiss, E., 293
Winogrand, G., 128, 137-139
Wolf, M., 142, 143
Wood, T., 143