

Fátima Lopes Cardoso, Regilene Sarzi-Ribeiro,
Lilian Lindquist Bordim e Natalia Viola (Coords.)

Visualidades

VISUALIDADES

Coordenadores

Fátima LopesCardoso
Regilene Sarzi-Ribeiro
Lilian Lindquist
Natalia Viola

RIA
Editorial

Ria Editorial - Comité Científico

Dra. Alana Volpato, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)
Dra. Alice Martins, Universidade Federal de Goiás - UFG (Brasil)
Dra. Aline Camargo, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)
Dra. Ana Carla Amaro, Universidade de Aveiro (Portugal)
Dra. Andrea Versuti, Universidade de Brasília - UnB (Brasil)
Dr. Branco Di Fátima, Universidade da Beira Interior - UBI (Portugal)
Dra. Caroline Kraus Luvizotto, Universidade Estadual Paulista - UNESP (Brasil)
Dr. Livre-docente Denis Renó, Universidade Estadual Paulista - UNESP (Brasil)
Dr. Eduardo Pellanda, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS (Brasil)
Dra. Fabiana Q Piccinin, Universidade Federal de Santa Catarina (Brasil)
Dra. Fátima Lopes Cardoso, Instituto Politécnico de Lisboa (Portugal)
Dra. Fernanda Bonacho, Instituto Politécnico de Lisboa (Portugal)
Dr. Filipe T. Moreira, Instituto Politécnico da Guarda (Portugal)
Dra. Iluska Coutinho, Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF (Brasil)
Dra. Ingrid Assis, Universidade Federal do Tocantins - UFT (Brasil)
Dr. Jefferson Barcellos, Universidade de Ribeirão Preto - UNAERP (Brasil)
Dr. c/ Agregação João Canavilhas, Universidade da Beira Interior - UBI (Portugal)
Dr. Jorge Trindade, Instituto Politécnico de Lisboa (Portugal)
Dr. c/ Agregação Jorge Veríssimo, Instituto Politécnico de Lisboa - IPL (Portugal)
Dr. José Carlos Marques, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)
Dr. Livre-docente Juliano Maurício de Carvalho, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)
Dra. Júlia Leitão de Barros, Instituto Politécnico de Lisboa (Portugal)
Dr. Laan Mendes de Barros, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)
Dr. Leonel Simila, Escola Superior de Jornalismo (Moçambique)
Dra. Liliane de Lucena Ito, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)
Dra. Márgda Rodrigues da Cunha, Universidade Católica Portuguesa (Portugal) / ALAIC
Dra. Livre-docente Maria Cristina Gobbi, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)
Dra. Maria José Mata, Instituto Politécnico de Lisboa (Portugal)
Dra. Oksana Tymoshchuk, Universidade de Aveiro (Portugal)
Dra. Pollyana Ferrari, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUCSP (Brasil)
Dra. Regilene Sarzi-Ribeiro, Universidade Estadual Paulista – UNESP (Brasil)
Dra. Sandra Lopes Miranda, Instituto Politécnico de Lisboa - IPL (Portugal)
Dra. Teresa Piñeiro-Otero, Universidade da Corunha (Espanha)
Dr. Tomás Jane, Escola Superior de Jornalismo (Moçambique)
Dra. Valquíria Kneipp, Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN (Brasil)
Dr. Vicente Gosciola, Universidade Anhembi Morumbi (Brasil)
Dr. Xabier Martínez-Rolán, Universidade de Vigo (Espanha)

FICHA TÉCNICA

Copyright 2025 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: ©HNKz - stock.adobe.com (arquivo no 291717600)

Design da capa: ©*Denis Renó*

Diagramação: Luciana Renó

ISBN 978-989-9220-27-0

Título: Visualidades

Coordenadores: Fátima Lopes Cardoso, Regilene Sarzi-Ribeiro, Lilian Lindquist, Natalia Viola

1.ª edição, 2025.



Esta obra tem licença Creative Commons ***Attribution-NonCommercial-NoDerivatives***. Você tem o direito de compartilhar, copiar e redistribuir o material em qualquer suporte ou formato sempre que seja feito o reconhecimento de seus autores, não utilizá-la para fins comerciais e não modificar a obra de nenhuma forma.

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

©Ria Editorial

RIA
Editorial

riaeditora@gmail.com

<https://www.riaeditorial.com>

ESSA OBRA FOI AVALIADA INTERNAMENTE E EXTERNAMENTE POR PARECERISTAS

Todos os textos foram avaliados e selecionados pelos coordenadores da obra. Os comentários foram enviados aos autores, que, mediante a aprovação, receberam tempo hábil para eventuais correções.

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pela avaliadora Dra. Ingrid Assis, que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

O livro traz desde ponderações acerca de fotografos e produções mais que consolidadas no imaginário cultural e acadêmico, como Sebastião Salgado e seu olhar noir na obra “Perfume de sonho” e Henri Cartier-Bresson, bem como aborda visualidades ascendentes em novos suportes e mídias, como o percurso visual da música “Forasteiro”, do grupo soteropolitano BaianaSystem.

Desse modo, pela pluralidade de olhares, por acompanhar a ascensão de novos tipos de visualidade e os diálogos políticos que eles geram, este livro se mostra relevante e necessário para o ambiente acadêmico. Frisa-se, ainda, para finalizar, que as produções que compõem a obra trazem um referencial bibliográfico robusto e adequado às discussões levantadas.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

Autoras e autores

Bento Matias Faustino

Breno Bastos

Denis Renó

Felipe Ferreira Neves

Juarez Tadeu de Paula Xavier

Laura Hirata-Vale

Lilian Lindquist Bordim

Leonardo de Souza Marques

Leonardo Silva Maciel

Marcela Fernandes

Maurício João Vieira Filho

Regilene Ap. Sarzi-Ribeiro

Sónia Dias Mendes

SUMÁRIO

Apresentação.....	10
A interseção de Perfume de Sonho e da estética noir pela metodologia das conotações.....	12
<i>Laura Hirata-Vale</i>	
<i>Denis Renó</i>	
Do olhar estrangeiro ao olhar autoetnográfico: as transformações dos registros audiovisuais nas comunidades tradicionais como forma de existência e resistência.....	38
<i>Marcela Fernandes</i>	
<i>Juarez Tadeu de Paula Xavier</i>	
Imagens da resistência: a significação dos desenhos de Fredy Uamusse sobre as manifestações pós-eleitorais em Moçambique.....	59
<i>Bento Matias Faustino</i>	
O instante decisivo e a construção do sentido na fotografia de Henri Cartier-Bresson: um diálogo com a teoria da imagem.....	88

Lilian Lindquist Bordim
Denis Porto Renó

Olhares letrados: quando fotografias sussurram narrativas.....	115
<i>Sónia Dias Mendes</i>	
A mídia do carnaval: trio elétrico enquanto meio de comunicação nas ruas de Salvador.....	149
<i>Breno Bastos</i>	
Potencialidade da arte no ensino de comunicação e jornalismo: relato de experiência docente com o desenvolvimento de atividades artísticas.....	172
<i>Maurício João Vieira Filho</i>	
A cultura das divas na música pop: ativismo e acionamentos políticos midiáticos <i>queerificados</i>	191
<i>Leonardo Silva Maciel</i> <i>Leonardo de Souza Marques</i>	
Dispositivo e Acontecimento no Documentário Brasileiro Contemporâneo.....	211
<i>Felipe Ferreira Neves</i>	
Videoarte generativa: da fotografia à arte generativa de Pedro Alves da Veiga.....	241
<i>Regilene Ap. Sarzi-Ribeiro</i>	
<i>Índice Remissivo</i>	268

VISUALIDADES

APRESENTAÇÃO

A comunicação tem o papel de nos conectar, manter-nos em sintonia. Enquanto há comunicação, não há conflitos. É importante destacar que a comunidade lusófona é formada por povos e culturas conectadas pelo idioma e pelos traços culturais que os conectam. Uma conexão que transcende o idioma português, permanecendo, de maneira expressiva, em toda a Iberoamérica. Afinal, a comunidade lusófona compreende todos os países colonizados pelos portugueses e a Galícia, no noroeste da Espanha, que fala um idioma irmão – o Galego -, por vezes idêntico.

A obra resulta de uma seleção que começou na segunda edição do Colóquio Internacional Lusofonia em Debate, que, ao homenagear Luís de Camões (nascido 500 anos antes da convocatória do evento), definiu a temática “os media na Lusofonia: de Camões à Inteligência Artificial”.

A partir dos grupos de trabalho sobre cultura popular, cinema, fotografia, mídia e cidadania, educação, novas tecnologia da comunicação, jornalismo, publicidade e mercado, assim como história da comunicação, reuniram-se textos para diversos livros, dentre eles o que vos apresento.

Esse livro é como a Lusofonia – sem fronteiras, ou com diversas fronteiras superadas. Para esta obra, deparamo-nos com contribuições inéditas oriundas, especialmente, de países lusófonos, com alguns textos em espanhol. As temáticas selecionadas nesta obra, avaliada às cegas

e organizada por cientistas do mais alto nível, oferecem qualidade e inovação para os estudos na área.

Certamente, no próximo ano, um novo Colóquio Internacional Lusofonia em Debate será responsável pela pré-seleção de novos textos, que servirão de base para livros ainda mais novos. Os textos inéditos que apresentamos neste livro, selecionados com toda a seriedade pela coordenação da obra, representam a força e a relevância da Lusofonia no mundo da comunicação, e fazem-nos sentir orgulho da esfera comunicacional que nos une. Viva a ciência. Viva a Lusofonia, sempre. Boa leitura.

Denis Renó
Sandra Miranda
Liliane Ito

A INTERSEÇÃO DE PERFUME DE SONHO E DA ESTÉTICA NOIR PELA METODOLOGIA DAS CONOTAÇÕES¹

Laura Hirata-Vale²
Denis Renó³

Tido como um dos maiores fotógrafos brasileiros, o mineiro Sebastião Salgado dedicou sua vida à arte da fotografia. Ao longo de sua carreira, mudou de área de trabalho – foi da Economia para o campo das Artes –, morou em vários países, conheceu diversos cantos do mundo por causa da Organização Internacional do Café (Francq & Salgado, 2014, p. 21), sem deixar suas raízes brasileiras de lado – seu comprometimento com a solidariedade e com a sustentabilidade

-
1. Parte do projeto ‘A Estética Noir de Sebastião Salgado: o livro Perfume de Sonho pela Metodologia das Conotações’, financiado e apoiado pela FAPESP (Processo Nº 2023/14958-3)
 2. Estudante de Jornalismo Universidade Estadual Paulista (UNESP) laura.h.vale@unesp.br
 3. Livre-docente em Ecologia dos Meios e Jornalismo Imagético/Doutor em Comunicação Universidade Estadual Paulista (UNESP) denis.reno@unesp.br

afirmam isso (Hirata-Vale & Renó, 2024, p. 20). Por meio de suas fotorreportagens, Salgado denuncia grandes dores do mundo, como o sofrimento humano e a violência contra a natureza, assim como mostra a recuperação ambiental e as belezas da vida – e registra todos esses momentos no preto e branco, acentuando ainda mais os sentimentos e os mais menores detalhes.

As fotografias que compõem a obra “PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café” mostram diversas faces de Sebastião Salgado, pois representam mais de uma década da carreira do fotojornalista. Por isso, a obra se comporta como uma grande viagem pelo mundo (Hirata-Vale & Renó, 2024, pp. 18-19) e pela vida de Salgado, por mostrar diversos locais e por ser marcada por momentos-chave da existência profissional do brasileiro. A relação direta entre Salgado e o café, a mudança de métodos de captura – a ida da fotografia analógica para a digital –, e a contemporaneidade entre “PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café” e “Gênesis” também são marcadas firmemente na obra (Hirata-Vale & Renó, 2024, pp. 19-23).

Além destas relações, é possível perceber uma interseção entre elementos da fotografia de Sebastião Salgado e a estética do *Film Noir*. Tal conexão será explorada nesse artigo, que faz parte da iniciação científica “A Estética Noir de Sebastião Salgado: o livro Perfume de Sonho pela Metodologia das Conotações”, projeto financiado e apoiado pela FAPESP (Processo Nº 2023/14958-3). Ao examinar como a ausência de cores, os tons, os contrastes e o uso da luz interferem na estética das fotografias de “PERFUME DE SONHO”, será possível entender como a obra de Sebastião Salgado manifesta características do cinema e da Estética *Noir*.

A Metodologia

Para a construção deste trabalho, utilizou-se diversas metodologias: cada uma delas reflete uma etapa do processo. Foram três grandes períodos: a pesquisa bibliográfica, a curadoria das fotografias e a análise das imagens.

O primeiro período foi marcado pela continuação dos estudos do trabalho apresentado no 7º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies (MEISTUDIES) – ‘Sebastião Salgado, o preto e branco e a obra *Perfume de Sonho* pela metodologia das conotações’. Neste momento, realizou-se leituras a respeito do *Film Noir*, para embasar esse texto.

Durante a segunda etapa, a curadoria das imagens foi realizada. Seguindo os critérios estabelecidos durante a produção do trabalho “Sebastião Salgado, o preto e branco e a obra *Perfume de Sonho* pela metodologia das conotações”, as fotografias separadas se encaixam em uma de duas grandes categorias: registros feitos antes de 2008 – isto é, no método analógico –, e registros feitos depois de 2008 – ano em que Sebastião Salgado fez a transição para a fotografia digital. Cinco fotografias foram escolhidas para serem apresentadas neste capítulo: três serão digitais, enquanto duas serão analógicas. Além disso, as fotografias também foram escolhidas e analisadas conforme a representação de alguns temas (1. O trabalhador e o café; 2. A natureza; 3. O cotidiano; 4. A sustentabilidade) – essas conexões serão retomadas mais à frente.

Por último, além da análise por temas, realizou-se a análise das fotografias pela Metodologia das Conotações. Composta por conceitos das obras “*A Estrutura Ausente*” (1997), de Umberto Eco, e “*A Mensagem Fotográfica*”, de Roland Barthes (2000), esta metodologia foi

utilizada na dissertação de mestrado “A transformação do repórter e o seu encontro com a natureza: a diferença de olhar do Sebastião Salgado em “Êxodos” e “Gênesis”” (2022), realizada por Livia Furlan, para analisar e compreender as fotografias das fotorreportagens “Êxodos” e “Gênesis”. Furlan usa conceitos específicos para fazer as análises das fotografias: de “A Estrutura Ausente”, a pesquisadora utilizou os códigos Icônicos, Iconográficos e Estilísticos, nos níveis Tópico e Entimemático; enquanto utiliza os processos pose, objeto e fotogenia, presentes em “A Mensagem Fotográfica”.

Umberto Eco, em “A Estrutura Ausente”, analisa e conclui que a interpretação de uma imagem deve ser feita a partir do que a compõe: o que significa que a imagem traz uma mensagem que, por sua vez, é formada pelos signos icônicos – por isso, eles são a cognição adquirida através de um objeto, e não necessariamente são algo que reproduz a realidade (Furlan, 2022, p. 16). Eco identifica dez tipos de códigos que podem ser utilizados para fazer a análise dos signos icônicos: 1) Códigos Perceptivos; 2) Códigos de Reconhecimento; 3) Códigos de Transmissão; 4) Códigos Tonais; 5) Códigos Icônicos; 6) Códigos Iconográficos; 7) Códigos do Gosto e da Sensibilidade; 8) Códigos Retóricos; 9) Códigos Estilísticos; 10) Códigos do Inconsciente. O autor também apresenta cinco níveis em que se pode analisar uma codificação: 1) Nível Icônico; 2) Nível Iconográfico; 3) Nível Tropológico; 4) Nível Tópico; 5) Nível Entimemático. Como a base teórica-metodológica da dissertação de Furlan e da iniciação científica é a mesma, este trabalho utilizará os níveis Icônico, Iconográfico, Tópico e o Entimemático.

Roland Barthes, por sua vez, apresenta no ensaio “A mensagem fotográfica” (2000) que ‘a fotografia é o real literal do objeto fotografado’

(Furlan, 2022, p. 15) – dessa forma, ele considera que a fotografia é equivalente ao objeto que ela retrata, isto é, é equivalente ao mundo real. Barthes também mostra que as imagens são constituídas por dois tipos de mensagem: a denotada e a conotada. A denotada é, em sua essência, a analogia – Barthes a chama de *analogon*. Já a mensagem conotada é explicada como o jeito em que uma mensagem é lida pela sociedade. Por isso, para realmente entender o que é a mensagem conotada, o autor dá como explicação de que essa categoria da mensagem é uma forma de codificação do *analogon*, e apresenta sua composição por meio de seis processos: 1) Trucagem; 2) Pose; 3) Objetos; 4) Fotogenia; 5) Estetismo; 6) Sintaxe. Este trabalho também utilizará os mesmos conceitos utilizados por Furlan – os processos Pose, Objetos e Fotogenia – para realizar a parte de análises deste trabalho, que faz parte da iniciação científica “A Estética Noir de Sebastião Salgado: o livro Perfume de Sonho pela Metodologia das Conotações”.

Por fim, é importante esclarecer que, além dos critérios estabelecidos pelos autores, há um certo teor de subjetividade nas escolhas das fotografias, por representarem características que estão sendo estudadas na pesquisa de iniciação científica; a seleção de imagens foi feita pelos autores do texto. Além disso, é necessário reafirmar que a análise pela Metodologia das Conotações pode ser influenciada pelo conhecimento particular de quem faz a análise, pois a interpretação de imagens é uma questão subjetiva (Furlan, 2022, p. 20).

A Obra ‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’

A fotorreportagem faz parte de mais de dez anos da carreira de Sebastião Salgado. A produção acompanhou o fotojornalista por

12 anos e por diversos países (Hirata-Vale & Renó, 2024, pp. 18-19): dessa forma, a obra se comporta como uma viagem pelo mundo e pelo tempo. “PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café” traz assuntos de grande importância para a vida e a carreira de Salgado: o café, que está presente desde os primórdios de sua infância e sua carreira como economista internacional (Hirata-Vale & Renó, 2024, pp. 16-17); o trabalhador, que foi retratado em outras obras de sua autoria – como “Serra Pelada” (1999) e “Trabalhadores” (1996) –; a natureza, que também foi fotografada em “Gênesis” (2013), “África” (2007), e o recente “Amazônia” (2021); por fim, a sustentabilidade, que é extremamente valorizada por Sebastião Salgado e Lélia Wanick Salgado, sua esposa – quando se fala do casal e de sustentabilidade, o Instituto Terra (projeto de reflorestamento) é o maior exemplo que se pode dar.

“PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café”, por acompanhar este período significativo da vida de Salgado, traz momentos-chave da carreira do brasileiro. Um deles é a mudança dos métodos de captura fotográfica, que aconteceu no ano de 2008. Exploramos a troca do analógico pelo digital no texto “Sebastião Salgado, o preto e branco e a obra Perfume de Sonho pela Metodologia das Conotações”, escrito para o 7º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies – Democracia e Educação Midiática (MEISTUDIES): a mudança significou atingir um nível mais sustentável na fotografia, minimizando o uso de químicos; obter cópias perfeitas das imagens; e economizar espaço em bagagens e tempo nas seguranças de aeroportos, fazendo com que as viagens se tornassem mais ágeis. Mesmo trocando a fotografia analógica pela digital, os métodos de Sebastião Salgado para fazer fotografias e analisá-las continuaram iguais – o fotojornalista

ainda as faz pelo visor da câmera, e as analisa por meio de ampliações em folhas de contato, junto a uma lupa (Hirata-Vale & Renó, 2024, p. 23). Como a forma da análise e escolha das fotografias se manteve a mesma, é possível dizer que a ida do analógico pelo digital não afetou a qualidade do trabalho de Salgado: em um primeiro momento, pode-se perceber uma mudança nas imagens (principalmente nos tons e na força da granulação), mas que logo se normalizou (Hirata-Vale & Renó, 2024, p. 23), e ainda deixou as fotografias mais equilibradas entre si.

A solidariedade brasileira de Sebastião Salgado (Hirata-Vale & Renó, 2024, p. 20) também é retratada nesta obra. Luis Sepúlveda conta, no posfácio “*CAFÉ*”, uma experiência que teve com o produto:

Há vários anos, na Speicherstadt de Hamburgo, assisti a uma arrematação de café. Vendiam-se milhares de sacos de café de diferentes proveniências e denominações. Falava-se de preço, ponderavam-se a qualidade dos contentores e do transporte, elogiava-se o clima de determinado ano e a chuva caída em maior ou menor abundância em algumas regiões do mundo, mas não se dizia uma única palavra acerca dos homens e mulheres de cujas mãos eram provenientes esses grãos de café. Ninguém mencionava o camponês da Tanzânia que lera nas folhas o momento certo de separar os frutos do ramo. Nenhuma voz falava da camponesa da Guatemala que, carregando um filho às costas, subia até ao reino das nuvens para trazer para baixo os frutos que alegrariam as manhãs da Europa. (Salgado, 2015, p. 307)

E continua, mais adiante, relacionando sua experiência à obra de Salgado:

E isso é o que faz Sebastião Salgado, restituir a épica do esforço humano, a dignidade onipresente do trabalho pela sobriedade esplêndida da sua tarefa, que não é outra senão contar com imagens a história do mundo. (Salgado, 2015, p. 307)

No relato de Luis Sepúlveda, pode-se realmente perceber a solidariedade que “*PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café*” carrega. Ao mostrar quem planta, colhe, seca e ensaca os grãos de café, que são tão consumidos mundo afora, Sebastião Salgado dá voz – mesmo que em um livro, e não em vídeo ou entrevista – aos produtores de café, que sofrem com a invisibilidade (assim como diz Sepúlveda). “*PERFUME DE SONHO*” assume, realmente, um papel de documentário, que conta a história do café e do trabalhador destas plantações.

A obra, além de seu tom documental, traz um olhar artístico a respeito do café. “*PERFUME DE SONHO*” nos convida a conhecer os trabalhadores do campo e a acompanhar a viagem de Sebastião Salgado às etapas da produção do fruto, passando por dez países, ao longo de mais de uma década. Sepúlveda confessa no posfácio “*CAFÉ*”:

Com suas fotografias, Sebastião Salgado convida-nos a ler o aroma do café e a olhar para o fundo da xícara, não para vislumbrar nosso futuro, mas para ver uma longa fila de homens e mulheres que sobem por estreitos caminhos até acima das nuvens, ou que abrem caminho em selvas escuras e úmidas no lombo de mulas até chegar ao cafezal. (Salgado, 2015, p. 305)

Ainda no tom artístico-documental, Sebastião Salgado traça uma narrativa fotográfica por causa da produção do café. No posfácio “*UMA CONSCIÊNCIA DIFERENTE*”, a italiana Angela Vettese mostra como o brasileiro conduz essa história:

A observação do fotógrafo brasileiro passou a pente fino não só os lugares, mas também as operações necessárias para o nascimento do grão como o vemos: cultivo das plantas de grandes folhas,

colheita das pequenas esferas, secagem do produto, seleção final. O que vemos nas imagens finais é uma multiplicidade de momentos importantes na vida não só de uma planta, mas do homem nas áreas agrícolas. (Salgado, 2015, p. 309)

Por isso, é possível dizer que a obra apresenta uma história a respeito do café – um dos seus personagens principais. O nome da fruta já consta em seu título – “PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café” –, e aparece em praticamente todas as cenas. Outro protagonista é o trabalhador, que é quem mais interage com o produto. Por fim, as três outras estrelas da fotorreportagem são a natureza, o cotidiano e a sustentabilidade (ou a falta dela). Os temas, quando juntos, fazem a obra “PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café” existir – e, dessa forma, podemos analisar as fotografias por meio deles.

A conexão desses eixos temáticos faz com que a obra aborde diversas características importantes da história de Sebastião Salgado. O café faz o brasileiro retornar às suas raízes na região cafeeira do estado de Minas Gerais. Os trabalhadores, a natureza e o cotidiano se conectam com outros trabalhos de Salgado. A sustentabilidade se liga diretamente com o trabalho de reflorestamento que o fotógrafo faz no Instituto Terra: a recuperação da vegetação original da fazenda de seus pais, localizada na sua cidade natal (Aimorés, Minas Gerais).

A Estética *Film Noir*

O termo *Film Noir* surge posteriormente ao lançamento dos filmes que se encaixam nesta estética (Mascarello, 2006, p. 179). O conceito do *Noir* foi cunhado por cinéfilos e críticos franceses, a respeito do cinema

dos Estados Unidos da América (Mascarello, 2006, p. 178): por isso, pode-se dizer que a estética é francesa – tanto que seu nome vem do francês: *noir* significa preto, escuro, sombrio –, mesmo que se refira, primordialmente, ao cinema americano. Uma das suas primeiras aparições e definições aconteceu no artigo “*Un Nouveau Genre “Policier”: L’Aventure Criminelle*”, escrito por Nino Frank para a revista francesa *L’Écran Français*, no ano de 1946. No texto, Frank estabelece um universo de filmes estadunidenses com temática policial, e os caracteriza como *Noir*, por causa de suas temáticas policiais e obscuras.

O termo era usado pelos franceses para se referir e para admirar o cinema americano, que estava em ascensão: por causa do final da Segunda Guerra Mundial, os franceses voltaram a acessar o cinema estadunidense – afinal, eles haviam sido privados das produções hollywoodianas durante o conflito (Mascarello, 2006, p. 178). Porém, o *Noir* era usado de forma imprecisa e difusa, se referindo a diversos tipos de filmes. Foi depois de quase dez anos da primeira aparição do termo que ele recebeu uma definição mais exata, quando Raymonde Borde e Etienne Chaumeton escrevem o livro “*Panorama du film noir américain*” (1955) (Mascarello, 2006, p. 179). Dessa forma, os franceses foram construindo a teoria da estética *Noir*, que depois seria ainda mais estudada e desenvolvida pelos americanos (Mascarello, 2006, p. 179).

Mas o que caracteriza o *Film Noir* além de detetives, *femmes fatales* e assassinatos, advindos do gênero policial? A estética fotográfica. Por meio de jogos de luzes, diferenças fortes entre os tons escuros e claros e o contraste alto, a estética *Noir* vai sendo construída. Mascarello comenta a respeito das características estilísticas, no livro “História do cinema mundial” (capítulo 7. *Film Noir*):

Estilisticamente, sobressaem a iluminação *low-key* (com profusão de sombras), o emprego de lentes grande-angulares (deformadoras da perspectiva) e o corte do *big close-up* para o plano geral em *plongée* (este, o enquadramento *noir* por excelência). É ainda a série de motivos iconográficos como espelhos, janelas (o quadro dentro do quadro), escadas, relógios etc. (Mascarello, 2006, p. 181)

Porém, os principais autores que falam a respeito das características visuais do estilo fotográfico do *Noir* foram J. A. Place e L. S. Peterson, que escreveram o artigo “*Some Visual Motifs of Film Noir*”, para a revista *Film Comment*, em 1974. No texto, a dupla descreve como o uso da luz principal, da luz de preenchimento e da luz de contorno pode impactar em uma produção, e pode trazer um novo ar para a narrativa.

Noir lighting is “low-key”. The ratio of key to fill light is great, creating areas of high contrast and rich black shadows. Unlike the even illumination of high-key lighting which seeks to display attractively all areas of the frame, the low-key noir style opposes light and dark, hiding faces, rooms, urban landscapes – and, by extension, motivations and true character – in shadow and darkness which carry connotations of the mysterious and the unknown. (Place & Peterson, 1974, p. 30)

Os autores, ainda descrevendo a iluminação do *Film Noir*, complementam:

The noir cinematographers placed their key, fill and backlight in every conceivable variation to produce the most striking and offbeat schemes of total light and dark. The elimination of the fill produces areas of total black. strange highlights are introduced, often on faces of the sinister or demented. (Place & Peterson, 1974, p. 31)

Dessa forma, pode-se perceber que a iluminação é um elemento muito importante para a estética *Film Noir*. Para a fotografia de Sebastião Salgado, a luz é utilizada não só para iluminar, mas também para compor a fotografia.

A Intersecção entre ‘PERFUME DE SONHO’ e a estética *Film Noir*

A intersecção entre a fotografia de Sebastião Salgado em “PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café” e o *Film Noir* se manifestam por meio das características visuais e fotográficas – principalmente em relação ao uso da luz. Por meio dos conceitos esclarecidos por Place e Peterson, pode-se perceber que a fotografia de Salgado usa luzes fortes, e possui muito contraste.

Essa relação pode ser vista quando se tem fotografias feitas no sol do meio-dia (quando a iluminação solar está em seu pico, bem no ponto mais alto do céu) ou quando se tem fotografias feitas em plantações a céu aberto. Quando os cliques do brasileiro estão nestas condições, o contraste se torna mais alto – que, no caso de “PERFUME DE SONHO”, faz com que algumas características das produções de café sejam ou escondidas ou ressaltadas. As texturas das folhas das plantas, da pele dos trabalhadores, dos grãos de café se realçam, enquanto as sombras das árvores parecem esconder o que está embaixo delas.

Por outro lado, Sebastião Salgado parece prover os tipos de luz do cinema – principal, preenchimento e contorno – de uma só fonte: a luz nativa do assunto (luz ambiente). Dessa forma, o fotógrafo trabalha com as funções da câmera de forma inteligente, para assim conseguir atingir o resultado desejado. Isto possibilita uma estética própria de Salgado, com pouca luz e alto contraste. Isto, aliás, já foi tema de debate

por um dos autores deste trabalho em um texto publicado anteriormente, quando o mesmo identificou o olhar e a luz europeia nas fotografias de Sebastião Salgado (Renó, 2020).

Por fim, é possível perceber que “PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café” se comporta como um filme, por apresentar quatro grandes temas – que podem ser tidos como atos. Mesmo que não estejam reunidas por capítulos, ou juntas em uma sequência de páginas, as fotografias podem se conectar por meio de alguns assuntos importantes: 1. O trabalhador e o café; 2. A natureza; 3. O cotidiano; 4. A sustentabilidade. Dessa forma, mesmo que dispersos pelo livro, os assuntos se tornam uma narrativa, costurada por meio das imagens – e se comportam como um filme fotográfico.

Assim sendo, é possível analisar as fotografias por meio dos grandes temas e também pela Metodologia das Conotações. A primeira forma de análise consiste em separar os cliques em categorias. A primeira temática – O trabalhador e o café – é dividida em seis subtemas, que representam as etapas de produção do café: I) As plantações (o plantio do café e o trabalhador dentro das plantações); II) A colheita (o trabalhador enquanto colhe os grãos); III) A seleção (o café sendo selecionado); IV) A secagem e a torrefação (o café secando ao sol; a torra; a relação homem e maquinário); V) O armazenamento (onde se armazena o café); e VI) O transporte (o meio de locomoção do trabalhador e o que transporta o café).

A segunda temática, A natureza, consiste em fotografias que trazem plantas e árvores, sejam elas nativas ou não, e as paisagens dos locais onde o café é produzido. A terceira, O cotidiano, traz a vida do trabalhador fora das plantações. Por último, A sustentabilidade, traz essa

temática tão importante para Sebastião Salgado, e mostra como esse fator aparece – ou não aparece – dentro de “PERFUME DE SONHO”.

As Análises

As fotografias escolhidas podem ser analisadas conforme o método de captura (analógico ou digital), pelos temas (1. O trabalhador e o café; 2. A natureza; 3. O cotidiano; 4. A sustentabilidade) e pela Metodologia das Conotações. As cinco análises presentes neste capítulo continuam o trabalho feito no texto “Sebastião Salgado, o preto e branco e a obra Perfume de Sonho pela Metodologia das Conotações”, escrito para o MEISTUDIES, e fazem parte do universo das dez análises feitas para a iniciação científica “A Estética Noir de Sebastião Salgado: o livro Perfume de Sonho pela Metodologia das Conotações” (FAPESP, processo N°2023/14958-3).

Das cinco imagens, três são digitais (posteriores a 2008) e duas são analógicas (datam antes de 2008). Além disso, podemos dizer que, diferentemente do capítulo produzido para o MEISTUDIES, os resultados das análises são considerados finais, pois representam o fim do período de vigência da iniciação científica “A Estética Noir de Sebastião Salgado: o livro Perfume de Sonho pela Metodologia das Conotações”, e englobam os assuntos estudados durante a pesquisa.

Imagem 1

P. 28-29 – Café sombreado. Plantações Doddengudda, estado de Karnataka, Índia, 2003



Salgado (2015, pp. 28-29).

1. Fotografia analógica.

2. Temáticas:

- O trabalhador e o café. Subtema: As plantações.
- A Natureza: plantas nativas.
- A sustentabilidade: existe sustentabilidade por se tratar de uma plantação de café à sombra, que integra a produção cafeeira à vegetação nativa, sem a necessidade de desmatamento.

3. Níveis Icônico e Iconográfico (denotação e conotação):

- **Pose:** Fotografia de um caminho entre a vegetação nativa do estado de Karnataka, na Índia.
- **Objetos:** A imagem mostra uma floresta, com um caminho no centro da imagem. Três mulheres aparecem andando no caminho, de costas para a câmera. Duas estão lado a lado,

enquanto a terceira está mais a frente, e parece estar correndo. Os arbustos que beiram o caminho parecem ser de café.

- **Fotogenia:** A fotografia mostra três mulheres, adentrando uma floresta. Há uma sensação de perspectiva, pois a câmera está ao centro do caminho, e a imagem não consegue mostrar o fim.

4. Níveis Tópico e Entimemático:

A imagem 1 foi capturada na Índia, no ano de 2003, antes da troca da fotografia analógica para a digital. Por causa disso, é possível perceber uma grande granulação no centro da imagem (parte mais clara da fotografia); os tons não são tão uniformes e sólidos. Como a câmera está posicionada bem no centro do caminho, a via dentro da floresta parece não ter fim.

Por causa dessa interação entre a luz e a granulação, a fotografia assume um papel enigmático. Dessa forma, é possível perceber nuances do *Noir*, como o mistério e o alto contraste entre a cor mais clara e mais escura. O centro da imagem, onde o caminho está localizado, está muito mais claro do que as árvores que o cercam, dando uma sensação de mistério do que as mulheres podem encontrar pela frente. A mulher que aparece mais a frente parece estar desaparecendo numa névoa – que nada mais é que a granulação forte da imagem. A diferença entre os tons claros e escuros e a sensação misteriosa do caminho mostram certa relação com a estética *Noir*.

Imagem 2

P. 122-123 – Plantação de Café Shangri La. Rift Valley, nas encostas do vulcão Ngorongoro, Tanzânia, 2014



Salgado (2015, pp. 122-123).

1. Fotografia Digital

2. Temáticas

- O trabalhador e o café. Subtema: o transporte.

3. Níveis Icônico e Iconográfico (denotação e conotação):

- **Pose:** Fotografia de pessoas interagindo com sacas de café e com um caminhão de transporte.
- **Objetos:** Pode-se ver a caçamba de um caminhão ao lado esquerdo da fotografia; um homem está dentro dela. Do lado do caminhão, há outro homem. Duas pessoas interagem com sacas de café. O caminhão e as pessoas estão em um campo. Ao fundo, no mesmo nível do campo, existem árvores altas e robustas.

- **Fotogenia:** A fotografia está organizada em quatro planos. O primeiro é o do campo; que está desfocado. O segundo plano é o plano principal, e consiste no caminhão e nas pessoas. O terceiro é composto por árvores, que são altas e robustas. Por fim, o quarto plano consiste no céu.

4. Níveis Tópico e Entimemático:

A imagem 2 foi feita em 2014, na Tanzânia; ela é uma fotografia digital. A imagem mostra as atividades de transporte do café já ensacado. Por ter sido tirada por uma câmera digital, não há uma manifestação forte de granulações ou ruídos na imagem; dessa forma, os tons de branco, cinza e preto são mais sólidos e definidos. A luz da cena parece vir da direita, por causa das sombras que estão inclinadas para a esquerda. Os sombreados são bem delimitados e acentuam as linhas retas do caminhão, que se contrapõem às linhas curvilíneas do gramado e das árvores ao fundo.

Além disso, há o contraste entre as cores fortes e marcantes dos elementos dos três primeiros planos com o céu (quarto plano). O céu apresenta uma coloração cinza-claríssima, enquanto o resto dos elementos transitam de um cinza-escuro ao preto. O contraste e a iluminação são manifestações do *Film Noir*.

Imagem 3

P. 188-189 – Destruição da floresta nativa para novas plantações de café. Município de Santa Maria na região de Pedra Azul, estado de Espírito Santo, Brasil, 2002



Salgado (2015, pp. 188-189).

1. Fotografia analógica

2. Temáticas

- O café e o trabalhador. Subtema: as plantações
- A natureza: floresta nativa
- Sustentabilidade: a destruição da floresta nativa representa a falta de sustentabilidade na plantação de café representada na foto.

3. Níveis Icônico e Iconográfico (denotação e conotação):

- **Pose:** Fotografia panorâmica de uma plantação de café e da vegetação nativa; há colinas ao fundo.
- **Objetos:** A imagem mostra várias colinas, que possuem uma mistura de vegetações: a natural (vegetação nativa) e a artificial (cafezais). As colinas nos primeiros planos possuem

mais nitidez, enquanto as mais ao fundo estão cobertas por nuvens leves, como se fosse uma névoa. Acima das colinas, há o céu, coberto por nuvens mais pesadas.

- **Fotogenia:** A fotografia é praticamente toda coberta pelas colinas. Em certas partes da vegetação, pode-se perceber uma luz mais direta, que ilumina mais; em outras partes, a luz recebida é mais difusa – criando assim um contraste entre as iluminações.

4. Níveis Tópico e Entimemático:

A imagem 3 foi feita no Espírito Santo, em 2002. Por ser uma fotografia analógica pode-se perceber que os detalhes estão granulados. A imagem mostra os impactos das grandes produções de café e de sua insustentabilidade: pode-se perceber as áreas de vegetação nativa desmatadas por causa dos cafezais.

As partes tomadas pelo café aparecem mais claras, enquanto as áreas de vegetação nativa possuem uma tonalidade mais escura. Além disso, as colinas de planos mais distantes trazem tons de cinza-claro, enquanto as colinas que estão mais perto da câmera possuem tons de cinza-escuro, quase preto. No primeiro plano, as árvores nativas fazem sombra nos cafeeiros, e dão a impressão que estão intimidando o café, como se estivessem defendendo seu território. Os contrastes entre as partes de luz, sombra e transição são intensos, assim como na estética *Noir*; os elementos como as nuvens, que cobrem algumas das colinas, trazem um ar de mistério.

Imagem 4

P. 214-215 – Secagem do café. Finca Las Tre Puertas, cidade de Coatepec, região de noroeste, El Salvador, 2013



Salgado (2015, pp. 214-215).

1. Fotografia digital

2. Temáticas:

- A secagem e a torrefação

3. Níveis Icônico e Iconográfico (denotação e conotação):

- **Pose:** Fotografia de um local de secagem de café, com um homem ao centro
- **Objetos:** A imagem mostra um local coberto por café, que está na fase de secagem. Ela mostra um homem usando uma ferramenta para mexer nos grãos de café que estão secando.
- **Fotogenia:** O espaço retratado na fotografia está coberto por grãos de café – característica da etapa de secagem. O homem empurra uma espécie de pá, que é utilizada para mover os

grãos de café; sua expressão é de esforço. O café gruda em seu calçado. A camada de grãos de café possui ranhuras, como se o trabalhador já houvesse passado por lá.

4. Níveis Tópico e Entimemático:

A imagem 4 foi tirada no El Salvador, em 2013. Dessa forma, trata-se de uma fotografia digital. Há uma sensação de granulação; porém, ela é falsa: na verdade, são milhares de grãos de café, de cores claras e escuras.

Os grãos espalhados pelo chão apresentam marcas, que provavelmente foram feitas com a ferramenta utilizada pelo homem. As ranhuras lembram um Karesansui – conhecido como jardim de pedras japonês ou jardim zen. A luz que ilumina a imagem é difusa, e dá um ar de mistério para a fotografia: não se sabe se ela foi feita com o céu nublado, no final ou no começo do dia.

Imagem 5

P. 254-255 – Preparação para o Festival de Primavera na aldeia produtora de café de Baihualing. Cidade de Mangokuan, distrito de Baoshan, província de Yunnan, China, 2012



Salgado (2015, pp. 254-255).

1. Fotografia digital

2. Temáticas:

- O cotidiano

3. Níveis Icônico e Iconográfico (denotação e conotação):

- **Pose:** Fotografia de pessoas chinesas durante uma refeição.
- **Objetos:** A fotografia mostra um edifício de arquitetura chinesa. É um espaço de convivência, onde os habitantes da aldeia estão comendo uma refeição juntos.
- **Fotogenia:** A fotografia mostra um espaço de convivência da aldeia Baihualing. Em volta de uma mesa baixa, pessoas se alimentam numa refeição compartilhada. É possível ver pessoas conversando, enquanto estão sentadas em cadeiras

baixas. Algumas pessoas estão tomando chá e outras estão fumando cigarro.

4. Níveis Tópico e Entimemático:

A imagem 5 foi tirada na China, no ano de 2012; trata-se de uma fotografia digital. Ela mostra um momento do período de preparação para o Festival de Primavera, e retrata um momento cotidiano dos trabalhadores: a refeição.

É possível ver como os tons de preto e branco da fotografia são diversos, e como eles contrastam entre si. Estranhamente, a luz é refletida nas superfícies brilhantes dos cabelos, tecidos e comidas, enquanto é absorvida por superfícies foscas e claras – contrariando a ideia que o preto absorve luz e o branco reflete. Mesmo tendo diversos elementos compondo a fotografia, a parte que mais recebe destaque é a mesa localizada no centro da imagem: ela está cercada por caminhos que levam até o edifício, fazendo com que ela fique um pouco isolada do resto dos assuntos. É possível perceber que a diferença entre os tons de preto e branco se alinham ao preto e branco *Noir*.

Conclusão

A obra “PERFUME DE SONHO” promove uma estética própria do fotógrafo. Mais que isso: intensifica o seu olhar europeu. Curiosamente, o faz com fotografias produzidas em territórios não europeus, muitos deles em países tropicais, onde a luz é mais intensa. Ainda assim, Sebastião Salgado mantém o seu olhar *noir*, obtido por ajustes de diafragma e de fotômetro, além de um tratamento fotográfico apropriado.

Entretanto, percebemos, com a realização desta análise, os processos de transição de Salgado entre a fotografia analógica e a digital. É visível a tentativa de manter os grãos nas imagens digitais do livro, a tal ponto que algumas delas possuem até mais grão que as analógicas. Isto pode ter mudado de 2015 (ano de publicação de *PERFUME DE SONHO*) até os dias de hoje, pois já existe um domínio tecnológico de tratamento digital com melhor qualidade e realismo que aproximam o material fotografado aos registros em película. Porém, essa busca pela estética demonstra de forma sólida a conexão de Sebastião Salgado com a estética *noir*. Certamente, um encontro reforçado até mesmo pela escola imagética do fotógrafo, que conheceu o mundo das artes, das imagens e da fotografia em Paris, que, apesar de ser conhecida como Cidade Luz, recebe poucos raios de sol de maneira direta.

Referências

Francq, I., & Salgado, S. (2014). *Da minha terra à Terra*. Editora Paralela.

Frank, N. (1946). Un Nouveau Genre “Policier”: L’Aventure Criminelle. *L’Ecran Français*, (61), 8-9, e 14. <https://bibliotheques-specialisees.paris.fr/ark:/73873/pf0000572609/1946/08/28>

Furlan, L. M. O. (2022). *A transformação do repórter e o seu encontro com a natureza: a diferença de olhar do Sebastião Salgado em “Êxodos” e “Gênesis”* [Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista (UNESP)].

Hirata-Vale, L., & Renó, D. (2024). Sebastião Salgado, o preto e branco e a obra *Perfume de Sonho* pela metodologia das conotações.

In D. Renó, F. L. Cardoso, & W. S. Silva (Orgs.), *Escritas com a luz*. Ria Editorial. <https://www.riaeditorial.com/livro/escritas-com-a-luz>

Mascarello, F. (2006). 7. FILM NOIR. In. F. Mascarello (Orgs.), *História do cinema mundial*. Papirus. <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/cfernandes/linguagem-visual-2/textos/historia-do-cinema-mundial.pdf>

Place, J. A., & Peterson, L. S. (1974). SOME VISUAL MOTIFS OF FILM NOIR. *Film Comment*, 10(1), 30–35. <http://www.jstor.org/stable/43451251>

Renó, D. (2020). O Olhar Latino-americano na Obra de Sebastião Salgado. In M. C. Gobbi, & D. Renó (Orgs.), *Reflexões sobre o pensamento comunicacional latino-americano*. Ria Editorial.

Salgado, S. (2015). *PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café*. Editora Paisagem.

DO OLHAR ESTRANGEIRO AO OLHAR AUTOETNOGRÁFICO: AS TRANSFORMAÇÕES DOS REGISTROS ÁUDIOVISUAIS NAS COMUNIDADES TRADICIONAIS COMO FORMA DE EXISTÊNCIA E RESISTÊNCIA

*Marcela Fernandes¹
Juarez Tadeu de Paula Xavier²*

A linguagem do audiovisual não ficou livre dos conflitos e apagamentos decorrentes da invasão de seus territórios, inferiorização de suas produções culturais, exploração e extermínio em diversos níveis, promovidos pela colonização ao longo da história, como refletiu Fanon (2020):

“Todo povo colonizado, isto é, todo povo em cujo seio se originou um complexo de inferioridade em decorrência do sepultamento

-
1. Pós-graduação em Ensino de Arte Visuais (UNIMES), Pós-graduação em Metodologia do Ensino de Arte (UNINTER) e em Linguagens pela Faculdade Sesi - SP. Mestranda em Mídia e Tecnologia na FAAC-UNESP Bauru.
 2. Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina (Prolam/USP, 2004). Professor da UNESP e Vice-Diretor da [Faac/Unesp/Bauru].

da originalidade cultural local, se vê confrontado com a linguagem da nação civilizadora, quer dizer, da cultura metropolitana” (Fanon, 2020, p. 32). Através da linguagem audiovisual, é possível estimular o senso crítico na sociedade, é possível provocar o olhar para sua realidade e até mesmo de outras sociedades. Na contemporaneidade, formar indivíduos capazes de pensar e agir de forma emancipada tem sido muito desafiador, principalmente pelo uso da imagem como ferramenta de dominação e altamente manipulada para fins de lucro de um pequeno grupo dominante. É quando o colonizado questiona o mundo que lhe foi imposto, pensa sobre a sua visão das relações e da visão sobre si mesmo, que temos uma ponto de virada, uma virada decolonial. É comum que as representações de comunidades tradicionais tenham sido marcadas por estereótipos ao longo da história, mas a partir do momento em que pessoas da própria comunidade, tendo acesso a tecnologias e meios de comunicação antes dominados pelo colonizador, buscam retratar a si próprias, seus fazeres, vivências, seus mestres e mestras, outras perspectivas são possíveis. Há uma consciência sobre suas representações, seus espaços, sua diversidade cultural, sobre o poder da imagem e a lógica da mídia, ampliando um debate onde antes esses atores eram apenas objetos de estudo. Paiva (2021) reflete:

O protagonismo branco e europeu manteve-se firme em seu projeto de epistemicídio para a manutenção de uma sociedade colonial e patriarcal, na qual as chamadas minorias políticas e sociais são violentamente eliminadas pelos grupos das elites historicamente assentados nos lugares de poder e de decisão. Entretanto, está em curso no Brasil um gigantesco projeto de “desobediência epistêmica” que tem como ideal político reforçar processos de liberalização das experiências, memórias e histórias daqueles que foram silenciados pela colonialidade. (Paiva, 2021, p. 3)

Isso não quer dizer que os registros a partir do olhar “estrangeiro”, como os feitos por Glauber Rocha em suas visita ao Maranhão, as fotografias de Pierre Verger na Bahia ou mesmo os registros de Murilo Santos que será citado mais a frente no texto, não tenham uma grande importância para a construção de nossa identidade cultural. Críticas como as de Jean Claude Bernardet foram importantes para discutir as raízes e as consequências desse olhar estrangeiro. O crítico apontava o uso constante de uma estética da miséria nos documentários brasileiros, sinalizando uma despolitização das fortes imagens que de tão repetidas, mudam sua significação e perspectiva, fortalecendo os discursos reacionários da classe média. O autor ainda reflete:

Para Lenin, a consciência revolucionária, a compreensão global da sociedade e as perspectivas políticas não nascem espontaneamente da classe operária. Numa frase célebre, ele afirma que a consciência revolucionária só pode chegar aos operários de fora. Ele aprova Kautski quando escreve que “a consciência socialista de hoje não pode surgir senão à base de um profundo conhecimento científico. Ora, o portador da ciência não é proletariado, mas os intelectuais burgueses”. Mas a consciência teórica do intelectual revolucionário se complementa ao encontrar o proletariado, sem o qual ele fica girando no vazio; por sua vez, o proletariado não consegue escapar ao espontaneísmo, aos movimentos reivindicatórios e à ideologia burguesa se não for como que fecundado pela consciência teórica do intelectual. Esse me parece ser um dos modelos sobre os quais se apoia, de modo geral, o documentário sociológico que se desenvolve no Brasil a partir da década de 1960. (Bernardet, 2003, p. 260)

Peter Loizos nos traz uma reflexão, onde esses materiais e fontes coletados ao longo dos anos tem uma grande importância para o entendimento de quem somos:

A imagem, com ou sem acompanhamento de som oferece um registro restrito mais poderoso das ações temporais e dos acontecimentos reais – concretos, materiais. Embora a pesquisa social esteja tipicamente a serviço de complexas questões teóricas e abstratas, pode empregar, com dados primários, informação visual que não necessita ser nem de forma nem de palavra escrita, nem de forma de números. (2007, p. 137)

Fig. 01

A Festa de Santa Teresa – Murilo Santos



Zema (2011).

Apesar da relevância de tantos trabalhos audiovisuais, onde aquele que capta a imagem e posteriormente o som, busca uma fusão com o povo que observa, esse povo não o vê como um dos seus, e o olhar que observa também não consegue fugir da sua intelectualidade que julga e compara as manifestações populares com seus pares. É nesse contexto que Murilo Santos faz uma importante observação enquanto captava imagens de uma manifestação popular em 1975. Ao fotografar um grupo de pessoas durante os festejos, percebeu um senhor com uma câmera fotográfica na mão. Nos anos seguintes, o cineasta não viu outros fotógrafos registrando a festa. O seu projeto “LCD”, surge

da reflexão do cineasta sobre sua própria prática, onde durante muitos anos, era o único a registrar imagens nos rincões do Maranhão durante manifestações populares e nessa reflexão, não pode deixar de constatar o seu olhar estrangeiro diante das pessoas que eram retratadas por ele.

Murilo Santos, cineasta maranhense, um dos fundadores do Laboratório de Expressões Artísticas (LABORART), um dos responsáveis pelo movimento Super-8 no Maranhão, professor da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), trabalha com uma linguagem cinematográfica engajada, com caráter documental de denúncia social. Alguns filmes da carreira do cineasta são: “Tambor de crioula” (1979), “Quem matou Elias Zi” (1982), “Bandeiras verdes” (1988), “Na terra do Caboré” (1986), “Marisa vai ao cinema” (1995) e “Em busca do bem viver” (2015). Inicia sua carreira como fotógrafo, influenciado pelo pai. Seu interesse pelo cinema surge juntamente com a criação do LABORART, onde realizavam experimentos com expressões artísticas. Em busca de uma arte menos acadêmica, suas visitas a comunidades tradicionais são o ponto de partida para a pesquisa em cinema no Maranhão e para seu interesse pelas festas populares e os registros feitos ali. Em seu trabalho intitulado “LCD”, Murilo Santos faz importantes reflexões sobre os rumos dos registros áudio visuais a partir da democratização de tecnologias da informação. O surgimento de câmeras digitais com valores acessíveis e posteriormente o uso do celular, são importantes marcos para a forma como as comunidades organizam os registros sobre si mesmas. Antes, apenas objetos de observação e curiosidade do olhar estrangeiro, hoje as comunidades tradicionais falam por si próprias. Murilo Santos reflete em seu vídeo sobre o aumento de documentaristas dos próprios grupos sociais aos quais ele costuma documentar,

num ato de metacognição, onde faz registros daqueles que são parte da comunidade e que registram os seus.

O cineasta propositalmente deixa nas imagens, as mãos dos documentaristas nítidas, com seus equipamentos, enquanto as cenas retratadas estão desfocadas. Esse desfoque produziu na imagem um efeito de profundidade, sustentando um discurso onde o seu olhar não se sobrepõe ao olhar do documentarista retratado para as cenas registradas, não usurpando-as do olhar documental dos nativos. Seu objetivo não é o de comparar seus registros aos dos documentaristas da comunidade, mas destacar a intersecção das subjetividades manifestadas nos atos de registro e a mudança no eixo documental nas manifestações populares.

Um divisor de águas: a câmera na mão da comunidade

É a partir dos anos 2000, que vemos uma disputa pelo significado, apropriações e aproximações da ideia de registros feitos das comunidades. Experiências coletivas e grupos artísticos se articulam para um debate importante sobre a representatividade, onde a ideia de que cada comunidade quer ser representada por si própria ganha corpo, não mais pelo olhar estrangeiro sobre ela. Essa é uma prerrogativa que revela uma disputa cultural, territorial e em outros âmbitos na sociedade, buscando uma não hierarquização dos registros onde por muito tempo houve uma ênfase em produções acadêmicas em detrimento de manifestações populares. Hamburger (2018) faz reflexões sobre o tema em Guerra das Imagens:

O problema é recorrente na história do cinema e do audiovisual, e na crítica. Como reconhecer a violência e a discriminação e ao mesmo tempo contribuir para desarticular discursos que

reforçam a discriminação? Como não reforçar a posição de vítima de quem foi mutilado? A trajetória de superação do trauma passa pela afirmação de alternativas estéticas e políticas. Que enquadramentos usar para estimular o pensamento e a liberação em detrimento de reforçar o poder de quem impetrou a agressão e o trauma de quem foi agredido? As perguntas não são novas, mas são repostas em diversas situações de disputa pelo controle da produção e da difusão de imagens ao redor do mundo. (p. 35)

Os novos recursos tecnológicos e as rápidas transformações culturais e políticas acirraram a disputa por representatividade em temáticas culturais, sociais, identitárias e artísticas. Nas comunidades ficou cada vez mais forte a ideia de que a realidade desses grupos deve ser representada por eles mesmos. Coletivos formados principalmente por jovens, agora detentores de códigos e tecnologias cinematográficas, introduziram novas discussões e elementos técnicos que desestabilizaram o eixo dos processos culturais contemporâneos. Hamburger (2018) reflete que “um movimento ascendente desses jovens pertencentes às classes populares estimula a reflexão contundente sobre sua história e sobre os lugares onde moram ou moraram”. O audiovisual não está mais restrito ao setor do cinema de mercado ou a indústria cultural. Extrapola essas ideias como uma ferramenta de ações culturais, artísticas, sociais e políticas. No cenário atual, dois grandes exemplos sobre essa virada no eixo do audiovisual são a Mídia Ninja e Jornalistas Livres, grupos que ganham projeção nacional a partir de 2013.

Fig. 02

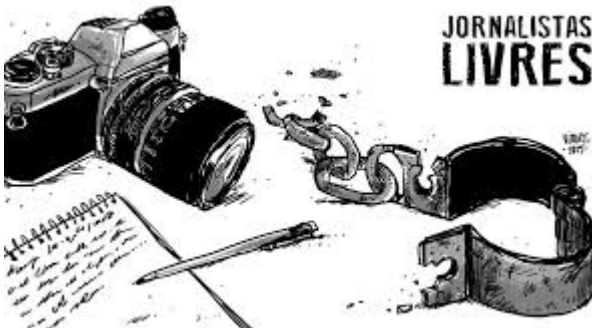
Mídia Ninja



Nota. De *Existe amor depois do hiv?* [Fotografia], de Mídia Ninja, 2025, Flickr (<https://www.flickr.com/photos/midianinja/54410403844/in/album-72177720324652580>). CC BY 4.0.

Fig. 03

jornalistaslivres.org



Jornalistas Livres (2015).

O audiovisual feito nas e pelas comunidades periféricas fazem parte de uma guerra cultural permanente, onde várias forças buscam dar significado e respostas, além de dirigir as narrativas que moldam

opiniões. Nessa guerra, esses novos agentes possibilitam um rompimento com a invisibilidade das comunidades antes marginalizadas e agora agentes de ações culturais, sociais, políticas e artísticas. Essa mudança de eixo causa uma desestabilização no sistema vigente, onde a história única sempre foi a narrativa a ser contada e a fonte da colonialidade a única detentora das ferramentas de comunicação. Chimamanda Adichie (2019) reflete sobre o perigo da história única:

As histórias importam. Muitas histórias importam. As histórias foram usadas para espoliar e caluniar, mas também podem ser usadas para empoderar e humanizar. Elas podem despedaçar a dignidade de um povo, mas também podem reparar essa dignidade despedaçada.

Na contemporaneidade, as comunidades articulam um discurso audiovisual próprio, falam das disputas, tensões e reflexões permanentes em seus território, além de registrar saberes e vivências que antes eram passadas de uma geração a outra apenas pela oralidade, sem registros permanentes. Alguns produtores chama essas iniciativas de “vídeo comunitário”, “cinema de quebrada”, “vídeo popular”, “vídeo militante” e “vídeo periférico”, e apesar de um certo reconhecimento, ainda mostra a discriminação e o gueto em que essas produções se encontram. Hamburger (2005) reflete:

O florescimento do documentário no Brasil de hoje [sic] coincide com o rompimento da invisibilidade na grande mídia, que, com raras exceções, nos últimos quarenta anos marcou, em larga medida, os segmentos populares deste país, como habitantes de favelas e de bairros periféricos das grandes cidades. A invisibilidade era, e é, expressão de discriminação. (p. 198)

Um dos impulsionadores dessas produções periféricas na primeira década do século XXI, foram os editais federais de fomento à cultura voltados para esses segmentos, pela ótica da diversidade e cidadania cultural. Alguns desses importantes programas foram: Revelando os Brasis (2004), Cultura Viva (2004), Cultura Digital (2004), Olhar Brasil (2005), Programa Brasil Plural (2005), Pontos de Cultura (2005), Edital de Egressos Sociais (2008), Nós na Tela (2009), Pronatec Audiovisual (2014) e o Programa Brasil de Todas as Telas (2014). Mesmo com essas iniciativas, as disputas com a indústria cultural pela hegemonia nas produções artísticas e culturais seguem até hoje, onde sempre há a tentativa de assimilação das linguagens dessas produções e apropriação dessas linguagens para esvaziar seu poder emancipador.

Iniciativas locais e novas formas de resistência

Mesmo com tantos atores contrários ao seu florescimento e emancipação, as produções periféricas ganham força, espaço e fôlego nos campos socioculturais, políticos e artísticos, apropriando-se de meios, ferramentas e saberes que antes lhes eram negados. Com o acesso às universidades, também através de programas de incentivo federais, recursos públicos e equipamentos culturais, essas produções ganharam força e ocuparam espaços, ao ponto de causar incômodos ao poder hegemônico. Ao vocalizar suas visões de mundo, suas experiências, vivências, ao mostrar quem são, seus rostos e seus corpos em seus territórios, a periferia demonstra uma autonomia artística e cultural, num mundo ainda marcado pela desigualdade social, trazendo novos elementos nas disputas de significado, de recursos e espaços.

Nesse movimento de emancipação, coletivos indígenas se destacam no campo audiovisual. Durante a Bienal de Cinema Indígena em 2016, Ailton Krenak cita uma “revolta no olhar”, onde a proposta indígena é se distanciar do que a colonialidade projetou e doutrinou na nossa forma de perceber o mundo. Krenak (2016, par. 17) diz que “a imagem já está pastel demais. Hollywood pasteurizou a imagem. Nós queremos despasturizar, estamos fazendo uma espécie de revolução do olhar. É mais uma revolta do olhar do que uma revolução. É um olhar que não aguenta mais a mesmice”. É nessa revolução que o Coletivo Mbyá-Guarani surge com uma proposta particular sobre o tempo e história através de seus filmes. A modernidade traz uma ideia de tempo voltada à produtividade, onde o tempo é dinheiro. Já as experiências indígenas, transcendem o tempo linear da modernidade, negam essa aceleração da vida/tempo focada na produção e consumo de bens. O coletivo busca demarcar sua identidade, suas singularidades, como um manifesto da diversidade dos povos indígenas. Como explica o cineasta Ariel Ortega (Wittmann & Téó, 2018, p. 159):

Quando falamos em cinema indígena, sua maneira de fazer imagens, de chegar com a câmera, não podemos dizer que é tudo igual. O nosso jeito guarani de fazer cinema talvez seja um pouco diferente dos Kuikuro fazerem cinema, é outra cosmologia, até outro ritmo de filmar. Talvez tenha outro tempo também”.

Em “Bicicletas de Nhanderú” (2011), há dinâmicas de cenas sem diálogos, deixando desconfortável aqueles que se habituaram aos cortes rápidos ou closes de alta-definição das estéticas hegemônicas. A linguagem proposta, provoca nosso olhar, desafia nossa noção de tempo e velocidade moderna, evidencia uma temporalidade ancorada na

ancestralidade, em outras cosmologias. Na imagens, temos fenômenos meteorológicos que não são apenas manifestações da natureza, mas um meio de comunicação cosmológica. A narrativa exige um esforço do olhar estrangeiro por uma interculturalidade, uma abertura para outras visões de mundo.

Fig. 04

Bicicletas de Nhanderú – Coletivo Mbyá-Guarani de Cinema



Video nas Aldeias (2014).

Outro exemplo relevante de produções audiovisuais indígenas, é o coletivo Mídia Indígena (<https://www.midiaindigena.org/>), uma rede que possui colaboradores em todo o país, falando de importantes pautas e temas transversais à causa indígena. O coletivo foi fundado pelo jornalista Erisvan Guajajara, do território Arariboia (TV Mídia Indígena, 2018), da Aldeia Lagoa Quieta no Maranhão. A autorrepresentação é uma ferramenta na produção de contranarrativas, contrapondo-se diante das narrativas hegemônicas e da visão colonial que ainda permanece na sociedade. Essa produção comunicacional nativa, traz visibilidade aos

que durante séculos tiveram suas falas marginalizadas e silenciadas, é uma forma de resistência numa sociedade onde prevalece a desigualdade. Renata Machado Tupinambá (2016, par. 2), apresenta o conceito de Etnomídia, que nos faz compreender esse movimento midiático:

Etnomídia é uma ferramenta de empoderamento cultural e étnico, por meio da convergência de várias mídias, dentro de uma visão etno. Por isso o uso deste prefixo. Ela é uma forma que promove a descolonização dos meios de comunicação, podendo ser executada por diferentes identidades étnicas e culturais. A apropriação dos meios de comunicar tornou possível aos povos serem seus próprios interlocutores.

Fig. 05

Somos Guardiões



Nunes (2024).

O coletivo Mídia Indígena mostra esse protagonismo, e além das produções audiovisuais, visitam escolas e universidades falando sobre a luta em defesa de seus territórios e seu papel como guardiões das florestas. Uma de suas principais produções, é o documentário *Somos Guardiões*, contando com produtores e divulgação internacionais. No caso

do coletivo Mídia Indígena, vemos o conflito citado no texto, onde plataformas hegemônicas buscam assimilar as iniciativas periféricas. O coletivo conta com o primeiro diretor indígena na plataforma Netflix.

Apesar da representação feminina no cinema ser constante, essa representatividade na produção e direção não encontra a mesma força. No caso de produções audiovisuais indígenas, vemos um movimento interessante nos últimos anos com mulheres atuando na direção, mostrando um protagonismo feminino. Em 2023, Mawapãi Huni Kuin e Luciana Huni Kuin lançam *Rami Rami Kirani*, documentário que mostra a força das mulheres que antes eram impedidas de consagrar e preparar a Nixi Pae (ayucasca), e nos últimos anos através de aprendizados e transformações na comunidade, começaram a participar das consagrações. Esse documentário fará parte da Mostra Cosmologias da Imagem: cinemas de realização indígena, juntamente com outras produções em Maio de 2025 no CCBB/SP (Centro Cultural Banco do Brasil – SP).

Fig. 06

Rami Rami Kirani



HuniKuin & HuniKuin (2024).

Iniciativas no audiovisual em comunidades quilombolas também acompanham suas lutas por seus territórios e pela permanência de suas tradições e histórias. Os territórios quilombolas nascem da luta pela liberdade, luta essa que não inicia com o movimento abolicionista, mas desde sempre floresce através daqueles que resistiram à escravização. Abdias do Nascimento (1980, p. 255) apresenta reflexões sobre os quilombos:

Os quilombos resultaram dessa exigência vital dos africanos escravizados, no esforço de resgatar sua liberdade e dignidade através da fuga ao cativeiro e da organização de uma sociedade livre. A multiplicação dos quilombos fez deles um autêntico movimento amplo e permanente. Aparentemente um acidente esporádico no começo, rapidamente se transformou de uma improvisação de emergência em metódica e constante vivência das massas africanas que se recusavam à submissão, à exploração e à violência do sistema escravista.

Os direitos constitucionais garantidos pela Constituição Federal de 1988 às comunidades quilombolas incluem o direito à terra e a uma educação diferenciada. A Fundação Cultural Palmares (FCP) revela que entre 2004 a 2022 foram certificadas 2.840 comunidades quilombolas, sem contar com as que ainda não foram reconhecidas e certificadas.

O cinema quilombola apresenta uma expressão autêntica da vida, de suas tradições e lutas, com uma narrativa que retrata seu cotidiano, celebrações e simbolismos afro-brasileiros, sendo um meio de afirmação e resistência cultural. Como citado anteriormente, fatores que contribuíram para o desenvolvimento dessas produções em território quilombola são as iniciativas governamentais que contemplam produções quilombolas, a salvaguarda e valorização dos remanescentes de quilombos e

as políticas de ação afirmativa nas universidades que possibilitaram a formação de jovens, que tendo contado com a linguagem audiovisual e tecnologias, levaram esses saberes para suas comunidades.

Destacamos algumas produções contemporâneas realizadas em comunidades quilombolas, a partir de oficinas cinematográficas e do próprio movimento dos quilombolas por contar suas histórias e registrar seu cotidiano e saberes tradicionais. O curta-metragem *Casca de Baobá* (Ngongo Filmes, 2017), fala da juventude que sai do quilombo para estudar na cidade e sua luta para manter as memórias de seu povo. Em uma narrativa que nos apresenta o Quilombo da Machadinha no Rio de Janeiro através de cartas trocadas entre a jovem e sua mãe, mostra-nos também a realidade de uma jovem quilombola diante do racismo estrutural da cidade grande. No documentário *Eu sou raiz* (Olar Filmes, 2022), somos apresentados à Mestra Mariinha, líder quilombola a mais de 40 anos em Pernambuco, mestra de saberes tradicionais das ervas e benzimentos, fala sobre os desafios enfrentados em seu território. Chama a nossa atenção a ficha técnica contando com a participação apenas de mulheres.

Festivais e mostras cinematográficas também tem sido importante espaço de fomento do cinema quilombola, como a Mostra de Cinema dos Quilombos (<https://cinemadosquilombos.com.br/>) realizada em Minas Gerais pela instituição SESC Palladium (Serviço Social do Comércio) e a Mostra Itinerante de Cinema Negro, realizada no Sertão de Pernambuco e que conta com produções de diversas comunidades tradicionais (indígenas, quilombolas, ciganas e ribeirinhas).

Essas iniciativas fortalecem a visibilidade e o protagonismo local, proporcionando contato com cosmologias diversas e o desenvolvimento

de linguagens cinematográficas livres do modelo hegemônico. Geram reflexões, estimulam a atuação e emancipação, além de salvaguardarem saberes e tradições locais que poderiam se perder com o tempo e a velocidade das mudanças contemporâneas. As comunidades tradicionais falam sobre si, para si e para os outros, fomentando o despedaçar dos estereótipos dos olhares que por tanto tempo determinaram como deveriam ser vistos, como pacatos, parados no tempo, destituídos de ciências e contradições.

Considerações finais

No decorrer do processo de escrita desse artigo, foi possível observar a potência das comunidades tradicionais não apenas por sua resistência aos tempos sombrios em que vivemos, mas por sua poderosa cosmologia que nos apresenta uma estética singular, em produções surpreendentes e que fogem ao padrão hegemônico de fazer produções audiovisuais. O percurso se deu a partir de uma reflexão feita pelo professor Murilo Santos, ao observar um único nativo portando câmera fotográfica em uma festividade tradicional nos anos 70 e a mudança nesse eixo de registros locais a partir dos anos 2000 com a democratização de equipamentos de registro fotográfico e videográfico. O surgimento de coletivos culturais, políticas públicas de fomento ao audiovisual a partir de comunidades tradicionais e periféricas nos últimos anos contribuíram para a disseminação dessa linguagem nos rincões do Brasil, possibilitando a inclusão por meio da Arte e da Comunicação. Nativos se capacitaram tecnicamente, muitos através de políticas de ação afirmativa e editais governamentais de fomento à cultura, e nessas comunidades combinaram-se propósitos educacionais, culturais, históricos, políticos

e sociais. Os sujeitos sociais ocupam, criam, orientam uma linguagem própria no audiovisual, a partir de suas cosmologias e noções de tempo, que fogem ao toque do poder hegemônico.

Citamos no texto, iniciativas de festivais e mostras cinematográficas que acontecerão ainda neste ano, mostrando que longe de uma conclusão, temos um horizonte que se constrói para que mais produções e fomento das mesmas encontrem espaço e visibilidade na contemporaneidade, sem que esses precisem se curvar ao jeito de fazer cinema etnocentrado no poder hegemônico. As comunidades tradicionais tem suas práticas discursivas visuais particulares, ressaltando sua própria voz e olhares sobre si e sobre o mundo que os pressiona a ser outra coisa. Ao documentar-se, mostram uma autonomia para a produção cultural e uma forma particular de se relacionar com a história, sobre a manutenção de seus territórios, suas memórias e ancestralidade. Vemos a superação da marginalização histórica das imagens feitas sobre essas comunidades, como meros objetos de estudo, pesquisa e observação do olhar estrangeiro, para o protagonismo das pessoas das comunidades, que criam uma linguagem visual própria, falando e dialogando sobre suas identidades, saberes e história no mundo, tendo no fazer audiovisual uma força de resistência e criação de narrativas contra hegemônicas. As comunidades tradicionais nos ensinam o caráter plural e dialógico de suas cosmologias, que usam positivamente o intercâmbio de saberes, técnicas e tecnologias marcados por disputas sociais e culturais, sem perder-se a si mesmo, pelo contrário, nos inspiram a nos encontrarmos enquanto indivíduos e seres coletivos.

Referências

- Adichie, C. N. (2019). *O perigo de uma história única*. Companhia das Letras.
- Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. Brasiliense.
- Constituição da República Federativa do Brasil*. (1988). https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao.htm
- Fanon, F. (2020). *Pele negra, máscaras brancas*. Ubu Editora. (Trabalho original publicado em 1952).
- Fundação Cultural Palmares. (1988). <https://www.gov.br/palmares/pt-br>
- Hamburger, E. (2018). *Guerra das imagens*. *Revista Rapsódia*, (12), 25-44. <https://repositorio.usp.br/item/003047847>
- Hamburger, E. (2005). Políticas da representação: Ficção e documentário em Ônibus 174. In M. D. Mourão & A. Labaki (Orgs.), *O cinema do real* (pp. 196-215). Cosac Naify.
- HuniKuIn, L. M., & HuniKuIn, L. T. (2024). RAMI RAMI KIRANI. Mulheres Mágicas. <https://www.mulheresmagicas.com/rami-rami-kirani>
- Jornalistas Livres. (2015, abril 6). *Nós somos @s #JornalistasLivres*. Medium. <https://medium.com/jornalistas-livres/nós-somos-s-jornalistaslivres-651d193d664>

- Krenak, A. (2016, Setembro 26). II Festival Aldeia SP: um olhar de revolta no cinema indígena. *Blog Povos Indígenas*. <http://www.povosindigenas.blog.br/v1/2016/09/26/ii-festival-aldeia-sp-um-olhar-de-revolta-no-cinema-indigena/>
- Loizos, P. (2007). Vídeo, filme e fotografias como documentos de pesquisa. In M. Bauer, & G. Gaskell (Orgs.), *Pesquisa Qualitativa com Texto Imagem e Som* (pp. 137-155). Vozes.
- Mídia Ninja. (2025). *Existe amor depois do hiv?* [Fotografia]. <https://www.flickr.com/photos/midianinja/54410403844/in/album-72177720324652580>
- Nascimento, A. (1980). *O quilombismo*. Vozes.
- Ngongo Filmes. (2017). Casca de Baobá. *Ngongo Filmes*. <https://www.ngongofilmes.com/cascadebaoba>
- Nunes, M. (2024, janeiro 28). ‘Somos Guardiões’: documentário indígena premiado em festivais internacionais estreia na Netflix, na América Latina. *Conexão Planeta*. <https://conexaoplaneta.com.br/blog/somos-guardioes-documentario-indigena-premiado-em-festivais-internacionais-estreia-na-netflix-na-america-latina/>
- Olar Filmes. (2022, março 8). *I’m root/Eu sou raiz - trailer - english subtitles* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=0J5bXdXJXrk>
- Paiva, A. (2021). A hora e a vez do decolonialismo Na arte brasileira. *Revista Visuais*, 7(1), 1-17. <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/visuais/article/view/15657>

Santos, J. M. M. dos. (2017). *Cinema engajado no Maranhão: Interfaces com à educação popular* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Maranhão].

Santos, J. M. M. dos. (2014). *Murilo Santos comenta seu video LCD* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=M2IZVXXeblQ>

Tupinambá, R. M. (2016). Etnomídia, uma ferramenta para a comunicação dos povos originários. *Brasil de Fato*. <https://www.brasildefato.com.br/2016/08/11/etnomidia-por-uma-comunicacao-dos-povos-originarios/>

TV Mídia Indígena. (2018,). *Arariboia 45 graus* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=w70JO0MnfxE>

Video nas Aldeias. (2014, dezembro 04). Bicicletas de Nhanderú. *Isuma TV*. <https://www.isuma.tv/es/video-nas-aldeias/bicicletas-de-nhander%C3%BAportugues>

Wittmann, L., & Téó, M. (2018). Entrevista com Ariel Ortega, cineasta Mbyá-Guarani. *Fronteiras: Revista Catarinense de História*, (31), 159-163. <https://periodicos.uffs.edu.br/index.php/FRCH/article/view/10569/6051>

Zema, R. (2011, julho 19). Maranhão quilombola: olhares do cinema na década de 1970. *Zema Ribeiro*. <https://zemaribeiro.com/2011/07/19/maranhao-quilombola-olhares-do-cinema-na-decada-de-1970/>

IMAGENS DA RESISTÊNCIA: A SIGNIFICAÇÃO DOS DESENHOS DE FREDY UAMUSSE SOBRE AS MANIFESTAÇÕES PÓS-ELEITORAIS EM MOÇAMBIQUE

Bento Matias Faustino¹

Hoje, vivemos, segundo Rolnik (2018), um momento profundamente contra-revolucionário, caracterizado por uma “reforma heteropatriarcal, colonial e neonacionalista que visa desfazer as conquistas de longos processos de emancipação operária, sexual e anticolonial dos últimos séculos” (p. 11). Este contexto regressivo não se limita à esfera macropolítica, mas infiltra-se nas camadas mais subtis da vida psíquica e social, afectando a produção de subjectividade e a sensibilidade colectiva.

-
1. Doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação, Faculdade de Arquitectura, Artes e Comunicação. Universidade Estadual Paulista (FAAC/Unesp), campus de Bauru, Brasil.
Docente na Escola Superior de Jornalismo -Moçambique.
b.faustino@unesp.br

A compreensão das práticas comunicacionais contemporâneas exige atenção às transformações do ecossistema digital, onde os meios de comunicação coexistem, competem e se interinfluenciam. Nesse contexto, insere-se a análise dos desenhos de Fredy Uamusse, publicados no Facebook, como expressão visual da resistência e memória das manifestações pós-eleitorais em Moçambique. A escolha desses desenhos como corpus analítico é relevante por documentarem acontecimentos recentes da história sociopolítica moçambicana, pois, esses desenhos oferecem uma leitura estética e simbólica das tensões vividas pela sociedade.

Inserida no campo da nova ecologia dos meios e da estética da resistência, esta investigação parte da premissa de que as redes sociais digitais, enquanto espaços de circulação, partilha e reconfiguração de discursos, desempenham um papel central na constituição de novos imaginários políticos e culturais. Neste ecossistema mediático, os desenhos de Uamusse emergem como dispositivos visuais que interpelam o espectador, evocando a memória colectiva, a resistência popular e a crítica ao poder instituído.

O objectivo central deste estudo consiste em compreender de que forma os desenhos de Fredy Uamusse se articulam com o imaginário social e contribuem para a construção de narrativas visuais que promovem a resistência e a memória colectiva. Pretende-se, assim, investigar os modos através dos quais a arte visual pode actuar como mediadora simbólica das experiências de contestação e luta social, sobretudo num contexto marcado pela repressão, pela censura e pela disputa de sentidos sobre os acontecimentos políticos.

A obra de Uamusse, frequentemente associada a temas como identidade, resistência e memória, permite aceder a uma leitura crítica

das dinâmicas de poder que atravessam as mobilizações populares em Moçambique. Ao transformar o acontecimento político em imagem poética, o artista não apenas regista a memória dos protestos, mas também reinscreve esses actos no plano da sensibilidade e da linguagem estética. Os seus desenhos funcionam, assim, como ferramentas de comunicação visual e formas de denúncia, capazes de mobilizar afectos, sensibilizar consciências e reforçar os vínculos comunitários em torno de causas comuns.

O meio como extensão do homem na nova ecologia dos meios

A comunicação, enquanto prática social e cultural, tem sido profundamente transformada pelas tecnologias digitais, especialmente pelo software, que, segundo Manovich (2012), constitui hoje o motor das sociedades contemporâneas. Esta centralidade do software redefine os próprios conceitos de “meios” e “media”. McLuhan (1964), ao apresentar o conceito de que “o meio é a mensagem”, propõe uma abordagem que vai além da simples transmissão de conteúdo. \

Para McLuhan (1964) os meios de comunicação têm o poder de alterar as formas de percepção e as relações sociais, independentemente do conteúdo que transmitem. Os meios não são apenas extensões dos sentidos humanos, mas reestruturam a forma como percebemos o mundo e nos relacionamos uns com os outros. Segundo McLuhan (1964), “as consequências sociais e pessoais de qualquer meio, ou seja, de qualquer uma das extensões de nós mesmos constituem o resultado do novo estágio introduzido em nossas vidas por uma nova tecnologia ou extensão de nós mesmos” (p. 21). Esta formulação sublinha que a verdadeira

mensagem de um meio reside nas alterações que este provoca na escala, no ritmo e nos padrões das relações humanas.

Levinson (1999), por sua vez, expande a análise de McLuhan ao posicionar a Internet como um metameio que não apenas integra os meios anteriores, mas os transforma. Na sua visão, a descentralização e a interactividade características da Internet criam um novo ecossistema mediático, que altera significativamente a forma como a informação é produzida, distribuída e consumida. No entanto, Levinson (1999) sublinha que a Internet reconfigura as relações sociais de forma que as fronteiras entre produtores e consumidores de conteúdo se tornam fluídas e dinâmicas.

Na contemporaneidade, os meios de comunicação não são apenas ferramentas, mas forças estruturantes da sociedade. A Internet, como metameio, modifica os meios tradicionais e reconfigura a estrutura social e as relações entre indivíduos. A interactividade e descentralização da Internet criam novas formas de participação e activismo político, desafiando as estruturas de poder e hierarquia. Contudo, essa interactividade pode gerar fragmentação na comunicação, pois os fluxos informativos são rápidos, superficiais e dispersos.

Neste novo ambiente, as extensões do homem não operam apenas nos domínios físicos (ampliação da visão, do ouvido, da memória), mas também nos domínios relacionais, identitários e afectivos. As redes digitais, enquanto extensões relacionais e afectivas, geram novas formas de sociabilidade e controlo. A ecologia dos meios deve, assim, ser lida também como uma ecologia dos afectos e das temporalidades, marcada pela fragmentação da experiência temporal e pela reconfiguração da atenção e da memória.

Postman (2000), entende que “uma nova tecnologia não adiciona algo, ela muda tudo” uma ideia que ressoa directamente com o princípio McLuhaniano de que o meio é a mensagem. Assim, ao considerar o meio como uma extensão, é fundamental reconhecer que esta extensão altera o próprio ecossistema comunicacional, desestabilizando equilíbrios anteriores e exigindo novas formas de adaptação cultural.

Ao abordar o conceito de *software cultural*, Manovich (2012) esclarece que este engloba os programas usados para criar, aceder, partilhar e reconfigurar artefactos culturais – desde textos e imagens até ambientes 3D e experiências interativas. O autor sublinha que aplicações como o Photoshop, o WordPress ou o After Effects não são meros instrumentos técnicos, mas sim plataformas que moldam esteticamente e funcionalmente as formas de comunicação contemporâneas, influenciando até mesmo os modos de pensar e imaginar (Manovich, 2012, p. 19).

El software se ha vuelto nuestra interfaz con el mundo, con otras personas, con nuestra memoria e imaginación; un lenguaje universal mediante el cual habla el mundo, un motor universal mediante el cual funciona el mundo. El software es para los inicios del siglo XXI lo que fueron la electricidad y los motores de combustión para los inicios del siglo XX. (Manovich, 2012, p. 5)

Para Manovich (2012) as ferramentas digitais, ao condicionarem a edição e circulação de conteúdos, moldam práticas comunicativas e impõem limites à autoria e participação. O software, mais do que ferramenta técnica, é um agente cultural e epistemológico. Para Scolari, “todas as tecnologias da comunicação são sociais e cognitivas”, pois não apenas

veiculam mensagens, mas “reprogramam os sujeitos, delimitam possibilidades de acção e reorganizam a percepção do mundo” (2008, p. 14).

De acordo com Scolari (2015), a ecologia dos meios inscreve-se num esforço teórico de carácter abrangente, que procura contemplar a totalidade dos processos comunicacionais, desde os impactos perceptivos até às suas relações com a economia e a cultura. Conforme sublinha o autor, trata-se de uma “teorização expandida que abarca [...] quase todos os aspectos dos processos de comunicação” (Scolari, 2015, p. 17).

La ecología de los medios puede sintetizarse en una idea básica: las tecnologías en este caso, las tecnologías de la comunicación, desde la escritura hasta los medios digitales generan ambientes que afectan a los sujetos que las utilizan. [...] McLuhan sostenía que los efectos de la tecnología no se producen a nivel de las opiniones o conceptos, sino que alteran los ratios del sentido y los patrones de percepción de manera constante y sin ningún tipo de resistencia. [...] Según Postman, cada medio propone una nueva orientación para el pensamiento, la expresión, la sensibilidad [...] (los medios) clasifican el mundo para nosotros. (Scolari, 2015, p. 29)

A nova ecologia dos meios incorpora os desafios da era digital como a infoxicação, a interactividade e a multiplicidade de plataformas articulando os contributos dos denominados “pais fundadores” com os desenvolvimentos oriundos das ciberculturas e das redes sociotécnicas. Como destaca Scolari, “em um contexto marcado por redes globais de informação e emergência de novas espécies mediáticas [...], a ecologia dos meios apresenta-se como uma referência indispensável para compreender esses processos” (Scolari, 2015, p. 31).

Para Renó (2015) a nova ecologia mediática caracteriza-se por uma reconfiguração da produção audiovisual, marcada pela convergência,

pela participação e pela portabilidade factores que condicionam as narrativas e os modos de expressão no espaço digital (Renó, 2015, p. 247). O autor propõe uma análise centrada na mobilidade como elemento distintivo da nova mediação, evidenciando que as práticas comunicacionais contemporâneas se constroem a partir de interfaces móveis, plataformas interactivas e formatos múltiplos de distribuição.

En realidad, estudiar la ecología de los medios es mucho más que intentar descubrir hasta cuándo un medio puede sobrevivir. Es comprender cómo se desarrolla y se consolida la relación entre sociedad y medios, en una diversidad mediática donde hay espacio para todos los medios, viejos y nuevos. Se trata de reconocer la relación entre ellos —sociedad y medios— y cómo se ocupa el ecosistema, sea por un proceso convergente, sea por una articulación de tareas. Lo que importa es entender cómo eso ocurre, y por qué. (Renó, 2015, p. 247)

Para Renó, mais do que analisar os meios de forma isolada, importa compreender a sua articulação em ecologias em constante fluxo, nas quais os dispositivos móveis e as redes sociais digitais assumem um papel central na mediação de sentidos, afectos e discursos políticos. Neste sentido, a ecologia dos meios contemporânea deve considerar a “produção transmediática como elemento-chave para a experiência social e cultural” (Renó, 2015, p. 250).

Na nova ecologia dos meios, a Internet destaca-se como um metameio que integra, transforma e reconfigura os media anteriores, tornando-se simultaneamente meio e conteúdo. Esta reestruturação introduz dinâmicas de participação descentralizada e de interactividade, promovendo um ambiente comunicacional marcado pela diluição de fronteiras entre centro e periferia uma “aldeia global” actualizada (Levinson, 1999).

A Imagem como resistência política, memória e montagem

As imagens de resistência não são meras representações, elas configuram-se como dispositivos de reapropriação da pulsão vital e da potência criadora. Segundo (Rolnik, 2018), as imagens de resistência não são apenas formas visuais ou representações simbólicas, mas actos que activam forças criadoras no corpo e na experiência sensível. A autora afirma:

A imagem não é uma forma fixa ou codificada, mas um processo vivo de criação, actualizado em cada gesto, afecto ou experiência de resistência. Não se trata de uma imagem que ilustra, mas de uma imagem que transfigura. Uma prática cuja razão de ser é precisamente criar cenários que nos tragam de volta o bem-viver, evitando que eles se transformem em nódulos patológicos e suas metástases se espalhem como a peste pelo corpo-alma de nós mesmos e de toda a trama social. (p. 27)

As imagens de resistência assumem um papel ético e político de primeira ordem. Elas operam como “contra dispositivos” (Rolnik, 2018, p. 41), capazes de desarticular o imaginário hegemónico e abrir fissuras no tecido da normatividade. Mais do que informar, essas imagens performam mundos possíveis não como utopias abstractas, mas como práticas concretas de reencantamento do viver. Para Didi-Huberman (2017) as imagens não se oferecem como totalidades fechadas, mas como campos de tensão que mantêm aberta a possibilidade de leitura crítica. A montagem, portanto, torna-se um método de resistência, pois recusa a linearidade e a transparência típica das narrativas dominantes, oferecendo em seu lugar a fragmentação e a ambiguidade como formas de pensamento.

O valor político das imagens reside também no seu potencial de documentar o sofrimento e o conflito. As imagens documentais de guerra, de violência, de opressão não são, para Didi-Huberman (2017), apenas testemunhos do passado, mas formas de interpelar o presente. Elas expõem aquilo que os discursos hegemónicos tendem a ocultar. Nesse sentido, a imagem torna-se um documento vivo, capaz de resistir ao esquecimento e de reacender a memória histórica, mesmo quando tudo parece ruir.

Outro elemento central no pensamento de Didi-Huberman é a dimensão afectiva das imagens. O *páthos*, entendido como força emocional e expressiva, é concebido como um vector de resistência. As imagens que evocam dor, perda ou luto não são redutíveis à vitimização, mas podem tornar-se gestos políticos quando expõem publicamente o sofrimento colectivo. Ele observa que “a imagem política é também uma imagem patética, uma imagem que faz do sofrimento um gesto de denúncia e de memória” (Didi-Huberman, 2017, p. 148). Neste contexto, a emoção não é obstáculo ao pensamento crítico, mas sim a sua condição de possibilidade.

Fica evidente que, pensar a imagem como resistência implica, portanto, reconhecê-la como espaço de disputa, de montagem, de afecto e de memória. As imagens têm o poder de perturbar a ordem estabelecida, de denunciar a violência, de reconstituir o que foi apagado e de propor novas formas de ver e compreender o mundo. Desta forma, tomar as imagens como aliadas na luta contra a opressão e o esquecimento é um acto político e ético indispensável para qualquer projecto crítico e emancipador.

A contemporaneidade caracteriza-se pela intensa circulação de imagens, sons e narrativas em ambientes digitais, fenómeno que tem vindo a reconfigurar de forma profunda a relação entre os sujeitos e as obras artísticas. Este novo paradigma comunicacional transforma não apenas os modos de fruição estética, mas também as formas de participação social e política, ao introduzir uma lógica de interacção contínua e de produção colaborativa de sentido.

Didi-Huberman enfatiza que as imagens resistem ao tempo. Elas sobrevivem como vestígios, como restos que insistem em falar mesmo quando o discurso dominante tenta silenciá-las. Retomando a ideia de *Nachleben* (sobrevivência) de Aby Warburg, afirma que há uma persistência nas imagens que as torna espaços de luta simbólica e histórica. “A imagem é uma forma de sobrevivência [...] O que vemos é o que insiste, o que não se apaga” (Didi-Huberman, 2017, p. 160). Assim, resistir com a imagem é também resistir na imagem, fazendo dela um campo de batalha entre a memória e o esquecimento, entre a opressão e a liberdade.

As imagens ganham mais destaque com internet e as redes sociais que desempenham um papel central na dinamização do activismo contemporâneo e na organização de movimentos sociais, ao possibilitarem que grupos historicamente marginalizados se conectem, organizem e amplifiquem as suas vozes numa escala global (Barros, 2018). A emergência de uma esfera pública digitalizada favorece, assim, uma modalidade de participação activa, na qual os utilizadores assumem o papel de protagonistas e agentes de transformação. A proliferação de conteúdos e a rapidez com que circulam nos ambientes digitais contribuem para que questões de carácter local ganhem visibilidade global, actuando como catalisadores de debates sociais e culturais.

Neste contexto, os dispositivos sociais, entendidos como instrumentos de mediação entre a sociedade e os meios de comunicação, adquirem novas configurações. Segundo Braga (2006), tais dispositivos não se limitam às plataformas tradicionais como os cineclubes ou as revistas especializadas, mas estendem-se às novas dinâmicas comunicacionais propiciadas pela internet. A democratização do discurso, resultante da possibilidade de qualquer indivíduo criticar, comentar ou reinterpretar produtos mediáticos, reflecte-se no alargamento do alcance e na diversidade das vozes presentes no espaço público, fenómeno amplamente discutido nos estudos sobre crítica mediática e cultura participativa.

A sociedade se organiza para tratar a própria media, desenvolvendo dispositivos sociais, com diferentes graus de institucionalização, que dão consistência, perfil e continuidade a determinados modos de tratamento, disponibilizando e fazendo circular esses modos no contexto social. A própria interacção com o produto circula, faz rever, gera processos interpretativos. (Braga, 2006, p. 36).

A distribuição instantânea e global de conteúdos culturais nomeadamente imagens, músicas e filmes através das plataformas digitais, coloca em causa concepções tradicionais de experiência estética e de autenticidade. Neste sentido, é pertinente recuperar a reflexão de Benjamin (1955), segundo a qual a reprodução técnica da obra de arte promove a perda da sua “aura”, entendida como a singularidade e autenticidade associadas à sua presença única no tempo e no espaço. A multiplicação infinita de cópias, característica dos ambientes digitais, transforma o modo como a arte é experienciada e compreendida na actualidade, deslocando o foco da obra enquanto objecto singular para a sua circulação e recepção em rede.

As imagens postas a circular na rede proporcionam a alteridade. Conforme delineado por Barros (2018), a alteridade não se resume ao reconhecimento da diferença entre o Eu e o Outro, mas constitui um elemento estruturante da construção das identidades individuais e colectivas e das relações sociais. Neste quadro, a arte afirma-se como um canal privilegiado para a expressão da diversidade e para a mediação entre diferentes culturas e perspectivas. Através dela, torna-se possível promover o diálogo intercultural e contribuir para a transformação da realidade social, perspectivando a diferença como valor e não como obstáculo à convivência.

A partir da contribuição de Rolnik (2018), compreende-se que as imagens não apenas ilustram, mas transfiguram, activando forças criadoras que desarticulam o imaginário hegemónico e reinscrevem possibilidades de existência e bem-viver. Didi-Huberman (2017), por sua vez, oferece uma leitura crítica da imagem enquanto campo de tensão e sobrevivência, onde a montagem se impõe como gesto de resistência e o páthos se converte em força política de denúncia e memória.

As imagens de resistência não apenas documentam o sofrimento, mas interpelam o presente, reacendendo a memória histórica e expondo as violências ocultas. Esta perspectiva ganha novas camadas na contemporaneidade digital, onde, como demonstram Barros (2018) e Braga (2006), a circulação em rede e a cultura participativa transformam profundamente as formas de recepção e de intervenção social. Os dispositivos sociais emergentes possibilitam a amplificação de vozes marginalizadas e a dinamização de formas colaborativas de crítica e produção simbólica.

Ao integrar a reflexão de Benjamin (1955) sobre a perda da aura na era da reprodutibilidade técnica, compreendemos que a multiplicação

das imagens desafia concepções tradicionais da experiência estética, deslocando o centro da obra para o seu potencial comunicacional e performativo. O conceito de alteridade, tal como formulado por Barros, reforça o papel da arte como mediadora de encontros interculturais e como instrumento de construção de um espaço público plural.

Metodologia

A presente investigação adoptou uma abordagem qualitativa, centrada na interpretação dos significados simbólicos e políticos das obras de Fredy Uamusse. A metodologia qualitativa revela-se especialmente pertinente no âmbito das ciências sociais, uma vez que possibilita a compreensão aprofundada da complexidade dos fenómenos sociais e culturais, considerando a pluralidade dos universos de vida (Prodanov & Freitas, 2013). Neste contexto, a análise qualitativa permite aceder às múltiplas camadas de sentido inscritas nas produções visuais do artista, valorizando a sua dimensão expressiva, crítica e contextual.

A selecção das obras a serem analisadas obedeceu a critérios previamente definidos, de modo a garantir a coerência e a relevância do estudo. Entre os principais critérios de selecção, destacam-se: (i) a relevância social das imagens, ou seja, a sua capacidade de convocar questões significativas do ponto de vista sociopolítico; e (ii) a abordagem de temáticas relacionadas com a realidade moçambicana no contexto pós-eleitoral. Procurou-se, assim, privilegiar representações visuais que denunciem, problematizem ou reflectam sobre as manifestações populares, os conflitos políticos e as dinâmicas de resistência vivenciadas nesse período específico. A análise procurou, assim, evidenciar o papel

da arte como linguagem de resistência e como veículo de significação dos acontecimentos históricos e sociais.

A análise das obras visuais de Fredy Uamusse foi conduzida com base numa abordagem hermenêutico-interpretativa, que privilegia a compreensão dos sentidos produzidos pelas imagens no seu contexto social, político e cultural. Este enfoque permite desvendar os significados latentes nas composições visuais, considerando tanto os elementos formais das obras quanto os conteúdos simbólicos e discursivos que elas mobilizam.

Análise e discussão

Fredy Uamusse é um artista plástico e ilustrador moçambicano, natural de Maputo. A sua prática artística destaca-se pela criação de retratos intensos, utilizando lápis, carvão, cinza e plástico sobre esteiras. Os desenhos analisados neste trabalho, datados de 2024 a 2025, refletem as tensões pós-eleitorais das VII eleições gerais de 9 de Outubro de 2024. O período pré-eleitoral foi marcado por polarização entre partidos, acusações de irregularidades e disseminação de desinformação.

No período pós-eleitoral, esse cenário se agravou com protestos generalizados e denúncias de fraude eleitoral, resultando na contestação dos resultados oficiais por grupos de oposição. Esses confrontos resultaram em perdas humanas significativas, com relatos de mortes entre civis e agentes de segurança, além de deslocamentos internos. As dinâmicas do conflito transcenderam as disputas eleitorais imediatas, evidenciando tensões latentes relacionadas a desigualdades socioeconómicas e à exclusão política.

Fredy Uamusse destaca-se não apenas pelo seu talento artístico, mas também pela sua presença nas redes sociais, onde utiliza a arte para abordar questões sociais e políticas de Moçambique. Os seus desenhos, com forte crítica social, documentam eventos e oferecem uma reflexão sobre as condições políticas do país. A sua obra revela uma busca constante por inovação e um empenho em dar visibilidade às questões sociais. A análise dos seus trabalhos no contexto dos conflitos pós-eleitorais evidencia a profundidade da sua reflexão sobre o papel da arte na luta por direitos e justiça. Uamusse constrói uma narrativa visual poderosa. Assim, torna-se uma voz relevante na contemporaneidade artística moçambicana.

Fotografia1

*Dois agentes da Polícia da República de Moçambique
desferindo golpes a uma mulher no dia da tomada de
posse do Presidente da República*



Uamusse (2025a).

A primeira imagem revela um desequilíbrio de poder, onde dois agentes armados confrontam violentamente uma mulher sozinha. A disposição corporal evidencia a assimetria estrutural, com os polícias a dominar o espaço e a mulher subjugada. A intensidade da agressão é acentuada por traços visuais explosivos, conferindo expressividade e afectividade à imagem. O desenho convoca o campo da repressão institucional típica de regimes autoritários e práticas sistemáticas de violência policial. A mulher, de roupas simples e chinelos, simboliza os segmentos sociais vulneráveis, sobretudo mulheres. A obra adquire uma dimensão interseccional, mediada por género, classe e estatuto social.

De acordo com Didi-Huberman (2017), as imagens que expõem o sofrimento não são meros documentos do passado, mas formas de interpelação crítica do presente. A sua força reside precisamente na capacidade de resistir ao apagamento e de fazer emergir, através da visualidade, os vestígios da dor social. Neste caso, a imagem constrói-se como um acto político e ético, em que a dor e a humilhação não se apresentam como fim em si mesmas, mas como gesto de denúncia que reclama visibilidade e memória.

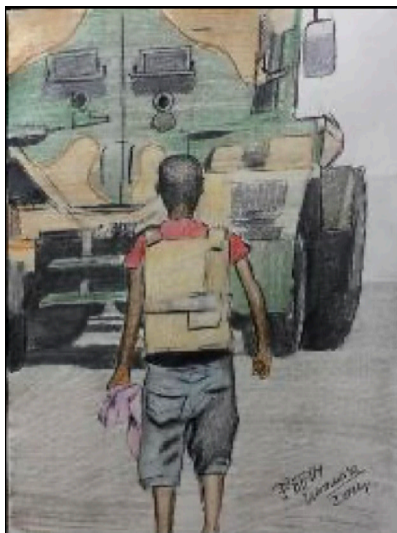
A opção estética de Uamusse pelo uso do lápis de cor, pelos traços manuais e pelo contraste entre os uniformes sombrios dos agentes e as vestes mais claras da mulher confere à obra um carácter quase documental. Como refere Rolnik (2018), as imagens de resistência não ilustram apenas um acontecimento: elas "transfiguram" a experiência e produzem sentidos que activam uma sensibilidade crítica no espectador.

Neste sentido, a obra de Fredy Uamusse assume uma dupla função: por um lado, regista visualmente práticas de repressão que tendem a ser ocultadas pelo discurso oficial, por outro, transforma-se

num acto de resistência simbólica que interroga o papel do Estado, expõe a brutalidade policial e reinscreve, no tecido social, a memória das vozes subalternas

Fotografia 2

Apresenta um jovem de costas, trajando um Colete feito a base de caixas em direcção a um grande veículo militar



Uamusse (2024a).

A segunda imagem, retrata uma criança de costas, vestindo um colete improvisado a partir de uma caixa e caminhando em direcção a um veículo blindado da Polícia da República de Moçambique (PRM), evidenciam-se uma poderosa tensão simbólica entre vulnerabilidade e poder repressivo. Este enquadramento visual, marcado por uma estética de oposição, articula-se com um discurso de resistência, convocando o espectador a reflectir sobre o lugar da infância em contextos de violência política.

A figura infantil, central na composição, encarna a inocência e a fragilidade atributos amplamente reconhecidos no imaginário colectivo contrapostos à imagem opressiva e intimidatória do blindado policial. Este contraste entre o corpo juvenil e a máquina bélica evoca, na aceção de Didi-Huberman (2017), uma “dialéctica do visível”, na qual a imagem não apenas mostra, mas faz ver a assimetria estrutural de forças em jogo. A criança, desprovida de armamento e protegida apenas por um artefacto rudimentar, torna-se ícone da resistência silenciosa e da potência ética do gesto vulnerável.

A marcha da criança em direcção ao blindado pode ser lida à luz da “potência minoritária” descrita por Rolnik (2018), enquanto força política que emerge dos corpos marginalizados, daqueles que historicamente foram silenciados nos discursos hegemónicos. O colete de papelão precário, frágil, mas estrategicamente colocado transforma-se em símbolo de resistência improvisada, que recusa a invisibilidade e ousa ocupar o espaço público mesmo diante da ameaça da violência estatal.

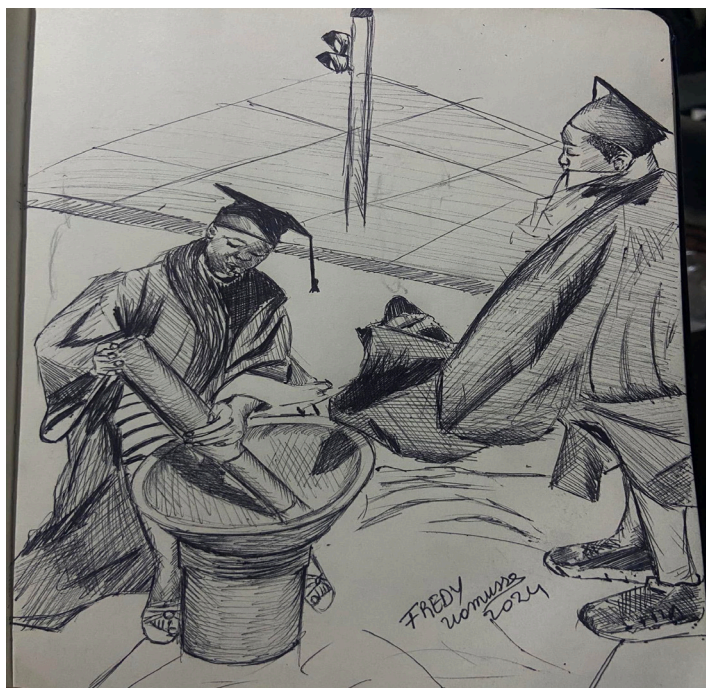
O uso do desenho manual, com linhas que sugerem movimento e tensão, reforça o carácter expressivo e documental da obra. Como refere Scolari (2015), as imagens em contextos de crise operam como mediadores simbólicos que disputam a construção da memória colectiva, oferecendo novas gramáticas visuais para narrar o sofrimento e a resistência. A criança representada por Uamusse torna-se, assim, um corpo político, cuja presença desloca as fronteiras convencionais da militância e da cidadania.

O desenho de Uamusse não se limita a documentar um momento de tensão social; ele reconfigura visualmente os sentidos da infância, da coragem e da justiça. A figura da criança, caminhando em direcção ao

blindado, convoca o espectador para uma ética da empatia e da memória, lembrando que mesmo os corpos mais frágeis podem conter em si a força simbólica de uma sociedade que resiste à opressão.

Fotografia 3

A imagem retrata duas figuras humanas sentadas na via pública vestidas com trajes de graduação universitária



Uamusse (2024b).

A terceira imagem, apresenta uma narrativa visual de elevada densidade semântica que articula crítica social, ironia e resistência. A composição da obra evidencia dois sujeitos envergando trajes acadêmicos, tradicionalmente associados ao rito de passagem universitário e

à promessa de mobilidade social. No entanto, um desses sujeitos segura um pilão, utensílio ligado ao labor doméstico em contextos rurais africanos, produzindo uma justaposição visual entre saber académico e trabalho manual, que desestabiliza as expectativas associadas ao percurso educativo.

O desenho ecoa Benjamin (1955) ao evocar a perda da “aura” da educação como promessa de emancipação, corroída pela lógica da reprodução e da instrumentalização. A ironia da obra surge deste contraste, sugerindo que a conquista académica não liberta os indivíduos. Mesmo formados, permanecem enredados em ciclos de marginalização e pobreza. A imagem revela uma crítica social profunda.

Neste ponto, a obra de Uamusse dialoga com as reflexões de Rolnik (2018), ao transformar a imagem num gesto ético e político que reapropria a potência criadora dos corpos subalternizados. Para a autora, imagens de resistência são actos que “activam forças criadoras no corpo e na experiência sensível”, não se limitando a ilustrar realidades, mas transfigurando-as (Rolnik, 2018, p. 27). O uso do desenho, com linhas expressivas, sombras intensas e a ausência de rostos definidos, potencia a sensação de anonimato e silenciamento, tornando visíveis as estruturas de opressão que atravessam a juventude moçambicana no pós-eleitoral.

Esta representação imagética, ao condensar a frustração partilhada por muitos jovens que, apesar de diplomados, não encontram lugar num mercado de trabalho que valorize as suas competências, aproxima-se da crítica proposta por Didi-Huberman (2017). O desenho de Uamusse constitui-se, assim, como uma imagem patética, no sentido de Didi-Huberman: uma imagem que carrega afecto, dor e denúncia, tornando o sofrimento colectivo visível e politicamente operativo.

Para além da denúncia das desigualdades estruturais e do incumprimento das promessas de modernidade, esta obra reafirma o papel da arte como linguagem de resistência e instrumento de construção da memória colectiva. Barros (2018), a arte contemporânea, ao dar corpo à alteridade, constitui-se como espaço privilegiado de escuta do outro, rompendo com as lógicas do silenciamento. O acto de pilar, retratado no desenho, converte-se em metáfora de resistência quotidiana e persistência na adversidade, convocando o espectador a reconsiderar as promessas não cumpridas do projecto moderno e os limites do desenvolvimento baseado em promessas institucionais vazias.

Fotografia 4

*Retrato de Joel Amara, mobilizador nacional do
ex candidato presidencial Venâncio Mondlane,
depois de ser baleado*



Uamusse (2025b).

A quarta imagem, retrata de forma simbólica e contundente o momento em que Joel Amaral, também conhecido como MC Trufafa no mundo da cultura, mobilizador nacional do ex-candidato presidencial Venâncio Mondlane foi baleado, alegadamente por um esquadrão da morte. A composição da imagem é marcada por uma economia visual que, contudo, carrega uma densidade simbólica intensa. No centro da obra, destacam-se uns óculos partidos, tingidos de vermelho, rodeados por cápsulas de munição dispersas sobre o chão.

A presença dos óculos partidos funciona como metonímia da vítima, sugerindo um acto de violência. Para Didi-Huberman (2017), as imagens que representam a violência não devem ser interpretadas como meros registos, mas sim como dispositivos que “fazem ver” aquilo que os discursos oficiais procuram ocultar. A fragmentação dos óculos, manchados de sangue, não é apenas um indício de morte, mas um gesto de denúncia visual que resiste ao apagamento simbólico.

O uso expressivo das cores sobretudo o vermelho do sangue, o amarelo das balas e o verde da vegetação confere à imagem uma tensão entre o orgânico e o violento, entre a vida e a sua negação. O contraste entre os elementos naturais e os artefactos bélicos sugere a irrupção do poder letal num espaço quotidiano, transformando-o em cenário de execução. Rolnik (2018) defende que a arte política não se limita a ilustrar acontecimentos: ela transfigura a experiência sensível e propõe um novo regime de visibilidade, onde a dor e a violência deixam de ser invisíveis.

A inclusão da bandeira de Moçambique, desenhada no canto inferior direito, reforça a dimensão política da obra. O episódio de violência não é retratado como caso isolado, mas como parte de uma

lógica sistémica de repressão, inscrita no próprio corpo do Estado. A assinatura de Fredy Uamusse, colocada junto da bandeira, pode ser lida como um acto de responsabilização visual: o artista assume a sua função de testemunha activa, colocando a arte ao serviço da memória e da justiça.

A obra de Fredy Uamusse, cuja produção gráfica adquire nova vitalidade através das redes sociais, onde são partilhados, comentados e reapropriados por diferentes sujeitos. Neste novo ecossistema comunicacional, as imagens funcionam como dispositivos de mobilização e denúncia, atravessando fronteiras geográficas, políticas e afectivas. A sua circulação digital confere-lhes um estatuto de artefactos transmediáticos (Scolari, 2015), dotados da capacidade de interpelar o espaço público e reinscrever narrativas alternativas, muitas vezes silenciadas pelos grandes media.

Neste sentido, as imagens de Uamusse actuam como hipermediações visuais de resistência, uma vez que articulam discursos, afectos e interpretações no interior de um ambiente colaborativo, onde os utilizadores não são apenas receptores, mas também intérpretes e reprodutores de sentidos (Scolari, 2008). Esta lógica dialoga com o conceito de cultura da convergência (Jenkins, 2008), que evidencia o papel activo dos públicos na co-criação de significados e na construção de narrativas contra-hegemónicas.

Ao serem disseminados em plataformas digitais, os desenhos de Uamusse deixam de ser obras isoladas para se tornarem nós activos de um circuito comunicacional dinâmico, onde os sentidos são continuamente negociados, apropriados e ressignificados. Neste processo, a arte adquire um carácter participativo e insurgente, funcionando como

forma de intervenção simbólica no debate público sobre a repressão estatal em Moçambique. Esta dimensão insurgente aproxima-se do que Barros (2018) identifica como comunicação insurgente aquela que resiste às hegemonias e dá visibilidade às vozes historicamente silenciadas.

A obra gráfica de Uamusse, particularmente a que retrata episódios das manifestações pós-eleitorais, constitui uma resposta crítica aos dispositivos de poder que regulam e normatizam os corpos em contextos de dominação política. A mulher agredida por agentes armados simboliza o alvo típico da violência institucional, legitimada por discursos de autoridade e ordem. Para Butler (1993) o corpo é simultaneamente o local onde se inscrevem normas sociais e políticas, e o espaço onde se exerce a resistência. A vulnerabilidade e a potência de resistência coexistem, convocando uma reflexão sobre a materialidade dos corpos como campo de disputa simbólica.

A imagem dos óculos ensanguentados, rodeados por cápsulas de balas, constitui uma poderosa metáfora da tentativa de eliminar a visão crítica. A ausência do corpo, substituída por fragmentos materiais da violência, aponta para os dispositivos clandestinos da morte, que operam à margem da legalidade formal, mas com respaldo tácito das estruturas de poder. Neste contexto, a arte de Uamusse denuncia a normalização da violência de Estado e desvela os mecanismos que operam a sua invisibilização.

De igual modo, o desenho da criança com colete improvisado frente a um blindado policial revela o funcionamento precoce dos dispositivos repressivos sobre os corpos infantis. A sua presença frágil, mas insurgente remete para a possibilidade de desvio e resistência, na acepção de Deleuze (1992), que entende a *contra-conduta* como a capacidade

de escapar aos dispositivos através da criação e da reconfiguração do visível. Assim, mesmo os sujeitos mais vulneráveis são convocados à cena pública como agentes de resistência simbólica.

Os desenhos de Fredy Uamusse não se limitam a representar episódios de violência; eles produzem actos de desvelamento dos dispositivos sociais em funcionamento. Através da sua obra, o artista interpela o olhar, subverte os discursos hegemónicos e devolve visibilidade às vidas subalternizadas. Ao reinscrever a resistência no campo simbólico, a sua arte transforma-se num espaço de denúncia, memória e produção de sentido, interrogando criticamente as formas como o poder se exerce sobre os corpos e sobre as narrativas do presente.

Conclusão

A análise dos desenhos de Fredy Uamusse à luz da Nova Ecologia dos Meios revela o potencial transformador da imagem gráfica quando inserida nos circuitos digitais contemporâneos. Longe de se restringirem a uma função representativa, estas obras operam como intervenções simbólicas que desestabilizam narrativas hegemónicas e expõem os mecanismos de violência estatal e controlo social. A sua circulação em ambientes digitais confere-lhes uma dimensão performativa e colaborativa, activando processos de ressignificação colectiva e inscrição de novos sentidos no espaço público.

Neste contexto, os desenhos de Uamusse constituem não apenas testemunhos visuais de episódios de repressão, mas também dispositivos de resistência que se articulam com dinâmicas de comunicação insurgente. Através da sua apropriação e partilha em redes sociais, estas imagens tornam-se artefactos transmediáticos, incorporando a

lógica da cultura da convergência e da participação activa dos públicos. Como propõem Scolari (2015) e Jenkins (2008), esta reconfiguração das práticas comunicacionais confere às imagens um papel estratégico na disputa simbólica por visibilidade, memória e justiça.

Ao reinscrever a resistência nos corpos, nos fragmentos materiais da violência e nas gestualidades insurgentes, Uamusse dá forma a uma cartografia visual da opressão, mas também da esperança e da agência colectiva. A sua arte propõe, assim, uma gramática da resistência que desafia os dispositivos do poder, visibiliza as vidas subalternizadas e reconfigura os modos de ver, sentir e narrar o presente.

Ao circular em redes digitais, as imagens não se limitam ao espaço da arte, mas participam activamente do ecossistema comunicacional contemporâneo. Deste modo, a obra de Uamusse adquire um novo estatuto: torna-se não apenas um objecto artístico, mas um dispositivo de resistência simbólica e afectiva, apropriado, comentado e difundido pelos utilizadores enquanto agentes activos na construção da memória e da crítica social.

Referências

- Barros, L. M. (2018). Vozes que dão voz: mobilização, reconhecimento e alteridade na web. Em M. R. Silva, C. M. Mendonça, & C. A. Carvalho, *Mobilidade, espacialidades e alteridades* (pp. 185-199). EDUFBA.
- Benjamin, W. (1955). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. L&PM.
- Braga, J. L. (2006). *A sociedade enfrenta a sua mídia: Dispositivos sociais de crítica midiática*. Paulus.

Butler, J. (1993). *Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”* (V. D. Françoli, Trad.). n-1edicoes.

Deleuze, G. (1992). *Conversações* (P. P. Pelbart, Trad.). Editora 34.

Didi-Huberman, G. (2017). *Quando as imagens tomam posição: o olho da história I* (C. P. Mourão, Trad.). Editora UFMG.

Jenkins, H. (2008). *Cultura de Convergência: Onde a velha e a nova mídia colidem*. Aleph.

Landow, G. P. (2006). *Hipertexto 3.0 La teoría crítica y los nuevos medios en una época de globalización*. Ediciones Paidós Ibérica.

Levinson, P. (1999). *Digital McLuhan: a guide to the information millenniu*. Routledge.

Manovich, L. (2012). *El Software Toma el Mando*. Editorial UOC.

Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. São Paulo: n-1 edições. <https://www.procomum.org/wp-content/uploads/2019/04/necropolitica.pdf>

Mcluhan, M. (1964). *Os meios de comunicação como extensões do homem* (D. Pignatari, Trad.). Cultrix.

Postman, N. (2000). *Technopoly: the surrender of culture to technology*. New York. Vintage Books.

- Prodanov, C. C., & Freitas, E. C. (2013). *Metodologia do Trabalho Científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico* (2ª ed.). Feevale.
- Rancière, J. (2005). *A partilha do sensível: estética e política* (34 ed., M. C. Netto, Trad.). EXO experimental org.
- Renó, D. (2015). Movilidad y producción audiovisual: cambios en la nueva ecología de los medios. Em C. A. Scolari (Org), *Ecología de los Medios: Entornos, Evoluciones e Interpretaciones* (pp. 247-262). Editorial Gedisa.
- Rolnik, S. (2018). *Esferas da insurreição: Notas para uma vida não cafetinada*. n-1 edições.
- Scolari, C. (2008). *Hipermediaciones: Elementos para una Teoría de la Comunicacion Digital Interactiva*. Editorial Gedisa.
- Scolari, C. A. (2015). *Ecología de los Medios: Entornos, Evoluciones e Interpretaciones*. Editorial Gedisa.
- Uamusse, F. (2024a, Novembro). *Legenda ao vosso critério* [Imagem]. Facebook. <https://web.facebook.com/photo.php?fbid=1090148966450025&set=pb.100063647963820.-2207520000&type=3>
- Uamusse, F. (2024b, Dezembro). *Desenho evocativo da resistência social em Moçambique* [Imagem]. Facebook. <https://web.facebook.com/photo.php?fbid=1110482994416622&set=pb.100063647963820.-2207520000&type=3>

Uamusse, F. (2025a, Janeiro 16). *Algo que não notaram, A senhora chama-se Venilda Mondlane, ou seja VM* [Imagem]. Facebook. <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1144340834364171&set=pb.100063647963820.-2207520000&type=3>

Uamusse, F. (2025b, Abril). *[Desenho sobre assassinato político em Moçambique]* [Imagem]. Facebook. <https://web.facebook.com/photo/?fbid=1221283756669878&set=pb.100063647963820.-2207520000>

O INSTANTE DECISIVO E A CONSTRUÇÃO DO SENTIDO NA FOTOGRAFIA DE HENRI CARTIER-BRESSON: UM DIÁLOGO COM A TEORIA DA IMAGEM

Lilian Lindquist Bordim¹
Denis Porto Renó²

Em um mundo em que se configura e estabelece de forma visual, a prática fotográfica ao longo do século XX foi marcada por transformações profundas, tanto do ponto de vista técnico, ao implementar diferentes aparatos tecnológicos na produção de imagens, quanto simbólico ao ampliar as possibilidades de acesso e uso das narrativas visuais. Nesse processo, a obra de Henri Cartier-Bresson desponta como um marco fundamental na construção de uma linguagem fotográfica

-
1. Mestre em Mídia e Tecnologia.
Doutoranda em Comunicação na Universidade Estadual Paulista (UNESP).
lilian.lindquist@unesp.br
 2. Doutor em Comunicação.
Professor associado na Universidade Estadual Paulista (UNESP).
denis.reno@unesp.br

orientada pela ideia de narrativa visual. Considerado um dos fundadores do fotojornalismo moderno, Cartier-Bresson desenvolveu uma abordagem estética e ética baseada no conceito do instante decisivo, que ultrapassa o domínio técnico da câmera e se inscreve como um gesto comunicativo. Sua fotografia não apenas registra, mas constrói sentidos, mediando percepções sobre a realidade social de seu tempo. Ao privilegiar o momento exato em que a forma e o conteúdo se alinham, o fotógrafo propõe um modo de ver o mundo capaz de transformar o ordinário em signo narrativo.

Essa perspectiva abre espaço para pensar a fotografia não como mera reprodução do visível, mas como mediação ativa entre o que a realidade apresenta e as suas possíveis interpretações. Nas imagens de Cartier-Bresson, cenas cotidianas se tornam carregadas de significado, revelando estruturas narrativas que dialogam com os contextos históricos, sociais e políticos. Ao capturar esses momentos, o fotógrafo oferece ao espectador um convite à leitura — uma leitura que exige tempo, atenção e sensibilidade. A fotografia se apresenta, assim, como um artefato cultural que constrói narrativas visuais e propõe sentidos dialógicos. Tal compreensão da imagem como linguagem visual narrativa será o ponto de partida para a análise aqui proposta, especialmente em sua relação com o papel das imagens na mediação de subjetividades na sociedade contemporânea.

O contraste entre a espera paciente pelo instante decisivo e a produção acelerada de imagens no contexto digital atual reforça a relevância crítica da obra de Cartier-Bresson. Sua prática fotográfica, ancorada na observação minuciosa e na escolha consciente do momento do disparo, oferece um contraponto ao imediatismo e à fragmentação da experiência

visual contemporânea. Mais do que um resgate nostálgico, trata-se de uma chave metodológica para refletir sobre o tempo da imagem e sua potência narrativa. Nesse sentido, a fotografia é compreendida não apenas como um registro visual, mas como uma forma de enunciação que participa ativamente da construção de sentido necessária ao alcance comunicativo. O que está em jogo, portanto, é a imagem como discurso — como prática comunicacional situada historicamente e culturalmente.

Adotar Cartier-Bresson como eixo reflexivo implica considerar a subjetividade do olhar como parte constitutiva da imagem fotográfica. Suas escolhas compositivas e temporais revelam um posicionamento diante do mundo e indicam que toda fotografia carrega marcas de seu autor. A imagem, assim, não apenas mostra, mas interpreta; não apenas revela, mas insinua. Essa dimensão narrativa e interpretativa será central para as análises que se seguem, em que alguns exemplos de fotografias de Cartier-Bresson serão examinados sob uma perspectiva semiótica e comunicacional, evidenciando como os sentidos emergem de elementos visuais, contextuais e afetivos que atravessam o ato fotográfico e sua recepção.

Dessa forma, esta investigação propõe um olhar aprofundado e reflexivo sobre a produção de Henri Cartier-Bresson, considerando sua relevância para a constituição da fotografia como linguagem e prática narrativa no século XX. A partir da articulação entre teoria da imagem e análise de fotografias emblemáticas, o artigo busca discutir de que maneira o instante decisivo contribui para a construção de significados na imagem fotográfica e como esse gesto visual ressoa na sociedade contemporânea, marcada por disputas simbólicas, excesso de imagens e urgência de novos olhares. Ao longo do texto, outras

questões emergirão: como o gesto fotográfico media o real? Que tipo de memória e experiência a imagem fotográfica carrega? E, sobretudo, que narrativas visuais são possíveis quando o olhar se torna presença atenta diante do mundo?

Henri Cartier-Bresson, o instante decisivo e o *punctum* de Roland Barthes

Henri Cartier-Bresson revolucionou a prática fotográfica ao adotar o conceito do instante decisivo em sua ação. Esta concepção descreve o momento exato em que todos os elementos visuais e emocionais de uma cena se alinham para expressar seu significado pleno, pois para o fotógrafo “Compor, enquadrar no momento da captura da imagem, essa é a única verdade.” (Cartier-Bresson, 2015b, p. 11). Mas o que seria, afinal, essa verdade expressa no momento exato? Como determinar o instante em que um evento se carrega de um significado que merece ser eternizado? Assim, o instante decisivo não é apenas uma escolha técnica, mas uma construção de sentido que orienta a recepção e a interpretação da imagem.

Ao capturar esse momento singular, Cartier-Bresson propõe uma narrativa visual que vai além da simples documentação, constituindo um discurso comunicativo capaz de mediar percepções e narrativas complexas, que influenciaram e influenciam nosso olhar no mundo contemporâneo. O próprio fotógrafo – ou seria artista? – apresenta-nos seu pensamento sobre sua relação com a câmera e a fotografia ao dizer que

A câmera fotográfica é para mim um caderno de esboços, o instrumento da intuição e da espontaneidade, o soberano do instante que, em termos visuais, que ao mesmo tempo questiona

e decide. Para “significar” o mundo, temos que nos sentir implicados no que recortamos através do visor. Essa atitude exige concentração, sensibilidade, senso de geometria. É por uma economia de meios e, sobretudo, um esquecimento de si mesmo que chegamos à simplicidade de expressão. Fotografar é prender a respiração quando todas as nossas faculdades convergem para captar a realidade fugidia; é então que a captura de uma imagem é uma grande alegria física e intelectual. Fotografar é, num mesmo instante e numa fração de segundo, reconhecer um fato e a organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem e significam esse fato. É colocar na mesma linha de mira a cabeça, o olho e o coração. É um estilo de vida. (Henri Cartier-Bresson, 2011, p. 8)

A análise desse alinhamento sobre o instante decisivo em Cartier-Bresson permite uma interlocução frutífera com teorias contemporâneas da imagem. Roland Barthes foi um dos mais influentes pensadores franceses do século XX, atuando como crítico literário, semiólogo e filósofo da linguagem. Em sua reflexão sobre a fotografia, particularmente desenvolvida no livro *A Câmara Clara* (2015), Barthes propõe uma abordagem pessoal, sensível e filosófica que ultrapassa a simples análise técnica ou documental da imagem. Para ele, a fotografia é um campo de afeto e de memória, uma evidência daquilo que existiu, marcada por uma dupla estrutura: o *studium* e o *punctum*. O *studium* refere-se ao contexto cultural, histórico e racional que a imagem pode suscitar no espectador, como ele explica abaixo

em latim, acho que essa palavra existe: é o *studium*, que não quer dizer, pelo menos de imediato, “estudo”, mas a aplicação a uma coisa, o gosto por alguém, uma espécie de investimento geral, ardoroso, é verdade, mas sem acuidade particular. É pelo *studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros

históricos: pois é culturalmente (essa conotação está presente no *studium*), que participo das figuras, das caras, dos gestos, dos cenários, das ações. (Barthes, 2015, p. 29)

Já o conceito *punctum* corresponde ao detalhe que fere e provoca o espectador, que atravessa e provoca uma experiência íntima e emocional. Tanto que corrobora ao dizer que

O segundo elemento vem quebrar (ou escandir) o *studium*. Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento pontudo; essa palavra me serviria em especial na medida em que remete também à ideia de pontuação e em que as fotos de que faço são, de fato, como que pontuadas, às vezes até mesmo mosqueada, com esses pontos sensíveis; essas marcas, essas feridas são precisamente pontos. Esse segundo elemento que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere). (Barthes, 2015, p. 29)

A partir dessa articulação, Barthes transforma a fotografia em um espaço de encontro entre a realidade, o tempo e a subjetividade, influenciando profundamente a maneira como compreendemos imagens como as de Henri Cartier-Bresson, na qual o instante capturado ressoa além de sua mera aparência visual. Seria possível pensar que o *punctum* barthesiano se configura como uma atualização do instante decisivo cartier-bressoniano? Seria esse detalhe imprevisível, que rompe a estabilidade do olhar, o que verdadeiramente confere à fotografia sua força comunicativa e seu significado pleno? Essa aproximação sugere

que tanto Cartier-Bresson quanto Barthes identificam na irrupção do inesperado o motor da potência expressiva da imagem fotográfica.

O próprio fotógrafo explica sobre seu comportamento na ação de fotografar algo, justificando essa existência do inesperado, do instintivo, se mantendo à espera, à espreita do seu momento decisivo:

E meu comportamento se baseia nesse respeito, que também é o da realidade: sem barulho, sem alarde de si, sendo invisível, o tanto quanto possível, não “preparando” nada, não “arranjando” nada, apenas estando presente, chegando suavemente, na ponta dos pés, para não perturbar a água” (Cartier-Bresson, 2015b, p. 10)

É essa imagem mental da possibilidade suave de espera que nos leva à reflexão. Ao refletir sobre a obra de Cartier-Bresson à luz do pensamento de Barthes, percebemos como o fotógrafo francês se apropria de uma estética do inesperado esperado, do imprevisto, que ressoa diretamente no conceito de *punctum*. Barthes ao descrever evoca uma experiência íntima e involuntária. Cartier-Bresson, ao capturar momentos fugidios e carregados de expressão, antecipa esse efeito, estabelecendo uma tensão entre o que é organizado (o *studium*) e o que irrompe de maneira súbita (o *punctum*). Suas imagens, muitas vezes compostas com precisão formal, são atravessadas por gestos, olhares e situações que escapam à previsibilidade, gerando impacto emocional e abrindo múltiplas interpretações, pois como o próprio fotógrafo diz “nunca se sabe quando uma foto vai aparecer e é preciso estar pronto para imprevistos” (Cartier-Bresson, 2015b, p. 23).

Sobre a fotografia, Barthes afirma que “Seja o que for o que ela dê a ver e qualquer que seja a maneira, uma foto é sempre invisível: não é ela que vemos” (Barthes, 2015, p. 15). É esse não ver a fotografia que

talvez impulsiona Cartier-Bresson, tanto que ele mesmo provocava em suas entrevistas dizendo: “Não me considero um fotógrafo. Nunca penso sobre fotografia. Gosto de fazer instantâneos, muitas coisas precisam ser instintivas. Não sei como os obtenho” (Cartier-Bresson, 2015b, p. 23). O fotógrafo demonstra a sua compreensão sobre a fotografia ao buscar o momento em que as forças de sentido e emoção se entrelaçam de forma mais eloquente. Assim, o instante decisivo não é apenas a captura do ápice de uma ação, mas a fixação do ponto em que a vida se torna imagem, em que o real se cristaliza em uma configuração capaz de afetar quem a experiencia.

Como Barthes sugere, “o que a fotografia reproduz ao infinito só ocorreu uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente” (Barthes, 2015, p. 14), e é nesse acontecimento único que podemos pensar que Cartier-Bresson inscreve sua prática artística. Além disso, o autor investiga as funções da fotografia, distinguindo entre aquela que se limita a informar e aquela que é capaz de suscitar emoção e expandir-se em significado. Em sua análise, é o *punctum* que proporciona essa experiência emocional e desperta uma busca inquieta no espectador: “O *punctum* é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo para além daquilo que ela dá a ver” (Barthes, 2015, p. 53).

Barthes acrescenta ainda que, “por mais fulgurante que seja, o *punctum* tem mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é frequentemente metonímica” (Barthes, 2015, p. 44). A obra de Henri Cartier-Bresson, de maneira intuitiva, materializa essa concepção, uma vez que suas imagens privilegiam a espontaneidade dos gestos, a naturalidade dos olhares e o desdobramento imprevisível das

cenar, em detrimento de encenações ou poses artificiais. Essa abordagem confere à sua produção fotográfica uma vitalidade singular, na qual cada registro se apresenta como uma surpresa, instaurando uma abertura permanente para o imprevisível e ampliando, assim, o campo de significações da imagem.

Portanto, ao relacionarmos Cartier-Bresson e Barthes, podemos entender que o instante decisivo e o *punctum* se complementam como formas de pensar a fotografia enquanto linguagem do acontecimento e da emoção presente na realidade e subjetividade humana. Ambos destacam a potência do imprevisível, a força daquilo que não pode ser programado, mas apenas reconhecido e capturado no momento certo, pois

o fotógrafo, como um acrobata, deve desafiar as leis do provável ou mesmo do possível; em última instância, deve desafiar as do interesse: a foto se torna “surpreendente” a partir do momento em que não se sabe por que ela foi tirada. (Barthes, 2015, p. 35)

Dessa maneira, a obra de Cartier-Bresson reafirma a fotografia como espaço de encontro entre o visível e o sentido, entre o acaso e a forma, entre a técnica e a experiência afetiva do olhar ao dizer que “Uma fotografia é para mim o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, por um lado, da significação de um fato, e por outro, de uma organização rigorosa das formas percebidas visualmente que exprimem este fato” (Cartier-Bresson, 2015a, p. 29).

Henri Cartier-Bresson, instante decisivo e a filosofia da caixa preta

Vilém Flusser, em sua reflexão sobre a fotografia como aparato técnico, contribui para o entendimento do instante decisivo ao discutir

os limites e as possibilidades da imagem fotográfica. Para Flusser, a fotografia opera segundo um programa que o fotógrafo precisa superar criativamente. Nesse contexto, outra pergunta se impõe: como Cartier-Bresson, ao identificar o momento exato da captura, subverte as possibilidades técnicas da câmera e revela uma visão única e subjetiva do mundo? Será que o instante decisivo também envolve a escolha consciente do que não mostrar? Essa perspectiva é essencial para compreender como Cartier-Bresson seleciona e enquadra o que deseja evidenciar, destacando o potencial narrativo do não-dito e do não-visto.

O conceito de instante decisivo, adotado por Henri Cartier-Bresson (a partir de uma frase das memórias do Cardeal de Retz), marca uma inflexão crucial na história da prática fotográfica no século XX. Para o fotógrafo francês, captar o momento exato em que todos os elementos formais e simbólicos de uma cena se harmonizam é mais do que uma questão técnica: trata-se de uma atitude existencial diante do mundo. “A única arte reside na humanidade de nossa reflexão, no olhar e na coincidência de se estar no lugar certo na hora certa, não na composição” (Cartier-Bresson, 2015b, p. 24), afirma o autor no livro *Ver é um todo*, revelando que sua prática fotográfica se baseia numa intensa fusão entre percepção sensível e precisão instintiva sobre a composição visual. Esse alinhamento singular orienta a produção de imagens que não apenas registram a realidade, mas a transfiguram, instaurando uma narrativa visual que ressoa na memória cultural contemporânea.

Nesse contexto, o pensamento de Vilém Flusser em *Filosofia da caixa preta* (2011) oferece um contraponto crítico interessante. O filósofo argumenta que o fotógrafo, ao operar a câmera, trabalha dentro de um “programa” pré-definido pelo próprio aparato técnico, pois

Se considerarmos o aparelho fotográfico sob tal prisma, constataremos que o estar programado é que o caracteriza. As superfícies simbólicas que produz estão, de alguma forma, inscritas previamente (“programadas”, “pré-escritas”) por aqueles que o produziram. As fotografias são realizações de algumas das potencialidades inscritas no aparelho. (Flusser, 2011, p. 36)

Para escapar da programação, seria necessário agir de modo criativo, “imaginativo”, ultrapassando o funcionamento automático do dispositivo.

O fotógrafo age em prol do esgotamento do programa e em prol da realização do universo fotográfico. Já que o programa é muito “rico”, o fotógrafo se esforça por descobrir potencialidades ignoradas. O fotógrafo manipula o aparelho, o apalpa, olha para dentro e através dele, a fim de descobrir sempre novas potencialidades. Seu interesse está concentrado no aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa. Não está empenhado em modificar o mundo, mas em obrigar o aparelho a revelar suas potencialidades. O fotógrafo não trabalha com o aparelho, mas brinca com ele. (Flusser, 2011, p. 36)

Ao capturar o instante decisivo, Cartier-Bresson parece realizar precisamente esse gesto: ao invés de se submeter às programações da máquina, ele intervém poeticamente na relação entre tempo, espaço e evento, fazendo do disparo uma brincadeira. “Quanto a mim, fotografar é um meio de compreender que não pode ser separado dos outros meios de expressão visual. É uma maneira de gritar, de libertar-se, não de provar nem de afirmar sua própria genialidade. É uma maneira de viver” (Cartier-Bresson, 2015a, p. 12). Assim, sua fotografia não é mero resultado da máquina, mas da fusão entre intuição humana e acontecimento vivido, tensionando os limites impostos pelo aparato técnico,

tanto que afirma “Eu sei que tenho alguma coisa no momento em que aperto o botão” (Cartier-Bresson, 2015b, p. 17).

A convergência entre Cartier-Bresson e Flusser reside na tensão entre o automatismo e a liberdade criativa, pois enquanto o primeiro aguarda o momento em que a cena se resolve visualmente com espontaneidade e potência simbólica, o segundo insiste na necessidade de refletir sobre os mecanismos internos do aparelho para superá-los. Ambos defendem, de modos distintos, que a fotografia só se realiza plenamente quando o gesto do fotógrafo transcende o previsível. Cartier-Bresson, com sua ética da espera, e Flusser, com sua filosofia da consciência do aparato e imagem técnica, partem do mesmo princípio: “as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo. Essa posição das imagens técnicas é decisiva para o seu deciframento” (Flusser, 2011, p. 24). Assim, o instante decisivo é também um instante de ruptura com a lógica da reproduzibilidade, abrindo espaço para o inédito e o expressivo.

A ideia de instante decisivo também ecoa em uma reflexão mais ampla sobre o papel da imagem na mediação simbólica contemporânea. Cartier-Bresson, atento à espontaneidade do real, compreende que a força de uma imagem não está apenas no que é mostrado, mas naquilo que é revelado no instante de sua captura — algo que escapa à lógica racional e automatizada da técnica.

Ocorre às vezes de, insatisfeitos, ficarmos paralisados, esperando algo acontecer, às vezes tudo desenlaça e não haverá nenhuma foto; mas digamos que alguém venha a passar, nós acompanhamos o seu trajeto no quadro do visor, esperamos, esperamos... disparamos, e vamos embora com o sentimento de ter alguma coisa na bolsa.

Mais tarde, poderemos nos divertir traçando a média proporcional ou outras figuras sobre a foto, e perceberemos que, ao acionar o obturador naquele instante, nós fixamos instintivamente lugares geométricos sem os quais a foto seria amorfa e sem vida. A composição deve ser uma das nossas preocupações constantes, mas no momento de fotografar ela só pode ser intuitiva, pois estamos às voltas com instantes fugidios em que as relações são instáveis. (Cartier-Bresson, 2015a, p. 25)

Nesse sentido, a fotografia se torna um meio de revelar o invisível no visível, o efêmero no eterno. A superação do programa flusseriano acontece justamente nesse breve momento em que o olhar do fotógrafo reconhece, no caos do mundo, uma configuração significativa que deve ser preservada.

Em *Ver é um todo*, Cartier-Bresson insiste que “ agimos por instinto e por intuição, no imediato ” (2015b, p. 35), reforçando a necessidade de uma ação intuitiva e quase instintiva diante do real. Esse raciocínio aproxima-se da concepção flusseriana de que a liberdade criativa na fotografia reside na capacidade de que “O fotógrafo caça, a fim de descobrir visões até então jamais percebidas. E quer descobri-las no interior do aparelho” (Flusser, 2011, p. 47). Ambos reconhecem que a verdadeira criação fotográfica não pode ser reduzida à execução de procedimentos técnicos: ela exige, antes, uma capacidade de percepção e de intervenção que desafie o automatismo e devolva ao ato de fotografar sua dimensão humana e poética.

As potencialidades contidas no programa devem exceder à capacidade do funcionário para esgotá-las. A competência do aparelho deve ser superior à competência do funcionário. A competência do aparelho fotográfico deve ser superior em número de fotografias à competência do fotógrafo que o manipula. Em

outros termos: a competência do fotógrafo deve ser apenas parte da competência do aparelho. De maneira que o programa do aparelho deve ser impenetrável para o fotógrafo, em sua totalidade. Na procura de potencialidades escondidas no programa do aparelho, o fotógrafo nele se perde. (Flusser, 2011, p. 37)

Portanto, tanto Cartier-Bresson quanto Flusser convergem ao valorizar a dimensão decisiva do gesto fotográfico: um gesto que não é aleatório, mas que resulta da atenção máxima ao fluxo da vida e da disposição para captar o sentido que emerge do acaso. A fotografia, nesse horizonte, deixa de ser apenas uma reprodução da realidade para tornar-se uma construção simbólica, capaz de instaurar novos sentidos no imaginário coletivo. Essa capacidade de captar e ressignificar o real é o que torna a prática fotográfica, para ambos, uma linguagem criativa e crítica.

Essa articulação teórica pode ser ilustrada pela afirmação de Cartier-Bresson de que “Há fotógrafos que inventam, outros que descobrem. Pessoalmente, me interesse por descobertas, não para fazer testes, experiências, mas para captar a própria vida” (Cartier-Bresson, 2015b, p. 35), e essa própria vida vivida que promove o processo de “ver é um todo”, isto é, que o olhar fotográfico precisa abarcar a totalidade dinâmica do acontecimento para que o instante capturado faça sentido.

A totalidade, no entanto, não é um dado objetivo, mas algo que o olhar sensível e atento reconstrói a partir da fragmentação do real. Em sintonia, Flusser observa que “fotografias são imagens técnicas que transcodificam conceitos em superfícies. Decifrá-las é descobrir o que os conceitos significam” (Flusser, 2011, p. 58), apontando para o caráter interpretativo e projetivo da imagem fotográfica. Dessa maneira,

o instante decisivo pode ser compreendido como o momento em que o fotógrafo, consciente de sua liberdade e de seus limites, instaura uma narrativa a partir da multiplicidade do mundo.

Assim, o encontro entre Cartier-Bresson e Flusser revela uma compreensão ampliada da prática fotográfica como gesto simbólico e comunicativo. Ambos defendem que a verdadeira fotografia nasce da tensão entre técnica e liberdade, entre programa e improvisação, entre a contingência do real e a criatividade do olhar. Essa tensão é a força vital do instante decisivo: a súbita e irrepetível harmonia entre forma, conteúdo e emoção que transforma um fragmento da realidade em uma imagem portadora de sentido.

A construção do sentido no instante decisivo: uma análise imagética segundo Martine Joly

A produção fotográfica de Henri Cartier-Bresson, marcada pela busca do instante decisivo, pode ser profundamente analisada a partir dos princípios metodológicos propostos por Martine Joly em *Introdução à análise da imagem* (2012). Para Joly, a imagem deve ser entendida como uma construção de sentido do sujeito que a produz, e não como uma simples reprodução da realidade. Sobre o termo imagem, ela afirma que, “Compreendemos que indica algo que, embora nem sempre remeta ao visível, toma alguns traços emprestados do visual e, de qualquer modo, depende da produção de um sujeito: imaginária ou concreta, a imagem passa por alguém que a produz ou reconhece” (Joly, 2012, p. 13), enfatizando que toda produção imagética resulta de escolhas formais que orientam a percepção e a interpretação.

Cartier-Bresson, atento a essa dimensão sobre a imagem, constrói suas fotografias de maneira a captar não apenas o que é visível, mas também a potência simbólica dos gestos, dos enquadramentos e dos jogos de luz e sombra. Joly propõe que a análise de imagens contenha uma abordagem analítica a partir da teoria semiótica, já que “abordar ou estudar certos fenômenos em seu aspecto semiótico é considerar seu modo de produção de sentido, ou seja, a maneira como provocam significações, isto é, interpretações” (Joly, 2012, p. 29). Outro ponto central em Joly é a ideia de que a leitura da imagem envolve tanto o contexto de produção quanto o de recepção, exigindo assim esse cruzamento entre os elementos da composição e códigos visuais quanto do contexto histórico e cultural, pois

a análise continua sendo um trabalho que exige tempo e que não pode ser feito espontaneamente. Em compensação, sua prática pode, a posteriori, aumentar o prazer estético e comunicativo das obras, pois aguça o sentido da observação e o olhar, aumenta os conhecimentos e, desse modo, permite captar mais informações (no sentido amplo do termo) na recepção espontânea das obras. (Joly, 2012, p. 47)

Para Joly toda imagem é portadora de sentidos pois ao “considerar a imagem como uma mensagem visual composta de diversos tipos de signos equivale [...] a considerá-la como uma linguagem e, portanto, como uma ferramenta de expressão e de comunicação. Seja ela expressiva ou comunicativa, é possível admitir que uma imagem sempre constitui uma mensagem para o outro” (Joly, 2012, p. 55). Sendo a fotografia a expressão e comunicação do fotógrafo, Cartier-Bresson, ao capturar cenas do cotidiano com atenção minuciosa à composição e ao momento, cria fotografias que operam nesses dois registros simultaneamente.

Seus registros são, à primeira vista, documentos da realidade — uma rua em Paris, um salto sobre uma poça d'água, crianças reunidas — mas, ao mesmo tempo, ativam camadas de sentido que ultrapassam a razão, tocando o espectador em sua sensibilidade e memória coletiva. Além disso, Joly chama atenção para a importância do olhar do observador, afirmando que

a significação global de uma mensagem visual é construída pela interação de diferentes ferramentas, de tipos de signos diferentes: plásticos, icônicos, linguísticos. E que a interpretação desses diferentes tipos de signos joga com o saber cultural e sociocultural do espectador, de cuja mente é solicitado um trabalho de associações. (Joly, 2012, p. 113)

A obra de Cartier-Bresson exemplifica essa articulação, pois suas fotografias são atravessadas pela sua composição visual intuitiva, de certa forma, assim como pelos eventos históricos do século XX — guerras, revoluções, transformações sociais —, mas que também abrem espaço para interpretações mais universais, ligadas à condição humana já que são carregadas de uma historicidade que amplia sua leitura. Assim, utilizando a metodologia de Joly, a fotografia de Cartier-Bresson revela-se como uma síntese entre o rigor formal dos signos plásticos e a potência do real, evidenciando como a imagem pode ser simultaneamente construção estética, documento histórico e experiência afetiva.

A fotografia de Henri Cartier-Bresson é exemplar no modo como captura a complexidade dos acontecimentos humanos em um único e breve instante. Com seu conceito de instante decisivo, o fotógrafo propõe não apenas uma técnica de captura rápida, mas uma filosofia do olhar que busca revelar, na fluidez da vida, configurações simbólicas carregadas de sentido.

Análise Imagética

Para analisar a força comunicativa de algumas de suas imagens, apoia-se a perspectiva metodológica de Martine Joly (2012), que propõe a leitura da imagem analisando-a em três signos diferentes: plásticos, icônicos e linguísticos, provocando leituras inter-relacionadas como a denotação (o que a imagem mostra literalmente), a conotação (os sentidos simbólicos e culturais que evoca) e a codificação (os modos de construção da imagem). Tal metodologia permite ampliar a compreensão de como Cartier-Bresson constrói narrativas visuais que extrapolam a visualidade e instauram uma comunicação polissêmica.

Essa análise destaca como a interação dos signos icônicos e plásticos nas fotografias de Cartier-Bresson contribui para a construção de significados complexos e multifacetados. A ausência de elementos linguísticos nas imagens não limita sua expressividade; ao contrário, amplia o potencial interpretativo, permitindo que o espectador participe ativamente da construção do sentido.

A fotografia capta o exato momento em que um homem salta sobre uma poça d'água, criando uma simetria visual com seu reflexo espelhado. A composição é marcada por um enquadramento lateral, o que permite captar o movimento suspenso e os elementos ao fundo — cartazes publicitários, cercas e estruturas urbanas — que situam a cena em um espaço urbano típico do cotidiano parisiense. Segundo Martine Joly, “parte da significação da mensagem visual é determinada pelas escolhas plásticas” (Joly, 2012, p. 93) assim, os *signos plásticos* — como enquadramento, textura, composição e iluminação — não só organizam a imagem, mas são essenciais para a sua força expressiva.

Figura 1

Behind the Gare Saint-Lazare (Paris, 1932)



Nota. De *Behind the Gare St. Lazare* [Fotografia], por Henri Cartier-Bresson, 1932, MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/98333>). © 2025 Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos, courtesy Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris.

A ausência de desfoque no movimento do salto revela a técnica precisa e o domínio do tempo que Cartier-Bresson descreve como o instante decisivo—aquele momento efêmero que, quando capturado, se torna eterno. Essa captura do “não ainda” nem “já depois” gera múltiplas camadas de leitura: seria o salto um ato de liberdade, de transgressão, ou de hesitação frente ao cotidiano repetitivo? A reflexão na poça amplia a leitura conotativa ao sugerir o duplo, o instável e o efêmero da experiência humana. Joly (2012, p. 103) aponta que para

ver as formas organizadas em uma mensagem visual e compreender a interpretação a que induzem, é preciso esforçar-se para esquecer o que representam e contemplá-las por si mesmas, com atenção” (Joly, 2012, p. 99), assim a conotação surge justamente da organização formal da imagem, que gera significados além do literal.

Outro elemento visual notável é a relação entre figura e fundo: o sujeito está centralizado visualmente, mas é parcialmente oculto por uma cerca fina, o que convida o espectador a uma interpretação ambígua — estaríamos testemunhando a liberdade em sua plenitude ou sua limitação simbólica? A imagem provoca, portanto, uma pergunta fundamental: em um mundo cercado por estruturas físicas e simbólicas, onde se encontra o real salto humano?

Figura 2

Seville, Spain (1933)



Nota. De *Seville, Spain* [Fotografia], por Henri Cartier-Bresson, 1933, MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/56129>). © 2025 Henri Cartier-Bresson/ Magnum Photos, courtesy Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris.

Nesta composição, Cartier-Bresson nos insere numa cena de contraste brutal e comovente: ruínas áridas emolduram crianças que brincam com espontaneidade e alegria. A escolha do enquadramento frontal, o uso natural da luz e a nitidez das texturas ampliam a força dos *signos plásticos* estabelecendo uma tensão entre o estático (as ruínas) e o dinâmico (o corpo em movimento das crianças). A profundidade da imagem leva o olhar para o espaço devastado, mas é contida pelo foco no primeiro plano, onde a vitalidade explode.

Do ponto de vista denotativo, temos um cenário de destruição, mas o plano conotativo é mais complexo: há uma celebração da infância como resistência, da imaginação como refúgio. Conforme Joly explica “Embora às vezes seja difícil separar radicalmente significação plástica e significação icônica, essa primeira abordagem mostra de maneira voluntariamente didática como o dispositivo plástico da mensagem visual é portador de significações nem perceptíveis” (Joly, 2012, p. 102). Assim, as imagens fotográficas possuem uma polissemia natural, e é por meio da relação entre os elementos visuais que os sentidos são produzidos. As crianças parecem habitar um mundo paralelo, onde o jogo prevalece sobre a ruína — seria a infância um espaço-tempo de reinvenção mesmo diante do colapso?

O ângulo da tomada, que se aproxima da altura das crianças, gera um efeito de empatia visual com os sujeitos retratados. Em vez de espectadores distantes, somos colocados no mesmo plano que elas, o que rompe a hierarquia do olhar adulto. Esse gesto fotográfico convoca o espectador a um questionamento ético: qual o papel da imagem diante da desigualdade? Estaria Cartier-Bresson apenas documentando ou sugerindo uma crítica silenciosa às condições históricas do sul europeu nos anos 1930?

Figura 3

Rue Mouffetard (Paris, 1954)



Nota. De *Rue Mouffetard, Paris* [Fotografia], por Henri Cartier-Bresson, 1954, MoMA (<https://www.moma.org/collection/works/88041>). © 2025 Henri Cartier-Bresson/Magnum Photos, courtesy Fondation Henri Cartier-Bresson, Paris.

Essa fotografia emblemática apresenta um menino franzino carregando com orgulho duas garrafas de vinho, ladeado por adultos sorridentes. A composição equilibra o peso visual: o menino está centralizado e em foco, enquanto o fundo desfocado cria uma moldura simbólica de aprovação social. A centralidade do sujeito na imagem é um exemplo claro do uso estratégico do espaço compositivo, um dos aspectos fundamentais dos *signos plásticos*.

A denotação parece simples: um momento espontâneo e divertido do cotidiano. Porém, conotativamente, a imagem evoca múltiplos sentidos: o menino torna-se uma figura alegórica do amadurecimento precoce, da autonomia infantil forçada, talvez consequência da reconstrução social do pós-guerra. Ao mesmo tempo, o sorriso dos adultos e a altivez da criança sugerem orgulho coletivo, cumplicidade e identidade comunitária. Como atenta Joly, “nem sempre é inútil lembrar que as imagens não são as coisas que representam, elas se servem das coisas para falar de outra coisa (Joly, 2012, p. 84), assim a leitura conotativa não está apenas no conteúdo da imagem, mas na forma como ela nos é apresentada — nos ângulos, nas expressões, nas relações entre os elementos.

A cena levanta questões sobre as fronteiras entre infância e responsabilidade: seria esse um retrato de leveza ou um registro de tensão social disfarçada de comédia? Estaria Cartier-Bresson celebrando o espírito francês ou denunciando, sutilmente, a carga histórica que pesa sobre as novas gerações?

A análise das imagens evidencia como o fotógrafo transcende a mera captura do real para construir narrativas visuais densas e polisêmicas. Os elementos plásticos articulam-se aos signos icônicos de maneira a ativar sentidos múltiplos, que não se esgotam na primeira leitura. Assim, obras como *Behind the Gare Saint-Lazare*, *Seville, Spain* e *Rue Mouffetard* revelam a maestria de Cartier-Bresson em condensar, em um único instante decisivo, narrativas complexas sobre o tempo, o espaço e o humano.

Essas imagens, ao condensarem fragilidades, tensões e potências da experiência cotidiana, não apenas capturam o instante, mas

o interpretam visualmente. O fotógrafo não é mero observador, mas mediador simbólico, que organiza os elementos da cena para produzir uma mensagem visual que convoca o olhar reflexivo. Suas fotografias permitem que cada espectador reorganize seus significados de acordo com suas próprias leituras. Ao articular técnica, sensibilidade e pensamento visual, Cartier-Bresson oferece imagens que são, simultaneamente, documento histórico e metáfora existencial. Sua obra, portanto, contribui para uma compreensão ampliada da fotografia como linguagem crítica e poética, em constante diálogo com o mundo e com os sentidos que nele habitam.

Conclusão

O estudo da produção fotográfica de Henri Cartier-Bresson, ancorado na metodologia de análise da imagem de Martine Joly (2012) e nos aportes teóricos de Vilém Flusser (2011) e Roland Barthes (2015), revela a complexa multiplicidade de sentidos que emerge de sua narrativa visual. Longe de ser um mero registro da realidade, a fotografia de Cartier-Bresson propõe uma construção discursiva em que o instante capturado condensa não apenas aspectos denotativos, mas também simbólicos, afetivos e culturais. Através do instante decisivo, o fotógrafo instaura uma nova forma de mediação visual, na qual o real e o imaginado se fundem, exigindo do espectador uma leitura atenta e múltipla.

A análise das imagens sob a ótica de Martine Joly permitiu evidenciar as possibilidades de como Cartier-Bresson utiliza a codificação visual para orientar a interpretação, articulando a composição, o enquadramento e o momento da captura para potencializar sentidos conotativos. A partir dessa perspectiva, compreende-se que o instante

decisivo não é um acontecimento espontâneo por si só, mas também um gesto criativo, uma tomada de posição frente à aleatoriedade do real. Tal gesto, ao mesmo tempo técnico e intuitivo, insere-se no debate contemporâneo sobre a imagem enquanto linguagem, ressaltando a fotografia como um espaço de elaboração simbólica e não apenas de representação.

O diálogo com Flusser reforça essa compreensão ao situar Cartier-Bresson como um fotógrafo que não se submete aos automatismos do aparato técnico, mas que, ao contrário, improvisa e subverte as programações da câmera para instaurar uma visão singular do mundo. Esse processo evidencia a capacidade da fotografia de atuar como um campo de liberdade inventiva, no qual o olhar humano ressignifica os eventos capturados. De modo semelhante, Barthes, ao introduzir o conceito de *punctum*, aproxima-se da ideia do instante decisivo como aquele momento que perfura a percepção comum e impõe ao espectador uma experiência íntima e desestabilizadora.

Assim, constata-se que a força narrativa da obra de Cartier-Bresson reside na articulação entre a materialidade do instante e a abertura ao imaginário. Suas imagens não se encerram em um único sentido, mas propõem uma polissemia que convoca múltiplas leituras. O instante capturado, ao contrário do que poderia parecer, não é fixo, mas dinâmico: seu significado se expande conforme os olhares que o atravessam, as experiências que o interpelam e os contextos históricos que o reatualizam. Nesse sentido, a fotografia cartier-bressoniana permanece contemporânea, na medida em que desafia a linearidade do olhar e promove uma experiência estética e comunicacional profunda.

Em síntese, ao analisar a produção de Henri Cartier-Bresson sob essas perspectivas teóricas, evidencia-se a potência da narrativa visual em construir sentidos múltiplos, complexos e dialogantes. Sua fotografia, mais do que captar o mundo, reinventa-o, oferecendo ao espectador a possibilidade de ver além da superfície visível. Assim, Cartier-Bresson, Barthes, Flusser e Joly se entrelaçam em uma reflexão maior sobre o papel da imagem na mediação de sentidos na contemporaneidade, apontando caminhos fecundos para novos estudos sobre a fotografia como linguagem, pensamento e forma de intervenção no real.

Referências

Barthes, R. (2015). *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Nova Fronteira.

Cartier-Bresson, H. (1932). *Behind the Gare St. Lazare* [Fotografia]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/98333>

Cartier-Bresson, H. (1933). *Seville, Spain* [Fotografia]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/56129>

Cartier-Bresson, H. (1954). *Rue Mouffetard, Paris* [Fotografia]. MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/88041>

Cartier-Bresson, H. (2011). *Henri Cartier-Bresson [1908 – 2004]*. Cosac Naif.

Cartier-Bresson, H. (2015a). *O imaginário segundo a natureza*. Gustavo Gili.

Cartier-Bresson, H. (2015b). *Ver é um todo: entrevistas e conversas, 1951 – 1998*. Gustavo Gili,

Flusser, V. (2011). *Filosofia da caixa preta*. Annablume.

Joly, M. (2023). *Introdução à análise da imagem*. Papirus Editora.

OLHARES LETRADOS: QUANDO FOTOGRAFIAS SUSSURRAM NARRATIVAS

Sónia Dias Mendes¹

Mass media pictures have become ubiquitous, so much a part of daily experience that they are to us almost like the water in which fish live.

— Paul Duncum (2020, p. 9)

O contexto social hodierno encontra-se mergulhado num ininterrupto “bain d’images” (Avgerinou, 2009, p. 5), fenómeno intensificado pela gradual disseminação de canais multimédia (Avgerinou, 2008, 2009; Bamford, 2003; Duncum, 2020; Rose, 2001).

Observa-se, no entanto, uma tendência generalizada para o consumo acrítico dos estímulos visuais. Com efeito, “we are too often passive consumers of images in the media, missing out on opportunities

1. Doutora em Ciências da Linguagem: Didática de Línguas
Fundadora e formadora do The Yellow Sandbox – Laboratório Docente
soniacdmendes@gmail.com

to explore underlying messages that the creators may consciously or unconsciously convey” (Baker, 2015, pp. 2-3).

Este paradoxo é particularmente expressivo na população estudantil que, apesar de exposta a um fluxo ininterrupto de *inputs* imagéticos provenientes de múltiplas plataformas (Lundy & Stephens, 2015; White, 2012) e competente na produção e receção de conteúdos gráficos, revela uma notória inaptidão para decodificar os códigos, convenções e valores que lhes são nucleares (Considine, 2008; Lundy & Stephens, 2015):

Today’s college students live in a visually rich, screen-based world. They regularly encounter and create meaning and knowledge through images and visual media. Yet this participation in a highly visual culture does not in itself prepare them to engage critically and effectively with images and media in an academic environment². (Hattwig et al., 2013, p. 61)

De facto, como assevera Peter Felten (2008), a imersão imagética não torna os estudantes visualmente letrados, assim como a exposição constante à música não desenvolve, por si só, capacidades de análise crítica ou de criação musical.

Torna-se evidente, portanto, que o desenvolvimento desta competência transcende a mera exposição a estímulos imagéticos, problematizando-se, deste modo, a crença generalizada de que os *nativos digitais* (Prensky, 2001) possuem habilidades inatas para criar e

2. Hattwig et al. (2013) assinalam que os estudantes tendem a manifestar menos desenvoltura e aptidão na observação, interpretação, análise e discussão de informações visuais comparativamente às textuais, executando tais atividades com reduzido grau de especificidade. Do mesmo modo, dependem frequentemente da informação associada às imagens para compreenderem o conteúdo visual observado.

interpretar mensagens visuais pela sua familiaridade com as tecnologias informáticas (Brumberger, 2011).

Do exposto, sobressai a inequívoca urgência de se implementar, em contextos educativos formais, uma formação estruturada e sistemática. Só deste modo, os estudantes transcenderão o papel de meros consumidores passivos de conteúdos e se converterão em desconstrutores ativos da gramática visual (Lundy & Stephens, 2015).

Em consonância com este imperativo, a apreciação fotográfica emerge como uma estratégia de singular relevância, pois, longe de conformar um espelho objetivo da realidade, a fotografia configura um ato interpretativo (Barthes, 1986, 2015; Burgin, 1982; Clarke, 1997; Kossoy, 2014). De facto, “in deciding how a picture should look, in preferring one exposure to another, photographers are always imposing standards on their subjects” (Sontag, 1977, p. 4).

O carácter subjetivo do registo não se esgota, contudo, no momento da sua produção, como evidencia Roland Barthes (2015) ao propor o conceito de *punctum* – um pormenor que «fere» o olhar e instiga a criação de um *campo cego*, de um espaço prospetivo que viabiliza a continuidade narrativa.

Esta dimensão torna-a particularmente significativa em contexto educativo, nomeadamente, enquanto recurso indutor da escrita (Mendes, no prelo), pois, no seio desta prática pedagógica, reside um exercício de multiliteracia (The New London Group, 1996) e literacia multimodal (Kress & van Leeuwen, 2006) consubstanciados na interação entre dois sistemas de signos discretos (Duncum, 2004) – neste caso concreto, o visual e o verbal. Constitui facto assente que os textos ficcional e fotográfico se regem por convenções que lhes são próprias, no entanto,

quando articuladas, propiciam uma experiência substancialmente mais abrangente e rica em significações do que quando contempladas isoladamente (Marantz, 1978).

Encontrando alicerce nos pressupostos teóricos supramencionados, desenvolvemos o projeto *Microrrelatos Fotográficos*, objeto do presente trabalho. A iniciativa, desenvolvida na Universidade de Bucareste, no âmbito do Mestrado em Tradutologia Latino-Românica – Português, durante o ano letivo 2022-2023, encontrou respaldo nos princípios da multiliteracia e literacia multimodal, aliando dois sistemas semióticos: arte fotográfica e criação literária.

Assim, visando que os estudantes produzissem microrrelatos inspirados em fotografias, foi desenvolvido, na esteira de Benjamin S. Bloom e colaboradores (1983), um modelo tripartido de observação imagética: (i) *traslação* (descrição visual); (ii) *interpretação* (análise das relações entre os componentes visuais na busca pelo *punctum*); e (iii) *extrapolação* (criação da narrativa).

Em conformidade com o compromisso de desenvolvimento da literacia visual, esta abordagem orientou a transição de uma leitura superficial e literal para a edificação de um *campo cego* (Barthes, 2015) onde os *personagens* continuariam a viver – nas narrativas dos estudantes. Esta conceção dialética entre imagem e leitor³ incentivou, assim, o corpo discente a transcender a posição de consumidor passivo para se tornar intérprete ativo e criador consciente de significados visuais.

O processo empreendido culminou na publicação dos textos – e das imagens que os inspiraram – numa coletânea intitulada *Microrrelatos*

3. Para efeitos deste trabalho, *leitor*, *intérprete*, *observador* e *espectador* são entendidos como sinónimos.

Fotográficos (Mendes, 2023), que aqui apresentaremos. Para o efeito, (i) delinearemos os princípios elementares da literacia visual na era digital, considerando conceitos como *multiliteracia*, *literacia multimodal*, *transliteracia* e *metaliteracia*; (ii) caracterizaremos a fotografia enquanto sistema semiótico complexo, destacando a sua natureza dual entre realismo e simbolismo, bem como os seus elementos constitutivos à luz das teorias de Roland Barthes (2015), Boris Kossoy (2014) e Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2006); (iii) evidenciaremos o potencial do registo como elemento indutor da produção textual, com ênfase no modelo tripartido de observação fotográfica (Bloom et al., 1983); e, finalmente, (iv) demonstraremos o processo criativo empreendido pelos estudantes na criação das suas narrativas.

1. Literacia Visual: Fundamentos e Desafios

Pictures exist all around us. They surround us. The economy relies heavily on visual representation and a sense of design, style and ‘feel’. Understanding pictures is a vital life enriching necessity. Not to understand them is visual illiteracy.

— Anne Bamford (2003, p. 2)

O termo literacia visual foi cunhado em 1969 por John Debes, colaborador da Eastman Kodak, que o definiu como:

a group of vision-competencies a human being can develop by seeing and at the same time having and integrating other sensory experiences. (...) When developed, they enable a visually literate person to discriminate and interpret the visible actions, objects, symbols, natural or man-made, that he encounters in his

environment. Through the creative use of these competencies, he is able to communicate with others. Through the appreciative use of these competencies, he is able to comprehend and enjoy the masterworks of visual communication (Debes, 1969, p. 27).

Esta formulação inicial, embora inovadora, privilegiava unicamente a dimensão interpretativa do processo. Com efeito, as primeiras definições do conceito enfatizavam predominantemente a extrapolação imagética e as competências envolvidas na extração do significado (Hattwig et al., 2013).

Em virtude da intensificação dos estudos neste campo, o termo foi reconceptualizado, passando a incorporar uma vertente produtiva:

Visual literacy is a set of abilities that enables an individual to effectively find, interpret, evaluate, use, and create images and visual media. Visual literacy skills equip a learner to understand and analyze the contextual, cultural, ethical, aesthetic, intellectual, and technical components involved in the production and use of visual materials. A visually literate individual is both a critical consumer of visual media and a competent contributor to a body of shared knowledge and culture (Association of College and Research Libraries, 2011, p. 1).

Esta definição sublinha, pois, a multidimensionalidade da literacia visual. A criação imagética requer a compreensão dos múltiplos níveis de significação, transcendendo a mera percepção imediata. Paralelamente, o processo de receção exige do observador o reconhecimento do conteúdo aparente assim como a apreensão dos sentidos latentes (Kárpáti & Schönau, 2022).

Esta capacidade de decodificação pressupõe, adicionalmente, a consolidação de uma postura crítica sobre os usos manipulativos

e ideológicos das composições imagéticas e a formulação de juízos sobre a sua precisão, validade e valor: “students need to be aware of the manipulative uses and ideological implications of images. Visual literacy also involves making judgements of the accuracy, validity and worth of images” (Bamford, 2003, p. 1).

1.1. Reconceptualização da Literacia Visual: Competências para a Era Digital

A reconceptualização do termo não pode, contudo, ficar alheia aos avanços do século XXI e aos seus desafios. Como alerta Maria D. Avgerinou (2008), na era da informação digital e da proliferação dos conteúdos imagéticos, as competências associadas ao desenvolvimento da literacia visual encontram-se em premente necessidade de reconsideração.

Esta evolução conceptual torna-se particularmente relevante quando consideramos que o desenvolvimento tecnológico provocou uma mudança na natureza da aprendizagem “from the Cartesian view (where knowledge perceived as ‘substance’ that pedagogy would transmit) to the social view of learning (‘we participate therefore we are’)” (Avgerinou, 2008, p. 4).

Assim, se até recentemente, a literacia visual se materializava em onze competências essenciais, como o conhecimento do vocabulário gráfico, análise crítica e construção de significado (Avgerinou, 2008, 2009), hoje, para se ser visualmente letrado, deve possuir-se um conjunto expandido de destrezas, tais como:

- (i) a percepção crítica acerca do papel dos algoritmos e plataformas digitais na divulgação e na omissão de conteúdo imagético;
- (ii) a capacidade de avaliação do impacto de tecnologias emergentes como *deepfakes* e reconhecimento facial na construção da confiança social; bem como
- (iii) competências para implementação de práticas de acessibilidade inclusiva em conteúdos visuais para diversos públicos.

Adicionalmente, devem posicionar-se como:

- (iv) analistas criteriosos de alterações e manipulações em imagens digitais;
- (v) utilizadores conscientes das implicações de privacidade inerentes à partilha de conteúdo gráfico em ambientes online; e
- (vi) criadores reflexivos capazes de reconhecer como o seu posicionamento e enviesamentos influenciam tanto a interpretação quanto a produção de comunicação visual no atual ecossistema digital (ACRL, 2022).

1.2. Diálogos entre Literacias: Multiliteracia, Multimodalidade e Transliteracia

Uma característica fundamental da literacia visual na contemporaneidade reside na sua interseção com outras literacias – designações como *multiliteracia*, *literacia multimodal*, *transliteracia* e *metaliteracia* emergiram para caracterizar esta perspetiva educativa que faz a apologia do diálogo (Hattwig et al., 2013).

A *multiliteracia*, abordagem proposta pelo The New London Group (1996), engloba cinco categorias essenciais que se interrelacionam

organicamente: (i) linguística; (ii) visual; (iii) auditiva; (iv) gestual; e (v) espacial.

Estas cinco dimensões, apesar de independentes, não operam isoladamente. Na verdade, convergem na *literacia multimodal*, proposta teórica desenvolvida por Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2006), que põe em relevo a interação dinâmica de múltiplos sistemas semióticos na construção de sentido (Duncum, 2004; The New London Group, 1996): “in an advertisement, for instance, it may be that the verbal text is studiously ‘non-sexist’, while the visual text encodes overtly sexist stereotypes” (Kress & van Leeuwen, 2006, p. 2).

Complementando os conceitos anteriores, a *metaliteracia*, conceito desenvolvido por Thomas P. Mackey e Trudi E. Jacobson (2011), considera o ecossistema digital contemporâneo, preconizando que a informação constitui uma entidade dinâmica, produzida e partilhada colaborativamente através de plataformas sociais diversificadas, aplicações móveis e formatos multimídia interativos.

A *transliteracia*⁴, por sua vez, define-se como a capacidade de ler, escrever e interagir através de uma variedade de plataformas e meios de comunicação, permitindo ao indivíduo mover-se fluidamente entre diferentes contextos mediáticos – da leitura em papel à navegação digital – sem estabelecer hierarquias entre os diversos meios (Thomas et al., 2007).

4. A gênese conceptual da transliteracia remonta a Alan Liu. Não obstante, foi Sue Thomas quem procedeu à expansão e formalização do conceito.

2. A Fotografia como Sistema Semiótico: Entre o Registo e a Interpretação

Num mundo caracterizado pela hegemonia da imagem (Avgerinou, 2009), raramente nos questionamos sobre a natureza da comunicação fotográfica ou sobre o modo como produz significados, ignorando-se, assim, uma questão fundamental: O que é, afinal, uma fotografia? Esta interrogação, aparentemente simples, revela-se extremamente complexa, pois, longe de constituir uma janela transparente para o mundo, esta forma de expressão firma-se como um meio de representação com as suas próprias regras, convenções e limitações (Clarke, 1997; Rose, 2001).

2.1. A Dualidade Fotográfica: Entre o Registo Documental e a Expressão Artística

A história da fotografia tem sido marcada por uma tensão entre duas conceções aparentemente opostas: registo objetivo da realidade (caráter documental) vs. expressão subjetiva (caráter artístico) (Sekula, 1982). Assim, se no paradigma realista, o fotógrafo⁵ é percebido como espectador, na perspetiva subjetiva, prevalece o entendimento de que o registo fotográfico é sempre um ato individual e inimitável:

nobody takes the same picture of the same thing, the supposition that cameras furnish an impersonal, objective image yielded to the fact that photographs are evidence not only of what's there but of what an individual sees, not just a record but an evaluation of the world. (Sontag, 1977, p. 68)

5. Para efeitos deste trabalho, *fotógrafo*, *autor*, *operador*, *criador* e *artista* são entendidos como sinónimos.

Do exposto, se infere que a fotografia é mediada pela subjetividade do operador. Como observam John Berger e colaboradores (1972, p. 10): “Every image embodies a way of seeing. Even a photograph. For photographs are not, as is often assumed, a mechanical record”.

De facto, ao observarmos uma imagem, apercebemo-nos, ainda que implicitamente, de que o artista privilegiou determinado ângulo de entre uma miríade de outras possibilidades. Esta seleção, longe de conformar um processo neutro, reflete as escolhas, valores e perspetivas do criador (Berger et al., 1972; Clarke, 1997; Sekula, 1982; Sontag, 1977).

Enquanto registo material de um fragmento do espaço-tempo, a fotografia sustenta-se, assim, num binómio indivisível de testemunho/criação, “por aquello que ella nos muestra de la escena pasada, irreversible, allí congelada fragmentariamente y por aquello que nos informa acerca de su autor” (Kossoy, 2014, p. 54). O fotógrafo não é, pois, um mero operador de um dispositivo, mas um criador que molda a realidade visível através das suas escolhas técnicas, estéticas e conceptuais, tais como a trucagem, a pose, os objetos, a fotogenia, o esteticismo e a sintaxe. Cada um destes procedimentos representa uma intervenção deliberada do artista, confirmando o registo fotográfico constitui uma construção e não um registo passivo da realidade (Barthes, 1986).

2.2. Temporalidade e Espacialidade na Fotografia: A Interrupção do Continuum

Uma das características fundamentais deste meio de expressão é a sua capacidade de fixar um momento no tempo, isolando-o do fluxo contínuo da experiência (Clarke, 1997). Consiste, segundo Boris Kossoy (2014), num fenómeno de *interrupção temporal*:

Toda fotografía representa en su contenido una interrupción del tiempo y, por lo tanto, de la vida. El fragmento seleccionado de lo real, a partir del instante en que fue registrado, permanecerá para siempre interrumpido y aislado en la bidimensión de la superficie sensible. (p. 48)

Todo o documento fotográfico opera, portanto, uma dupla deslocação: da dimensão do real para a da representação e do fluxo contínuo do tempo para o instante congelado (Kossoy, 2014), conferindo-lhe um estatuto ambíguo de presença e ausência, de preservação e separação (Berger et al., 1972; Clarke, 1997).

Esta dupla operação revela, contudo, uma limitação, pois “we can go no further than what the photograph allows us to ‘see’” (Clarke, 1997, p. 22) – estamos confinados aos limites do enquadramento e ao momento congelado que a imagem apresenta. Esta natureza limitada e fragmentária sustém o que Graham Clarke (1997) descreve como “a sealed world to which we bring meaning” (p. 25). Assim, a percepção da fotografia nunca é puramente literal, mas “an endlessly deceptive form of representation” (p. 25), que será completada pelo espectador.

2.3. O Paradoxo Fotográfico e a Polissemia da Imagem

Quem observa uma imagem capta simultaneamente um sentido literal (denotação) e um significado cultural (conotação), que se traduzem, respetivamente, numa mensagem sem código – percepção do que a fotografia de facto contém – e numa mensagem com código – interpretação que o observador lhe empresta, fruto da sua experiência pessoal e bagagem cultural (Barthes, 1986).

Trata-se, na esteira de Roland Barthes (1986), de um *paradoxo fotográfico*, que se consubstancia na coexistência de dois discursos, encontrando eco na distinção que Boris Kossoy (2014) estabelece entre *primeira* e *segunda realidades* e Gillian Rose (2001) entre *visão* e *visualidade*.

Daqui não resulta, porém, que o sentido conotado propicie uma única leitura. De facto, devido ao seu carácter polissémico, a fotografia abre-se a múltiplas significações (Barthes, 1986; Burgin, 1982; Kossoy, 2014), já que “implica, subyacente a sus significantes, una «cadena flotante» de significados, de la que el lector se permite seleccionar unos determinados e ignorar todos los demás” (Barthes, 1986, p. 35). Com efeito, esta complexidade interpretativa é reforçada pelo que Roland Barthes (2015) designa de *punctum* – um pormenor que «fere» o olhar e instiga a criação de um *campo cego*, isto é, de um espaço prospetivo que ultrapassa os limites visíveis da fotografia e permite a continuidade narrativa.

A riqueza da cadeia flutuante de sentidos torna-se mais evidente quando consideramos a taxonomia de conotações sistematizada por Roland Barthes (1986): *perceptiva*, *cognitiva*, *ideológica* e *ética*.

Sumariamente, a conotação perceptiva refere-se ao modo como percebemos visualmente ou sensorialmente os signos. A conotação cognitiva engloba as aceções que emergem da nossa compreensão intelectual, dependendo do que sabemos sobre o mundo. Já a conotação ideológica reflete valores culturais, crenças políticas e sistemas sociais. E, por fim, a conotação ética relaciona-se com juízos morais e valores, expressando o que a sociedade considera certo ou errado.

Com efeito, o *processo de construção da interpretação* fotográfica encontra-se profundamente enraizado nos filtros – ideológico, cultural, moral, ético – de cada observador: aproximamo-nos de uma imagem com uma postura subjetiva construída, com crenças e valores que predis põem a nossa visão através de lentes específicas (Kossoy, 2014). Como sugere Paul Duncum (2020), o modo como interpretamos é determinado fundamentalmente por quem somos (género, orientação sexual, etnia, classe social, competências, idade, experiência) e pela forma como respondemos à época em que vivemos.

A fotografia torna-se, portanto, um *registo triplo*: do assunto fotografado, do olhar singular do autor e da forma como o espectador interpreta esta visão: “An image became a record of how X had seen Y” (Berger et al., 1972, p. 10).

2.4. A Fotografia como Sistema Semiótico: Para uma Gramática Visual

We take the view that language and visual communication can both be used to realize the ‘same’ fundamental systems of meaning that constitute our cultures, but that each does so by means of its own specific forms, does so differently, and independently.

— Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2006, p. 19).

O *paradoxo fotográfico* (Barthes, 1986) encontra complementaridade na *gramática visual* de Gunther Kress e Theo van Leeuwen (2006), constructo analítico aplicável a diversos contextos comunicacionais, desde a publicidade a interfaces digitais:

Just as grammars of language describe how words combine in clauses, sentences and texts, so our visual ‘grammar’ will describe the way in which depicted elements – people, places and things – combine in visual ‘statements’ of greater or lesser complexity and extension. (p. 1)

E fazem-no através de um sistema de categorias analíticas. Os *vetores*, por exemplo, são linhas direcionais que estabelecem *relações narrativas* entre os *participantes presentes* (pessoas, objetos, lugares) e *interativos* (fotógrafo e espectador). As *estruturas conceptuais*, por sua vez, contrastam com as *narrativas* por representarem os elementos imagéticos em termos simbólicos – e não acionais. A *modalidade* avalia o grau de *realismo* através de marcadores como saturação, detalhe e iluminação, enquanto o *valor informacional* é determinado pelo *posicionamento* dos elementos. A *saliência* cria hierarquias de atenção através de contrastes, dimensões e posicionamento. O *enquadramento*, por seu turno, liga ou separa elementos, enquanto a *distância social*, materializada na escolha de planos, sugere relações de intimidade ou distanciamento. Os ângulos estabelecem relações de poder e envolvimento, e o *contacto visual* – direto ou indireto – determina se a imagem constitui uma *exigência* ou uma *oferta* ao espectador.

A compreensão da fotografia como linguagem gráfica implica, como se infere, reconhecer a sua complexidade semiótica e a sua inerente polissemia. Com efeito, cada registo configura uma “realidad moldeable en su producción, fluida en su recepción, plena de verdades explícitas (análogas, iconográficas, su realidad exterior) y de secretos implícitos (su historia particular, su realidad interior), documental aunque imaginaria” (Kossoy, 2014, p. 173).

2.5. *A Fotografia como Recurso Didático: Estratégias de Análise Imagética*

Estas dimensões tornam o registo fotográfico particularmente significativo em contexto educativo, nomeadamente, quando empregue como recurso indutor da escrita, em língua materna ou estrangeira.

Com efeito, a efetivação desta estratégia tem como percurso possível a apreciação imagética apoiada na *estrutura de compreensão comunicacional* de Benjamin S. Bloom e colaboradores (1983) cujo modelo tripartido guia o observador na busca pelo *punctum* (Barthes, 2015), impelindo-o a ir “além do que lhe é oferecido na própria comunicação” (Bloom et al., 1983, p. 77).

Neste mecanismo, o primeiro desafio – *traslação* – reside na transferência objetiva de uma forma de comunicação para outra linguagem – neste caso, da fotográfica para a verbal.

A fase que lhe sucede – *interpretação* – convida o leitor a superar “a mera repetição e reprodução” (Bloom et al., 1983, p. 79) dos elementos constantes na fotografia e a examinar as relações entre os componentes imagéticos na busca pelo *punctum*, o detalhe que lhe permitirá transpor o óbvio.

A última etapa – *extrapolação* – conforma o nível em que o intérprete, partindo do *punctum*, vai “além dos limites” da imagem e aplica “algumas idéias da comunicação a situações e problemas nela não incluídos explicitamente” (Bloom et al., 1983, p. 80), ensejando, assim, a elaboração de narrativas que ampliam o universo da imagem.

Uma alternativa a esta metodologia é o quadro curricular proposto por Frank Serafini (2014). Voltada para a análise de imagens e

de recursos multimodais, esta abordagem considera, igualmente, três momentos.

Na primeira etapa – *exposição* –, os estudantes são expostos a uma ampla variedade de estímulos imagéticos.

Na fase seguinte – *exploração* –, os discentes observam detalhadamente as características e estruturas dos *inputs* visuais e selecionam um “texto mentor” (p. 94) que servirá como modelo ou protótipo para as suas futuras produções.

No último estágio – *envolvimento* –, os alunos participam ativamente na produção dos seus próprios recursos gráficos, aplicando o conhecimento adquirido nas fases anteriores. São convocados, assim, a fazer escolhas sobre *design*, produção e distribuição.

Verifica-se, portanto, que ambas as abordagens reconhecem a importância de se transcender o óbvio, seja pela extrapolação que transpõe os limites explícitos da comunicação (Bloom et al., 1983), seja pelo envolvimento na criação dos próprios significados (Serafini, 2014).

3. Microrrelatos Fotográficos: Do *Punctum* ao Texto

O projeto *Microrrelatos Fotográficos* foi implementado na Universidade de Bucareste (Roménia) na unidade curricular *Aperfeiçoamento do Conhecimento Linguístico* no âmbito do Mestrado em Tradutologia Latino-Românica – Português, durante o ano letivo 2022-2023. Frequentavam a disciplina oito estudantes licenciados em Língua e Literatura Portuguesas, com nível de proficiência linguística B2.

A iniciativa objetivou aliar a arte fotográfica à criação literária, proporcionando ao corpo discente o desenvolvimento da competência de produção escrita através da redação de microrrelatos inspirados em

fotografias. A experiência culminou na publicação dos textos – e das imagens que os motivaram – na coletânea *Microrrelatos Fotográficos* (Mendes, 2023).

A análise imagética, ponto de partida do projeto, encontrou alicerce na conceção barthesiana do *punctum* (Barthes, 2015) e na *estrutura de compreensão comunicacional* (Bloom et al., 1983), tendo sido estruturada em três etapas.

No estágio inicial – *traslação* –, o estudante observava detalhadamente a imagem para, na fase subsequente – *interpretação* –, empreender a identificação do *punctum* e sugerir ideias para o desenvolvimento dos textos. Nesta etapa, professor e aluno dialogavam com o intuito de selecionar a ideia mais consentânea com a elaboração do microrrelato⁶. Eleito o tema, o discente procedia à estruturação narrativa do texto, ampliando, deste modo, o universo sugerido pela imagem (fase de *extrapolação*). Neste estágio, a apreciação docente assegurava a coerência entre a ideia selecionada, o plano delineado e as características superestruturais do gênero. Concluída a fase de *extrapolação*, o estudante redigia o microrrelato, materializando o plano narrativo delineado⁷.

-
6. No caso de serem identificadas fragilidades, nesta ou nas fases ulteriores, solicitava-se ao aluno que reformulasse a tarefa em função do *feedback* recebido.
 7. Concebido como um longo *continuum*, o processo de produção escrita desdobrou-se em três versões sucessivas do texto, de natureza interativa e recursiva (Flower & Hayes, 1981). O *feedback* docente, constituindo-se como dispositivo mediador (Bandura, 2008), sustentou todas as etapas, incentivando, quando necessário, movimentos recursivos a fim de se realizarem reformulações. O protocolo de introdução ao gênero discursivo em apreço e a experiência de escrita encontram-se relatadas no trabalho *(Re)Olhares e (Re)Escritas: Processualidade e recursividade em «Microrrelatos Fotográficos»* (Mendes, no prelo).

No referente à componente imagética, recorreremos a fotografias da nossa autoria, criteriosamente selecionadas pelo seu potencial evocativo, e disponibilizadas – destituídas de enquadramento contextual – aos alunos. Esta estratégia objetivou maximizar a dimensão hermenêutica da imagem e estimular o estabelecimento de ligações subtis aos microrrelatos, requisito nuclear do projeto.

Para otimizar o procedimento analítico e fomentar o desenvolvimento da literacia visual dos estudantes, inicialmente circunscrita a leituras literais e superficiais, foi elaborado um roteiro com vinte questões orientadoras (Quadro 1). Este dispositivo metodológico ambicionava, face ao exposto, cultivar no corpo discente a capacidade de observação e interpretação fotográfica – superando o óbvio.

Quadro 1

Guia para análise de fotografias

1. O que observo na fotografia:
2. Uma ou várias pessoas?
3. Quem será/serão?
4. Que idade terá/terão?
5. O que está/estão a fazer?
6. O que terá/terão feito antes?
7. O que fará/farão depois?
8. Um ou vários objetos? Qual/quais?
9. Um ou vários edifícios? De que tipo?
10. Um ou vários espaços interiores? Qual/quais?
11. Um ou vários espaços exteriores? Qual/quais?
12. O que está a acontecer?
13. O que terá acontecido antes?
14. O que acontecerá depois?
15. Qual será o local?
16. Quando foi tirada a fotografia? (ano/mês/estação do ano, etc.)
17. Porque é que a(s) pessoa(s) / o(s) objetos(s), etc. está/estão ali?
18. Que cores consigo observar?
19. Que texturas consigo percecionar?
20. Quando observo esta fotografia, que emoções sinto? Porquê?
21. Depois desta reflexão, que temas (com ligação subtil à fotografia) posso sugerir?

Apresentaremos, de seguida, exemplos representativos do percurso hermenêutico empreendido pelos estudantes – nos âmbitos analítico e conceptual –, evidenciando como o roteiro metodológico potenciou a capacidade interpretativa e a criatividade literária⁸.

3.1. Fotografia 1

Iniciemos este percurso com *Bilhete de ida* (pp. 32-33), redigido a partir da Fotografia 1 por Maria Ionel.

Fotografia 1



Mendes (2023).

8. Considerando as restrições inerentes ao limite de espaço disponível, não será possível empreender uma análise exaustiva de todos os microrrelatos e das relações por eles estabelecidas com o conjunto fotográfico. Neste sentido, apresentar-se-á uma seleção representativa que contempla os aspetos mais significativos do *corpus* analisado.

Observada e descrita a imagem (*traslação*), a estudante sugeriu três ideias para o seu microrrelato (*interpretação*) (Quadro 2)⁹.

Quadro 2

Ideias propostas por Maria Ionel

Proposta 1. Homens aguardam em fila para atravessar um rio num barco, mas apenas o guia regressa, nunca os passageiros. Há uma referência implícita ao rio Styx, que transporta as almas para o reino de Hades (intertextualidade com a mitologia grega).

Proposta 2. O protagonista possui dois espelhos: um mostra a sua vida perfeita onde não se reconhece; o outro, sempre coberto, revela partes esquecidas de si. Uma noite sonha com o segundo espelho e quando acorda, desaparece (intertextualidade com a teoria junguiana).

Proposta 3. Uma rainha governa o reino e sacrifica homens para manter a sua juventude e poder – à semelhança da raposa mágica de nove caudas que seduz homens para devorar os seus órgãos (intertextualidade com a lenda coreana do Gumiho).

Selecionada a primeira proposta, solicitou-se à estudante que explicitasse a interpretação empreendida, que analisaremos *infra*.

Do processo interpretativo, sobressai a máscara como elemento simbólico: “Primeiramente, pensei que a máscara pode ser um símbolo de transição de um estado para outro (neste caso, da vida para a morte). Também me fez pensar em algo mágico, mitológico, irreal”.

Esta observação é justificada pela luminosidade do objeto em contraste com o fundo escuro e a tensão daí resultante: “As cores da máscara são muito vivas e a própria máscara é cheia de luz, mas se olhamos para o fundo, tudo é escuro, velho, antigo, por isso, pensei em camuflar o caminho para a morte, o caminho sem volta como um

9. Com a devida autorização das estudantes Maria Ionel e Ramona Dobre, reproduzimos as propostas e análises interpretativas que fundamentaram a criação dos seus microrrelatos.

cruzeiro maravilhoso que traz luz à vida das pessoas, mas faz exatamente o oposto”.

Emerge, assim, a *saliência* cromática e lumínica (Kress & van Leeuwen, 2006) associada à morte dissimulada: “Também pensei que a máscara pode ser associada ao mensageiro que conduz o barco porque ele não é aquilo que parece (até porque geralmente a morte não mostra a sua verdadeira cara, há sempre algo que a cobre)”.

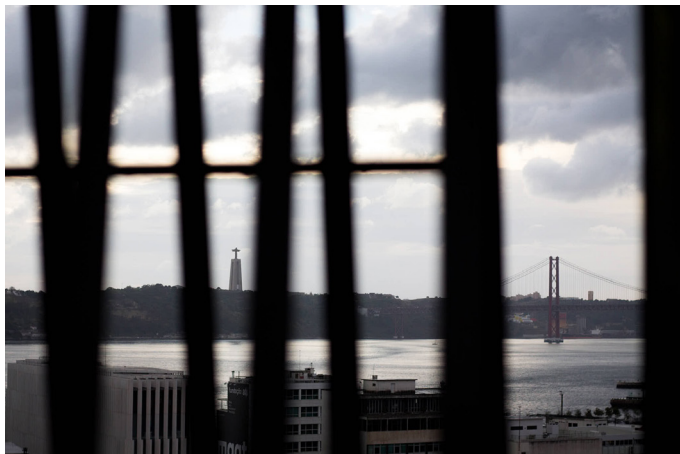
Com efeito, esta análise revela-se particularmente relevante na construção do universo narrativo, nomeadamente, através do estabelecimento de significados: “Voltando às cores, na máscara há vários tons de azul que me fizeram pensar nesta ideia de um rio. Depois, temos o vermelho que associei à morte. Também associei o amarelo e cor de laranja da máscara à imagem do pôr do sol e, implicitamente, à ideia de a vida chegar ao fim”.

O recurso à mitologia grega denota, finalmente, a ativação da *conotação cognitiva* (Barthes, 1986), fazendo sobressair a bagagem cultural da estudante.

3.2. Fotografia 2

Examinemos, agora, *Intermédio* (pp. 12-13), redigido por Ramona Dobre a partir da Fotografia 2.

Fotografia 2



Mendes (2023).

Observada e descrita a imagem (*traslação*), a estudante sugeriu dois temas para o seu microrrelato (*interpretação*) (Quadro 3).

Quadro 3

Ideias propostas por Ramona Dobre

Proposta 1. Um ser desconhece a sua própria natureza e encontra pedaços de espelhos/ reflexos na água que mostram órgãos estranhos (asa, mão, orelha, cauda, casco). Ele busca, então, a sua identidade em fragmentos. O texto termina com: “Eu não sou eu nem sou o outro, sou qualquer coisa de intermédio” (Poema 7, Mário de Sá Carneiro).

Proposta 2. Um homem esconde dinheiro e joias num lago perto do sopé de uma ponte. Quando a sua saúde se deteriora, desesperado, ordena aos empregados que recuperem tudo. Eles procuram sem saber exatamente onde, enquanto o protagonista definha. O texto inclui a citação bíblica: “Pois, onde estiver o seu tesouro, ali também estará o seu coração” (Lucas 12:34).

Selecionada a primeira proposta, solicitou-se à discente que explicitasse a interpretação desenvolvida, que exploraremos *infra*.

O processo interpretativo tem por base a ambiguidade imagética, fazendo emergir a multiplicidade de texturas e a imprecisão espacial como elementos centrais: “A foto tem uma mistura de texturas diferentes (ferro, cimento, água, nuvens) e da janela, podem ser observadas tanto a água como a colina”.

A dificuldade de categorização do espaço retratado cria, como se percebe, uma tensão geográfica significativa, evidenciando o *valor informacional* (Kress & van Leeuwen, 2006): “Não consigo perceber se o meio envolvente é uma cidade ou uma aldeia. Perto da janela, há edifícios que se parecem com blocos, mas depois da água, na colina, parece haver uma aldeia”.

O simbolismo da indefinição é, consequentemente, reforçado, alinhando-se com a *modalidade* (Kress & van Leeuwen, 2006) de carácter reduzido: “Portanto, para mim, tudo na imagem é uma incerteza, porque não consigo decifrar o que está nela exatamente”.

Contudo, este facto, longe de constituir uma restrição, torna-se o *punctum* (Barthes, 2015) que desencadeia a narrativa. Com efeito, a indefinição espacial torna-se metáfora para a indefinição identitária ou existencial da personagem: “Assim, pensei em colocar a incerteza que a fotografia me transmite no personagem”.

O título do microrrelato – *Intermédio* – sintetiza a tensão visual (o espaço indeterminado entre o urbano e o rural) e configura um dilema existencial, evidenciando a capacidade de dois sistemas semióticos realizarem os mesmos procedimentos (Kress & van Leeuwen, 2006).

Da relação intertextual com o poema de Mário de Sá-Carneiro, emerge a conotação cognitiva (Barthes, 1986), facto que enriquece a dimensão interpretativa e reforça o processo multimodal (Duncum, 2004; Kress & van Leeuwen, 2006; The New London Group, 1996).

3.3. Fotografia 3

Os exemplos que analisaremos de seguida materializam, de modo particularmente expressivo, a polissemia inerente à expressão fotográfica enquanto sistema semiótico. A Fotografia 3 originou sete narrativas distintas, testemunhando como o conceito barthesiano de *punctum* opera de modo singular em cada observador (Barthes, 2015). Esta multiplicidade interpretativa corrobora, pois, a perspetiva teórica de que a fotografia, longe de constituir um espelho objetivo da realidade, configura um espaço de significação aberto a diversas leituras ficcionais (Barthes, 1986; Clarke, 1997; Kossoy, 2014).

Fotografia 3



Mendes (2023).

Iniciemos este percurso com *O outro lado* (p. 115) de Maria Ionel. No seu microrrelato, a estudante transforma a figura desfocada na ausência – do público, da protagonista e, por fim, da própria existência.

Em *Confiança cega* (p. 117), Alexandra Nicolae reinterpreta o caráter nebuloso da imagem e a silhueta difusa como personificação da morte que guia confiantes seguidores.

Em *Sombra* (p. 119), Teodora Trocaru explora a transição da cegueira para a visão parcial, objetivando sugerir que o ser humano possui uma força que lhe permite transcender limitações aparentemente intransponíveis.

Em *1984* (p. 121), de Ramona Dobre, os elementos esbatidos estabelecem uma ligação com o romance de George Orwell, sugerindo temas de vigilância, manipulação da realidade e perda de identidade.

Em *Sangue do meu sangue* (p. 123), de Aleksandra Petrov, o vulto representa a continuidade da vida entre gerações e o lanço de escadas essa jornada.

Em *Que maravilha!* (p. 125), Adina Nuțu explora, através da personagem nebulosa, a ilusão das aparências versus realidade.

E, em *Má altura* (p. 127) de Valentin Vieru, a pessoa na escadaria representa a busca por algo inalcançável.

Dos microrrelatos em apreço, sobressai a mobilização de conhecimentos prévios e de referências culturais como estratégia de enriquecimento da leitura visual, em consonância com a *conotação cognitiva* tematizada por Roland Barthes (1986). De modo particularmente notório, Alexandra Nicolae recorre à mitologia grega, invocando elementos como Caronte e Átropos para reinterpretar a figura desfocada como metáfora da morte. Já Ramona Dobre estabelece uma relação intertextual com

1984, de George Orwell, ativando um universo literário marcado por temas como vigilância, alienação e perda de identidade. Em ambos os casos, o recurso à bagagem cultural amplia os sentidos atribuídos à imagem e potencia uma leitura mais densa e reflexiva.

Do mesmo modo, os textos revelam notável sensibilidade às propriedades formais da imagem. Na perspectiva da semiótica visual, a escadaria estabelece-se como um eloquente *vetor* (Kress & van Leeuwen, 2006), operando como elemento estruturante da significação literária. No caso do microrrelato de Valentin Vieru, a verticalidade da escada é reinterpretada como movimento ascensional em direção a um objetivo aparentemente inalcançável, transformando um elemento arquitetônico concreto num símbolo multidimensional de aspiração e frustração existencial. Já no texto de Aleksandra Petrov, a mesma estrutura visual transmuta-se em metáfora de continuidade intergeracional.

Operando um exame pormenorizado dos microrrelatos, observa-se que a *modalidade visual* e a *saliência* (Kress & van Leeuwen, 2006) permeiam as sete narrativas – com efeito, estes elementos semióticos contribuem decisivamente para que a dualidade, seja através da transição de um estado ontológico para outro, seja através da coexistência dialética de opostos, sobressaia como eixo temático fundamental dos textos. A ausência de nitidez, o tratamento específico da iluminação e a paleta cromática selecionada ativam mecanismos de *conotação perceptiva* (Barthes, 1986), criando experiências sensoriais complexas que são habilmente transpostas para o meio ficcional.

A breve análise empreendida evidencia o potencial semiótico da fotografia como indutor da criação literária. Mediante a *estrutura de compreensão comunicacional* (Bloom et al., 1983), os discentes

progrediram de uma leitura superficial para interpretações imagéticas aprofundadas, convertendo elementos estruturantes da gramática visual (Kress & van Leeuwen, 2006) em componentes narrativos significativos.

Consequentemente, o processo criativo constituiu um exercício efetivo de multimodalidade, no qual sistemas semióticos distintos – visual e verbal – estabeleceram interrelações produtivas, proporcionando uma experiência expressiva substancialmente mais rica (Duncum, 2004; Kress & van Leeuwen, 2006; Marantz, 1978; The New London Group, 1996).

Considerações Finais

Inscrito na confluência entre arte fotográfica e criação literária, o projeto *Microrrelatos Fotográficos* configurou-se como um campo de experimentação didática particularmente fértil, evidenciando o potencial da imagem enquanto instrumento gerador de significados e catalisador de narrativas.

A operacionalização de um dispositivo metodológico alicerçado na *estrutura de compreensão comunicacional* (Bloom et al., 1983) e na conceptualização barthesiana do *punctum* (Barthes, 2015) permitiu observar uma transformação progressiva no modo como os estudantes superaram o consumo passivo e acrítico das fotografias e se tornaram produtores de sentido.

Do mesmo modo, os textos produzidos confirmaram o caráter plural e polissêmico da fotografia (Barthes, 1986, 2015; Burgin, 1982; Clarke, 1997; Kossoy, 2014), comprovando que a leitura imagética é indissociável dos filtros hermenêuticos de cada observador (Barthes, 1986; Duncum, 2020; Kossoy, 2014).

A experiência didática desenvolvida evidenciou, de modo particularmente expressivo, como a multimodalidade, enquanto constructo teórico-metodológico, propicia aprendizagens significativas no âmbito do ensino de língua estrangeira. Os estudantes, ao transporem elementos estruturantes da gramática visual (*vetores, modalidade, saliência e valor informacional*) para componentes narrativos, desenvolveram competências comunicativas substancialmente mais abrangentes e sofisticadas. Esta dinâmica intersemiótica potencia, por conseguinte, inúmeras possibilidades expressivas, corroborando os pressupostos da literacia multimodal (Kress & van Leeuwen, 2006) e da multiliteracia (The New London Group, 1996) como abordagens basilares para a formação de indivíduos capazes de navegar criticamente no atual ecossistema comunicacional.

Face ao exposto, no futuro, afigurar-se-ia pertinente alargar o âmbito de aplicação desta metodologia a outros contextos educativos, entre elas: (i) a exploração da fotografia documental e artística como recurso indutor da produção textual de diferentes géneros discursivos (orais e escritos); (ii) a criação de ambientes digitais colaborativos onde estudantes possam partilhar e comentar as suas interpretações e produções narrativas, em consonância com os princípios da metaliteracia (Mackey & Jacobson, 2011); (iii) a integração do modelo em contextos de ensino de línguas maternas e estrangeiras (níveis escolar e académico), partindo do quadro curricular proposto por Frank Serafini (2014); e complementarmente, (iv) a adoção da metodologia em programas de formação docente, potenciando a disseminação de práticas de literacia visual em diversos contextos disciplinares.

Referências

- Association of College and Research Libraries (ACRL) (2011). *ACRL Visual literacy competency standards for Higher Education*. <http://www.ala.org/acrl/sites/ala.org.acrl/files/content/standards/visualliteracy.pdf>
- Avgerinou, M. D (2009). Re-viewing visual literacy in the “bain d’ images” era. *TechTrends*, 53(2), 28-34. https://www.researchgate.net/publication/238742027_Re-Viewing_Visual_Literacy_in_the_Bain_d'_Images_Era
- Avgerinou, M. D. (2008). Visual literacy 2.0. In Conference on Educational Multimedia, Hypermedia and Telecommunications 2008. Association for the Advancement of Computing in Education (AACE). https://www.researchgate.net/publication/315492401_Visual_Literacy_20
- Baker, L. (2015). How many words is a picture worth? Integrating visual literacy in language learning with photographs. *English Teaching Forum*, 53(4), 2-13. <https://eric.ed.gov/?id=EJ1084470>
- Bamford, A. (2003). *The visual literacy white paper*. Adobe Systems Pty Ltd. <https://aperture.org/wp-content/uploads/2013/05/visual-literacy-wp.pdf>
- Bandura, A. (2008). A evolução da teoria social cognitiva. In A. Bandura, R. Gurgel Azzi & S. Polydoro, *Teoria social cognitiva: Conceitos básicos* (pp. 15-41). Artmed Editora.
- Barthes, R. (2015). *A câmara clara. Nota sobre a fotografia*. Edições 70. (Obra originalmente publicada em 1980)

- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. Paidós. (Obra originalmente publicada em 1982)
- Berger, J., Blomberg, S., Fox, C., Dibb, M., & Hollis, R. (1972). *Ways of seeing*. Penguin Books.
- Bloom, B. S., Engelhart, M. D., Furst, E. J., Hill, W. H., & Krathwohl, D. R. (1983). *Taxionomia dos objetivos educacionais*. Editora Globo. (Obra originalmente publicada em 1956)
- Brumberger, E. (2011). Visual literacy and the digital native: An examination of the millennial learner. *Journal of Visual Literacy*, 30(1), 19-47. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/23796529.2011.11674683>
- Burgin, V. (1982). Chapter 6. Looking at photographs. In V. Burgin (Ed.), *Thinking photography* (pp.143-153). Macmillan.
- Clarke, G. (1997). *The photograph*. Oxford University Press.
- Considine, D. (2008). Born 2 B wired. *Journal of Media Literacy*, 55 (1-2), 59-67.
- Debes, J. (1969). The loom of visual literacy: An overview. *Audiovisual Instruction*, 14(8), 25-27.
- Duncum, P. (2020). *Picture pedagogy. Visual culture concepts to enhance the curriculum*. Bloomsbury Academic.

- Duncum, P. (2004). Visual culture isn't just visual: Multiliteracy, multimodality and meaning. *Studies in Art Education*, 45(3), 252-264. <https://www.jstor.org/stable/1320972>
- Felten, P. (2008). Visual Literacy. *Change: The Magazine of Higher Learning*, 40(6), 60–64. <https://doi.org/10.3200/CHNG.40.6.60-64>
- Flower, L., & Hayes, J.R. (1981). A cognitive process. Theory of writing. *College Composition and Communication*, 32(4), 365-387. <https://www.jstor.org/stable/356600?origin=crossref>
- Hattwig, D., Bussert, K., Medaille, A., & Burgess, J. (2013). Visual literacy standards in higher education: New opportunities for libraries and student learning. *Libraries and the Academy*, 13(1), 61–89. <https://digital.lib.washington.edu/server/api/core/bitstreams/0b174abd-86eb-437f-b037-f38975b7f977/content>
- Kárpáti, A., & Schönau, D. (2022). Introduction to the special issue on the Common European Framework of Visual Competency. *Journal of Visual Literacy*, 41(3-4), 171–177. <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/1051144X.2022.2132619>
- Kossoy, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Ediciones Cátedra.
- Kress, G., & van Leeuwen, T. (2006). *Reading images: The grammar of visual design*. Routledge.
- Lundy, A. D., & Stephens, A. E. (2015). Beyond the literal: Teaching visual literacy in the 21st century classroom. *Procedia - Social and*

Behavioral Sciences, 174, 1057-1060. <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042815008460>

Mackey, T. P., & Jacobson, T. E. (2011). Reframing information literacy as a metaliteracy. *College & Research Libraries*, 72(1), 62-78
<https://doi.org/10.5860/crl-76r1>

Marantz, K. (1978). On the mysteries of reading and art. The picturebook as art object. In E. W. Eisner (Ed.), *Reading, the arts and the creation of meaning* (pp. 71–88). National Art Education Association.

Mendes, S. D. (no prelo). (Re)Olhares e (Re)Escritas: Processualidade e recursividade em «Microrrelatos Fotográficos».

Mendes, S. D. (2023) (Ed.). *Microrrelatos Fotográficos*. Centro de Língua Portuguesa/Camões Bucureste. https://www.academia.edu/127673047/Microrrelatos_Fotogra_ficos?source=swp_share

Prensky, M. (2001). Digital natives, digital immigrants. *On the Horizon*, 9(5), 1-6. <https://www.marcprensky.com/writing/Prensky%20-%20Digital%20Natives,%20Digital%20Immigrants%20-%20Part1.pdf>

Rose, G. (2001). *Visual methodologies. An introduction to the interpretation of visual materials*. SAGE Publications.

Sekula, A. (1982). Chapter 4. On the invention of photographic meaning. In V. Burgin (Ed.), *Thinking photography* (pp.85-109). Macmillan.

Serafini, F. (2014). *Reading the visual. An introduction to teaching multimodal literacy*. Teachers College Press.

Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus & Giroux.

The New London Group (1996). A pedagogy of multiliteracies: Designing social futures. *Harvard Educational Review*, 66(1), 60-92. <https://doi.org/10.17763/haer.66.1.17370n67v22j160u>

Thomas, S. et al. (2007). Transliteracy: Crossing divides. *First Monday*, 12(12). <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/download/2060/1908>

White, T. R. (2012). Visual literacy and cultural production: Examining black masculinity through participatory community engagement. *Journal of Visual Literacy*, 31(1), 53-70. <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/23796529.2012.11674694>

A MÍDIA DO CARNAVAL: TRIO ELÉTRICO ENQUANTO MEIO DE COMUNICAÇÃO NAS RUAS DE SALVADOR¹

Breno Bastos²

Se, por um lado, a abordagem do estudo das mídias delineada por Marshall McLuhan pareceu polêmica à época de seu desenvolvimento, as últimas décadas tornaram necessário reconhecer o grau em que o trabalho do teórico canadense foi responsável pelo surgimento de um campo de estudos dedicado à compreensão dos efeitos gerados pelos diferentes meios de comunicação.

O pensamento de longo alcance de McLuhan e seus parceiros intelectuais foi capaz não apenas de consolidar ideias que sustentaram-se através do teste das transformações históricas, mas também de lançar

-
1. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.
 2. Mestrado em andamento em Comunicação e Cultura Contemporâneas, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), com bolsa Fapesb.
bbastosfernandes@gmail.com

hipóteses e conjecturar caminhos de investigação que seguem em aberto na contemporaneidade, continuamente indicando perspectivas a partir das quais encarar os desafios lançados pela profusão de mídias e códigos culturais.

Neste trabalho, partimos das proposições mcluhanianas para investigar os efeitos oriundos do surgimento e desenvolvimento de uma mídia muito particular: o trio elétrico. Ao amplificar as fontes sonoras através da eletricidade e simultaneamente possibilitar a apresentação musical em movimento pelas ruas da cidade, com grande visibilidade e alcançando milhares de pessoas, o trio tornou-se um meio de comunicação indissociável do carnaval contemporâneo, especialmente em Salvador, onde surgiu.

Nos baseamos principalmente nos trabalhos de Irene Machado (2005, 2014) sobre a obra de McLuhan, em que a autora destaca a atuação das mídias enquanto dispositivos tradutórios e desenvolve argumentos acerca de conceitos-chave como ambiente sensorial e espaço acústico. A partir das interpretações de Machado, propomos um diálogo entre o estudo das mídias e a semiótica da cultura, considerando que, como sugere a autora, “é o espaço semiótico da cultura que configura o ambiente ecológico [midiático] com suas expansões nervosas” (Machado, 2004, p. 54). Assim, é na relação das mídias com o que Iuri Lotman (1996, 1998) chama de mente da cultura que ocorrem os processos que transformam os meios em sistemas e possibilitam a sucessão de semioses envolvidas na inter-relação das faculdades perceptivas e cognitivas humanas com os meios de comunicação.

A criação do trio elétrico na década de 1950 é um exemplo de tal processo, na medida em que alterou radicalmente a forma de se ocupar o espaço público e vivenciar o carnaval na cidade de Salvador.

Em consonância com as proposições de McLuhan acerca da nova organização da cultura e da experiência humana derivada do advento da eletricidade, consideramos que a eletrificação da festa pelo trio foi essencial para a formação de um ambiente comunicacional que engloba e agrega os participantes, favorecendo a percepção da festividade não apenas através do som ou da visualidade, mas por meio da conjugação sinestésica de múltiplos sentidos.

As mudanças nas relações entre artista, público e cidade promovidas pelo desenvolvimento do trio elétrico também influenciam diretamente a composição e apresentação de música popular voltada para o carnaval. Com isso em mente, finalizamos nosso percurso investigativo com uma breve análise da música “Forasteiro”, do grupo soteropolitano BaianaSystem, buscando vislumbrar de que modo os diálogos estabelecidos e mediados pelo trio atuam sobre o arranjo sógnico da composição.

Meios e Efeitos na História da Cultura

Ao centrar seus esforços de pesquisa na investigação das diferentes mídias e seus efeitos na vida humana, McLuhan (1971) desbravou um caminho em grande medida inexplorado por um ambiente acadêmico que muitas vezes passava ao largo das mensagens que constituem os próprios meios de comunicação. No livro que tornou-se um clássico dos estudos de Comunicação, *Understanding media: the extensions of man*³ (1964), a posição vanguardista do autor foi sintetizada pela

3. “Os meios de comunicação como extensões do homem”, na edição brasileira traduzida por Décio Pignatari.

afirmação categórica de que “o meio é a mensagem” (McLuhan, 1971, p. 21), através da qual defende que “é o meio que configura e controla a proporção e a forma das ações e associações humanas” (McLuhan, 1971, p. 23).

Partindo dessa premissa, notou que os diferentes meios privilegiam a atuação de códigos distintos, que por sua vez servem de modelos para a organização da cultura como um todo. O surgimento da imprensa e da tipografia, por exemplo, é inseparável da consolidação do papel central da visualidade nas culturas ocidentais, com o código verbal e a escrita alfabética configurando uma forma de atenção em que se focalizam elementos discretos em relações de contiguidade, de modo que os fenômenos são percebidos e organizados como sucedendo uns aos outros.

Um grande objeto de interesse para McLuhan foi o surgimento da eletricidade, justamente pela transformação radical que promove face à cultura da imprensa e da escrita. Se a palavra escrita estabelece a linearidade e sequencialidade, os meios elétricos e eletrônicos promovem a simultaneidade e sobreposição de elementos. A luz elétrica, por si só, já seria um indicativo dessa transformação:

Não percebemos a luz elétrica como meio de comunicação simplesmente porque ela não possui “conteúdo”. É o quanto basta para exemplificar como se falha no estudo dos meios e veículos. Somente compreendemos que a luz elétrica é um meio de comunicação quando utilizada no registro do nome de algum produto. O que aqui notamos, porém, não é a luz, mas o “conteúdo” (ou seja, aquilo que na verdade é um outro meio). A mensagem da luz elétrica é como a mensagem da energia elétrica na indústria: totalmente radical, difusa e descentralizada. Embora desligadas de seus usos, tanto a luz como a energia elétrica eliminam os fatores de tempo e espaço da associação

humana, exatamente como o fazem o rádio, o telégrafo, o telefone e a televisão, criando a participação em profundidade. (McLuhan, 1971, p. 23)

O exemplo da luz elétrica é significativo por representar aquilo que a eletricidade tem de mais transformador: o caráter de simultaneidade. Na sua agência através dos meios, a eletricidade produz efeitos específicos que continuamente alteram nossa forma de pensar. Em última instância, ocasiona “a substituição de um modo linear pelo modelo descentralizador e simultaneísta” (Machado, 2005, p. 151).

Foi também o fenômeno da eletricidade que levou McLuhan a desenvolver o conceito de espaço acústico, que permite o irromper do *sensus communis*, da comunhão experienciada como resultado da inserção em um mesmo ambiente sensorial. Tendo em vista que a característica central da eletricidade é a simultaneidade, seu modelo sensorial é marcado pela abrangência e alcance imediatos. A instantaneidade da eletricidade em relação à percepção humana faz com que rapidamente se imerja em seu ambiente sensorial, cujo caráter totalizante torna-o quase imperceptível.

As transformações notadas pelo autor na observação dos meios elétricos e eletrônicos não apenas indicaram amplas mudanças pelas quais passavam as sociedades humanas, mas também revelaram uma outra forma de se visualizar a história da cultura partindo do ponto de vista dos meios e das mediações. Mais do que a mera sucessão entre mídias dominantes numa perspectiva diacrônica, as mediações passam a impor-se enquanto elementos fundamentais na relação dos diferentes meios. Surge um contexto em que “a causalidade (...) é substituída pelo realinhamento - ou reequilíbrio sensorial” (Machado, 2005, p. 151).

Na medida em que novas mídias acarretam o reordenamento perceptivo implicado pelos efeitos imprevistos de seu surgimento, a perspectiva histórica do estudo das mídias requer, além de uma concepção ambiental da ecologia midiática, o reconhecimento da ação dos mecanismos de imprevisibilidade responsáveis pelo surgimento de arranjos capazes de gerar uma nova organização apta a atualizar-se de acordo com os processos tradutórios iniciados pelos meios.

Imprevisibilidade e Tradução no Âmbito dos Processos Explosivos

A centralidade dos processos de mediação e a ênfase nos meios como dispositivos tradutores no pensamento de McLuhan fazem com que Machado, em referência a Haroldo de Campos, identifique momentos de “diacronia em pânico” (Machado, 2005, p. 150) na sua abordagem. Ao afirmar que “o conteúdo de um meio ou veículo é sempre um outro meio ou veículo” (McLuhan, 1971, p. 22), McLuhan situa as relações entre as diferentes mídias no nível da mediação e da tradução entre os códigos culturais que tornam possíveis os processos de comunicação.

Em contraponto à perspectiva histórica diacrônica segundo a qual poderíamos traçar uma linha sucessória coerente unindo as diferentes mídias desenvolvidas ao longo dos séculos, os processos de mediação revelam as necessárias recodificações para a atuação dos meios enquanto mensagens. As mídias também passam a constituir sistemas de linguagem, o que permite visualizar a “dinâmica de envolvimento e participação dos e com os meios na escalada rumo ao entendimento do ponto de vista de seus efeitos” (Machado, 2011a, p. 217).

Nesse contexto, consideramos possível relacionar a abordagem das mídias concebida por McLuhan com a semiótica da cultura

do pesquisador russo Iuri Lotman. A concepção sistêmica da cultura elaborada por Lotman (1996) nos permite visualizar como as diversas linguagens e sistemas culturais se relacionam para compor o conjunto da semiosfera, termo proposto pelo autor como uma representação do espaço onde se dão os processos de semiose e organização dos arranjos sógnicos.

Se, por um lado, podemos pensar na existência de uma semiosfera em sentido amplo, onde se localizam todas as demais formações, a delimitação de outros sistemas mais restritos a partir de parâmetros de individualidade e (relativa) homogeneidade internas é o que permite a visualização dos modelos e códigos distintos que compõem as diferentes linguagens da cultura, por sua vez geradoras da sua própria semiosfera. Assim, o espaço da cultura pode ser compreendido como “um continuum semiótico, completamente ocupado por formações semióticas de diversos tipos e que se encontram em diversos níveis de organização” (Lotman, 1996, p. 22).

A assimetria entre os diferentes sistemas que compõem esse continuum é a característica que permite a efetivação do processo de comunicação, bem como a possibilidade de geração de mensagens novas. Retomando o diálogo com McLuhan, Machado propõe que

o meio é mensagem porque, dentre outras coisas, é dispositivo - quer dizer - dispõe de mecanismos para gerar informações que podem ou não se tornar signos (...) Se a tecnologia gera signos, do ponto de vista da cultura gerenciada pelos meios, a tecnosfera é manancial significativo na constituição da semiosfera (formulada por Iúri Lótman, 1984) - o domínio da semiose, da produção e da interação dos sistemas de signos da cultura. (Machado, 2005, p. 155)

A interação entre sistemas assimétricos, por sua vez, se dá através da fronteira semiótica, mecanismo responsável por diferenciar o espaço interno e garantir unidade a cada esfera, assim como por possibilitar o intercâmbio entre sistemas distintos. Reunindo elementos que pertencem tanto ao espaço interior quanto ao exterior (identificados a partir do ponto de vista do qual se observa o fenômeno), a fronteira semiótica se constitui como “a soma dos tradutores filtros bilíngues através dos quais um texto se traduz em outra linguagem (ou linguagens) que se encontra fora de dada semiosfera” (Lotman, 1996, p. 24).

O encontro entre semiosferas é caracterizado por traços de traduzibilidade e intraduzibilidade, que dizem respeito ao grau de similaridade entre elas. Enquanto a traduzibilidade aponta para a disposição prévia de que determinados elementos sejam reorganizados de acordo com outro sistema, a intraduzibilidade ocorre no momento em que inexitem algoritmos já estabelecidos para indicar como realizar a tradução.

A dinamicidade desse processo é ressaltada se levarmos em consideração a formação dos textos culturais, que, segundo Lotman (1996, p. 96), surgem como resultado da relação entre, no mínimo, duas linguagens. A intraduzibilidade que permeia o encontro das linguagens requer que o texto estabeleça equivalências aptas a traduzir seus elementos heterogêneos. Assim, é através do estabelecimento de processos tradutórios capazes de lidar com a intraduzibilidade “que o texto é capaz de desempenhar sua principal função na cultura, ou seja: incitar a produção de novos sentidos” (Nakagawa, 2019, p. 133).

É também no âmbito da intraduzibilidade que se situam os mecanismos imprevisíveis da cultura, na medida em que atuam a partir de uma condição ainda não algoritmizada e não estabelecida de antemão,

já que são os processos tradutórios que permitem o surgimento de mensagens novas e imprevisíveis.

O conceito lotmaniano de processos explosivos possibilita prospectar como a atuação desses mecanismos toma forma no desenvolvimento da cultura. As percepções de previsibilidade e imprevisibilidade são construídas a partir do ponto de vista do observador, e denotam aquilo que presentemente se considera provável ou não de acontecer. De acordo com Lotman, “situações previsíveis não podem dar origem a algo novo. Pode-se dizer que a novidade é o resultado de situações essencialmente imprevisíveis” (Lotman, 2022, p. 93).

Quando se criam cenários conjecturais acerca do futuro, são elencadas as possibilidades que tendem a efetivar-se na realidade. No entanto, o leque de opções está necessariamente limitado àquilo que podemos conceber a partir de parâmetros interiorizados como fruto da coleção de experiências passadas, deixando de fora as possibilidades imprevisíveis que escapam à nossa compreensão momentânea. Os eventos que rompem com as expectativas e geram uma realidade radicalmente nova, nomeados de processos explosivos, embaralham nossa compreensão do processo histórico e demandam a reorganização dinâmica da cultura.

O momento de explosão interrompe a cadeia de causa e efeito, deixando emergir toda uma esfera em cujos limites surge um novo conjunto de possibilidades. Seguindo a lógica dos desenvolvimentos precedentes, torna-se impossível prever, por princípio, quais desses eventos realmente serão realizados. O momento da explosão se situa na interseção entre o passado e o futuro, e parece se localizar numa dimensão atemporal. (Lotman, 2022, pp. 93-94)

Os processos explosivos confundem a ordenação diacrônica dos fenômenos culturais e requerem a mediação e o estabelecimento de

traduções para a compreensão de suas consequências e da nova realidade por eles gerada. Se pensamos no surgimento dos meios enquanto momentos de explosão, tendo em vista a imprevisibilidade de seus efeitos (o caso da eletricidade seria paradigmático nesse sentido), novamente visualizamos a mediação como requisito para o realinhamento sensorial e perceptivo demandado pelo ambiente das diferentes mídias.

Trio Elétrico enquanto Mídia

Nos parece que essa perspectiva serve à contextualização do surgimento do trio elétrico, mídia sobre a qual nos debruçamos na segunda etapa deste trabalho. Criado em 1951⁴ pela dupla Dodô e Osmar (Adolfo do Nascimento e Osmar Macêdo, respectivamente), o trio elétrico surge como uma invenção imprevisível que revoluciona a forma de se vivenciar o carnaval na cidade de Salvador. Contudo, antes de adentrarmos propriamente a história do trio, cabe retomar alguns dos projetos anteriores da dupla de músicos e inventores, representativos do interesse despertado em ambos pela potencialidade de eletrificação do som.

Na década de 1940, o violonista Benedito Chaves foi a Salvador para apresentar um concerto em que demonstrava a utilização de um instrumento até então inédito na cidade: o violão elétrico. Sendo Dodô radiotécnico e Osmar mecânico, os amigos logo se interessaram pelos aparatos tecnológicos que permitiam a amplificação elétrica do violão.

4. Embora Osmar defendesse que o trio foi inventado em 1950 e esse ano tenha sido adotado oficialmente como marco para efemérides, pesquisadores checaram os arquivos de jornais locais e concluíram que o primeiro desfile da Fobica aconteceu efetivamente em 1951 (Lacerda, 2013, p. 89).

Ademais, propuseram-se a solucionar a recorrente microfonia gerada pelo instrumento, principal empecilho para seu uso.

Foi Dodô quem se propôs a replicar o modelo e investigar a razão da falha. Embora tenha sido bem-sucedido na construção do violão elétrico, prosseguia o problema da microfonia. Foram necessárias várias tentativas e experimentos para chegar a uma solução, como relata Osmar:

Dodô, como era muito meticoloso e insistente, não suportava a microfonia. Estava a toda hora tentando superar o problema em infinitas pesquisas. Até que um dia resolveu esticar uma corda de violão sobre sua bancada de trabalho, prendendo-a nas extremidades por dois parafusos e colocando sob a corda um microfone preso à bancada, para testar o efeito. Quando ele ligou o microfone, você não pode imaginar, rapaz! Parecia um sino, um som limpo, perfeito. Estava descoberto o princípio. (Macêdo, como citado em Góes, 1982, p. 28)

Ao descobrir que a microfonia provinha da reverberação da caixa acústica do instrumento, a dupla comprou um cavaquinho e violão novos, dos quais utilizaram apenas os braços, descartando o restante do corpo. Os braços foram acoplados a pedaços de madeira maciça e reutilizados na construção de dois “paus elétricos”, como foram batizados os primeiros instrumentos eletrificados de autoria da dupla.

É interessante notar que, à época, registram-se diversos experimentos ao redor do mundo em que se buscavam maneiras de criar instrumentos de corda elétricos sem o ônus da microfonia. No entanto, Dodô e Osmar chegaram à sua invenção sem que travassem conhecimento com os modelos de guitarra elétrica que simultaneamente eram desenvolvidos nos Estados Unidos, considerados pioneiros. A guitarra elétrica, em suas diferentes formas (incluindo aqui o pau elétrico),

parece ter sido a criação coletiva de uma época e ambiente cultural em que se ansiava por novas formas de produção e expressão musical (Góes, 1982, pp. 29-30).

O desenvolvimento do pau elétrico está diretamente ligado à invenção do trio. A dupla havia passado a se apresentar em bailes tocando os instrumentos, e foi essa experiência que os inspirou a desfilar no carnaval pela primeira vez com a Fobica, protótipo do trio elétrico. No ano de 1951, a orquestra de frevo Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas, de Pernambuco, se apresentou em Salvador na semana anterior ao carnaval. Ao observarem o impacto da atração, Dodô e Osmar tiveram a ideia de utilizar seus instrumentos elétricos para tocar versões dos frevos que haviam agitado a cidade.

Para isso, adaptaram um Ford 1929, apelidado carinhosamente de Fobica, para que pudessem se apresentar na área do Centro Histórico onde passava o curso do desfile de carnaval das elites da cidade.

A Fobica foi decorada com pedaços de madeirite recortados em motivos carnavalescos, equipada com um gerador de 2 kva, um alto-falante na frente e outro atrás, e levou para a avenida Dodô e Osmar com seus instrumentos eletrificados exibindo uma placa: “A Dupla Elétrica”. Ao lado, a pé, seguiam seis percussionistas liderados por Armando Costa, sogro de Osmar, fantasiado de havaiana. Invadiram o curso de um dos clubes, atrapalhando a programação oficial, e foram arrastando populares por aquele espaço que, embora público, era destinado ao desfile das elites, sem perceberem que haviam inventado uma nova mídia sonora que transmitia o som ao vivo e em movimento. (Lacerda, 2013, p. 89)

O nome “trio elétrico” só viria no ano seguinte, quando o músico Temístocles Aragão se juntou a Dodô e Osmar, que anteriormente haviam

adotado a alcunha de “A Dupla Elétrica”. Com mais um instrumentista, o nome foi alterado para “O Trio Elétrico” e, desde então, passou a identificar os demais veículos inspirados no modelo inicial da Fobica. Além da mudança na composição dos músicos do trio, aperfeiçoamentos tecnológicos já foram realizados no ano de 1952, com a troca do Ford 1929 por uma pick-up Chrysler e a aquisição de um novo equipamento de som com oito alto-falantes e um motor para iluminação (Lacerda, 2013, p. 90).

Nas décadas seguintes, o trio elétrico ocupou um espaço central no carnaval de Salvador, adotou novos recursos e transformou-se continuamente. Aumentou significativamente de tamanho, passou a ser construído com uma carroceria metálica autônoma acoplada a um caminhão e ganhou estruturas sofisticadas, com ornamentos, camarins internos e plataformas elevadas para músicos e dançarinos. Em termos gerais, o trio moderno pode ser descrito como “um palco móvel de grande visibilidade, formado por uma estrutura removível montada sobre a carroceria de um caminhão ou carreta, que possui sofisticada tecnologia de som, canhões de luz, telões de LED para audiovisual, no qual se apresentam artistas e bandas” (Lacerda, 2013, p. 86).

Ao longo dessa trajetória, as mudanças no aparato tecnológico do trio também afetaram diretamente a música tocada no carnaval. Inicialmente, o equipamento sonoro do trio elétrico tinha capacidade apenas para reproduzir os sons dos instrumentos eletrificados, acompanhados por percussão acústica, o que fazia com que o repertório fosse todo instrumental, sem a participação de cantores. O primeiro cantor de trio elétrico foi Moraes Moreira, que participava do trio de Armandinho,

Dodô e Osmar⁵ e cantou os versos de músicas do LP “Jubileu de Prata” em um microfone que Osmar havia instalado para se comunicar com o público. No entanto, como o equipamento não era propício para esse tipo de apresentação, o canto em cima do trio ainda era acompanhado pela produção de muito ruído. Foram os Novos Baianos, antiga banda de Moraes Moreira, que resolveram a questão ao acoplarem o sistema de som que utilizavam nos palcos à estrutura do trio elétrico. A partir de então, gradualmente a maior parte das músicas tocadas nos trios passaram a ter letra (Lacerda, 2013, p. 93).

Outros desenvolvimentos foram feitos no âmbito dos instrumentos criados por Dodô e Osmar, os “paus elétricos”. O modelo inicial construído a partir do braço de um cavaquinho, com afinação de bandolim, foi retrabalhado e tornou-se o instrumento que ficou conhecido como guitarra baiana. A nova versão incorporou uma corda a mais, com uma afinação padrão por intervalos de quintas (Dó - Sol - Ré - Lá - Mi, da corda mais grave para a mais aguda), e deu lugar à criação de uma linguagem musical intimamente ligada à sonoridade do carnaval soteropolitano, cujo principal expoente é o guitarrista Armandinho Macêdo, filho de Osmar.

Além de pontuar essas transformações, nos interessa destacar, considerando a relevância dos efeitos dos meios de comunicação na organização das culturas, o caráter explosivo (no sentido lotmaniano) do surgimento do trio elétrico em meio a uma sociedade altamente desigual e estratificada socialmente. Apesar de ocuparem as ruas da cidade, os

5. Com a chegada do guitarrista Armando Macêdo, filho de Osmar, o trio do gupo passou a se chamar Trio Elétrico Armandinho, Dodô e Osmar, nome que mantém até hoje.

desfiles do carnaval da primeira metade do século XX seguiam uma rígida divisão do espaço público, em que camadas marginalizadas da população tinham de circular no circuito fora da região central da festa ou limitar-se à condição de espectadores dos desfiles oficiais das elites sociais e econômicas (Góes, 1982).

Ao interromper a programação costumeira do curso e sugerir um festejo em que não há restrições acerca de quem pode ou não participar, o trio elétrico promove uma fissura imprevisível na ordem estabelecida e indica uma outra forma de se fazer carnaval. Aqui vale lembrar as características de simultaneidade e descentralização atribuídas por McLuhan aos meios elétricos. A própria amplificação do som pelo trio, associada à sua mobilidade, propicia o surgimento de um ambiente em que se ativa a multissensorialidade, reunindo os presentes em um mesmo espaço acústico que os convoca à participação.

Não à toa, o pesquisador Paulo Miguez (Duarte et al, 2016) situa a criação do trio elétrico como um dos três momentos fundamentais de transformação do carnaval soteropolitano ao longo do século XX, que resultaram na atual configuração da festa. Junto ao trio, destacam-se o movimento dos blocos afro, iniciado na década de 1970, e a consolidação da axé music no anos 1990, com a progressiva empresarialização do carnaval.

Todas as três movimentações têm implicações políticas e afetam a festa de modos particulares. Se o trio elétrico cria um ambiente capaz de promover o senso de comunhão entre os participantes, sua apropriação pela indústria do carnaval em grande medida reverteu o sentido de democratização que poderia ser prospectado a partir de sua criação. Com a expansão econômica da festa, a privatização do espaço

público tornou-se patente através dos blocos de abadá, em que os trios são cercados por trabalhadores conhecidos como cordeiros, segurando cordas que têm a função de restringir o acesso aos arredores do veículo. Apenas é permitida a entrada de quem comprou a camiseta do bloco - conhecida como abadá.

Os blocos afro, por sua vez, promovem uma outra forma de se ocupar a cidade no carnaval (Guerreiro, 2010). Tendo como pioneiro o Ilê Aiyê, fundado em 1974, esses grupos utilizam a festa enquanto espaço de resistência e afirmação da identidade negra, presente na música, dança, vestuário e demais linguagens que compõem seus desfiles. A atuação política e a relação com as comunidades em que surgiram constituem pilares centrais de sua relação com a festa. Por sua vez, a musicalidade desses grupos também foi essencial para a conformação do fenômeno que ficou conhecido como axé music, principal responsável pela projeção econômica do carnaval de Salvador.

A relação entre essas manifestações, no entanto, não era harmônica. Pelo contrário, em diversos momentos a referência à música afro-baiana nas produções da axé music “era resultado de uma relação desigual entre blocos de trio⁶ e blocos afro” (Guerreiro, 2010, p. 147). Além disso, a postura política dos blocos afro divergia completamente das práticas de mercado exacerbadas levadas a cabo pelas grandes empresas do carnaval.

Chamamos a atenção para esses aspectos com o intuito de apontar que, para além dos efeitos do trio elétrico enquanto mídia, percebe-se que os diferentes contextos em que ele se encontra também agenciam

6. A citação refere-se aos blocos privados que restringem a entrada no perímetro das cordas apenas a pagantes.

mediações distintas, na sua relação com a cidade e com as pessoas e coletivos que participam do carnaval. Nota-se que a comunhão gerada pelo caráter ambiental do trio pode configurar formas de ocupar a cidade e compartilhar o espaço público em que se chega a momentos coletivos de participação, celebração e reivindicação de direitos, mas essa mesma qualidade também foi direcionada tendo em vista a maximização do lucro da indústria do entretenimento, que não hesitou em reproduzir desigualdades no acesso à festa para alcançar seus objetivos.

Ambiente sensorial e espaço acústico em “Forasteiro”, da banda BaianaSystem

Os conflitos dentro da indústria musical e do carnaval ainda não estão resolvidos, mas atualmente percebe-se uma outra inflexão na organização da festa. Muitos artistas, assim como parte da população, passaram a defender a expansão dos trios sem cordas, voltados ao folião ‘pipoca’, que não paga para sair no carnaval. Até mesmo artistas que seguem se apresentando em blocos pagos passaram a puxar trios sem cordas ao menos em alguns dias de festa.

Essa mudança está ligada à organização econômica do carnaval, envolvendo alterações no fluxo de patrocínios, crescimento dos camarotes e maior investimento estatal nas atrações, entre outros fatores (Duarte et al, 2016). Por outro lado, o caso dos artistas que realizam publicamente a defesa do carnaval de rua sem cordas parece justamente apontar para a consciência dos efeitos provenientes do trio elétrico enquanto meio de comunicação, aptos a romper com hierarquias e promover a agregação.

A banda BaianaSystem representa um caso simbólico dessa reivindicação. Fundado em 2009, o grupo participou de todos os carnavais desde sua criação, sempre com trios voltados ao folião ‘pipoca’, assumindo o entendimento de que o carnaval deve se constituir enquanto festa aberta, na qual a população tem o direito de celebrar e ocupar as ruas. Nesse sentido, um de seus motes durante a festa é a convocação “lute pelo direito de festejar, festeje o seu direito de lutar”, inspirada no grupo de rap norte-americano Public Enemy (Billboard, 2025).

Na seção final deste trabalho, voltamos nossa atenção à música “Forasteiro”, que protagoniza um dos momentos de maior participação do público durante as apresentações do BaianaSystem no carnaval, buscando investigar de que modo a constituição do trio elétrico enquanto meio e dispositivo tradutor influi nas relações sistêmicas que conformam o surgimento desse texto cultural, considerando sua relação com o posicionamento artístico e político da banda.

Em um primeiro momento, retomemos a discussão acerca da eletricidade proposta por McLuhan, que a concebia “como o evento que ampliou a percepção e compreensão do ambiente em sua invisibilidade, envolvimento, simultaneidade e integração, cabendo a ela a criação do espaço ambiente representativo do *sensus communis* da cultura de meios” (Machado, 2011b, p. 9).

Como vimos, o surgimento do trio elétrico (como indica seu próprio nome) está implicado diretamente nessas observações. A amplificação elétrica do som propiciada pelo trio faz com que seja possível não apenas alcançar um maior número de pessoas através da música, mas também fazê-lo de modo qualitativamente diverso, gerando um novo ambiente sensorial. O som amplificado não estimula apenas a

audição, outros sentidos também são conjugados em um contexto de multisensorialidade. Em especial, se destaca o caráter audiotátil das ondas sonoras, notado por Schafer:

O tato é o mais pessoal dos sentidos. Audição e toque se encontram onde as frequências mais baixas do som audível se transformam em vibrações táteis (a aproximadamente 20 hertz). Ouvir é uma forma de tocar à distância e a intimidade do primeiro sentido se funde à sociabilidade sempre que pessoas se encontram para escutar algo especial. (Schafer, 1994, p. 11)

A relação entre os diferentes sentidos aponta que, mais do que a dominância da audição, surge outra “chave conceitual do espaço acústico: a reverberação” (Machado, 2011b, p. 6). O espaço acústico, enquanto ambiente propício à manifestação do *sensus communis*, gera simultaneidade e descentralização. Assim, é concebido como a conjunção “de sentidos (pluralidade sensorial) e não de sentido (produção de significado por um único sujeito)” (Machado, 2005, p. 153).

Embora a maior parte das composições do BaianaSystem sejam canções, “Forasteiro” se diferencia por ser uma faixa instrumental. Um dos poucos sucessos instrumentais contemporâneos no carnaval de Salvador, a música aciona um grau profundo de memória cultural ao reposicionar a melodia da guitarra baiana (acompanhada por programações eletrônicas) no centro de seu arranjo, remetendo aos primórdios do trio elétrico.

As melodias de Roberto Barreto e as programações de Mahal Pita, compositores da faixa, estabelecem uma relação dialógica com o público, valendo-se do ambiente comunicativo criado pelo trio. As mediações desse encontro revelam uma “dinâmica de envolvimento e participação

dos e com os meios” (Machado, 2011a, p. 217), convocando o público a se manifestar junto com a banda. Espontaneamente, os foliões entoam em coro a melodia da guitarra baiana, não só repetindo aquilo que é tocado, mas implicando efetivamente uma posição intercambiável entre ambas as vozes - do instrumento e do público -, que assumem funções análogas dentro do arranjo.

Concomitantemente, a multidão dança e pula como se fosse um só organismo, em resposta aos sons emitidos pelo trio. A participação ativa e conjunta dos participantes mostra que estão ali, “antes de tudo, para viverem a experiência de estarem juntos, em contato, e desfrutarem de reverberações comuns” (Machado, 2014, p. 77). Tal experiência de comunhão implica a presença e performance de todos os participantes, que, ao dividirem o mesmo instante e espaço acústico, revelam o “elo que aproxima a eletricidade do mundo intuitivo das sociedades orais: recupera-se um estado de cultura baseado num senso comum de participação e de envolvimento” (Machado, 2014, p. 111).

Conclusão

Com o exercício investigativo deste trabalho, nos propusemos a desenvolver percursos exploratórios a partir do pensamento de Marshall McLuhan (1971), tendo como base as reflexões de Irene Machado (2014) acerca da obra do autor. Nesse percurso, estabelecemos diálogos entre a teoria das mídias e a semiótica da cultura de Iuri Lotman (1996), com o intuito de visualizar as relações semióticas e os processos tradutórios que envolvem a correlação entre os diferentes meios e seus efeitos sobre os processos perceptivos e as culturas humanas.

A partir da discussão teórica inicial, objetivamos investigar como o trio elétrico se configura enquanto meio de comunicação no carnaval de Salvador. Em especial, seguimos os rastros das proposições de McLuhan sobre o surgimento da eletricidade e dos meios elétricos e eletrônicos, por considerarmos que o caráter de simultaneidade e descentralização destacado pelo autor ao estudar esses meios também se configura como um elemento central dos efeitos gerados pela invenção do trio elétrico.

Nesse ínterim, os conceitos de espaço acústico e ambiente sensorial surgem como operadores conceituais propícios para visualizar de que modo o trio impacta a experiência do carnaval na cidade. Tendo como base um breve exercício analítico da música instrumental “Forasteiro”, da banda BaianaSystem, propomos visualizar como tais conceitos são efetivados através dos textos culturais que permeiam a festa. Com isso, chegamos à hipótese de que, ao estabelecer um processo de imersão ambiental, representado pela noção de *sensus communis*, o trio elétrico agencia diferentes códigos culturais e transporta para uma nova escala e proporção a capacidade de agregação do carnaval, possibilitando que um grande número de pessoas compartilhe uma mesma experiência de forma ativa e coletiva em meio à festividade.

Referências

- Billboard Brasil. (2025, fevereiro 25). BaianaSystem revela novidades e a agenda de Carnaval do Navio Pirata. *Billboard Brasil*. <https://billboard.com.br/baianasystem-revela-novidades-e-a-agenda-de-carnaval-do-navio-pirata/>
- Duarte, F., Menezes, R., & Marques, E. (2016, janeiro 25). Paulo Miguez delinea o histórico do Carnaval e destaca três momentos que

construíram a festa. *Bahia Notícias*. <https://www.bahianoticias.com.br/entrevista/449-paulo-miguez-delineia-o-historico-do-carnaval-e-destaca-tres-momentos-que-construiram-a-festa-25012016>

Góes, F. (1982). *O país do carnaval elétrico*. Corrupio.

Guerreiro, G. (2010) *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. Editora 34.

Lacerda, A. P. (2013). Atrás do trio elétrico - evolução da mídia e impactos nas práticas musicais do carnaval de Salvador. *Interin*, 16(2), 85-101. <https://www.redalyc.org/pdf/5044/504450769008.pdf>

Lotman, I.(1996). *La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Ediciones Cátedra.

Lotman, I. (1998). *La Semiosfera II. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio*. Ediciones Cátedra.

Lotman, I. (2022). *Mecanismos imprevisíveis da cultura*. Hucitec Editora.

Machado, I. (2005). Mediações segundo McLuhan. In A. Assis & S. V. Moreira (Orgs.), *Comunicação, acontecimento e memória*. Intercom.

Machado, I. (2004). Mídias como expansão dos códigos culturais: a história da cultura segundo McLuhan. *Contracampo*, (10/11), 45-56. <https://periodicos.uff.br/contracampo/article/view/17371>

- Machado, I. (2011a). Ressonâncias do envolvimento e participação com os meios. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 38(36), 1-23. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2011.70954>
- Machado, I. (2011b). Sensus communis: para entender o espaço acústico em seu ambiente sensorial. *E-Compós*, 14(3), 1-17. <https://doi.org/10.30962/ec.692>
- Machado, I. (2014). *Vieses da comunicação: explorações de Marshall McLuhan*. Annablume.
- McLuhan, M. (1971). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Cultrix.
- Nakagawa, R. (2019). Lotman e o procedimento modelizador: a formulação sobre “invariante intelectual” da cultura. *Bakhtiniana. Revista de Estudos do Discurso*, 14(4), 121–140. <https://doi.org/10.1590/2176-457338379>
- Schafer, M. (1994). *Our sonic environment and the soundscape: the tuning of the world*. Destiny Books.

POTENCIALIDADE DA ARTE NO ENSINO DE COMUNICAÇÃO E JORNALISMO: RELATO DE EXPERIÊNCIA DOCENTE COM O DESENVOLVIMENTO DE ATIVIDADES ARTÍSTICAS

Maurício João Vieira Filho¹

Ser professor em um campo de conhecimento interdisciplinar, como é a Comunicação, implica em pensar continuamente a prática docente conectada à valorização da criatividade e do desenvolvimento crítico dos estudantes juntamente aos saberes que constituem o processo formativo. Na Comunicação, devemos estar atentos aos processos e às interações, ou seja, as trocas que ocorrem, aos contextos em que se dão, às dinâmicas entre interlocutores (França, 2001). Nesse sentido,

1. Doutorando em Comunicação na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Bolsista da Coord. de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Professor substituto da Faculdade de Comunicação da UFJF.
mauriciovieiraf@gmail.com

apostamos que a educação pode emergir da atenção às nossas experiências. Vincular o conhecimento pedagógico à experiência a fim de enriquecer nossa prática de ensino deve ser um meio almejado pelo docente em sala de aula (Domingo, 2016). Mais do que apresentar as teorias e os conceitos basilares para o conhecimento, devemos conectá-los às experiências dos estudantes e aos exemplos práticos que fazem parte da vida. Dessa forma, as reflexões se conectam e fazem sentido para os estudantes.

Este trabalho surge a partir dos resultados da disciplina “Cultura e Arte”, ministrada por mim no primeiro semestre de 2024 na graduação de Jornalismo da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Trata-se de um relato de experiência docente baseado na atividade final proposta aos 31 estudantes da turma, que consistia no desenvolvimento de uma produção artística. Os alunos tiveram liberdade para mobilizar técnicas, procedimentos e meios, bem como para incorporar linguagens audioverbovisuais. Essa liberdade foi incentivada considerando que, ao longo da disciplina, debatemos, conjuntamente, questões conceituais das artes, das culturas e das comunicações, além dos movimentos artísticos que marcaram a história e das insurgências que alteram fluxos sociais, especialmente com a emergência de tecnologias comunicacionais. As diretrizes para o trabalho orientavam que esse percurso fosse considerado, além de elaborar um relatório sobre o processo criativo.

Ao entender que “é essa vivência da educação que nos convida a prestar atenção ao que acontece conosco nela, ou seja, a considerá-la de forma existencial, como algo que nos afeta em muitas facetas de nosso

ser” (Domingo, 2016, p. 162), este relato de experiência objetiva discutir as produções artísticas desenvolvidas pelos estudantes de Jornalismo e de que maneira os trabalhos entregues refletem o percurso da disciplina, a criatividade e a busca por tematizar aquilo que os afetava. “Cabe destacar que os relatos de experiência docente, mesmo com grupos pequenos, desempenham um papel fundamental na reflexão crítica sobre a prática pedagógica. Esses relatos possibilitam a transformação de experiências vividas em aprendizados acessíveis para outros professores”, conforme Ferreira (2024, p. 3) explica.

Para este trabalho, apresentaremos bases teórico-conceituais da disciplina (Benjamin, 2015; Coli, 2001; Gombrich, 2018; Santaella, 2005) e entenderemos como elas se relacionam na avaliação. Assim, a discussão é dividida em três seções neste texto, sendo a primeira formada pelas minhas considerações sobre a disciplina e seu desenvolvimento ao longo do semestre, a segunda voltada para o embasamento bibliográfico que orientou os trabalhos e a terceira a apresentação da experiência artística dos estudantes e reflexões sobre os resultados alcançados.

Breve percurso da disciplina

No primeiro semestre de 2024, tive a oportunidade de ministrar a disciplina *Cultura e Arte* para o primeiro período do curso de Jornalismo, turno noturno, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Enquanto professor substituto, assumi um desafio temporário, mas igualmente complexo e instigante. Antes desse momento, no ano

2. No original: “Es este vivir la educación lo que invita a prestarle atención a lo que nos pasa en ella; es decir, a considerarla de un modo existencial, como algo que nos afecta en muchas facetas de nuestro ser” (Domingo, 2016, p. 16)

anterior, realizei estágio docência durante o doutorado nesta mesma disciplina sob a orientação do professor Gabriel Malinowski, a quem expresso minha gratidão pelos ensinamentos.

Quando fui chamado para ministrar a disciplina, comecei o planejamento das aulas, que seriam retomadas após um período de greve na universidade. Como metodologia de ensino, os encontros seriam realizados com base em aulas expositivas, impulsionadas por exemplos que ilustrassem os diálogos, sempre amparados por bibliografias previamente indicadas para leitura dos estudantes. Naquele momento de desenvolvimento das aulas, estava provocado pelas relações indissociáveis entre a comunicação, as artes e as culturas, que formam um tripé capaz de produzir saberes, questionar relações de poder e destacar ações humanas. O intuito era discutir conceitos de arte e cultura e suas relações com a sociedade, apresentar aos estudantes os principais períodos artísticos da humanidade e quais eram as técnicas empregadas pelos artistas em suas produções, assim como refletir sobre as experiências estéticas das artes. Orientado por essa ementa, meu interesse era aproximar o debate do campo da Comunicação, o qual entendo como propício para uma análise detalhada desses fenômenos, assim como estabelecer um elo com o Jornalismo, futuro campo de atuação dos estudantes, e com a interdisciplinaridade necessária para compreender as complexidades que esses temas evocam.

Em sala de aula, as perguntas feitas pelos estudantes formavam momentos de debates sobre o que constituía os fenômenos artísticos, os processos comunicacionais e suas relações com a história, as aproximações com o cotidiano. Para aprofundar essas discussões, a partir do

segundo módulo da disciplina, convidei artistas³ para participarem das aulas, onde apresentaram suas produções e compartilharam as experiências que envolviam diferentes linguagens e narrativas, expressaram os desafios vividos no fazer artístico e na nossa cultura, apontaram motivos para sermos artistas em nossas vidas.

O artista Hael Nascimento apresentou-nos suas artes visuais desenvolvidas a partir das relações com a Psicologia, curso no qual está se graduando, bem como os entrelaçamentos com suas vivências como pessoa com autismo. Suas obras mais recentes inspiram-se no Teste de Rorschach, conhecido popularmente como teste do borrão de tinta, resultando em trabalhos que exploram a interpretação subjetiva dos espectadores e as aberturas para múltiplos sentidos. Na aula seguinte, o artista Will Lourenço destacou suas criações desenvolvidas com o uso de *softwares* de edição gráfica, que deram forma a uma diversidade de obras visuais. O jornalista e escritor Gabriel Bhering nos contou sobre o processo de escrita de seu primeiro livro, *O circo de 98*, um romance juvenil, e realizou uma oficina criativa para estimular a imaginação e o interesse dos estudantes pela escrita e pelos processos de contação de histórias. Em outra aula, a artista Mariana de Andrade e o artista Rodrigo Dias trouxeram algumas obras para sala de aula e conversaram com os estudantes sobre o desenvolvimento de projetos e exposições de arte que realizam em Juiz de Fora–MG e região, como *É dia de feira*, que retrata trabalhadores da Feira da Pechincha na cidade; *A linguagem do*

3. As obras de Hael Nascimento podem ser conhecidas no [portfólio](#) disponível em sua página. Já as produções de Will Lourenço estão no link: [Geométrica](#). O livro digital de Gabriel Bhering está disponível no [Kindle Unlimited](#). Os documentários produzidos por Mariana de Andrade e Rodrigo Dias estão publicados no [YouTube](#). As artes de [Giovani Verazzani](#) podem ser conhecidas em suas redes sociais.

lenço, que destaca o uso de lenços na cabeça por mulheres negras e as ligações com a ancestralidade; e *Entrega efetuada*, uma crítica à precarização do trabalho realizado por entregadores de aplicativos de pedido de refeição. Na última aula do semestre, tivemos a presença do poeta e artista de hip hop Giovani Verazzani que trouxe reflexões provocativas sobre os contextos sócio-históricos brasileiros e destacou como o rap e o hip hop são forças culturais de insurgência social, ressaltando a importância como manifestações artísticas e políticas, bem como nos apresentou seu livro de poemas *Moleque de Pena na Mão*.

A presença dos artistas evidenciou perspectivas para as artes e as culturas, que foram além das possibilidades das aulas teóricas e expositivas. Além de ampliar o espaço de interação da sala de aula, novas questões surgiram e aprofundaram a compreensão das relações com a comunicação, assim como o contato direto com as artes provocou afetações nos estudantes. Com essas ações, eles puderam dar continuidade aos interesses pessoais com as artes e desenvolver, no trabalho final da disciplina, uma produção livre.

Definições e relações comunicacionais entre artes e culturas

“‘Por que isto é arte?’ ‘O que é arte?’ Poucas perguntas provocarão polêmica mais acesa e tão poucas respostas satisfatórias”, reflete Janson e Janson (1992, p. 11). Quando pensamos em arte, é comum associá-la a uma gama de palavras que fazem parte do senso comum como criação, diversidade, expressão, ideias, identificação, cultura. Esses termos abrangentes nos conduzem imediatamente a atividades comunicacionais que envolvem cinema, fotografia, literatura, música, pintura, entre muitas outras formas de manifestação artística.

Porém, a arte não é somente o que esse conjunto de palavras consegue reunir e se referir. Ao conhecermos a etimologia de “arte”, percebemos que sua origem está no latim, nas formas *ars* e *arti*, que remetem à técnica, uma habilidade natural ou adquirida, ou ainda à capacidade de realizar algo com maestria. Nesse sentido, podemos entender que “uma disciplina como a matemática é puramente científica, enquanto que a habilidade de tocar um instrumento musical é uma arte” (Veschi, 2019, par. 1). Essa origem nos conecta, assim, a definições que ainda prevalecem nos dicionários atuais e no senso comum, podendo ser consideradas limitadoras e evidenciam um caráter de imanentismo por estarem atreladas diretamente a alguém que possua um dom para o desenvolvimento artístico.

Uma rápida consulta a um dicionário da língua portuguesa nos apresenta definições mais precisas e institucionalizadas no idioma, embora igualmente múltiplas. No Dicionário Online de Português, Dicio, o verbete “arte” possui 15 definições, que vão desde uma aproximação com cuidado até mesmo travessura. Entre as acepções, destacamos a primeira: “aptidão inata para aplicar conhecimentos, usando talento ou habilidade, na demonstração [de] uma ideia, um pensamento; o resultado dessa demonstração: esta escultura representa a arte de Michelangelo” (7Graus, 2024a). Como se percebe, o significado sugere aproximação a uma capacidade natural que alguém possui para expressar algo, como seria o caso de Michelangelo, que o tornaria próprio, singular e *sui generis*, destacando-se das demais pessoas pelo seu trabalho. No entanto, esse entendimento exige questionar em que medida essa aptidão é realmente inata e ontológica, ou seja, nasce-se com ela ou se se trata de um resultado de técnicas e capacidades exercidas e aprendidas continuamente no processo do fazer artístico.

Em outra parte do verbete, o dicionário salienta que arte é a “reunião das expressões artísticas de um povo, sociedade: museu de arte” (7Graus, 2024a). Essa definição estabelece uma ponte com outra palavra interligada: cultura, cuja origem etimológica tem ligação com o verbo em latim *colere*, que se refere ao ato de tratar e cultivar (Veschi, 2020). Adicionalmente, a origem da palavra “cultura” “tem referência no latim *cultūra*, baseado no adjetivo *cultus*, referindo-se ao indivíduo cultivado no contexto do conhecimento reunido e/ou comportamento apropriado” (Veschi, 2020, par. 1). Isso nos aproxima de uma compreensão de cultura enquanto um ato de distinção entre pessoas, a partir de um poder simbólico conferido pelos saberes. Esse entendimento aparece na segunda definição do dicionário: “conjunto dos conhecimentos adquiridos; instrução: sujeito sem cultura” (7Graus, 2024b). Entretanto, essas práticas de compreensão hierárquica precisam ser desconstruídas, considerando que cultura não deve ser associada a ideias que promovam separações ou hierarquias sociais.

De toda forma, precisamos partir do ponto principal de que arte e cultura são substantivos polissêmicos, cujas definições variam de acordo com o tempo, o espaço, o contexto e os objetivos envolvidos, abrindo uma miríade de possibilidades de definição. A consulta aos verbetes no dicionário amplifica nossas percepções sobre as tentativas institucionalizadas de definição, revelando significações atreladas à filosofia, ao design, à publicidade e ao senso comum para entender o que é arte. De maneira semelhante, cultura pode ser entendida em contextos relacionados à agricultura, à biologia, à sociologia, à antropologia ou a um consenso social. Todavia, mesmo com essa multiplicidade, as definições frequentemente permanecem estanques, o que pode limitar a compreensão das dimensões complexas desses fenômenos.

Com base nessa breve retomada dos significados e das origens das palavras, avançaremos para uma conceituação fundamentada no trabalho de pesquisadores. No livro *O que é cultura?*, Santos (2006, p. 7) afirma que a “cultura é uma preocupação contemporânea, bem viva nos tempos atuais”. Esse interesse decorre do fato de a cultura ser um fenômeno de grande variabilidade, cuja compreensão nos possibilita entender as relações sociais do presente, projetar cenários para o futuro e revelar camadas do passado. Por esse motivo, a cultura tem sido um objeto de estudo central na história, dada sua capacidade de mudança e suas potencialidades para elucidar como eram e como são os grupos humanos, mas também de forma interdisciplinar por outros campos de conhecimento. Porém, não se limita epistemologicamente apenas a ela.

No campo da Comunicação, parece-nos fundamental compreender as culturas como participantes e constitutivas das práticas comunicativas no cotidiano. Logo, são processos interacionais que trazem variedade e atualização para a realidade social e as perspectivas de mundo. Esse caráter processual implica que,

assim, cultura passa a ser entendida como uma dimensão da realidade social, a dimensão não material, uma dimensão totalizadora, pois entrecorta os vários aspectos dessa realidade. Ou seja, em vez de se falar em cultura como a totalidade de características, fala-se agora em cultura como a totalidade de uma dimensão da sociedade. (Santos, 2006, p. 41)

Por ser uma dimensão do processo social e da vida, a cultura é entendida como um produto coletivo dinâmico. Não há como apreender a cultura apenas pelas manifestações populares ou eruditas, mas a partir da abrangência aos valores, às práticas e aos significados em construção

(Santos, 2006). A relação dialética entre cultura e sociedade proposta pelo pesquisador extravasa o determinismo estruturalista e caminha para a interação, em que cultura e sociedade se coconstituem.

Ao avançar nesse sentido, partimos da condição de que a arte é central na formação das culturas e das sociedades (Bugler, 2019). Defini-la é desafiador, devido às aberturas que a conformam (Coli, 2001) e às múltiplas facetas das tecnologias no fazer artístico, alterando significados, inspirações e circulação das produções. Bugler (2019, p. 15) afirma que “a tendência à experimentação ganhou ritmo no século XX, quando a autoexpressão tornou-se o lema. Artistas deram as costas deliberadamente aos estilos do passado, em particular à representação realista, e começaram a trabalhar com formas e cores em figuras abstratas”. As perspectivas se ampliaram e amalgamaram linguagens, técnicas e meios que expandem a fruição e os contatos com as artes. As novas tecnologias comunicacionais, como a fotografia e o cinema, em expansão no início do século XX trouxeram outras nuances.

Se antes, no século XVIII, as artes eram definidas por meio da alcunha das belas artes (arquitetura, dança, escultura, literatura, música, pintura e poesia) com base em critérios de superioridade, elegância e erudição advindos da Grécia Antiga, as mudanças de contexto provocadas pela Revolução Industrial, pelas culturas urbanas e pela emergência de produção de bens simbólicos expandem os produtos culturais e se entremeiam às comunicações e às artes, segundo Santaella (2005). Dessa forma, amplia-se a definição do conceito de arte, porém, ainda assim, aquilo que será estabelecido como arte possuirá um peso maior, ou seja, “a arte pode estender indefinidamente seu campo, mas, quando colamos num objeto a etiqueta ‘artístico’, estamos transformando-o

irremediavelmente” (Coli, 1995, p. 71). Contudo, há que se notar que, por mais esforços que se empreendem para capturá-la, a arte escapa à racionalidade ou às tentativas de torná-la inteligível. Quando um artista desenvolve uma obra, por exemplo, temos diferentes possibilidades de lê-la e interpretá-la, mas há algo que escapa ao domínio da linguagem e das significações, que é sentido e nos afeta (Coli, 1995).

Benjamin (2015) evidencia que a sociedade mudou seu modo de viver e de perceber a realidade na virada do século XIX para o século XX, haja vista as influências das artes que passaram a ser reproduzidas tecnicamente. Por outras palavras, essa novidade trouxe a consequência, de acordo com o filósofo, de que se perde o “aqui e agora” da obra de arte, a sua aura e a dimensão de autenticidade. Ele ilustra esse argumento com a fotografia, cujas dimensões de captura são feitas pela mediação de um equipamento, com ajustes técnicos para expandir sua capacidade de registro e posterioridade da gravação para a memória, mas que, aos olhos, escapam aquele instante.

Mas o que é a aura, de fato? Uma trama peculiar de espaço e tempo: a aparição única de uma distância, por mais próxima que esteja. Observar calmamente, em uma tarde de verão, uma paisagem montanhosa no horizonte, ou um ramo que joga sua sombra sobre o observador – é isso que significa respirar a aura dessas montanhas, desse ramo. (Benjamin, 2015, p. 55)

Para Benjamin (2015), a perda da aura se deve à necessidade, em razão do contexto sócio-histórico, de possuir as coisas, ou seja, ter cópias de uma obra de arte, assim como modificar o original. Isso se deve ao fato de estarmos em um cenário de intensas investidas nos recursos tecnológicos das mídias e de lógicas capitalistas, o que expõe modos de

uso das mídias na expressão artística e interesses comerciais. Deve-se entender ainda que a fotografia, o cinema, o vídeo e o computador, por exemplo, seguem lógicas produtivas e de racionalidade da indústria e do capitalismo.

Machado (2004, p. 6), por sua vez, avança esse pensamento ao evidenciar que existem possibilidades de se “praticar, no interior da própria mídia e de seus derivados institucionais” alternativas críticas aos modelos atuais de normatização e de controle da sociedade. Nessa perspectiva, o autor considera a *artemídia*, termo mobilizado à época em um momento de ascensão da *Web 2.0*, como meio de abertura à experiência para fazer outros usos das tecnologias, reinventar os próprios meios, subverter funções previstas para os meios tecnológicos. Se as mídias são partes constituintes das nossas vidas, não é diferente na vida dos artistas. É necessário assinalar que as mídias têm capacidade de nos seduzir e nos atrair, sobretudo em tempos cada vez mais digitalizados e envolvidos por sistemas generativos que produzem resultados a partir de breves descrições. Um artista em sintonia com esse modo tecnológico de desenvolver as artes “busca interferir na própria lógica das máquinas e dos processos tecnológicos, subvertendo as ‘possibilidades’ prometidas pelos aparatos e colocando a nu os seus pressupostos, funções e finalidades” (Machado, 2004, pp. 9-10). Trata-se, assim, de pensar em novas ações, que sigam o contrafluxo das relações de controle estabelecidas pelas mídias.

Na atualidade, devemos entender as atualizações que ocorrem e as heterogeneidades tanto dos meios de comunicação quanto dos públicos. Dessa forma, a produção artística de hoje está associada ao

entendimento e às críticas das questões que envolvem as mídias, desde os aspectos técnicos até os econômicos.

Atividade artística

Na atividade final da disciplina⁴, a diversidade de produções refletiu a amplitude das possibilidades técnicas e artísticas disponíveis. Enquanto professor, a surpresa com a qualidade dos trabalhos artísticos e o engajamento de parte da turma foi grande, haja vista que a liberdade para criar, sem diretrizes delimitadoras ou grandes amarras que circunscrevessem às possibilidades, poderia constituir um problema para os estudantes. No entanto, cada um desenvolveu conforme os próprios interesses temáticos, os desejos de seguir determinados caminhos formativos e as afinidades que possuem com as linguagens audioverbo-visuais e não verbais e meios comunicacionais. Além disso, considero importante mencionar que a disciplina foi ofertada para estudantes do primeiro período do curso, em um momento no qual ainda não tiveram disciplinas mais específicas de técnica ou prática. Por esse motivo, a atividade consistiria em uma experimentação na qual pudessem desenvolver não apenas a imaginação, mas seguir por interesses próprios.

Entre os trabalhos, a prevalência da escrita, como meio verbal para expressão, adquiriu destaque com poemas. Ao todo foram sete trabalhos que envolveram poemas, o que salienta que esse gênero textual coaduna diretamente com a liberdade artística, por meio da qual os

4. Para preservar as produções, dentre as quais muitas apresentaram questões das intimidades e das vidas pessoais, opto por não as mostrar neste texto, nem mesmo dar detalhes que possam identificá-las. Sigo por um caminho de apresentar de modo geral a partir das minhas percepções com os trabalhos.

estudantes puderam expressar tanto perspectivas sobre o mundo quanto olhares para as próprias experiências e ressignificar as intimidades. Embora a dimensão das palavras seja insuficiente para dar conta de qualquer sentimento, a poesia foi o caminho encontrado para transformar sentimento em texto. Há uma distância, por mais que existam tentativas de aproximação em sala de aula, entre professor e aluno por conta das relações de poder que se estabelecem nos espaços institucionais, seja por conta da atribuição de notas ou pela autoridade docente. Enquanto professor, a partir dessa atividade, senti-me em uma posição de escuta, mesmo que não houvesse uma interlocução direta, e sim a mediação pela tela com as palavras. Conforme Diniz e Gebara (2022), escutar é abrir-se a um gesto ético de acolhimento da alteridade. Dessa forma, entendi que existiam dores, tentativas de se identificar no mundo, buscas por compreender os próprios sentimentos. Despindo-me de julgamentos, pude notar a necessidade dos estudantes em serem escutados, e não somente ouvidos, como muitas vezes ocorre em sala de aula. Houve quem desejou seguir por outros caminhos textuais e optou por uma escrita mais ficcional, como a construção de uma narrativa de RPG⁵ ou o desenvolvimento de crônicas, porém, independente do gênero textual, todos os textos se interligam aos próprios estudantes e seus pontos de vista. Noto que a escrita foi o meio de se comunicar mais escolhido nos trabalhos artísticos — prática que não esperava e estava nas minhas expectativas — principalmente por serem estudantes conectados diretamente com tecnologias comunicativas e digitais com as quais interagem com o mundo a todo instante.

5. A sigla RPG significa Role-Playing Game, um tipo de jogo no qual os participantes interpretam personagens em uma narrativa.

Por outros caminhos, alguns estudantes optaram por mobilizar linguagens audiovisuais, como fotografias, vídeos e *podcast*. Por meio de signos visuais ou sonoros, seguiram por tentativas de contar determinadas histórias, articulando interesses próprios com talentos que desejam desenvolver ao longo do processo formativo. Nas fotografias, a sensibilidade do olhar para o mundo por outras perspectiva se manifestou nos registros. Um dos trabalhos foi a construção de um álbum de registros de momentos cotidianos, enquanto outro se direcionou ao registro da vida de “calouro” na universidade e situações que apenas quem está iniciando um curso superior passa.

Dessa forma, vale compreender que as “inovações tecnológicas são capazes de estimular ou mudar ideias na arte, e a invenção que teve o mais profundo impacto na história da arte foi a imprensa” (Bugler, 2019, p. 15). Se a conexão com as tecnologias amplia o repertório artístico e traz outras camadas de conexão e sintonia com o mundo, incorporando novas possibilidades de dar a ver a realidade (Santaella, 2005), há outras formas tecnológicas que não necessariamente se conectam à digitalização das práticas comunicativas. Esse foi o caso dos estudantes que desenvolveram atividades manuais, como *scrapbook*, cerâmica e pintura. Nessas práticas artesanais, exige-se mais tempo, dedicação e conexão com os materiais.

Compreendo, assim, que a atividade foi uma forma de motivar os estudantes ainda em um momento de introdução ao jornalismo e estimular a criatividade, a capacidade crítica e a importância da arte na vida. Com esse trabalho avaliativo, percebemos que as artes e as culturas são indissociáveis, isto é, não conseguimos pensá-las de modo separado, mas em co-constituição, evidenciando atravessamentos e

afetações. Por não serem esferas fechadas, estão em permanente atualização e transformação.

Considerações finais

Muitos estudantes optaram pela escrita e exploraram gêneros como poesia — para expressar o cotidiano, os sentimentos e a memória —, crônica, RPG ou sinopses de narrativas que desejam desenvolver futuramente. Esse predomínio, apesar do cenário paradoxal da escrita em que sua hegemonia se enfraquece enquanto a produção textual cresce exponencialmente nas plataformas digitais, revela desejos dos estudantes e a importância do incentivo à escrita. Outros escolheram linguagens visuais e sonoras, como fotografia, *podcast* e vídeos, combinando signos e provocando a interpelação. Outras produções ultrapassaram essas dimensões, incluindo *scrapbook*, cerâmica, pintura e dança. Essa diversidade ocorreu pelo próprio contexto cultural contemporâneo, marcado pela multiplicidade de tecnologias, linguagens e interações.

Como Santaella (2007, p. 294) ressalta, “sons, palavras e imagens que, antes, só podiam coexistir passam a se engendrar em estruturas fluidas, cartografias líquidas para a navegação com as quais os usuários aprendem a interagir, por meio de ações participativas, como num jogo”. Dessa forma, conseguimos envolver diferentes linguagens, técnicas e procedimentos no desenvolvimento artístico.

Por fim, neste momento, reproduzo as palavras de Ferreira (2024) que me parecem potentes e se ligam diretamente, apesar de ser em outra universidade, ao contexto em que trabalhei a disciplina.

Também é importante pontuar que o relato de experiência aconteceu em uma universidade pública federal. Enquanto muitas instituições, especialmente privadas, têm suprimido disciplinas de formação geral em favor de uma abordagem mais técnica e instrumental, a universidade pública ainda preserva um espaço para uma educação mais crítica. Além disso, o ensino público enfrenta menos os desafios da precarização do trabalho docente e do desestímulo à formação continuada, problemas que afetam a qualidade do ensino em outras esferas. Assim, a universidade pública federal se configura como um ‘oásis’ dentro do panorama educacional brasileiro, oferecendo um ambiente que favorece o desenvolvimento de um pensamento crítico mais robusto entre os alunos. (Ferreira, 2024, p. 14)

Ter essa possibilidade de desenvolvimento em um curso de jornalismo amplia caminhos e modos de atuação dos estudantes, os estimulam a repensar as próprias práticas cotidianas da profissão e os envolvem em processos criativos. Espero que a proposta avaliativa seja a abertura de interesses pelas artes e que os estudantes continuem a jornada acadêmica com criatividade, interesse pelo campo e imersos pelas artes.

“A arte constrói, com elementos extraídos do mundo sensível, um outro mundo, fecundo em ambiguidades” (Coli, 2001, p. 111). Afinal, o que é a arte, senão a expressão criativa que permite a fruição da imaginação, a conexão com o contexto em que é produzida e a capacidade de afetar o mundo e ser afetado?

Referências

7Graus. (2024a). *Arte*. In *Dicio: Dicionário Online de Português*. Recuperado em 2025, março 20, de <https://www.dicio.com.br/arte/>

- 7Graus. (2024b). *Cultura*. In *Dicio: Dicionário Online de Português*. Recuperado em 2025, março 20, de <https://www.dicio.com.br/cultura/>
- Benjamin, W. (2015). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1ª ed.). LP&M.
- Bugler, C. (2019). *O livro da arte*. (1ª ed.). Globo Livros.
- Coli, J. (2001). *O que é arte?* (15ª ed.). Brasiliense.
- Diniz, D., & Gebara, I. (2022). *Esperança feminista* (1ª ed.). Rosa dos Tempos.
- Domingo, J. C. (2016). Relatos de experiencia, en busca de un saber pedagógico. *Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)biográfica*, 1(1), 14–30. <https://doi.org/10.31892/rbpab2525-426X.2016.v1.n1.p14-30>
- Ferreira, D. A. (2024). Transformações nas percepções sobre publicidade: relato de uma experiência docente sobre as possíveis influências do ensino superior. *Signos Do Consumo*, 16(2), e229193. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-5057.v16i2e229193>
- França, V. V. (2001). Paradigmas da Comunicação: conhecer o quê? *C-Lenda - Revista do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual*, (5), 1–19. <https://periodicos.uff.br/ciberlegenda/article/view/36784>

Gombrich, E. (2018). *História da arte* (1ª ed.). LCT.

Janson, H. W., & Janson, D. J. (1992). *História da arte*. Martins Fontes.

Machado, A. (2004). Arte e mídia: aproximações e distinções. *E-Compós*, 1, 1–15. <https://doi.org/10.30962/ec.15>

Santaella, L. (2005). *Por que as comunicações e as artes estão convergindo?* (1ª ed.). Paulus.

Santaella, L. (2007). *Linguagens líquidas na era da mobilidade* (1ª ed.). Paulus.

Santos, J. L. dos. (2006). *O que é cultura?* (16ª ed.). Brasiliense.

Veschi, B. (2019). Etimologia de Arte. *Etimologia: origem do conceito*. <https://etimologia.com.br/arte/>

Veschi, B. (2020). Etimologia de Cultura. *Etimologia: origem do conceito*. <https://etimologia.com.br/cultura/>

A CULTURA DAS DIVAS NA MÚSICA POP: ATIVISMO E AÇIONAMENTOS POLÍTICOS MIDIÁTICOS *QUEERIFICADOS*

Leonardo Silva Maciel¹
Leonardo de Souza Marques²

Não faz diferença se você é negro ou branco
Se você é um garoto ou uma garota
Se a música estiver pulsando, ela te dará nova vida
Você é um superstar
Sim, é isso que você é, você sabe
Vamos lá, vogue (vogue)

— Madonna, 1990

As letras do verso acima, muito conhecido, trouxe uma nova perspectiva ao cenário da música na década de 90. Lançado por Madonna,

-
1. Especialista em Diversidade, Inclusão e Cidadania (FAFIPE/FUNEPE).
Mestrando em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP).
l.maciел@unesp.br
 2. Doutorando em Comunicação da Universidade Estadual Paulista (UNESP).
leonardo.s.marques@unesp.br

a canção Vogue trazia significados e representações de uma cultura performática originada no cenário underground de Nova York, conhecidos com Ballrooms. Os balls, traduzido para o português como bailes, eram shows em que pessoas LGBTQI+ a época portava-se como estrelas do cinema e da música (Monteiro & Silva, 2018).

Ao mesmo tempo, naquele período, a música pop ganhava cada vez mais espaço impulsionada pelo que conheceríamos como Divas Pop, um termo designado a grandes cantoras que eram comparadas como deusas, uma divindade que estaria acima de atrizes ou cantoras e que ao longo do tempo se consagra como uma dimensão de poder da mulher artista.

O termo foi popularizado no século 19 e voltou a ser usado na primeira metade do século 20, sobretudo, referindo-se às cantoras de óperas como as primeiras mulheres consideradas divas no universo artístico, a qual o termo “diva” alargou-se tempos depois, “sendo empregado a cantoras ou atrizes que apresentavam qualidades excepcionais, dotadas de carisma e virtuosismo, objeto de culto” (Soares & Mangabeira, 2020, p. 27).

Contudo, a cultura pop produziu novos sentidos a partir de artistas que passaram a construir performances que se enquadraram em uma cultura do “arraso”, fomentando experiências para além do canto, celebrando a extravagância (Soares & Mangabeira, 2020). Madonna, neste contexto, foi percussora por sua capacidade de fazer um grande espetáculo, uma grande potência vocal, as coreografias bem elaboradas com cenários e figurinos icônicos através dos videocliques e mensagens que retratam o cenário político e social, destacando temas que até então eram deixados de lado ou considerados *tabus*, se tornou um mecanismo

essencial para diferenciar as divas pop das demais artistas na história, associados não somente a música, mas ao grande instrumento de popularização e massificação dos ídolos da música pop, a veiculação de suas imagens (Gonçalves et al., 2012).

É, sobretudo, pensando a diva pop como uma construção performática que lida com valores historicamente construídos dentro do campo da música popular midiática, que se torna possível pensar as materialidades do corpo das divas pop como ativadores de experiências entre fruidores e apreciadores de música (Soares & Mangabeira, 2020), onde o ídolo constrói verdadeiramente a empatia com sua audiência para estabelecer uma base sólida entre seus fãs e seguidores (Gonçalves et al., 2012).

Indo na direção de Gonzatti (2010), acionamos aqui possibilidades de reflexões sobre caminhos e desvios para *queerificar* o pop enquanto um instrumento de cura, onde é possível adentrar a um contexto potente de resistências midiáticas sociais e gerar afetos e ações políticas que abarquem as lutas antirracistas, antiLGBTIfóbicas e antimachistas emergindo sua *queerificação* e decolonização. Portanto, a questão mobilizadora deste estudo é investigar de que forma os diferentes posicionamentos de divas pop, construídos acerca das problemáticas de gênero e da teoria *queer*, agem discursivamente diante do contexto social, articulando os acionamentos da música pop contemporânea através do ativismo político.

A construção deste manifesto discursivo de acionamentos midiáticos e sociais também decorre de uma penetração as ideias de Kellner (2001) ao observar a artista enquanto construções simbólicas para a cultura da mídia, ao mesmo tempo que diálogo com inferências

entre cultura e música pop e seus posicionamentos. Entendendo essas transformações possíveis de construção e desconstrução, embates e debate, influências e confluências, propomos três aspectos centrais para se pensar o pop enquanto um espaço de experimentação e tensão entre o político e o midiático: ativismo e disputas, acionamentos midiáticos e seus posicionamentos políticos.

Ativismo político da música pop

Durante as últimas décadas, mais precisamente os 40 anos que se passaram, os posicionamentos de grandes divas da música pop que revolucionaram o cenário da indústria fonográfica, diante de grandes momentos que impactaram a população mundial, possibilitou a leitura política do entretenimento e da cultura por meio da música pop, destacando enquadramentos que, de outro modo, poderiam passar despercebidos (Martino & Marques, 2022).

Logo, percebeu-se que a cultura tem potencial transformador também pela comunicação, demonstrando que as produções são importantes difusores de representações sobre a realidade, de maneira que influencia as práticas sociais em indivíduos ou grupos (Pereira et al., 2015), visto que a mídia deixa de ser “instrumental” e torna-se “constitutiva” da estrutura social, na medida em que articula “um novo modo de pensar, uma nova forma de estruturação das práticas sociais” (Martino, 2012, p. 224).

Se pensarmos que a cultura é, em si, um ambiente de disputas e tensões, precisamos nos lembrar que historicamente, a produção cultural sempre esteve atrelada a interesses, a formas de viabilização que pressupunham práticas que visavam retornos

econômicos e, também, a normatizações distintivas nestes contextos. (Soares, 2014, p. 05)

Pensar sobre Cultura Pop nos leva a refletir sobre uma “Cultura de Massa”, conforme os pensadores da Escola de Frankfurt, Theodor Adorno e Max Horkheimer, indicaram ao teorizar a indústria cultural como um movimento para propagar e suprir as necessidades dentro de um mundo capitalista através da apropriação da arte para render lucros enquanto instrumento que se revela por meio da lógica liberalista, ao qual se censurava a falta de estilo (Adorno & Horkheimer, 1985). Identificamos em suas linguagens um sentido vagamente de massa que é direcionado a “grandes públicos”, produzidos dentro de premissas da indústria cultural para à lógica de mercado e suas formas de produção e de consumo. Cultura pop difere-se, portanto, da ideia de cultura popular, a qual se baseia nas criações e repertórios como uma manifestação autêntica de um povo, sem interferências externas e sem qualquer lógica de mercado e venda, representando a expressão de elementos culturais específicos de uma sociedade ou região (Martino & Marques, 2022).

Afinal, como aponta Monteiro & Soares (2013, p. 03), “vive-se a era do consumo, onde a lógica da mercadoria rege não só os processos de trabalho e os produtos materiais, mas a cultura, a sexualidade e as relações humanas” e o entretenimento, desde o início do século 20, mostrou-se também um espaço de discussão, onde a música pop desafiou padrões de comportamento e influenciou o comportamento social através da sua capacidade de provocar o engajamento do público com uma linguagem familiar, características simbólicas e alegóricas (Martino & Marques, 2022).

Assim, desde o surgimento do popular midiático, as produções culturais também foram responsáveis não só pelo entretenimento, mas por possibilitarem acesso ampliado a provocação de processos de reflexões que, de outra forma, talvez não chegassem a uma grande maioria, visto que os meios de comunicação de massa atuam na disseminação das formas de pensar, de agir e de ser a avalanche diária de informações, mensagens publicitárias, filmes, telenovelas, telejornais, programas de auditório, reality shows, animações, entre outros produtos (Pereira et al., 2015) onde, falar sobre um artista, banda ou álbum de música significa, antes de tudo, trazer à tona balizas de norteammento para se possa chamar atenção a filiações poéticas, expressivas ou mercadológicas (Soares, 2010, p. 1).

Diante deste contexto comunicacional, a cultura pop ganhou contornos além do entretenimento, principalmente a partir de seus fãs. Séries de televisão, filmes, histórias em quadrinhos e principalmente a música, são cada vez mais utilizados como meio para transmitir mensagens pautadas em discussões políticas e atuar para questões que envolvam a cidadania (Carlos, 2019). Logo, temos a noção que a participação cívica e as mobilizações sociais adquiriram uma posição constante no debate sobre a organização dos fandoms a partir da “cultura dos fãs” para participação política e o exercício da cidadania, de maneira que proporcionam engajamento político nos fandoms, sobretudo aqueles relacionados aos produtos e celebridades da cultura pop global.

Celebridades como Madonna conseguem engajar sua base de fãs em campanhas de ativismo ou causas sociais (Amaral et al., 2015), tal atuação impulsiona para que determinados assuntos atinjam uma popularidade que podem causar mobilizações públicas em prol de

determinadas causas e mudanças significativas nas estruturas da sociedade e das instituições, influenciando nas ideias, hábitos e costumes, pois cada manifestação da indústria cultural reproduz nas pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo (Adorno & Horkheimer, 1985).

Esses acionamentos tornam-se exemplos específicos de como a cultura, as divas e a música pop se interrelacionam para atuar de forma política, construindo e influenciando debates no mundo todo. Essa ação remodela, não só as práticas culturais das sociedades atuais, como também as futuras, ao contestar as hegemonias políticas e, sobretudo, as identidades e comportamentos.

A atuação organizada desses interlocutores encontra na midiatização um espaço de legitimação, construindo e destacando personas capazes de ocupar os espaços políticos, é possível identificar, de forma semelhante, que a cultura, as divas e a música pop, quando acionam o território das mídias, estabelece um espaço de promoção das identidades dissidentes (Soares, 2010).

Disputas políticas da cultura pop

O público elege, de tempos em tempos, figuras que se tornam emblemáticas para gerações e “compartilham o mesmo espaço temporal, medos, angústias e desejos refletidos em gestos, filmes, livros ou letras de músicas e, ao olharmos para a música pop, percebemos a velocidade na qual os produtos são consumidos e descartados pelo público” (Monteiro & Soares, 2013, p. 01). Nesse sentido, o início da década de 80 marcou uma nova onda de produções na indústria fonográfica, abrindo um espaço inquestionável de diversidade midiática impulsionado por quem seria reconhecida como a “Rainha do Pop”.

Desde o período, Madonna tem exercido forte influência na cultura pop contemporânea global, tendo revolucionado o papel das mulheres na indústria. Responsável por grandes mudanças no comportamento social no final do século, sendo considerada um ícone *fashion*, a superpopstar é recordista em venda com 14 discos lançados e um repertório repleto de hits, como *Like a Virgin*, *Vogue*, *Frozen*, *Like a Prayer*, *Music* e muitos outros. Seus videocliques e performances transgrediram as fronteiras transnacionais, entregando um comportamento sexual desinibido, subvertendo os padrões da normatividade imposta aos corpos femininos e se consagrando como um símbolo da rebeldia e inconformismo do *modus operandi* da época (Kellner, 2001). Logo vemos através de Madonna o reverberar de uma lógica típica da modernidade: o uso do discurso intertextual, calcado no uso de referências do passado, como uma clara orientação de posicionamento indiscutíveis no ambiente das mídias (Soares, 2010).

Sua ousadia em quebrar tabus conservadores sobre sexo, nudez, religião e autonomia feminina abriu caminhos para que outras artistas não tivessem medo de se expressar. Além da sua magnitude que se formava na música e sua criatividade na moda, a cantora possibilitou aos adolescentes a produção de uma identidade própria por meio de uma imagem pensada e trabalhada para vender a ideia de choque e transgressão, expressada através de sua música, seus videocliques e shows carregados de analogias e mensagens que exploravam, principalmente, o corpo feminino como objeto de prazer sexual, onde notamos que em cada um de seus produtos lançados, havia uma clara noção de posicionamento (Soares, 2010).

Concordando com Soares & Lins (2017, p. 58), a cantora “tematizava questões do cotidiano feminino, através de uma lente que parecia reivindicar a democratização do imaginário sobre a mulher, que era livre, sexualmente ativa e parecia reivindicar o seu lugar no mundo”, o que impulsionou fortemente as representações sexuais enquanto símbolo da libertação sexual também no começo dos anos 90, através da quebra de paradigmas, subversão e reinterpretação dos códigos sexuais em torno do seu single “Justify my Love”, o álbum “Erotica” e o livro “Sex” (Monteiro & Soares, 2013). A Rainha do Pop mobilizou contradições e tensões com o ativismo político, onde era perceptível o relacionamento com o movimento feminista, desenvolvendo performances que borraram o binarismo de gênero entre os papéis sociais de homens e mulheres.

É importante destacar que a ideia do que é gênero pode gerar muitas divergências, pois essa concepção é criada a partir de inúmeros fatores, sendo eles sociais, culturais e individuais, no qual pode ser entendido por ser um elemento constitutivo de relações sociais baseadas nas diferenças percebidas entre os sexos. Assim, o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder, portanto, a forma como nos identificamos está ligada ao que fazemos, não ao que somos. Isto influi na maneira como nos compreendemos e comportamos (Scott, 1995).

Conforme indica Kellner (2001, p. 345), “já em seus primeiros vídeos, Madonna lança mão da moda, da sexualidade e da construção da imagem para apresentar-se como objeto sexual tentador e como transgressora das normas estabelecidas” e seu primeiro álbum situa a cantora a reivindicar questões do cotidiano feminino e do imaginário sobre a mulher para um lugar de liberdade na sociedade, acionando analogias sob a lente da sexualidade. Foi possível evidenciar não

somente as condições desiguais entre homens e mulheres na indústria, mas tornar-se uma voz expressiva de representação feminina na mídia.

Suas nuances do feminismo contemporâneo foram retratadas em obras que expressavam o valor social das mulheres, como em seus singles *Like a Virgin* (1984) e *Papa Don't Preach* (1987), onde as coreografias utilizadas pela artista em suas performances da primeira obra trazem para o centro da cena musical pop movimentos que incitam a prática do sexo livre e independente e a “busca do prazer pela mulher e pelo homem de formas não convencionais, além de mulheres que utilizam-se da masturbação para chegar ao orgasmo, fato que representa a superação da submissão sexual feminina” (Carvalho, 2016, p. 169).

A cantora coloca em cena aspectos relacionados a gravidez precoce e o aborto, no qual uma garota que engravida cedo teme a reação do pai, que a criou sozinha desde pequena, precisa enfrentar a normatização da autoridade masculina em nome da liberdade sobre o seu próprio corpo. Nele, Madonna retrata a angústia da jovem, não bastasse a apreensão de ser rejeitada pelo patriarca, seu círculo social também a rejeita e a incentiva a abortar. A cantora pauta sua existência no mainstream com base na sua ideia de feminino, tangenciando o *queer* e as correntes tradicionais feministas. Sua decisão de “ficar com a/o bebê” parece já ter sido tomada, mas ela realmente deseja, ao dar a notícia a ele, que ele a apoie em sua decisão.

Madonna não apenas mobilizou uma temática que retrata a realidade de muitas pessoas que engravidam na adolescência, como também serviu de apoio para debater essa temática de maneira a popularizar a discussão, possibilitando uma emancipação das relações de poder que geram desigualdades e precariedades para mulheres.

Acionamentos políticos e midiáticos em Madonna

A discussão em torno de Madonna evidencia seu tangenciamento no apoio a situação de vulnerabilidade e abjeção que a população LGBTI+ sofria com o surgimento da epidemia de HIV/AIDS, que marginalizou homossexuais e as travestis e transexuais em uma situação de estigma social sob a ideia de uma “peste gay”, gerando um “pânico moral. Naquele período, Madonna começou a incluir a cultura *queer* em seu trabalho, a exemplo do lançamento do single “Vogue” na década 90, inspirado na cena da *ball culture* (cultura do baile, das festas) originada na zona urbana *underground* (alternativa e muitas vezes subversiva) de Nova Iorque. Esse movimento foi fundado em um cenário marcado por diversos problemas sociais e que se estabeleceu por meio de competições em localidades periféricas como uma forma de acolhimento aos corpos renegados socialmente, no qual o próprio baile seria uma ocasião para construir um conjunto das relações de parentesco que dominam e sustentam quem pertence às casas em função da deslocalização, da pobreza e da falta de moradia (Butler, 1993)

Logo, a teoria *queer* é outro aspecto de acionamento das obras da cantora para compreender a construção de uma personagem que busca subverter as regras existentes na sociedade no que diz respeito ao gênero, à sexualidade, ao prazer e às normas de comportamento ditadas na época (Carvalho, 2022, p. 166). O seu relacionamento com pautas sociais foi além das questões de gênero, sobretudo, em defesa daqueles que não se encaixavam nos padrões socialmente estabelecidos por uma norma imposta e considerada natural.

O que hoje conhecemos como *queer* surgiu desse impulso às relações de ordem sexual associadas à demanda dos movimentos sociais, mas,

principalmente, àqueles e àquelas consideradas desviantes das regras e que não seguiam as normas estabelecidas. O surgimento da epidemia de AIDS gerou um dos maiores pânicos sexuais de todos os tempos, associado, no caso norte-americano, a uma recusa estatal em reconhecer a emergência de saúde pública, o que culminou na abjeção, isto é, em termos sociais, a constituição da experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça uma visão homogênea e estável do que é a comunidade. Assim, o *queer* buscou tornar visíveis as injustiças e violências implicadas na disseminação e na demanda do cumprimento das normas e das conversões culturais, violência e injustiças envolvidas tanto na criação dos “normais” quanto dos “anormais” (Miskolci, 2017).

A presença constante dos posicionamentos da cantora na mídia e em suas produções em defesa dos direitos da população LGBTI+, e as informações sobre HIV/AIDS, colocaram em evidência a fluidez das relações sexuais e propiciou o debate intenso sobre sexualidade e preconceito. Ao mesmo tempo, ao olharmos as performances enquanto movimentos em incursão e expressão da música pop, estamos acionando parâmetros valorativos com o universo pop, onde colocamos em evidência um consumo e uma produção que projeta em uma segmentação *queer*, mas que transcende seus limites (Cardoso Filho et al., 2018).

A artista já associava o seu nome a campanhas de sexo seguro e incentivava os estudos sobre a AIDS. Foi na turnê “Who’s That Girl”, de 1987, que ela colocaria nos telões frases como “safe sex” (sexo seguro) e no encarte do disco “Like a Prayer”, de 1989, informações sobre a AIDS, com o telefone de centrais de informação e apoio relacionado ao HIV/AIDS de cada país, que não apenas alertava sobre suas formas de infecção, mas também explicava como pessoas com HIV precisavam

de apoio e compaixão, independentemente de sua orientação sexual. No final do encarte, havia a mensagem: “AIDS IS NO PARTY!”. A cantora expõe a necessidade de discutir sexo como um tabu em diversos momentos, colocando a epidemia do HIV/AIDS como um contexto de interlocução na intenção de provocar reflexões que desconstruíssem a imagem marginalizada da população LGBTI+.

Um dos momentos que traz em evidência essa discussão é na performance de sua música “Live to Tell”, do álbum True Blue. Em 2006, quando estava em turnê com a “The Confessions Tour”, a cantora aparece crucificada numa gigante cruz de espelhos para chamar a atenção de seu novo projeto social, a ONG Raising Malawi, para ajudar a arrecadar fundos ao Malawi, um dos países mais pobres do mundo e que tem 1 milhão de pessoas vivendo com HIV, a cantora. Nas telas que tinham no palco, havia uma contagem com o número de mortos anualmente por AIDS e fome na África.

Concordando com Kellner (2001, p. 359), “Madonna continuou a explorar representações da sexualidade e dos sexos, desafiando no palco, sistemática, as representações convencionais da sexual, onde atraiu lésbicas e gays, feministas pró-sexo e libertárias sexuais”, promovendo a construção social de suas próprias identidades. Em essência, Madonna projeta em suas obras uma imagem singular da mulher livre, que toma suas próprias decisões e decide os rumos de sua vida. Sua imagem enquanto mulher dona da sua própria liberdade é captada com perfeição.

Para além dos acionamentos políticos ao analisarmos gênero em intersecção com outros marcadores na cultura pop e a emergência de um campo de estudos que emerge da articulação desses campos, Madonna se torna uma grande voz na mídia para desconstruir conjuntos

normativos estabelecidos para cercear direitos de grupos vulneráveis, invisibilizados e rejeitados ao trazer todas essas representações da identitárias em suas obras. A cantora provocou maior visibilidade a estes grupos sociais diante de sua forte influência na comunicação de massa.

As produções artísticas se apresentam, por vezes, como uma das possibilidades de se usar a música e a voz como expressão. As letras tornam-se discursos para evidenciar vivências, bem como suas composições projetam territórios de suas trajetórias. Nos palcos, performam seus desejos e potencializam suas vozes. Assim, cabe pensarmos como estas transativistas acionam à esfera da cultura pop, por meio da música, em que suas obras estão em constante negociação com seus corpos e vivências (Neves & Lacava, 2020). Madonna ajudou de forma significativa a quebrar padrões, estereótipos e preconceitos, acionando uma série de práticas que atravessaram questões de ativismo e política e se articularam com a cultura pop, entendendo que

a música pop é responsável não apenas por vender produtos e entreter públicos, mas por comunicar mensagens que por vezes se instalam literalmente “na boca do povo”. Interpretado por alguns como ferramenta de manipulação e por outros como uma nova forma de arte que cria e traduz afetos, práticas e sentidos do imaginário popular, o fenômeno mostra-se cada vez mais complexo e contraditório, muitas vezes envolvendo questões sociais e políticas. (Monteiro & Acselfrad, 2021, p. 59)

Compartilhando da perspectiva dos autores, é possível compreender os acionamentos possibilitados pela indústria da música pop sobre a perpetuação de padrões estéticos, de gênero, de heteronormatividade, de estilos de vida brancos pela consequente exclusão daqueles que não se enquadram em arranjos estabelecidos socialmente, onde artistas têm

evidenciado que a música pode ser progressista e altruísta, à medida que subverte práticas tradicionais dentro desse sistema, possuindo função política e atendendo a um propósito social para refletir as realidades dos sujeitos.

A presença da cultura e da música pop nas vidas das pessoas enquanto espaços de vivências e produção de sentidos no cotidiano não escapa à observação e percepção do campo político. Nos casos que envolvam as questões de gênero, à sexualidade, às normas de comportamento da época, nota-se um entrelaçamento entre práticas midiáticas de entretenimento e práticas sociais. Seria possível indicar um movimento de aproximação entre as práticas da cultura pop, inicialmente com a perspectiva de um certo uso instrumental dos chamados “meios de comunicação de massa” (Martino, 2015) e, em um segundo momento, com a adoção da utilização destes meios disponíveis para propagação de mensagens políticas para um público amplo, utilizando produtos culturais para reinventar os agentes de transformações sociais.

A partir disso, importantes produções nas últimas décadas popularizaram pautas identitárias através da associação e apoio do público, o que impulsionou a indústria, empresários, personalidades e demais artistas a investirem nessas produções. Toma-se aqui como exemplo uma das percussoras dessas simbologias na música a cantora Madonna e sua discografia, em que retrata temáticas sociais para um ativismo pop político, o que também foi produzido por outras divas do pop e girlband, como foram as Spice Girls ao debater de maneira o empoderamento feminino, Lady Gaga com *Born This Way* (2011) retratando um hino de libertação para a população LGBTI+, Beyoncé com *Formation* (2016) denunciando os casos de racismo e a agressão policial.

Vemos que a música pop, em vários momentos históricos, esteve articulada as questões sociais para criar identidade e aproximação com o público. Nesse contexto, Henn & Gonzatti (2019), nos relembra que Madonna abalou o conservadorismo estadunidense com suas insinuações sexuais e revolucionárias a partir da música, sendo um símbolo de resistência para, principalmente, mulheres e LGBTI+ que cresceram entre as décadas de 80 e 90 e chamam a atenção para termos a ideia da complexidade que a música pop coloca em um cenário de conexão com as pessoas, produzindo diferentes interpretações, negociações e apropriações que ressignificam experiências cultura e inspira muitos hinos de libertação dentro de uma sociedade que está presa em aspectos diferentes do que impõe a norma.

Por fim, a origem de Madonna até a chegada de seu envelhecimento, que aqui podemos colocar enquanto consagração de uma carreira que marcou gerações, são abertas possibilidades no âmbito do pop para novos consumos da música e outras representações de divas, a partir das provocações geracionais encarnadas, para se pensar horizontes a partir do universo ascendido pela cantora, seja na performance ao vivo, nas letras de música ou mesmo nos vestígios biográficos que vêm a público (Soares & Lins, 2017).

Considerações Finais

O debate neste artigo se dá pelos acionamentos da cultura pop e do ativismo político pela música pop na construção de suas identidades sociais e políticas, rediscutindo o termo em seus desdobramentos. O que parece está em jogo são corpos políticos que constroem lugares discursivos ligados a problemáticas de cada geração de fãs que se conectam

com seus artistas a partir de representações do contexto social à época, seja pela sexualização do corpo ou o empoderamento enquanto sujeitos.

Ao mesmo tempo, o pop como um gênero que se projeta de forma universal, mas com endereçamentos específicos. Não é comum que uma artista feminina permaneça por quase quatro décadas em atividade ininterrupta. Produções como os da música pop são objetos de análise relevantes para evidenciar as relações paradoxais repletas de significados e interpretações, já que tanto a arte quanto a mídia são essencialmente dúbios e atraentes.

Assim, pode-se dizer que a cena da música pop tem alimentado importantes discussões em diferentes campos e se consolidado como um fenômeno cultural, produzindo um repertório visual e sonoro muito específico, quase sempre expresso na forma de narrativas políticas através do entretenimento.

Os acionamentos gerados por Madonna traz diferentes mensagens em nova obra, reforçada por mudanças em sua atitude e exteriorização corporal por meio de suas músicas, videocliques e performances em turnês. Obviamente, a maneira como Madonna é julgada depende da política e da moral de cada um/a, e qualquer um/a que cultive uma estética de excesso de subversão como a Rainha do Pop, certamente ofenderá e se tornará alvo de críticas públicas.

Madonna, no entanto, prosperou com as críticas, que, combinadas com o uso de roupas e sexualidade, a ajudaram a desenvolver uma identidade desviante. Sua violação de normas tem um elemento progressivo, pois ela se opõe a tudo que domina em termos de sexo, moda e hierarquia social.

Referências

- Adorno, T. L. W., Horkheimer, M. (1985). *Dialética do esclarecimento*. Editora Schwarcz-Companhia das Letras.
- Amaral, A., Souza, R. V., & Monteiro, C. (2015). “De westeros no# vempraru à shippagem do beijo gay na TV brasileira”. Ativismo de fãs: conceitos, resistências e práticas na cultura digital. *Galáxia*, (29), 141-154.
- Butler, J. (2011). *Bodies that matter: On the discursive limits of sex*. Routledge.
- Cardoso Filho, J., Azevedo, R. J., Santos, T. D., & Mota Junior, E. A. (2018). Pablo Vittar, Gloria Groove e suas performances: fluxos audiovisuais e temporalidades na cultura pop. *Revista Contracampo*, 37(3), 81-105.
- Carlos, G. S. (2019). *Apontamentos sobre a relação entre cultura pop, fandom e cidadania* [Trabalho apresentado]. XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul - Intercom, Porto Alegre, RS, Brasil.
- Carvalho, V. L. D. (2016). Madonna Queer: Teoria Queer e Representatividade LGBT na Biografia de Cinquenta Anos do Maior Ídolo da Música Pop. In R. Himmel, A. Almeida, & L. Latif (Orgs.), *Gênero, direitos humanos e ativismo*. Grácio.
- Gonçalves, R. R., Velasco, T. M., & Leite, C. U. P (2012). *A construção da imagem na música pop*. Centro Universitário Plínio.

- Gonzatti, C. (2021). Um manifesto queer para decolonizar a cultura pop. *Revista Periódicus*, 3(16), 156-168.
- Henn, R. C., & Gonzatti, C. (2019). Don't be a drag, just be a queer: Lady Gaga e semiodiversidade em redes digitais do jornalismo de cultura pop. *Contracampo: Brazilian Journal of Communication*, 38(1).
- Martino, L. M. S. (2012). Mediação e midiatização da religião em suas articulações teóricas e práticas: um levantamento de hipóteses e problemáticas. *Mediação & midiatização*. EDUFBA.
- Martino, L. M. S., & Marques, Â. C. S. (2022). *Política, Cultura Pop e Entretenimento: O improvável encontro que está transformando a democracia contemporânea*. Editora Sulina.
- Monteiro, M. H., & Soares, T. (2013). “You Must Be My Lucky Star”: A Relevância da cantora Madonna na Gestão de Carreiras da Música Pop [Trabalho apresentado]. XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, Intercom.
- Monteiro, G. H., & Silva, N. R. (2018). Come on, Vogue!”: Madonna e a construção da identidade LGBT através da representação simbólica na música pop. *Temática*, 14(1), 128-145.
- Monteiro, G. H., & Acselrad, M. (2021). “Não se pode acertar um alvo em movimento”: como apreender a música pop em Madame X de Madonna? *Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som*, 6(1), 57-97.

- Neves, T. T., & de Araújo Lacava, V. F. (2020). Devir-trans: atravessamentos corporais, políticos e artísticos na cultura pop. *Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura*, 9(2).
- Pereira, C., Maia, A., & Azevedo, M. (2015). Celebidades do Passinho: Mídia, visibilidade e reconhecimento dos jovens da periferia. *Cultura Pop*, 211-228.
- Rancière, J. (2014). A partilha do sensível. *Revista Brasileira de Bioética*, 10(1-4), 106-109.
- Rosa, E. B. P. R. (2020). Cisheteronormatividade como instituição total. *Cadernos PET-Filosofia*, 18(2), 59-103.
- Sá, S. P. D., Carreiro, R., & Ferraraz, R. (2015). *Cultura pop*. EDUFBA.
- Scott, J. W., Louro, G. L., & Silva, T. T. D. (1995). Gênero: uma categoria útil de análise histórica de Joan Scott. *Educação & realidade*, 20(2), 71-99.
- Soares, T. (2014). Abordagens teóricas para estudos sobre cultura pop. *Logos*, 2(24), 1-14.
- Soares, T., Lins, M., & Mangabeira, A. (2020). Divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática. *divas pop: o corpo-som das cantoras na cultura midiática*, 1, 25-42.
- Soares, T., & Lins, M. (2017). Políticas de gênero nas performances de Madonna. *Vozes e Diálogo*, 16(02).

DISPOSITIVO E ACONTECIMENTO NO DOCUMENTÁRIO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO

Felipe Ferreira Neves¹

O presente artigo examina, criticamente, três documentários contemporâneos brasileiros do início do século XXI que se utilizaram de dispositivos como estratégias de realização na produção de suas narrativas. O objetivo desta pesquisa é investigar como tais dispositivos participam da construção da narrativa fílmica e quais são os efeitos de sentido por eles produzidos. Considera-se que os filmes que se utilizam de dispositivo se abrem para o acaso, possibilitando acontecimentos. A abordagem metodológica contou com uma breve análise fílmica das obras: *Ação e Dispersão* (2002), de Cezar Migliorin; *Rua de Mão Dupla*

1. Pós-doutorando em Tecnologia da Inteligência e Design Digital na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Discente
felipe.neves170@gmail.com

(2002), de Cao Guimarães; e *Saudade, vídeo-cartas para Cuba* (2005), de Coraci Ruiz; além de examinar pontualmente outros trabalhos de Cao Guimarães, Eduardo Coutinho, Kiko Goifman, Sandra Kogut e Coraci Ruiz. Como fundamentação teórica, utilizou-se os autores Bill Nicholls, Christine Mello, entre outros, bem como a teoria do dispositivo de Michel Foucault e a teoria do acontecimento de Gilles Deleuze. O principal eixo de abordagem se deu a partir da obra de Cezar Migliorin, que aborda tanto o conceito de filme-dispositivo como a lógica do acontecimento.

Contextualização

No final dos anos 1990 houve um aumento marcante na produção cinematográfica brasileira, principalmente de documentários de longa-metragem (Marson, 2006). Mesmo essas obras sendo diferentes entre si, é possível identificar — especialmente a partir dos anos 2000 — algumas práticas em comum. Tais obras utilizavam, no lugar de roteiros, outras estratégias para sua realização. Essas práticas começaram a ser pensadas a partir da noção de dispositivo, que se tornou recorrente tanto no campo do documentário como na crítica das artes contemporâneas.

Assim, as perguntas que se faz são: como opera o dispositivo, aqui utilizado como uma estratégia narrativa? No funcionamento do dispositivo, que deslocamentos têm ocorrido no papel do diretor, dos participantes e da equipe?

O objetivo deste artigo é compreender como esses dispositivos auxiliam na construção da narrativa fílmica dos documentários, bem como quais são os efeitos de sentido produzidos por eles. Para isto, concentrou-se na delimitação da noção de dispositivo aqui adotada, traçando uma trajetória de seu desenvolvimento. Realizou-se também

o mapeamento de processos que compõem o dispositivo e identifica seus funcionamentos; além de discutir se seu uso enriquece as narrativas filmicas nos documentários, encontrando os diferentes efeitos de sentido produzidos, propondo que os filmes que se utilizam de dispositivo se abrem para o acaso, possibilitando *acontecimentos*. Foram eleitos para isso os filmes *Ação e Dispersão*, de Cezar Migliorin (2002), *Rua de Mão Dupla*, de Cao Guimarães (2002) e *Saudade, vídeo-cartas para Cuba*, de Coraci Ruiz (2005). As obras selecionadas dialogam, de formas diversas, com a noção de dispositivo aqui examinada, permitindo ilustrar e investigar as características distintas que os compõem e possibilitando a circunscrição de suas potencialidades.

O conceito de dispositivo é apresentado por vários autores, dentre os quais destacamos Jean-Claude Bernardet (2005), que desenvolve a ideia de filme de busca; Consuelo Lins (2004, 2007), que trabalha a ideia de dispositivo de filmagem, priorizando o momento da filmagem em relação ao momento da montagem; e Cezar Migliorin, (2005, 2008), que desenvolve a ideia de filme-dispositivo, a qual serviu de base de entendimento para o desenvolvimento deste artigo. Todas estas formas de abordar o conceito têm uma inspiração claramente foucaultiana e deleuziana, que o trabalho tenta esclarecer.

Dispositivo e seus percursos

Para conceituar o termo *dispositivo*, faz-se necessário esclarecer um problema semântico referente aos diferentes significados que lhe foram atribuídos e que o transformaram em uma metonímia².

-
2. Metonímia: figura de retórica que consiste no uso de uma palavra fora de seu contexto semântico normal, por ter uma significação que tenha relação objetiva, de contiguidade, material ou conceitual, com o conteúdo ou com o referente ocasionalmente pensado.

Assim, segundo o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, de Jacques Aumont e Michel Marie (2009):

Além de seus sentidos jurídicos e militares, o termo dispositivo designa, em mecânica, a maneira pela qual são dispostas as peças e os órgãos de um aparelho, e, com isso, o próprio mecanismo. É essa metáfora que está na origem da expressão freudiana, o “dispositivo psíquico”, que dá conta da organização mental da subjetividade em instâncias (inconsciente, pré-consciente, consciente). Esse sentido foi retomado pela teoria do cinema, notadamente por Jean-Louis Baudry (1970) e por Christian Metz (1975) para definir o estado psíquico bem particular que caracteriza o espectador de cinema durante a projeção. (Aumont & Marie, 2009, p. 83)

Esta é uma formulação de dispositivo de parte da crítica francesa dos anos 1970, que se utiliza de bases estruturalistas e psicanalíticas para definir o “dispositivo modelo”, produtor de um “efeito cinema”. Nesta concepção, os aparelhos (ou *devices*), sistemas de captação de imagens e som, assim como os de exibição, também são entendidos como “dispositivos técnicos” (Baudry, 1970, 1975). Partindo deste princípio, Dubois (2004), ao analisar obras de videoinstalação derivadas da videoarte dos anos 1970, também trabalha com o conceito de dispositivo, considerando-se a arquitetura dos espaços de exibição enquanto organizadora da projeção e do tempo.

Consuelo Lins, em *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo*, comenta sobre essa formulação de dispositivo:

Estruturalismo e psicanálise são convocados por essa crítica totalizante [...]. Trata-se, por um lado, de associar o cinema a um projeto ideológico: a câmera não é neutra e reproduz os códigos que definem a objetividade visual [...] da cultura dominante.

Por outro, de explicitar as condições psíquicas de recepção inerentes ao dispositivo da sala escura, que imobiliza o espectador entre a imagem e o projetor, favorecendo a identificação dele com os heróis na tela e com o que produz o espetáculo [...]. O espectador, produto desse dispositivo, é um ser necessariamente alienado: naturaliza o que é artifício, negando a representação como representação; vive a ilusão de que é o centro do mundo e que dele emana o sentido das imagens, o que em tempos de desconstrução e de crítica às noções de sujeito e autoria é um ultraje. E o pior, para essa crítica, é que essa experiência alienante se repete a cada filme, por mais diferentes que sejam as histórias narradas, pois é de forma estrutural que o dispositivo cinematográfico define as condições e a natureza da experiência do espectador. (Lins, 2008, p. 58)

A utilização que se faz neste presente artigo do conceito *dispositivo* é a mesma trabalhada por teóricos brasileiros como Jean-Claude Bernardet, Consuelo Lins e, principalmente, Cezar Migliorin. Esta noção de dispositivo se aproxima — mas não de forma simples — tanto da concepção de Michel Foucault como de Gilles Deleuze.

O filósofo italiano Giorgio Agamben atualiza o conceito de dispositivo em Foucault mantendo suas bases, explicando que um dispositivo é:

qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o panóptico, as escolas, as confissões, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas, etc., cuja conexão com o poder é em um certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e — por que não — a linguagem mesma, que é talvez o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata — provavelmente sem dar-se

conta das consequências que se seguiram — teve a inconsciência de se deixar capturar (Agamben, 2005, p. 13).

A noção de dispositivo que se desenvolverá como estratégia central de análise no presente trabalho envolve as regras e as condições autoimpostas pelo realizador para a criação de sua obra: o *leitmotiv*³ que conduzirá a narrativa filmica nos encontros que acontecerão a partir da lógica do acaso; uma delimitação do espaço e do tempo que se dará a partir de um artifício, mas não de um roteiro previamente definido.

A noção remete à criação, pelo realizador, de um artifício ou protocolo produtor de situações a serem filmadas - o que nega diretamente a ideia de documentário como obra que “apreende” a essência de uma temática ou de uma realidade fixa e preexistente. (Lins & Mesquita, 2008, p. 56)

Em seu livro, *Inevitavelmente Cinema*, Migliorin retorna ao conceito de dispositivo: “Diria que o mais importante da noção era a ideia da criação de regras que colocavam uma certa situação em crise e demandavam gestos de criação” (Migliorin, 2015, p. 78). Ou seja, uma proposição do realizador, uma limitação de tempo e espaço em que os participantes se relacionam. Contudo, o dispositivo não pode ser resumido apenas a regras, pois ele é também um campo de tensão em transformação, permitindo que o realizador se retire e se reafirme, fazendo deslocamentos de seus participantes e possibilitando novas experiências. Uma certa falta de controle o integra e o constitui, como em uma situação crítica capaz de produzir acontecimentos na imagem e no mundo.

3. Termo em língua alemã que significa motivo condutor ou motivo de ligação.

Jean Claude Bernardet utiliza o conceito de dispositivo para analisar o filme *Dez*, em seu livro *Caminhos de Kiarostami*: “no decorrer da realização, qualquer coisa que ocorra durante a filmagem, mesmo que imprevista, deverá enquadrar-se no dispositivo” (Bernardet, 2004, p. 14). Essa concepção tem inspiração na obra do crítico e cineasta francês Jean-Louis Comolli, na qual ele propõe um cinema sobre o risco do real, que tenha como questão “não mais como fazer o filme, mas como fazer para que haja filme?” (Comolli, 2008, p. 169).

Hoje em dia os roteiros não se contentam mais em organizar o cinema de ficção, os filmes de televisão, os jogos de vídeo, as agências matrimoniais, os simuladores de vôo. A ambição deles ultrapassa o domínio das produções do imaginário, para colocar em sua responsabilidade as linhas de ordem que enquadram aquilo que se deve nomear precisamente ‘nossas’ realidades. (Comolli, 2001, p. 100)

No Brasil, o diretor Eduardo Coutinho foi o primeiro a usar a ideia de dispositivo para explicar seu método — isto é, a forma de abordar determinado assunto —, o qual ele chamou de “prisão”. Como aponta Lins:

Em Eduardo Coutinho (Santo Forte, Babilônia 2000, Edifício Máster, O fim e o princípio) o dispositivo é antes de tudo, uma máquina que provoca e permite filmar encontros. Relações que acontecem dentro de linhas espaciais (uma favela, um prédio, um vilarejo), temporais (o tempo de filmagem de cada documentário), tecnologias (os equipamentos utilizados), acionadas por ele cada vez que se aproxima de um universo social. (Lins, 2009, p. 4)

Consuelo Lins, em seu livro *O documentário de Eduardo Coutinho* — *Televisão Cinema e Vídeo*, relata trecho de conversa com o diretor,

em que ele afirma: “Filmar dez anos, filmar só gente de costas, enfim, pode ser um dispositivo ruim, mas é o que importa em um documentário” (Lins, 2004, p. 101). Para o diretor, a criação do dispositivo é mais importante que o próprio tema do documentário, assim como a produção de um roteiro. Esse pequeno trecho da fala de Coutinho indica não somente a influência das ideias de Comolli, mas também a mesma concepção de dispositivo posteriormente trabalhada por Migliorin.

Uma característica dos documentários que se utilizam de dispositivo é a criação de situações que preexistem ao filme, como propõe Migliorin (2005, p. 149): “O que está para ser documentado é uma contingência, ou seja, algo que pode ou não ocorrer. O que o filme-dispositivo se propõe a fazer é criar mecanismos para eventualmente captar o que é contingente”, o que não está pronto no mundo para ser filmado. O dispositivo é um artifício que sempre deixa às claras para o espectador as circunstâncias dessa construção; no entanto, somente a criação de um dispositivo não garante que o filme possa existir.

Apesar de o dispositivo definir uma metodologia, um artifício para que o filme exista, uma arbitrariedade que pode ser mais ou menos sutil, não se trata de trocar um roteiro por outro, de naturalizar o artifício propositor. Trata-se de viver a experiência, de abrir-se para o acaso, para a incerteza da imanência dos acontecimentos que podem criar rupturas na roteirização da vida.

Cada dispositivo tem uma forma distinta de funcionamento, que não se realizará de modo igual em diferentes trabalhos; pressupõe-se, assim, que não se trata de algo estrutural ao cinema. A criação de um dispositivo é realizada em cada filme, obtendo sempre efeitos diversos. Ele pode se dar, por exemplo, na forma lúdica de brincadeira ou jogo,

como no filme *Acidente* (2005), de Cao Guimarães, ou em forma de busca, como no filme *33* (2004), de Kiko Goifman, ou nos filmes de Coutinho em que o dispositivo funciona como aquilo que possibilita os encontros, uma entrada em um certo universo a ser explorado.

Assim, o dispositivo, traçando uma rota de fuga do que é autêntico e espontâneo, pode ser, por exemplo, um jogo proposto pelo cineasta, como em “Rua de Mão Dupla”, que retira os personagens de seus cotidianos criando uma situação nova, na qual o filme se dá; ou uma brincadeira com as palavras, como em “Acidente”, em que um poema criado pelos documentaristas gera um roteiro de viagem e filmagem. (Ruiz, 2009, p. 27)

Mas não é sem luta que os dispositivos mantêm seu funcionamento. Consuelo Lins, ao analisar *Santo Forte* (1999), aponta uma passagem do filme em que o dispositivo de Coutinho — de filmar apenas pessoas selecionadas em pesquisa prévia — teria sido ultrapassado ao incorporar o depoimento de Elizabeth, a filha de Dona Thereza, uma das entrevistadas:

Ao inserir a sequência no documentário, Coutinho expõe a fragilidade e a contingência do seu dispositivo, sob o risco constante de se desfazer diante de novos elementos do real. Mostra ao mesmo tempo o quanto um filme tem a ganhar ao se manter disponível em relação ao acaso. O mundo decididamente não cabe nos procedimentos de filmagem que inventamos. Ele felizmente “esperneia”, diz Comolli. (Lins, 2004, p. 115)

Ao apontar como fragilidade do dispositivo a incorporação do depoimento, Lins vai ao encontro da definição de dispositivo como apenas as regras elaboradas para o filme acontecer. O entendimento que

se faz aqui é o da concepção de dispositivo como um *campo de tensão* que se abre para o acaso, capaz de criar e incorporar fissuras e rupturas.

Existem diferentes graus de comprometimento através dos quais o realizador pode interagir a partir do dispositivo, estabelecendo uma relação direta com a estrutura narrativa do filme, podendo ou não gerar um filme-dispositivo. Os filmes-dispositivo, segundo Migliorin, são obras inteiramente estruturadas em função do dispositivo. O que foi documentado é resultado de seu funcionamento, e não existia antes dele. Portanto, nem todas as obras que se utilizam de dispositivo geram filmes-dispositivo. Para Migliorin, os filmes de Coutinho não são filmes-dispositivos, mas documentários que se utilizam de dispositivo, que optam por outras estratégias narrativas, enfatizando a relação de entrevista e outras formas de relações.

Toda experiência implica um suplemento, um excesso em relação ao dizível e ao sensível de um determinado dispositivo; um excesso que não é uma multiplicidade de partes, mas de mundos possíveis. Um incomensurável lá onde os corpos circulam e se relacionam. Uma impossibilidade de unidade entre os atores de um campo democrático. (Migliorin, 2008, p. 21)

A ideia de um certo excesso (multiplicidade de sentidos) na experiência é o que impede os sentidos de se homogeneizarem e se transformarem em unos, sendo o que impossibilitaria a representação. É desse excesso da experiência que emerge a possibilidade de acontecimento.

O que existe na história, na vida, no indivíduo entra no dispositivo como parte de um todo móvel e modulável distante de uma instância exterior que pudesse, de fora, organizar uma representação, ajustar uma imagem a um indivíduo, reduzindo

assim a imagem a uma significação discursiva. (Migliorin, 2008, p. 11)

O deslocamento que o dispositivo permite ao realizador, que passa a participar da experiência e da imagem, criando uma enunciação coletiva, também é o que impossibilita a organização da representação. Dessa forma, é possível entender o documentário como parte de um dispositivo maior, que é o próprio filme, gerando obras que se constituem como lugares de criação capazes de intervir na realidade. Isso permite um movimento de saída para o realizador, que pode não mais dirigir seus “personagens”, e possibilita um momento de montagem não orientada por instância exterior, mas permeada pelo acaso e pelo risco, pelo imponderável dos acontecimentos.

Ação e dispersão

Ação e Dispersão, de Cesar Migliorin (2002), é um curta-metragem em vídeo realizado com o patrocínio da Petrobras e selecionado para o Festival Internacional de Curtas-Metragens do Rio de Janeiro, no ano de 2002. Considera-se este trabalho como fundamental para o desenvolvimento do conceito de filme-dispositivo, que Migliorin delimita em seu artigo de 2005 e desenvolve em sua tese de doutorado, em 2008.

A proposta do realizador é viajar até que todo o dinheiro do patrocínio acabe. O dispositivo é anunciado sob a forma de duas cartelas de créditos: “um homem e uma câmera” e “jamais duas noites na mesma cidade”. Também, em texto, informa-se que “Este filme foi realizado com um prêmio de 20 mil reais, concedido pela Petrobras”. Em seguida, uma tabela com um tipo de orçamento é apresentada:

imposto, produtora, realizador, câmera, edição, pesquisa e fitas; total: R\$7.700,00. Esta divisão vertical de funções, que presume uma realização hierarquizada, é simbólica ou fictícia, porque, como foi mostrado nos créditos, só há “um homem e uma câmera” e, ao final, é informado que se trata de um “vídeo by Cesar Migliorin”, ou seja, o realizador acumulou todas as funções.

Figura 1

Frame 1 do filme Ação e Dispersão



Ação e Dispersão (Migliorin, 2002).

Ainda em forma de texto (numérico), um cálculo que subtrai os gastos de R\$7.700 do total de R\$20.000 do prêmio, chega ao restante de R\$12.300,00 (US\$5.224,00). Em primeira pessoa, o realizador mostra notas empilhadas em maços de 100 e 50 reais, enquanto afirma: “Excluindo todos os gastos. Este é o dinheiro do filme da Petrobras para fazer o vídeo de 5 minutos *Ação e Dispersão* que começa agora” (Figura 1). Cinco cortes rápidos (com menos de 3 segundos cada) mostram um táxi

amarelo e azul, um ônibus com o letreiro “Rio Resende”, um garfo sendo levado a boca, um prato de comida sobre uma mesa em um ambiente aberto para rua e um quarto simples com a cama bagunçada. Na cena do prato, pode-se notar que é noite e que não se trata do mesmo horário da cena anterior, a do garfo. Todos os cortes indicam passagem de tempo.

Esse prólogo funciona como uma síntese das cenas que serão vistas em todo o vídeo: transporte, alimentação, dormitórios e dinheiro. Estes são os gastos básicos para a produção de um filme. Para se realizar uma obra audiovisual, será necessário fazer o transporte, garantir a alimentação e, caso haja viagem, a hospedagem da equipe.

Figura 2

Frame 2 do filme Ação e Dispersão



Ação e Dispersão (Migliorin, 2002).

Ação e Dispersão faz uso dos *procedimentos de desconstrução*, rompendo com o modelo clássico e trazendo outra forma discursiva e de produção de sentidos; insere-se no campo das obras experimentais que estão em processo e que têm seus enunciados abertos. Valente (2002)

classifica o projeto como *documentário-processo*, termo que se aproxima do conceito de *filme-dispositivo*, desenvolvido por Migliorin (2005, 2008). O trabalho também se insere no âmbito da tradição dos filmes-ensaios.

Videocartas

A documentarista e pesquisadora Coraci Ruiz possui um sólido trabalho de investigação e de experiências com videocartas. Entre suas principais realizações estão os curtas *Olhos Negros: compartilhando imagens* (2003), *Saudade, vídeo-cartas para Cuba* (2005), *Outra Cidade* (2009) e o longa-metragem *Cartas para Angola* (2013)⁴. São documentários que se utilizam de videocartas como estratégia de realização.

Em sua dissertação de mestrado, intitulada *Documentário dispositivo e videocartas: aproximações* (Ruiz, 2009), a autora investiga as linhas de aproximações entre o conceito de documentário-dispositivo e algumas experiências com videocartas. Os conceitos de *dinâmica fabuladora* (Teixeira, 2004), *cinema indireto* (Parente, 2000), assim como o de filme-dispositivo (Migliorin, 2008) são invocados a fim de dar conta desta aproximação, a qual a autora defende como sendo um cinema documental “que não se relaciona com um real dado nem com identidades estagnadas, que não busca a verdade e que não tem certezas. Este cinema deseja falar de processos e transformações, de encontros e relações” (Ruiz, 2009, p. 8).

4. Todos estes trabalhos encontram-se disponíveis para visualização na página do YouTube do canal da produtora Laboratório Cisco (s.d.). Home [YouTube channel]. YouTube. Recuperado em 01 fevereiro de 2025, de <https://www.youtube.com/user/laboratoriocisco/videos>

Videocartas são mensagens, gravadas em vídeo, destinadas à troca entre pessoas conhecidas, ou mesmo desconhecidas. Em *Das crianças Ikpeng para o mundo* (Txicão et al., 2001), trabalho realizado pelas oficinas da ONG Vídeo nas Aldeias, quatro crianças da tribo Ikpeng apresentam suas vidas na aldeia. Apesar de o trabalho surgir como uma resposta à videocarta das crianças de Sierra Maestra, em Cuba, esta não se destina exclusivamente a elas, como indica o próprio nome do vídeo. Esta característica de obra aberta possibilita diferentes respostas, como o trabalho *Outra Cidade* (2009), produção que integra a pesquisa de Ruiz, que se origina a partir da necessidade de pensar os trabalhos anteriores *Olhos Negros* e *Saudade* — nos quais a elaboração das videocartas, como estratégia de realização, deu-se de forma muito intuitiva, como menciona a autora em sua dissertação.

O documentário *Saudade, vídeo-cartas para Cuba* (Ruiz & Matos, 2005), de 25 minutos de duração, realizado por Coraci Ruiz e Julio Matos, é resultado de uma viagem para cursar o *workshop* “*Taller de Realización de Documentales*” na EICTV – *Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de Los Baños*. O filme utiliza-se da troca de videocartas entre amigos do Brasil e de Cuba para construir sua narrativa. A proposta (dispositivo) dos realizadores foi gravar mensagens com pessoas conhecidas no Brasil e entregar essas videocartas para os respectivos amigos em Havana, onde gravariam suas respostas.

Três partes estruturam o trabalho, como em uma narrativa clássica de 3 atos. Na primeira parte são apresentados os participantes, a proposta do filme, imagens de Cuba e as videocartas sendo assistidas. Na segunda parte, a narrativa se concentra em Cuba; as histórias dos participantes são ilustradas por imagens de cobertura de seus cotidianos

e da vida em Havana. A terceira parte foca em dramas pessoais, conflitos, dificuldades e planos para o futuro, além das respostas das videocartas.

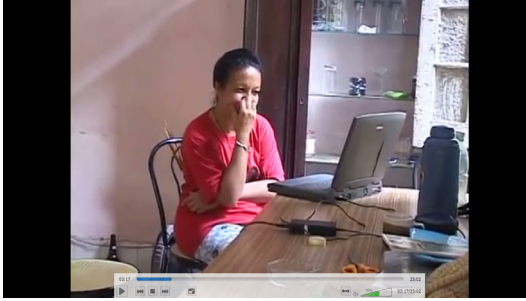
A utilização da videocarta no documentário é um exemplo de como o dispositivo — entendido aqui como um campo de tensão entre os diferentes elementos que o compõem — ultrapassa os limites do filme, criando ações e movimentos no mundo.

Em *Saudade, vídeo-cartas para Cuba* (Ruiz & Matos, 2005), a principal estratégia utilizada pelos realizadores são as trocas das videocartas; as mensagens de vídeo entre amigos brasileiros e cubanos são artifícios criados que entram em circulação por meio da mediação dos realizadores. A utilização dessa estratégia pode ser entendida como um dispositivo. O filme revela, em uma dimensão micropolítica, uma relação intimista e carinhosa entre amigos distantes, que se estende aos realizadores; também, em uma dimensão macro, apresenta uma visão sobre o regime político de Cuba.

Entretanto, mesmo utilizando-se de um dispositivo, este não pode ser entendido como um filme-dispositivo, na perspectiva de Migliorin (2005, 2008), por se utilizar de outras estratégias, tais como as entrevistas, as passagens em vídeo musicadas (videoclipes) e também recursos gráficos que abrem para outras lógicas, outros efeitos de sentidos, além daqueles possibilitados pelo dispositivo. O trabalho de Ruiz & Matos é um documentário que se utiliza de dispositivo, que inicia um movimento no mundo, provocando e potencializando encontros, mas que não preserva o dispositivo até o fim. Assumindo outros caminhos e prescindindo de uma enunciação compartilhada entre os participantes, o documentário retorna o centro da enunciação para os realizadores.

Figura 3

Martica assistindo à mensagem



Saudade, vídeo-cartas para Cuba (Ruiz & Matos, 2005).

Figura 4

Juana, Cibel e Patri assistindo à mensagem de Ireô



Saudade, vídeo-cartas para Cuba (Ruiz & Matos, 2005).

Uma rua de mão dupla

Rua de Mão Dupla, de Cao Guimarães (2002), é um documentário concebido como uma videoinstalação, produzida para a XXV Bienal Internacional de São Paulo, com o título de *Iconografias Metropolitanas*.

O trabalho é resultado da trajetória do artista, simbolizando suas ligações com as artes plásticas, fotografia, videoarte e cinema.

A proposta é uma experiência com seis pessoas desconhecidas que, separadas em duplas, trocam de casa por 24 horas, e, com uma câmera digital, registram a tentativa de descobrir quem mora ali, convivendo com os objetos domésticos que não lhes pertencem. Após esse período de tempo, os participantes dão um depoimento para o realizador, relatando a experiência de passar uma noite na casa, e de como imaginam ser esse “outro” que habita aquele espaço. Este dispositivo, criado pelo realizador, é enunciado no filme em cartela de texto (Figura 5): “Eliane Lacerda e Rafael Soares trocam de casa durante 24 horas, cada um com uma câmera de vídeo. Eles não se conheciam”. O mesmo procedimento também é utilizado para outras duas duplas: “Paulo Dimas e Mauro Nevenschwander, Eliane Marta e Roberto Soares. Todos participantes da experiência são da classe média de Belo Horizonte e moram sozinhos”.

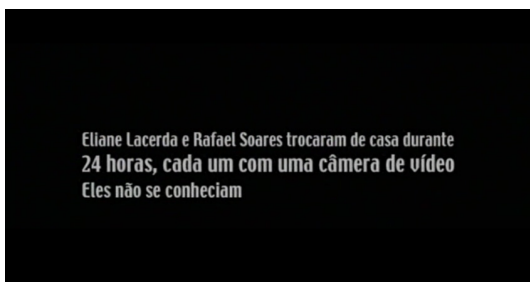
Uma certa lógica de contraponto, pensada a partir das ocupações dos participantes, mais técnicas ou mais artísticas (objetiva ou subjetiva) é o que parece determinar as duplas. Em ordem de aparição: um produtor musical e uma oficial de justiça; um engenheiro e um arquiteto; um poeta e uma escritora. O diretor define a ordem das duplas no filme e mantém a cronologia do material filmado, mas reduz seu tempo, organizando o total de 1:15 minutos do filme em três blocos de 20, 25 e 30 minutos.

O dispositivo desnaturaliza o ambiente da casa (Figura 6) e é por meio da câmera que cada participante encontra sua forma de investigar esse lugar do outro. Ou seja, a câmera se transforma em um aparelho de exploração (Figura 7). As imagens captadas pelos próprios participantes representam um deslocamento no papel do realizador, que pode se retirar

do centro da enunciação, não tendo mais o controle sobre o material produzido. “Um gesto de *mise-en-scène* que se apaga em favor da auto-*mise-en-scène* do personagem, cedendo lugar ao outro, favorecendo seu desenvolvimento, lhe dando tempo e campo para se locomover”, como explicado por Lins, em Maciel (2009, p. 102). Não se trata de uma retirada total do filme por parte do realizador, mas de retirar-se de uma parte das imagens e dos sons produzidos pelos participantes que se autodirigem.

Figura 5

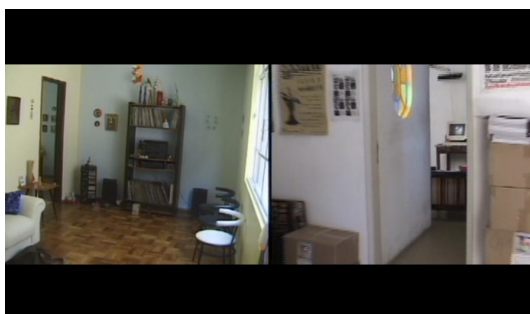
Frame 1 de Rua de Mão Dupla



Rua de Mão Dupla (Guimarães, 2002).

Figura 6

Frame 2 de Rua de Mão Dupla



Rua de Mão Dupla (Guimarães, 2002).

Figura 7

Frame 3 de Rua de Mão Dupla



Rua de Mão Dupla (Guimarães, 2002).

A forma pela qual os participantes narram a vida do outro revela muito mais sobre eles do que se poderia esperar. Em grande parte responsável pelos efeitos produzidos pelo dispositivo, a proposta do realizador de solicitar aos participantes que falem do outro, e não de si, produz uma diminuição do autocontrole que normalmente é verificado quando alguém é incumbido de construir sua própria imagem (Figura 8).

Figura 8

Frame 4 de Rua de Mão Dupla



Rua de Mão Dupla (Guimarães, 2002).

A proposta de solicitar que os participantes falem sobre outros — e não de si próprios —, apesar de parecer um gesto pequeno, representa uma mudança significativa na tradição do documentário, que tem no procedimento de “dar voz ao outro” um parâmetro para suas produções. Ao falar de pessoas desconhecidas e filmar suas casas, os participantes acabam por revelar seus interesses e preconceitos pessoais de forma singular. Isto é possível a partir de um efeito de “desprogramação” realizado pelo dispositivo que, relacionando elementos distintos, criam possibilidade para o surgimento daquilo que está além do previsto.

A ideia de uma rua de mão dupla — na qual os participantes, ao construírem o outro, construam a si próprios, em processos variados e simultâneos que transcendem os próprios limites do filme — cria acontecimentos no mundo e condições para uma potência criativa do acaso, deslocando a noção clássica de autoria.

Rua de Mão Dupla (Guimarães, 2002) não é apenas um documentário que usa o dispositivo como uma de suas estratégias, mas, mais que isto, é exemplar daquilo que Migliorin aponta como sendo um filme-dispositivo. Nele, toda a narrativa é estruturada pelo dispositivo, que se estende até a montagem, atingindo o momento em que o realizador se presentifica, fazendo a manutenção de seu funcionamento, respeitando as lacunas criadas pelo dispositivo que se propõe a gravar aquilo que não existia antes dele e só é possível por causa dele.

Perspectivas sobre o filme-dispositivo a partir da experiência

A presente análise buscou delimitar, a partir de um *corpus* específico, a utilização do conceito de dispositivo, que se mostrou recorrente no documentário contemporâneo brasileiro. O dispositivo é um artifício

que define espaço, tempo, participantes e regras como elementos que se relacionam em uma experiência fílmica. Esta proposição cria um campo de tensões que atua de duas formas complementares, quais sejam: a primeira, de extremo controle, limites e regras; e a segunda, de abertura, relacionada às ações dos participantes. O realizador, como parte do dispositivo e participante da experiência, tem a possibilidade de movimentos de retiradas e reaproximações.

O conceito de dispositivo é desenvolvido, com suas particularidades, por teóricos como Jean-Claude Bernardet, Consuelo Lins e Cesar Migliorin. Durante a pesquisa deparou-se com diversas formulações para esse tipo de obra, a saber: filme de busca, dispositivo de filmagem, dispositivo artístico, dispositivo relacional e filme-dispositivo. Se fosse o caso de se criar uma formulação própria, ter-se-ia pensado em *filme-proposta*, mas adotou-se a formulação de *filme-dispositivo*, de Cesar Migliorin, pois este serviu de base para o entendimento da dinâmica e do funcionamento do dispositivo. Como já apontado, existe, nesta noção, uma inspiração foucaultiana e uma deleuziana; uma aproximação de conceitos que não se dá facilmente.

De certa maneira, a noção de dispositivo que utilizamos aqui tem pontos de convergência com o conceito de dispositivo utilizado por Michel Foucault nos seus escritos a partir dos anos 70. Ao descrever o surgimento e o funcionamento de diferentes dispositivos de poder, Foucault inventa uma “filosofia da relação” e nos faz ver múltiplas redes em que estamos envolvidos, a que somos assujeitados, e que nos constituem à revelia. Redes, ou relações, que se estabelecem entre discursos, instituições, espaços, técnicas, regras, o dito e o não-dito de uma época específica, produzindo “mundos”, “sujeitos”, “objetos” — eis o que Foucault define como dispositivo. (Lins, 2009, p. 132)

Foucault deixa claro em seu conceito de dispositivo o caráter de artefato da realidade, produzido por práticas em tempos e espaços específicos, além de destacar como fundamental a dimensão visual dos dispositivos, que “traduzem, em diferentes épocas, diversos modos de ver e de fazer ver” (Lins, 2009, p. 132). Por outro lado, Deleuze afirma:

Duas consequências importantes decorrem disto para uma filosofia dos dispositivos. A primeira é o repúdio aos universais. O universal na verdade não explica nada, é ele que deve ser explicado. Todas as linhas são linhas de variação, que não têm nem mesmo coordenadas constantes. O Uno, o Todo, o Verdadeiro, o objeto, o sujeito, não são universais, mas processos singulares, de unificação, de totalização, de verificação, de objetivação, de subjetivação imanentes a um determinado dispositivo. E ainda, cada dispositivo é uma multiplicidade na qual operam determinados processos em devir, distintos daqueles que operam em outro. (Deleuze, 1990, p. 188)

Um ponto de convergência identificado entre o conceito de Foucault e a noção de dispositivo aqui trabalhada está na possibilidade de a obra relacionar elementos heterogêneos, criando processos de construções subjetivas. É evidente que os propósitos destes dois tipos de dispositivos são diferentes. Foucault identificou dispositivos que, utilizados em regimes disciplinares, permitem a manutenção do poder. Seu funcionamento se dá de forma semelhante ao que ocorre na prisão, na fábrica, no hospital ou na escola. No dispositivo utilizado pelas artes audiovisuais contemporâneas, os artistas propõem experiências diversas em uma sociedade de controle, produzindo transformações, deslocando visões estabelecidas, criando novas sensações de espaços e temporalidades, fabricando imagens e narrativas com potenciais de resistência artística e política.

A escolha dos três filmes do *corpus*, se dá no sentido de constatar que a utilização do dispositivo nos documentários funciona como uma forma de retirar o excesso de poder do realizador, permitindo a retirada do centro enunciativo da obra e promovendo o descontrolo e o acaso — aqui entendidos enquanto potências criadoras. Com isso, a noção clássica de autoria é deslocada, as obras se tornam processos e os enunciados passam a ter uma natureza aberta.

A qualidade dessas obras encontra-se no modo como fazem o público partilhar e viver nelas tais experiências oferecidas. É a própria experiência como proposição de arte. Esses trabalhos deflagram e permitem ao público viver o seu processo de criação. Tais práticas processam muito mais sua estética em termo de obra inacabada do que acabada, pois importa menos o sentido final depositado no trabalho e mais a qualidade com que é empreendida a vivência dos sentidos no interior dele. (Mello, 2008, p. 189)

Se, em Foucault, os dispositivos são práticas anónimas que ocultam o que realmente são, os dispositivos construídos por artistas revelam suas estratégias em uma postura reflexiva. Como demonstrado anteriormente, apesar de os documentários que se utilizam de dispositivos derivarem do *modo participativo*, no que concerne à da classificação proposta por Bill Nichols (2005), é no *modo reflexivo* — caracterizado por pensar questões relativas ao conceito de representação e verdade, questionando o próprio modo de se fazer o documentário — que se encontra aspectos que dialogam com as obras, como o seu carácter desconstrutivo.

Cabe dizer que a seleção dos trabalhos apontados não reflete uma totalidade da produção de documentários contemporâneos que se

utilizam de dispositivos, mas optou-se por trabalhos que demonstram diferentes possibilidades deste uso. Os dispositivos podem se dar de diferentes formas em cada documentário: em forma de videocartas, nos trabalhos de Coraci Ruiz; de poemas, em *Acidente*; ou, como um jogo, em *Rua de Mão Dupla*, ambos de Cao Guimarães; em forma de busca pessoal, como nos filmes 33, de Kiko Goifman, e *Passaporte Húngaro*, de Sandra Kogut; ou como forma de potencializar os encontros, nos filmes de Coutinho.

Estes desdobramentos são possíveis por causa das diferentes camadas de profundidade que o dispositivo possibilita. Os filmes que operam a partir do funcionamento do dispositivo durante todas as etapas de realização, mantendo a metaestabilidade, são filmes-dispositivos, consoante a definição de Migliorin (2005, 2008). Obras como a de Coutinho não poderiam ser vistas como tal. Porém, o alcance da profundidade da experiência de individuação dos participantes, assim como o potencial de abertura para possíveis acontecimentos, não são exclusividades dos filmes-dispositivos.

Assim como as obras da segunda fase do trabalho de Coutinho, baseadas em entrevistas, constituem uma ruptura em relação ao “modelo sociológico” apontado por Bernardet (1985); os documentários que se utilizam de dispositivo são uma ruptura com os filmes que transformaram a entrevista em uma forma de simplificar a produção e baixar seus custos, empobrecendo as narrativas documentárias.

É importante frisar que o campo do documentário só tem a ganhar ao se utilizar da potência do dispositivo como criador de experiências e como um sistema de escritura autoimposto, a fim de permitir relacionamentos improváveis entre os elementos que o compõem, possibilitando

a emergência de acontecimentos, em uma abertura para o espaço vivido e como uma nova forma de se relacionar com a imagem.

Considerações finais

A análise dos filmes selecionados permitiu compreender como o uso do dispositivo no documentário contemporâneo brasileiro pode operar deslocamentos importantes tanto no modo de produção quanto na construção narrativa e na relação com o espectador. Longe de um recurso meramente técnico, o dispositivo se afirma como proposta estética e política, abrindo espaço para a participação, o acaso e a experiência compartilhada.

As reflexões sobre as contribuições teóricas e as práticas cinematográficas evidenciam que o documentário contemporâneo, ao incorporar o dispositivo, rompe com modelos tradicionais e propõe novos modos de se relacionar com a imagem, o tempo e o outro. Nesse sentido, o filme-dispositivo se apresenta como um campo fértil para a criação de formas audiovisuais mais abertas, sensíveis e politicamente potentes.

Referências

Agamben, G. (2005). O que é um dispositivo? *outra travessia*, (5), 9-16.

Aumont, J., & Marie, M. (2009). *Dicionário teórico e crítico de cinema* (C. B. Gamboa & P. E. Duarte, Trans.). Papirus.

Baudry, J.-L. (1975). *L'Effet cinéma*. Albatros.

Bernardet, J.-C. (2003). *Cineastas e imagens do povo*. Companhia das Letras.

Bernardet, J.-C. (2004). *Caminhos de Kiarostami*. Companhia das Letras.

Bernardet, J.-C. (2005). *O documentário de busca: 33 e Passaporte Húngaro*. In D. Mourão & A. Labaki (Orgs.), *O cinema do real*. Cosac Naify.

Comolli, J.-L. (2001). *Sob o risco do real*. Catálogo do 5º Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte.

Comolli, J.-L. (2008). *Ver e poder: A inocência perdida: cinema, televisão, ficção e documentário*. Editora UFMG.

Deleuze, G. (1990) ¿Que és un dispositivo? In G. Deleuze, B. Gots, H. L. Dreyfus, M. Frank, A. Glücksmann, & É. Balibar (Orgs.), *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155-161). Gedisa.

Dubois, P. (2004). *Cinema, Godard e vídeo*. Cosac Naify.

Foucault, M. (2008). *O que é autor*. Editor Vega.

Guimarães, C. (Diretor). (2002). *Rua de mão dupla* [Filme]. Videofilmes.

Lins, C. (2004). *O documentário de Eduardo Coutinho: Televisão, cinema e vídeo*. Jorge Zahar Editor.

Lins, C. (2006). *O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg*. Videobrasil.

Lins, C. (2007). O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo. In *Sobre fazer documentários* (pp. 44–51). Itaú Cultural.

Lins, C. (2007). *O documentário expandido de Maurício Dias e Walter Riedweg*. Dossiê eletrônico VídeoBrasil.

Lins, C., & Mesquita, C. (2007). *Tempo e dispositivo nos filmes de Cao Guimarães*. Caja de Burgos.

Lins, C., & Mesquita, C. (2008). *Filmar o real: Sobre o documentário brasileiro contemporâneo*. Jorge Zahar Editor.

Lins, C., & Mesquita, C. (2008). Aspectos do documentário brasileiro contemporâneo. In M. Batista & F. Mascarello (Orgs.), *Cinema mundial contemporâneo*. Papirus.

Marson, M. I. (2006). *O cinema da Retomada: Estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da Ancine* [Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas]. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, UNICAMP.

Maciel, K. (2009). *Transcinemas*. Contra Capa.

Mello, C. (2004). Extremidades do vídeo: O vídeo na cultura digital. *Revista Conexão – Comunicação e Cultura*, 3(6), 17-34.

Mello, C. (2008). *Extremidades do vídeo*. Editora Senac.

Migliorin, C. (2002). *Ação e dispersão* [Filme curta-metragem]. Patrocínio Petrobras.

Migliorin, C. A. (2005). O dispositivo como estratégia narrativa. *Revista Digitagrama*, 3.

Migliorin, C. A. (2008). *Eu sou aquele que está de saída: Dispositivo, experiência e biopolítica no documentário contemporâneo* [Tese de Doutorado, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)].

Migliorin, C. A. (2015). *Inevitavelmente cinema: Educação, política e mafuá* (1. ed.). Beco do Azougue.

Nichols, B. (2005). *Introdução ao documentário* (M. S. Martins, Trad.). Papirus.

Parente, A. (2000). *Narrativa e modernidade: Os cinemas não-narrativos do pós-guerra*. Papirus.

Ruiz, C., & Matos, J. (Diretores). (2005). *Saudade: Vídeo-cartas para Cuba* [Filme]. Laboratório Cisco, Educação e Imagem, KinoStudio Cinema Digital.

Ruiz, C. B. (2009). *Documentário-dispositivo e vídeo-cartas: Aproximações* [Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)].

Teixeira, F. E. (Org). (2004). *Documentário no Brasil: tradição e transformação*. Summus.

Txicão, N. Y., Ikpeng, K., & Ikpeng, K. (Diretores). (2001). *Marangmotxíngmo Mirang: Das crianças Ikpeng para o mundo* [Filme]. Vídeo nas Aldeias.

VIDEOARTE GENERATIVA: DA FOTOGRAFIA À ARTE GENERATIVA DE PEDRO ALVES DA VEIGA

Regilene Ap. Sarzi-Ribeiro¹

Na medida em que as ferramentas de inteligência artificial vão sendo cada vez mais apropriadas e utilizadas na atualidade, nota-se que as imagens geradas pela tecnologia algorítmica apresentam estereótipos e vícios formais que dizem respeito a aspectos éticos e estéticos que precisam ser observados e questionados. No último ano e depois da IA generativa, muito tem se discutido sobre os dilemas da IA e neste contexto, cabe comentar que alguns resultados da apropriação das ferramentas de IA e da programação algorítmica feita por artistas visuais, a partir de suas obras de arte generativa, denotam uma atitude questionadora e

1. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP.
Professora Assistente Doutora na Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru/SP.
regilene.sarzi@unesp.br

ativista, a partir da qual pode-se promover um debate sobre o assunto, desconhecido, novo, mas cujo impacto considerável cabe toda atenção.

Diante do exposto, este artigo apresenta um estudo sobre a relação entre ética e estética algorítmica e a performatividade dos dados visuais no campo da Media Art, tendo a videoarte generativa como objeto de estudo. Para tanto, são definidos os campos da videoarte generativa (Veiga, 2023) e da performatividade videográfica (Sarzi-Ribeiro, 2023; Sarzi-Ribeiro & Rocha, 2022) com foco na fotografia e no uso das imagens como recurso para mixagens, colagens digitais e outros arranjos plásticos com o objetivo de observar, descrever e refletir criticamente sobre como as imagens de banco de dados (imagens preexistentes) que alimentam a história da arte como história da imagem (Belting, 2012), colaboram com a criação de imaginários contemporâneos que buscam o enfrentamento de questões atuais como a falta de equidade de gênero em diferentes atividades sociais como o esporte, o mercado de trabalho e outros. Ao final, encerra-se o artigo com um estudo sobre a obra *JustaPosição* do artista transdisciplinar português Pedro Alves da Veiga (2024) que será descrita, visando apontar o uso da imagem e da fotografia como base de dados para arte generativa, que servirá para a discussão proposta pela pesquisa.

O estudo visa, ainda, investigar em que medida a referida obra do artista, criador, diretor e programador português reflete questões éticas, à luz de reflexões sobre o Trabalho das Imagens, de Jaques Rancière (2021), e o conceito de Infocracia, de Byung-Chul Han (2022), em diálogo com os campos da Teoria e Crítica da Arte e da Filosofia da Tecnologia.

Da Fotografia à Arte Generativa

A imagem, produzida desde a fotografia até a arte generativa, caminha a passos largos rumo a construção de espaços comuns conforme preconiza Jacques Rancière (2021) em seus estudos sobre a imagem. Esta afirmação decorre das observações realizadas pela pesquisa que deu origem a parte do material apresentado neste artigo. A pesquisa foi norteadas pelas seguintes questões: o que são esses espaços comuns dos quais nos fala Rancière e o que a imagem tem a contribuir ou melhor qual a participação da imagem, desde a fotografia até a arte generativa, na edificação desses espaços comuns? Quais as relações entre ética e estética algorítmica e a performatividade dos dados visuais na videoarte generativa?

A busca pela resposta para tais questões consiste em traçar dois caminhos que seguem juntos – um ético e um estético – que na opinião de Jacques Rancière (2009, 2021) e de Byung-Chul Han (2022), devem ser analisados em conjunto, pois estão implicados na experiência humana de produzir e consumir imagens. Imagens consideradas como apresentações do real na forma de eventos, tal como acontecimentos que não representam uma época ou nem mesmo são registros históricos, mas são a própria realidade materializada, que se traduz na conformação de espaços comuns (Rancière, 2021) fruto da troca e da manifestação imagética humana, que por vezes pode ser massificada e superficial (Flusser, 2002), mas é cada vez mais resultado das tecnologias e dos dispositivos maquínicos de produção de imagem, mesmo que estas, como no caso das IAs, sejam alimentadas por um banco de imagens produzidas por mãos humanas.

Em *Infocracia: digitalização e a crise da democracia* (2022), Byung-Chul Han trata do regime de informação que é contrário ao regime disciplinar discutido por Michel Foucault através das ideias sobre os corpos dóceis, explorados pelo capitalismo industrial. Han, afirma que o regime de informação é uma forma de dominação do capitalismo da informação que se estrutura a partir do capitalismo de vigilância. Esse regime transforma os seres humanos em animais de consumo e dados” (Han, 2022, p. 07), que acreditam que são livres, autênticos e criativos. Han esclarece: “Não é então, a posse dos meios de produção que é decisiva para o ganho do poder, mas o acesso a dados utilizados para vigilância, controle e prognóstico de comportamentos psicopolíticos” (Han, 2022, p. 7).

Han também contribui de forma significativa para a reflexão em torno de um aspecto importante da imagem: a sua ação comunicativa. Conforme Han, os indivíduos são dotados de uma racionalidade com determinado grau que se torna insuficiente frente à grande quantidade de informação a ser processada e isso, na leitura do filósofo sul-coreano, acaba gerando a desintegração da esfera pública e tornando a ação comunicativa obsoleta. O autor comenta o pensamento dadaísta a respeito de tal fenômeno, que imaginariam uma racionalidade sem a ação comunicativa pois:

veem no *Big Data* e na inteligência artificial um equivalente funcional para a esfera pública discursiva prestes hoje a se desintegrar, mas que torna obsoleta a teoria de Habermas da ação comunicativa. O discurso é substituído por dados. O processamento do *Big Data* incluiu e abarcou a população. Os dadaístas afirmariam até mesmo que a inteligência artificial *ouve atentamente* melhor do que o ser humano. (Han, 2022, p. 65)

Em contraponto a essa desintegração da esfera pública, gerada pelo excesso de informação calculada e controlada pelo regime de informação calcada no consumo e nos dados, pode-se ressaltar o pensamento de Jacques Rancière sobre o trabalho das imagens que atuam como uma presença, que expressa um pensamento coletivo. Para Rancière (2021), as imagens tem um papel central para compreensão das tecnologias na atualidade, sobretudo as imagens produzidas com ferramentas tecnológicas que podem atuar como atores sociais na criação de espaços comuns. Estes espaços que promovem um comum são manifestos ou expressos como quando a partir das imagens são denunciados modelos e configurações estéticas que tornam visíveis questões éticas como os estereótipos de gênero, violência contra diversidade de gênero, etarismo, racismo religioso, ataques contra etnias e delações sobre o meio ambiente e questões climáticas, entre outros temas sociais, cujas imagens produzidas a respeito são muito mais que registros, pois são a própria apresentação da situação ou uma ação que significa a fala de muitos sujeitos. A imagem produzida por um artista ou ativista com essa perspectiva, gera uma identidade coletiva e passa a configurar um *comum*, marcando um dos aspectos do *trabalho das imagens*, sobre o qual nos fala Rancière (2021).

De igual forma, em *O Trabalho das imagens*, Rancière (2021), defende que se deve buscar relações a partir da indissociabilidade entre estética e política, entre formas e sentidos estéticos. Rancière defende que o estudo das imagens deve se fundamentar em uma base estética, tendo a política como o campo que “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto” (Rancière, 2009, p. 17).

Quando Rancière trata do que ele nomeia como partilha do sensível, fica claro o que ele entende como criação de um espaço comum ou a “inscrição do sentido de comunidade”, presentificado ou dado pelo grau de performance das imagens, que ele inclusive entende como sendo democrático,

A superfície dos signos pintados, o desdobramento do teatro, o ritmo do coro dançante: três formas de partilha do sensível estruturando a maneira pela qual as artes podem ser percebidas e pensadas como artes e como formas de inscrição do sentido de comunidade. Essas formas definem a maneira como obras ou performances “fazem política”, quaisquer que sejam as intenções que as regem, os tipos de inserção social dos artistas ou o modo como as formas artísticas refletem estruturas ou movimentos sociais. (Rancière, 2009, p. 18)

Com os avanços das tecno-imagens, a fotografia ganhou camadas e camadas de significados diversos que resultam de operações poéticas como a montagem, a colagem e, mais especificamente, com as tecnologias de edição cada vez mais elaboradas. A reproduzibilidade da imagem, amplamente já discutida na teoria e na filosofia da arte, produziu efeitos e alterações incomensuráveis na produção de imagem que vão muito além da mediação mecânica ou do olhar enquadrado da câmera. A fotografia foi o primeiro dispositivo de mecanização de produção da imagem que permitiu que o artista interferisse na realidade criando composições que desconstróem a visão e o caráter indicial da realidade, configurando a ficcionalidade como um dos traços da apresentação do real, muito mais do que a sua representação, como na pintura, no desenho e ou escultura, técnicas e linguagens tradicionais de produção e circulação de imagens.

Antes de tratarmos dos aspectos filosóficos que envolvem a ética e a estética na tecno-imagem e seu percurso da fotografia até a IA, cabe observar a imagem no que tange as questões técnicas e o impacto no trabalho de produção das imagens que envolvem o conhecimento técnico. Como se sabe, as imagens técnicas afetam a cultura num nível que é preciso sempre estar atento para refletir. Elas permitem pensar a relação do sujeito com as tecno-imagens tendo como base efeitos como variedade, repetição, propagação e possibilidades construtivas, mas também pensar a imagem a partir das táticas de apropriação como o fenômeno do *Deskilling photography* (Buchloh et al., 2004), no qual a fotografia é desconfigurada ou desabilitada de sua função.

O conceito de *deskilling* pode ser observado na arte e na fotografia como arte contemporânea quando se trata de uma mudança na ênfase tradicional do artesanato e da competência técnica para criação e produção artística e fotográfica em detrimento a outros fatores como o conceito, a ideia e o papel do artista como um curador e ou gerente que concebe a obra mas não necessariamente precisa produzi-la, podendo envolver o uso de assistentes ou outros profissionais contratados que tenham a *expertise* técnica, ou ainda processos e resultados que envolvem a criação intencional de obras que na aparência são rudimentares. Neste cenário, o valor da obra de arte pode ser direcionado para qualidades que vão muito além da habilidade técnica e dizem respeito a originalidade conceitual e crítica as práticas tradicionais, de produção de imagens e da arte.

Na fotografia, isso acontece na medida em que os avanços tecnológicos, particularmente o uso generalizado de câmeras digitais e softwares de edição de imagem, podem provocar um desgaste na

percepção das habilidades necessárias para produção de imagens fotográficas. O resultado é a sensação, inclusive promovida pela indústria de produção de imagens que visa a popularização ou massificação de dispositivos de produção de imagem para promover o consumo e a circulação, tanto das imagens quanto das ferramentas e máquinas de produção de imagens, de que é fácil ou acessível fazer uma fotografia e que não é preciso conhecimento técnico já que uma imagem apelativa e visualmente atraente pode ter mais destaque do que uma imagem produzida com o conhecimento e expertise de um fotógrafo. Observa-se ainda dois fenômenos contraditórios, mas que convivem no universo digital, primeiro o foco na complexidade dos processos fotográficos e nas habilidades únicas de fotógrafos qualificados que se tornam menos necessárias com as tecnologias digitais, embora isso possa ser questionado, e segundo a valorização destes processos no cenário moderno, que revelam que imagens pensantes em sua grande maioria são geradas por sujeitos conscientes e críticos, que questionam os meios pelos quais as imagens são produzidas e os canais pelos quais elas circulam em sociedade.

Quando o foco é na estética, o apelo visual é amplamente estimulado nas mídias sociais e nas plataformas online, que alimentam ainda mais a percepção de que a expertise técnica é menos importante do que a criação de imagens visualmente envolventes. Por isso, o termo “desqualificação” sugere uma mudança nos tipos de habilidades valorizadas na fotografia e embora, a proficiência técnica continue importante, o foco se ampliou para incluir áreas como narrativa, curadoria de imagens e gestão de marca.

Em essência, a desqualificação na fotografia é uma questão complexa que reflete a evolução contínua da área e o cenário mutável da criação e do consumo de imagens. A ênfase na estética revela ainda a discussão ética que tem impacto sobre os profissionais e artistas, enquanto alguns defendem que essas mudanças representam uma democratização da fotografia, outros se preocupam com a potencial desqualificação da área, cujas habilidades podem se tornar menos relevantes.

O fato é que essa discussão ética e estética sobre o uso de dispositivos tecnológicos para produção de imagens se arrasta a muito tempo e é antiga e só se acentua com as ferramentas de inteligência artificial, afinal o banco de dados composto por imagens que alimentam as IA são constituídos de imagens de todo tipo, boas ou ruins, geradas por sujeitos conscientes e críticos ou não. Por isso para pensar as imagens e as relações entre ética e estética algorítmica e a performatividade dos dados visuais na videoarte generativa é preciso pensar nos atravessamentos ético-políticos que se tecem cotidianamente nas interrelações sociais, a partir dos quais cada sujeito encontra-se com o outro, em espaços compostos por alteridades. Cabe pensar a ética no contexto da IA para preservar o humano, inclusive como propõe Edgar Morin (2011), sob uma ética da era planetária: a ética do gênero humano.

Num rápido exercício de relembrar o que é a ética, cabe considerar as origens da palavra: do grego *ethos*, que significa “o modo de ser”, o caráter; e do latim *mos*, que se refere a costumes (Oxford Languages, 2023). O ser humano não nasce com comportamentos éticos e morais, mas os adquire e os conquista por hábito, pelas relações coletivas, construídas histórica e socialmente. No campo da ciência, a ética está na esfera filosófica pautada pela teoria, pelo conhecimento

e pela ciência do comportamento moral, que busca explicar, justificar e criticar o conjunto de normas, costumes e valores que norteiam uma sociedade. Por isso, é essencial que o uso da IA passe por discussões no campo da ética a fim de se apontar o quanto a tecnologia pode estar, na realidade, tornando o ser humano coisificado, desrespeitando-o em sua condição humana. E não se trata apenas de mediar ou regulamentar a economia da produção de imagens e o mercado ultracapitalista da indústria de dispositivos, que, a partir da plataformização da vida, coleta dados para alimentar o sistema de big datas. Um dos dilemas éticos que envolvem a IA é identificar até que ponto as máquinas conseguem entender as questões essencialmente humanas, como, por exemplo, ser capaz de definir o que é bom ou ruim para o usuário. Como se sabe até o momento, embora façam algumas tarefas de forma mais bem executada do que os humanos, as IAs não são capazes de desempenhar ações que sejam essencialmente humanas – como gerar conhecimento semântico ou empírico, por exemplo, em diferentes graus de complexidade; tratar os dados com sensibilidade ou analisar sentimentos e a expressão de sensibilidade, e ou posicionar-se de forma ética, estabelecendo esses limites em respostas ou propostas de ações; demonstrar intenção baseada em regras morais; ou mesmo agir levando em consideração dilemas e problemas psicológicos.

Mas a questão ética passa sim pela regulação urgente e necessária e, sobretudo por políticas de governança que protejam o ser humano contra os usos equivocados, a produção de informações falsas, a produção de imagens antiéticas e outros desmandos que se tem visto com o uso das ferramentas de IA, em vários setores e campos sociais, incluindo a produção de imagens.

Em muitos países, essa discussão já está avançando. Outro ponto que se tem observado são as interações homem-máquina que também não conseguem se aproximar das regras da ética, afinal, as máquinas intrinsecamente não têm ética; é preciso incutir a ética no aprendizado de máquina. Elas seguem parâmetros previamente estabelecidos, e as regras devem ser bem claras e precisas. No entanto, a ética humana é mais do que um regulamento ou conjunto de leis e envolve o outro e a compreensão do que é ser humano – como os dilemas que se veem nos filmes de ficção científica. Quem tem ética são as pessoas que programam as máquinas, e não a inteligência artificial. Além disso, muito já se ouviu a respeito do fato de que a máquina não é boa ou ruim, mas eficaz, e que é um reflexo da sociedade humana, portanto, também condicionada por todos os desvios éticos que o próprio homem produz e vivencia em sociedade.

O físico espanhol José Ignacio Lattore defende, em seu livro *Ética para máquinas* (2019), que é possível programar ética, mas ainda não é possível afirmar que se pode ensinar ética para as máquinas. E, na medida em que a inteligência artificial atravessa questões sociais impactadas diretamente pelo aceleração vertiginoso dos campos da robotização, *big data*, *machine learning* e *deep learning*, não se pode negligenciar os aspectos éticos. Para além do fato de conduzir a humanidade à Quarta Revolução Industrial, a IA também provoca uma notória revolução cultural, uma vez que os algoritmos estão interferindo, na grande maioria das vezes sem transparência para o usuário, em um conjunto amplo de atividades humanas. E à medida que se torna cada vez mais complexo o desenvolvimento tecnológico, também se tornam mais complexas as questões éticas envolvidas no seu uso. Quando se

trata de ética e moralidade, até mesmo para os humanos não existe um consenso sobre como se ensinam esses preceitos e conjuntos de regras de comportamento – quem dirá com relação à IA. E, ainda que um sistema artificial tenha sido programado para ser ético, qual ética se utiliza para esse fim? Seria a ética a ser ensinada para a máquina a mesma dos desenvolvedores de tecnologia e algoritmos, considerando que o desenvolvimento de IA é principalmente dirigido pelo setor privado? Só aí já se esbarra em questões que envolvem a ética, mas ainda a concepção do que seja uma imagem e da sua finalidade ou impacto social. Mesmo assim, em caso de resposta afirmativa para essa pergunta, seria necessário considerar a possibilidade de que a ética do setor privado possa ser inconsistente com a ética da sociedade. Por isso, é preciso ter certeza de que a estrutura ética usada para desenvolver a IA também leva em consideração questões mais abrangentes de responsabilidade social (Sarzi-Ribeiro, 2024, p. 34).

No campo da arte generativa, as questões que envolvem a criação colaborativa de imagens entre dispositivos, máquinas e humanos é um traço originário da arte produzida com ferramentas digitais como os algoritmos e ou criação algorítmica. Segundo Philip Galanter,

Generative art refers to any art practice where the artist uses a system, such as a set of natural language rules, a computer program, a machine, or other procedural invention, which is set into motion with some degree of autonomy contributing to or resulting in a completed work of art. (Galanter, 2008, p. 152)

A videoarte generativa, por sua vez, é uma categoria da arte generativa e pode ser definida conforme Veiga (2023), citado por Sarzi-Ribeiro e Veiga,

como sendo uma forma de arte em que o artista cede o controle a um sistema com autonomia funcional. Este sistema é projetado com um vocabulário inicial contendo imagens estáticas e em movimento, cuja proveniência é principalmente externa (ao sistema). Usando um dispositivo estruturante e um conjunto de regras de recomposição e amplificação, o sistema é executado dentro de limites estéticos selecionados, produzindo eventos que contribuem ou resultam em um fluxo completo de vídeo. (Sarzi-Ribeiro & Veiga, 2024, p. 07)

A performatividade videográfica é o termo usado por Sarzi-Ribeiro (2023) para definir o exercício performativo da linguagem (Sarzi-Ribeiro & Rocha 2022), por meio do qual o vídeo se projeta através de sua atuação social e midiática, contaminando a expressão e a comunicação audiovisual, para se tornar um fenômeno cultural que contagia comportamentos humanos, além de ser subvertido e reescrito pelo homem continuamente.

A partir de estudos sobre a performatividade videográfica em análises realizadas com videoartes generativas e videoartes produzidas com ferramentas de IA generativa, entre os anos de 2022 e 2023, Sarzi-Ribeiro (2024) observou e classificou a ação videográfica em quatro categorias: 1) Identidade e presentidade: condição que permite a manutenção da existência, relação entre agir e existir como linguagem; 2) Simultaneidade e repetição: envolvem a temporalidade em fluxo e a permanência da ação; 3) Edição e mutação: operações linguísticas que garantem a inovação e a construção de novas audiovisualidades no sistema videográfico; 4) Projeção e difusão: abrangem a competência do sistema videográfico que se soma a diferentes suportes e outras linguagens, garantindo o trânsito e a circularidade em diferentes sistemas visuais e sonoros.

Nota-se que a base para a criação da videoarte generativa é o campo da fotografia e de imagens produzidas pelos próprios artistas ou captadas na Internet para alimentar um sistema algorítmico. Tal sistema algorítmico é conformado por algum grau de autonomia, fruto de uma aleatoriedade controlada e de cálculos probabilísticos, que se definem por um conjunto de regras. Isso é o que de fato define a arte generativa e de igual forma, a videoarte generativa.

O resultado da execução desse sistema é um fluxo complexo de gráficos, texto, áudio, que podem ser sintetizados ou manipulados e recombinações, de forma independente, ou ainda criando padrões *cross-media*. (Sarzi-Ribeiro & Veiga, 2024, p. 07)

Essa manipulação e recombinação de forma independente do sistema algorítmico nos remetem ao campo das mixagens, colagens digitais e outros arranjos plásticos que se apropriam de imagens para gerar outras imagens, configurando a história da arte como história da imagem (Belting, 2012),

Hans Belting demonstra como o fim da história da arte significa o fim de um conceito único e fixo de acontecimento artístico, baseado na noção de novidade: “A despedida do valor da novidade é inevitável caso se queira manter viva a arte. A arte não está morta. O que acaba é a sua história como progresso para o novo” (Belting, 2012, p. 206). Nesse sentido, o que a IA tem produzido como imagem – que, por vezes, se insiste em nomear como arte – está pautado na programação e no aprendizado de máquina. Tal programação e tal aprendizado, em síntese, são baseados em operações (como montagem e edição) levadas à máxima potência por metodologias de reconstrução de imagens e por

modelos de geração. Essas metodologias e esses modelos resultam, de fato, em imagens novas (as quais, cabe destacar, são sintéticas – ou seja, só existem digitalmente). Porém, ainda que novos, esses produtos são fruto de operações que já existem na história da arte, do cinema e principalmente no audiovisual, no vídeo, e nos recursos de pós-produção do vídeo e da televisão (Sarzi-Ribeiro, 2024, p. 37).

Com a finalidade de apontar o uso da imagem e da fotografia como base de dados para geração de obras de arte generativa, que serve para a discussão proposta pela pesquisa e em que medida a arte generativa busca o enfrentamento de questões atuais como a falta de equidade de gênero em diferentes atividades sociais como o esporte, mercado de trabalho e outros, na sequência será proposta uma reflexão a partir do estudo e descrição da obra *JustaPosição* do artista português Pedro Alves da Veiga (2024).

JustaPosição (2024) - Pedro Alves da Veiga

O artista português Pedro Alves da Veiga é conhecido por suas obras em *assemblage*, programação criativa generativa e audiovisuais digitais. Já participou de mostras coletivas e individuais em Portugal, Espanha, Holanda, Itália, Romênia, Rússia, China, Tailândia, Brasil e Estados Unidos da América. Além de compor equipes de pesquisadores de vários projetos de investigação envolvendo arte, ciência e tecnologia, sendo que as suas áreas de interesse de investigação atravessam a arte e sociedade, a sustentabilidade, o *ativismo* e o *hactivismo*, as metodologias de investigação baseada em prática artística e a curadoria de mídia-arte digital. Veiga é licenciado em Engenharia Informática pela Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade nova de Lisboa,

pós-graduado em Estudos Avançados de Média-Arte Digital pela Universidade Aberta e doutorado em Média-Arte Digital pela Universidade Aberta e Universidade do Algarve. Atualmente é professor na Universidade Aberta, onde é vice-coordenador do Doutoramento em Média-Arte Digital, além de membro integrado do Centro de Investigação em Artes e Comunicação, colaborador do ID+ Instituto de Investigação em Design, Media e Cultura (Veiga, 2025).

A obra *JustaPosição* (2024), cujo título faz referencia direta a desigualdade de gênero no esporte e propõe um jogo de palavras ao mesmo tempo sugere que as posições entre homens e mulheres sejam justapostas e também que se busque a justa posição, compõe um conjunto de videoarte generativa do artista Pedro Alves da Veiga. Sobre a relação desta obra com a arte generativa, Veiga ressalta:

A arte generativa, género no qual esta obra se insere, consiste na exploração estética de um sistema autónomo, programado e parametrizado pelo seu autor, mas cujos resultados ou combinações são potencialmente infinitos e distintos, gerando novas imagens a cada execução. Neste tipo de sistemas combina-se – justapõe-se – caos e ordem: a seleção, posição e coloração das imagens é decidida pelo sistema, com alguns parâmetros aleatórios (caos) enquanto o fluxo do texto é pré-definido e obedece à sua construção original (ordem). (Veiga, 2024, par. 3)

A videoarte, que tem a duração de 13 minutos, começa com a exposição, bem no centro do ecrã, do título da obra “*JustaPosição*” e a frase “*Videoarte Generativa em 11 atos poéticos atômicos e anatômicos*”, escritas na cor branca sob um fundo escuro. O título da obra aumenta consideravelmente de tamanho e toma a tela inteira e ao final torna-se totalmente colorida, até se desfazer. Na sequência, surge o primeiro ato

e nota-se a palavra OXIGÊNIO ao centro da tela e a frase “O salário anual de um jogador de futebol pode atingir os 84 milhões de euros, enquanto os salários combinados de 1600 jogadoras das 7 ligas mais relevantes, em termos mundiais, representam metade daquele valor. Fonte: Forbes, 2018” (Veiga, 2024).

Surgem imagens de homens fazendo atividades físicas, levantando pesos, correndo e algumas frases da poesia escrita pelo artista para compor a videoarte, pode ser lida por sobre essas imagens tingidas de um colorido intenso em tons de verde, vermelho e azul. Ao fundo destas imagens, a palavra ANATÔMICAS passa de um lado a outro da tela e um vórtice colorido, em espiral, ora em verde ora em vermelho, atravessa o quadro da direita para a esquerda, no sentido contrário ao da palavra. As imagens de pessoas realizando movimentos e atividades físicas, nus, homens e mulheres, diante da tela, são sobrepostas e os movimentos também são sobrepostos inclusive em sentidos opostos, gerando uma sensação de movimento bastante expressivo, que também é acentuado pelos tons contrastantes das imagens. Nesse momento ocorre uma confluência de imagens sobrepostas que surgem pequenas no centro da tela e se expandem na medida em que aumentam de tamanho, do centro para as bordas, provocando camadas distintas de gestos e movimentos corporais potencializados pela frase “UNIVERSOS NOSSOS, PULSANTES DE ELETRICIDADE”.

Nas cenas seguintes, nota-se que as cores mudam radicalmente dando espaço para o azul e o amarelo pulsante e imagens de mulheres que correm para a esquerda da tela, enquanto homens seguem na direção oposta, para a direita, e novamente é possível ver a espiral, em verde, que cruza freneticamente a tela de um lado a outro, amplificando a sensação

de velocidade dos movimentos dos corpos em cena. O movimento dos corpos parece ser impulsionado pela montagem que, na edição gerada pela programação algorítmica, acaba fusionando os gestos dos braços, pernas e troncos de homens e mulheres que na sequência caminham na mesma direção, agora integrados pelas cores laranja e vermelho, rumo ao lado esquerdo do ecrã, sendo sobrepostos pela frase “VEIAS, OSSOS, ANATÔMICA SINGULARIDADE”. Essas sobreposições revezam resultados coloridos entre diferentes tons de verdes, vermelhos, laranjas até chegarem a tons de azuis, cinzas e um verde fluorescente que tingi três figuras masculinas, um homem ao centro realiza movimentos de frente para a tela e outros dois, cuja imagem é maior que este ao centro, realizam movimentos estando seus corpos de perfil, gerando uma dinâmica bastante específica em conjunto, mas ao mesmo tempo individualmente diferentes.

Na sequência, surge a palavra AZOTO, começa, aos 3':36" com os dizeres “O salário médio de uma jogadora da WNBA já foi 111 vezes inferior ao de um colega na NBA. Fonte Euronews” (Veiga, 2024). Na sequência, as imagens geradas pelo sistema algorítmico assinalam três corpos, dois homens e uma mulher. Ela encontra-se bem pequena e abaixo no canto esquerdo da tela, em tom de verde suave e realiza o movimento de se abaixar ao chão. Mas seu pequeno corpo é invisibilizado pelos dois outros corpos, agigantados e tingidos por tons de vermelho e laranja que os torna muito mais visível, além destes estarem realizando movimentos mais intensos. As imagens se alteram rapidamente, fruto da animação algorítmica que edita e remonta as cenas com as imagens dos atletas numa velocidade acelerada, provocando um efeito de mutação composicional bastante acentuado pela mudança de vários elementos

das imagens desde o tamanho, os movimentos, as cores e a velocidade dos gestos dos corpos em cena, além ora ampliar a percepção da proporção dos corpos comparando a presença masculina com a presença feminina a partir de tais efeitos de passagem.

Os onze atos estão descritos pelo artista da seguinte forma, cujas frases constituem as cenas sobrepostas às imagens dos atletas, homens e mulheres, em ato:

“Oxigénio.

Somos dualidade coreografada em tempo e espaço,
fluidez de órbitas atómicas,
universos nossos, pulsantes de eletricidade,
veias, ossos, anatómica singularidade.

Somos diferentes em vida,
vento ou vaga: não há absoluto.

Iguais na morte e no fruto.

Hidrogénio,

o enigma da identidade
manobra a pele e a razão,
em cada músculo e tendão
até então desconhecidos.

Corre o espírito pelas veias.

Temos braços para voar, pernas para ir.

Tudo é superação e sacrifício,
de cada fim a cada início.

Persistir até ao âmagô,
até ao zénite.

Azoto.

Transposição.

Não são quotas que mudam oportunidades,
és tu e a tua posição.

Quantos nomes de jogadoras de futebol conheces?

A quantas provas femininas assististe?

Se todo o carinho é dado a um só filho...

esperas que o outro prospere? É triste

Trans-posição.

Carbono.

De calcinada e proibida a desigual.

Nor-mal?

Se tenho músculos, sou feia?

Se combate, sou agressiva?

E se é essa a tua ideia...

é tua a invectiva, e minha a superação.

Cálcio.

Resistência.

Pede mais aos jornais e às redes sociais.

Escreve para as televisões.

A dignidade está acima dos milhões

e eu estou acima da adversidade.

Desafio a gravidade e o preconceito.

A igual tudo é dado. A mim? Tudo é preceito.

A vitória é mais do que um ato de vontade.

A superação é o respeito.

Des-igualdade.

Respiro e ensejo.

Des-ejo igualdade.
Anseio. Ardo. Arde!
Fósforo.
Eterna chama anímica,
visão do que ainda não é, mas que se sente.
Transmutação alquímica da dor em ardor,
da inspiração em forma.
Trans-forma. Explode!
Enxofre.
Ser humano. Sou mulher. Sou suor. Sou vulcão.
Super-ação.
Equipa e colaboração.
Coração.
Mulher. Atleta. Ser. Competição.
Chama, simetria e paixão.
Rituais e regras,
ritmos, treinos e rondas.
Nunca o ócio.
Potássio.
O meu sangue é igual ao teu,
o meu suor tem o mesmo sabor
e as lágrimas igual textura.
Sódio.
Vontade pura.
Cloro.
De sal a sol, de céu a céu,
sou constante hermética, atrator simbólico,

magnésio
e alma.
Sou”. (Veiga, 2024, par. 13)

A cada nova abertura de um novo ato, surge uma frase com dados e informações sobre as diferenças entre homens e mulheres no esporte, como quando se abre o ato CARBONO e lê-se a frase: “Apenas 10% dos artigos sobre desporto são escritos por mulheres. Fonte: GitNux.org” (Veiga, 2024), seguidas de novas cenas de atletas, sobretudo, homens em movimentos, incluindo de lutas e gestos que ressaltam a força e o corpo masculino. Numa das cenas, a mulher, ao centro da tela realiza os movimentos, mas com uma das mãos esconde o seu órgão sexual, uma vez que está nua e com o outro braço, esconde o rosto, enquanto nos extremos da tela, nos lados opostos, dois homens lutam com gestos mais contidos e outro realiza movimentos sobrepostos que traduz seu corpo em muitos outros deslocamentos. Algumas imagens são animadas, embora os movimentos sejam mecânicos e repetitivos. Ao passo que outras imagens aparecem estáticas e sem qualquer ação ou reação dos corpos. As animações dos corpos lembram a estética acelerada dos gifs e a repetição automatizada, como se fossem corpos em looping, que apesar de serem distintos e estarem realizando movimentos diferentes ao longo da videoarte, são operados por um movimento controlado, mecânico e artificial.

Veiga esclarece um ponto central do processo criativo de JUSTAPOSIÇÃO, os quatro pilares conceituais da obra e os descreve da seguinte forma:

1. a igualdade intrínseca entre todos os seres humanos, manifestada através dos 11 elementos químicos mais comuns na nossa constituição (oxigénio, hidrogénio, azoto, carbono, cálcio, fósforo, enxofre, potássio, sódio, cloro e magnésio); 2. um conjunto de informação estatística relativa ao tema, oriunda de fontes credíveis e reputadas; 3. o trabalho cronofotográfico pioneiro de Eadweard Muybridge, realizado entre 1878 e 1886 sobre a locomoção animal, e onde figuram modelos humanos femininos a par dos masculinos; 4. um texto original de cariz poético, em 11 atos, que representam diferentes personas, individuais e coletivas, cada uma delas expressando-se sobre o tema através de jogos de palavras em torno de termos como transposição, desigualdade ou superação, entre outros. (Veiga, 2024, pars. 5-8)

Figura 1

*JUSTAPOSIÇÃO. 2024. Pedro Alves da Veiga.
Videoarte Generativa*



Veiga (2024).

O vídeo não tem som e por isso a sensação descrita acima parece se tornar cada vez mais acentuada na medida em que se avança na linha

temporal das imagens. Os movimentos animados dos corpos e suas ações mecânicas permitem comparar os corpos masculinos e seus gestos fortes em detrimento aos corpos femininos e gestos mais contidos, construindo a mensagem proposta pelo artista. Palavras como RESISTÊNCIA, DES-IGUALDADE, TRANS-FORMA, SOU, VONTADE PURA e outras são sobrepostas a imagens que querem provocar a reflexão sobre o contrassenso e a desigualdade entre os gêneros.

Conforme a descrição do artista, esta obra participou da mostra Mulheres no Desporto: Pioneirismo, Desafios, Inspiração, Igualdade (Veiga, s.d.), exibida no Museu Nacional do Desporto em Lisboa, Portugal, em 2024. Veiga comenta que as imagens usadas como referência para a videoarte são fotografias de homens e mulheres que tiveram seus corpos registrados no final do século XIX pelo fotógrafo Eadweard Muybridge² que atualmente encontram-se:

no domínio público, e acessível através de Wikimedia Commons, possibilitando a criação animações com as sequências mais ricas e bem documentadas. Existem, inclusivamente, vários GIFs animados que são disso exemplo. Por outro lado, a informação estatística sobre o tema da desigualdade no desporto é abundante, e por isso impôs-se um processo de seleção, para evitar a irrelevância pelo excesso e pela habituação. (Veiga, 2024, pars. 10-11)

-
2. Eadweard Muybridge (1830-1904) foi um fotógrafo e inventor britânico, pioneiro no estudo do movimento através da fotografia sequencial. Conhecido pelo seu trabalho inovador com a captura de imagens de animais e pessoas em movimento, ele desenvolveu o zoopraxiscópio, um dispositivo precursor do cinema. Muybridge é amplamente reconhecido pelas suas contribuições significativas ao desenvolvimento da cinematografia e à compreensão científica do movimento (Veiga, s.d., par. 10).

A obra foi produzida com Processing 4.0, utilizando Adobe Premiere para pré e pós-produção e a obra final que foi exposta foi executada pelo sistema, em tempo real (runtime), através de uma captura para vídeo (Veiga, 2025).

Conclusões

Os resultados da descrição e estudo da videoarte generativa do artista português JUSTAPOSIÇÃO. 2024. Pedro Alves da Veiga indicam que a criação do imaginário contemporâneo e da estética algorítmica na videoarte generativa está intrinsecamente relacionada à fragmentação, à relação entre imaginação e realidade, à mutação contínua das imagens em movimento e à performatividade videográfica, cujos processos são herdados da fotografia e da geração de visualidades efêmeras e singulares, fruto da hiperedição e dos processos de montagem e da produção de imagem continuamente automatizada.

O artista em estudo opera com imagens de base, disponíveis no banco de dados da história da arte e da imagem como as fotografias de Eadweard Muybridge, mas ressignifica a visualidade reiterando aspectos composicionais de forma, temporalidade e topografia gráfica, que podem ser observados na obra em estudo apresentada neste artigo. O estudo dos traços que compõem a estética algorítmica e como esta influencia ética e esteticamente a criação da arte generativa contemporânea, contribuem para as análises propostas pelo campo da Teoria e Crítica da Arte e da Tecnologia, para que estas inclusive possam tecer relações entre a temporalidade e a transitoriedade da vida e das questões sobre igualdade de gênero e outras considerações propostas

pelo ativismo como as que se encontram presentes na obra do artista Pedro Alves da Veiga.

Referencias

Belting, H. (2012). *O Fim Da História Da Arte*. Cosac&naify.

Galanter, P. (2008). What is Complexism? Generative Art and the Cultures of Science and the Humanities. *GA2008, 11th Generative Art Conference*. https://philipgalanter.com/downloads/ga2008_what_is_complexism.pdf

Han, B-C. (2022). *Infocracia: digitalização e a crise da democracia*. Vozes.

Morin, E. (2011). *O Método 6: ética*. Sulina.

Oxford Languages. (2023). Ethos. In *Dicionário Digital Oxford Languages*.

Rancière, J. (2009). *A partilha do sensível*. Estética e política. Editora 34.

Rancière, J. (2021). *O trabalho das imagens*. Chão da Feira Editora.

Sarzi-Ribeiro, R. A., & Rocha, C. de S. (2022). *La performatividad videográfica y la ocupación del espacio en línea: OUTROS Art Festival* [Trabalho apresentado]. V Congreso INTERNACIONAL DE INVESTIGACIÓN EN ARTES VISUALES ANIAV. RE/DES-CONECTAR. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2022.2022.15256>

Sarzi-Ribeiro, R. (2023). *La performatividad videográfica y los seres mediáticos – para um estudio del videoarte a la luz de la post fenomenología* [Trabalho apresentado]. 6º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies - A consolidação dos seres media. <https://indd.adobe.com/view/publication/65eb7c91-7c32-42f2-a04e-65e18ec5570d/s86h/publication-web-resources/pdf/memorias.pdf>

Sarzi-Ribeiro, R. A. (2024). Performatividade videográfica e IA generativa – aspectos éticos e estéticos. En Conferência de Abertura do Retiro Doutoral. Doutoramento em Média-Arte Digital Universidade Aberta e Universidade de Algarve. Universidade Aberta - UAb 2, Lisboa, Portugal.

Ribeiro, R. A. S., & Alves da Veiga, P. (2025, janeiro 18). *Videoarte e arte generativa: performatividade videográfica, tecnodiversidade e IA generativa – aproximações e repercussões* [Trabalho apresentado]. Anais do XI Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Digitais - SIIMI. Tecnodiversidade - XI Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas (SIIMI), Marabá, PA, Brasil. <https://doi.org/10.5281/zenodo.14686980>

Veiga, P. A. da. (s.d.). *JUSTAPOSIÇÃO. Video Arte Generativa*. Museu Nacional do Desporto. https://museudesporto.ipdj.gov.pt/-/expo-mulheresdesporto_mediaarte_videoartegenerativa

Veiga, P. A. (2023). Generative Video Art. In Anthony L. (Ed.), *Creating Digitally: Shifting Boundaries: Arts and Technologies - Contemporary Applications and Concepts* (pp. 241-266). Springer International Publishing.

Veiga, P. A. (2024). *JustaPosição*. <https://pedroveiga.com/justaposicao/>

ÍNDICE REMISSIVO

A

artística 47, 72, 73, 95, 143, 173, 174, 177, 183, 184, 247, 255
Artística 124
artísticas 42, 44, 46, 47, 68, 174, 177, 179, 184, 246
Artísticas 42
artístico 19, 73, 84, 124, 166, 176, 178, 181, 186, 187, 254
artísticos 43, 47, 173, 175, 184, 185
audiovisuais 41, 49, 50, 51, 54, 186, 255
audiovisual 38, 39, 43, 44, 45, 46, 48, 52, 53, 54, 55, 64, 86, 161, 253, 255
Audiovisual 47, 145, 171, 189
axé music 163, 164

C

Cartier-Bresson 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114
cinema 13, 20, 21, 23, 37, 42, 43, 44, 46, 48, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 177, 181, 183, 192, 214, 217, 218, 224, 228, 236, 237, 238, 239, 255, 264
cinematográfica 42, 212
cinematográfico 215
comunicação 39, 46, 49, 50, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 69, 82, 83, 85, 103, 105, 122, 123, 124, 130, 131, 149, 150, 151, 152, 154, 155, 162, 165, 169, 171, 175, 177, 183, 253
Comunicação 54, 59, 88, 149, 151, 170, 172, 175, 180, 189, 241, 256
comunicación 64

D

desenho 74, 76, 78, 79, 82, 246

Desenho 86, 87

desenhos 60, 61, 72, 73, 81, 83

docente 3, 12, 132, 143, 172, 173, 174, 185, 188, 189

Docente 59, 115

documentário 19, 40, 46, 50, 51, 53, 56, 57, 212, 214, 216, 217, 218, 219, 221, 224, 225, 226, 227, 231, 234, 235, 236, 237, 238, 239

documentários 40, 176, 211, 212, 213, 218, 220, 224, 234, 235, 238

E

ensino 143, 173, 175, 188, 189

Ensino 38

F

Facebook 60, 86, 87

filme 24, 57, 212, 213, 214, 215, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 228, 229, 231, 232, 236, 238

filmes 20, 21, 42, 48, 69, 196, 197, 211, 213, 217, 219, 220, 224, 234, 235, 236, 238, 251

Filmes 53, 57

film noir 21

Film Noir 13, 14, 20, 21, 22, 23, 29

fotografia 12, 13, 14, 15, 16, 17, 23, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 109, 111, 112, 113, 117, 119, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 133, 138, 139, 141, 142, 143, 144, 177, 181, 182, 183, 187, 241, 242, 243, 246, 247, 248, 249, 254, 255, 264, 265

Fotografia 26, 28, 30, 32, 34, 45, 57, 75, 77, 79, 106, 107, 109, 113, 124, 125, 128, 130, 134, 136, 137, 139, 243

fotografia 126

fotografias 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 35, 40, 57, 90, 92, 98, 100, 101, 103, 104, 105, 111, 118, 132, 133, 142, 186, 264, 265

fotógrafo 19, 20, 23, 35, 36, 42, 89, 91, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 110, 111, 112, 124, 125, 129, 248, 264

fotógrafos 12, 41, 101, 248

fotojornalismo 89

fotojornalista 13, 16, 17

I

imagem 15, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 35, 39, 41, 43, 48, 61, 66, 67, 68, 70, 74, 75, 76, 77, 78, 80, 82, 83, 89, 90, 91, 92, 94, 95, 96, 97, 99, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 118, 124, 125, 126, 128, 129, 130, 132, 133, 135, 136, 137, 138, 140, 141, 142, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 252, 254, 255, 258, 265

Imagem 26, 28, 30, 32, 34, 51, 57, 66, 86, 87, 126

imagens 14, 16, 17, 18, 20, 24, 25, 36, 40, 41, 42, 43, 44, 48, 49, 55, 56, 63, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 74, 76, 78, 80, 81, 83, 84, 85, 88, 89, 90, 93, 94, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 108, 110, 111, 112, 116, 118, 122, 130, 132, 187, 241, 242, 243, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 262, 264, 265, 266

Imagens 43, 242, 243

instante decisivo 89, 90, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 104, 106, 110, 111, 112

J

jornalismo 186, 188

Jornalismo 3, 12, 59, 173, 174, 175

jornalista 49, 176

jornalistas 56

Jornalistas 44, 45, 56

L

LGBT 208, 209

LGBTI+ 201, 202, 203, 205, 206

LGBTQI+ 192

Literacia 119, 121

literacias 122

Literacias 122

M

mídia 39, 46, 84, 85, 150, 158, 160, 164, 170, 183, 190

mídias 50, 149, 150, 151, 153, 154, 158, 168, 182, 183, 184, 248

Mídias 170, 267

música 116, 151, 161, 164, 166, 167, 169, 170, 177, 181, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209

músicas 69, 162

N

narrativa 19, 22, 24, 46, 49, 52, 53, 73, 77, 89, 90, 91, 97, 102, 111, 112, 113, 117, 118, 127, 132, 138, 185, 211, 212, 216, 220, 225, 231, 236, 239, 248

narrativas 45, 49, 55, 60, 65, 66, 68, 81, 83, 88, 89, 91, 105, 110, 118, 119, 129, 130, 139, 141, 142, 143, 176, 187, 207, 211, 213, 220, 233, 235

P

Pedro Alves da Veiga 242, 255, 256, 263, 265, 266

película 36

podcast 186, 187

Pop 192, 195, 197, 199, 207, 208, 209, 210

Q

queer 193, 200, 201, 202, 209

R

redes sociais 60, 65, 68, 73, 81, 83, 176, 260

S

Salgado 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 23,
24, 25, 26, 28, 30, 32, 34, 35, 36, 37

Salvador 32, 33, 150, 158, 160, 161, 164,
167, 169, 170

Sebastião Salgado 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18,
19, 20, 23, 24, 25, 35, 36, 37

U

Uamusse 60, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78,
79, 81, 82, 83, 84, 86, 87

V

Veiga 242, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258,
262, 263, 264, 265, 266, 267

video 19, 42, 46, 183, 253, 255, 263, 265

Vídeo 57, 58

Videoarte 241, 256, 263, 267

videos 186, 187

Y

YouTube 57, 58, 176

RIA

Editorial