

Escritas com a luz

Denis Renó
Fátima Lopes Cardoso
Wagner Souza e Silva
(Coordenação)

Escritas com a luz

Denis Renó
Fátima Lopes Cardoso
Wagner Souza e Silva
(Coordenação)

RIA
Editorial

Ria Editorial - Conselho Editorial

PhD Abel Suing (UTPL, Equador)

PhD Andrea Versutti (UnB, Brasil)

PhD Anton Szomolányi (Pan-European University, Eslováquia)

PhD Carlos Arcila (Universidade de Salamanca, Espanha)

PhD Catalina Mier (UTPL, Equador)

PhD Denis Porto Renó (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)

PhD Fátima Lopes Cardoso (ESCS/IPL, Portugal)

PhD Fernando Gutierrez (ITESM, México)

Ms. Fernando Irigaray (Universidade Nacional de Rosario, Argentina)

PhD Gerson Martins (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS, Brasil)

PhD Jerónimo Rivera (Universidade La Sabana, Colombia)

PhD Jesús Flores Vivar (Universidade Complutense de Madrid, Espanha)

PhD João Canavilhas (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD John Pavlik (Rutgers University, Estados Unidos)

PhD Joseph Straubhaar (Universidade do Texas – Austin, Estados Unidos)

PhD Juliana Colussi (Universidade Rey Juan Carlos, Espanha)

PhD Koldo Meso (Universidade do País Vasco, Espanha)

PhD Lionel Brossi (Universidade do Chile, Chile)

PhD Lorenzo Vilches (Universidade Autônoma de Barcelona, Espanha)

PhD Manuela Penafria (Universidade da Beira Interior, Portugal)

PhD Marcelo Martínez (Universidade de Santiago de Compostela, Espanha)

PhD Marcos Pereira dos Santos (Univ. Tec. Federal do Paraná – UTFPR e
Fac. Rachel de Queiroz, Brasil)

PhD Maria Cristina Gobbi (Universidade Estadual Paulista – UNESP, Brasil)

PhD Oksana Tymoshchuk (Universidade de Aveiro, Portugal)

PhD Paul Levinson (Fordham University, Estados Unidos)

PhD Pedro Nunes (Universidade Federal da Paraíba – UFPB, Brasil)

PhD Piero Dominici (Universidade de Perugia, Italia)

PhD Raquel Longhi (Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Brasil)

PhD Ricardo Alexino Ferreira (Universidade de São Paulo – USP, Brasil)

PhD Sergio Gadini (Universidade Estadual de Ponta Grossa – UEPG, Brasil)

PhD Thom Gencarelli (Manhattan College, Estados Unidos)

PhD Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi, Brasil)

FICHA TÉCNICA

Copyright 2024 ©Autoras e autores. Todos os direitos reservados

Foto de capa: ©[lens_stock](#) - stock.adobe.com (arquivo nº 431187208)

Design da capa: ©*Denis Renó*

Diagramação: *Luciana Renó*

ISBN 978-989-9220-09-6

Título: Escritas com a luz

Coordenadores: Denis Renó, Fátima Lopes Cardoso e Wagner Souza e Silva

1.ª edição, 2024.



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

<http://www.riaeditorial.com>

ESSA OBRA FOI AVALIADA POR PARECERISTAS

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

O livro foi posteriormente avaliado e aprovado pelo avaliador externo Dr. Vicente Gosciola (Universidade Anhembi Morumbi), que informou parecer positivo à publicação da seguinte forma:

A obra ‘Escritas com a luz’, coordenado por Denis Renó, Fátima Lopes Cardoso e Wagner Souza e Silva, estabelece um diálogo entre a fotografia, a arte, a tecnologia e a cultura, oferecendo uma análise aprofundada das práticas fotográficas contemporâneas. Ao propor uma nova perspectiva para a análise da fotografia, é uma contribuição inovadora para o campo dos estudos da imagem. Além de ser um recurso essencial para pesquisadores e profissionais da área, a obra também é uma leitura recomendada para todos aqueles que se interessam por fotografia e pelas suas diversas formas de expressão.

O parecer foi enviado previamente ao lançamento.

Autoras e autores

Adriel Henrique Francisco Cassini

Alice Oliveira de Andrade

Antonio Amaro da Silva Junior

Bento Matias Faustino

Carlos Pernisa Júnior

Cid José Machado dos Santos Junior

Daniel Meirinho

Danilo Silva de Meireles

Denis Renó

Denise Guimarães-Guedes

Emanuele De Freitas Bazílio

Isabela Holl Cirimbelli Grossi Parreira

Jefferson Alves de Barcellos

Kahena Quintaneiro Bizzotto

Kenia Maia

Larissa Helena Pereira de Oliveira

Laura Hirata-Vale

Lilian Lindquist Bordim

Liliane de Lucena Ito

Lívia Maria de Oliveira Furlan

Lucas Silva Pamio

Marilena de Moraes Barcellos

Monique Ferreira Campos

Nísio António Banda

Renata Svizzero Fakhoury

Santiago Naliato Garcia

Wagner Souza e Silva

Xavier da Ilda Alexandre Ninlova

SUMÁRIO

Apresentação.....	13
<i>Denis Renó</i>	
Sebastião Salgado, o preto e branco e a obra Perfume de Sonho pela metodologia das conotações.....	15
<i>Laura Hirata-Vale</i>	
<i>Denis Renó</i>	
Não é apenas uma imagem bonita ou viral: a fotografia negra periférica na imprensa.....	37
<i>Emanuele De Freitas Bazilio</i>	
<i>Daniel Meirinho</i>	
<i>Alice Oliveira de Andrade</i>	
<i>Danilo Silva de Meireles</i>	
Fotografia no Instagram como prática documental das atividades de pesquisa e extensão na UEMG-Frutal: entre a memória e o esquecimento.....	71
<i>Santiago Naliato Garcia</i>	

Amazônia em preto e branco: as poéticas e narrativas fotográficas de Sebastião Salgado.....	92
<i>Adriel Henrique Francisco Cassini</i>	
<i>Liliane de Lucena Ito</i>	
O grito dos que não tem voz: uma análise da narrativa imagética social através das lentes de Ricardo Franco.....	110
<i>Bento Matias Faustino</i>	
Autorretratos culturais de povos originários na América latina: primeiras leituras fotográficas das obras fotodocumentais de Martín-Chambi e Graciela Iturbide.....	137
<i>Denis Renó</i>	
A charge como elemento discursivo no embate das diferenciações culturais: as batalhas de Dom Pedro e do profeta Maomé no campo do humor gráfico.....	157
<i>Antonio Amaro da Silva Junior</i>	
<i>Kenia Maia</i>	
Comunicação imagética como ferramenta de mobilização da massa adepta no estádio de futebol de Moçambique: análise de poéticas fotográficas do Clube Ferroviário de Maputo (década 90 à 2020).....	180
<i>Nísio António Banda</i>	
Da arte ao fotojornalismo: a influência de Robert Capa na trajetória de Henri Cartier-Bresson.....	199
<i>Lilian Lindquist Bordim</i>	
<i>Denis Porto Renó</i>	

Fotojornalismo em plataformas de mídias sociais: apropriações e performances no instagram de Gabriela Biló.....	225
<i>Monique Ferreira Campos</i>	
<i>Carlos Pernisa Júnior</i>	
Fotojornalismo como expressão da reivindicação social: análise das manifestações na cidade de Maputo na lente de Luísa Nhantumbo.....	250
<i>Xavier da Ilda Alexandre Ninlova</i>	
Dois olhares sobre a perda de território: comunicações radicais - Maracá e Sirene - quebram o silêncio.....	280
<i>Isabela Holl Cirimbelli Grossi Parreira</i>	
<i>Larissa Helena Pereira de Oliveira</i>	
Maximalismos fotográficos.....	306
<i>Wagner Souza e Silva</i>	
Fotografia analógica em tempo de redes sociais: a convivência com a fotografia digital e o uso de smartphones na contemporaneidade.....	324
<i>Jefferson Alves de Barcellos</i>	
<i>Cid José Machado dos Santos Junior</i>	
<i>Marilena de Moraes Barcellos</i>	
Registre sua indignação: reflexões sobre o projeto “ah! Branco, dá um tempo” e a negritude na fotografia brasileira.....	346
<i>Kahena Quintaneiro Bizzotto</i>	

A imagem da cidade e o estilo industrial de Bernd e Hilla Becher.....	361
<i>Denise Guimarães-Guedes</i>	
<i>Renata Svizzero Fakhoury</i>	
<i>Livia Maria de Oliveira Furlan</i>	
<i>Denis Porto Renó</i>	
Retratos do urbano em Bauru: arquitetura e cidade.....	380
<i>Lucas Silva Pamio</i>	
<i>Índice Remissivo</i>	410

ESCRITAS COM A LUZ

APRESENTAÇÃO

O ecossistema midiático contemporâneo traz desafios que superam os espaços midiáticos, chegando à sociedade em si e suas dinâmicas organizacionais. Cada vez mais seres-meio (Gillmor, 2005) - tema do 6º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies -, os cidadãos precisam se educar midiaticamente. Neste contexto, devem ser considerados não somente a formação técnica, mas também a preocupação ética e a noção do que é ou não verdade. Isso tem feito com que processos democráticos, que evoluíram nos últimos séculos para promover a paz e a harmonia entre as pessoas, fossem afetados. E esse problema não se limita a sociedades consideradas subdesenvolvidas ou em desenvolvimento. Países que se autodefinem desenvolvidos, como os pertencentes à União Europeia e os Estados Unidos, caem frequentemente nos contos das “verdades” midiáticas, que frequentemente distanciam-se radicalmente da verdade.

Com base nestes parâmetros, promoveu-se o 7º Congresso Internacional Media Ecology and Image Studies, que teve como temática “Democracia e Educação Midiática”. O tema, aliás, é apropriado para o campo da ecologia dos meios, e enfrenta um desafio global. Com base nisso, foram programadas 15 videoconferências e nas 13 mesas de trabalho, reunindo representações de nove países. Das mesas de trabalho, surgiram os textos completos que compuseram 16 livros que, após serem avaliados por pares, foram publicados pela Ria Editorial. Uma das obras é esta, que reflete resultados científicos e/ou empíricos observacionais sobre o ecossistema midiático.

Através deste livro, o Congresso MEISTUDIES e a Ria Editorial cumprem com um compromisso comum entre as duas entidades: a disseminação do conhecimento científico sem limites ou barreiras. Como diretor geral do MEISTUDIES, desejo uma excelente leitura, repleta de aprendizados e reconexões críticas. Viva a Ecologia dos Meios. Viva a Democracia. Viva os estudos sobre comunicação. Viva o MEISTUDIES!

Denis Renó
Diretor Geral

SEBASTIÃO SALGADO, O PRETO E BRANCO E A OBRA PERFUME DE SONHO PELA METODOLOGIA DAS CONOTAÇÕES¹

Laura Hirata-Vale²
Denis Renó³

Sebastião Salgado é nascido em Aimorés, Minas Gerais, Brasil. Economista de formação, mas fotojornalista de coração. Durante o período da Ditadura Militar Brasileira, mudou-se com Lélia Wanick, sua esposa, para a França. Por causa de Lélia, começou a fotografar. Para o fotojornalista, a fotografia é uma escrita, uma linguagem, cheias de poder (Francq & Salgado, 2013, p. 27). Salgado aprendeu a fotografar, e, dessa forma, aprendeu a escrever histórias e narrativas por

-
1. Financiado e apoiado pela FAPESP (Processo N° 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
Universidade Estadual Paulista (UNESP)
denis.reno@unesp.br

meio de imagens e instantes congelados. Algumas características o acompanharam e o acompanham até hoje. Uma delas é o preto e branco. Desde o início de sua carreira, Sebastião Salgado traz essa estética em suas fotografias: sua última reportagem em cores foi em 1987 (Francq & Salgado, 2013, p. 38), e, desde então, somente trabalhos em preto e branco foram publicados por ele.

No projeto de Iniciação Científica ‘A Estética *Noir* de Sebastião Salgado: o livro Perfume de Sonho pela Metodologia das Conotações’, o preto e branco e outras características – como os contrastes e o uso da luz – estão sendo estudadas por meio da intersecção entre elas e a Estética *Noir*, do Cinema francês. Além disso, o projeto – que ainda está em andamento – vê como a estadia longínqua de Sebastião Salgado na Europa tem um impacto no olhar fotográfico e na estética do fotojornalista, e visa estudar esse efeito. Financiada e apoiada pela FAPESP (Processo N° 2023/14958-3), o trabalho tem achado mais manifestações de momentos da carreira de Salgado na fotorreportagem ‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’, como, por exemplo, mudanças dos métodos fotográficos.

A obra ‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’: um panorama

O livro ‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’ foi publicado em 2015, e teve sua organização, sua concepção e seu *design* feitos por Lélia Wanick Salgado. Na obra, Sebastião Salgado, ao retratar o café, retorna a diversos temas já fotografados em sua carreira – como o trabalho e a natureza –, além de regressar ao mundo cafeeiro, que esteve presente em boa parte de sua vida pessoal e profissional: o

fotojornalista volta a um ciclo iniciado em sua infância, nos arredores da fazenda de seu pai (Francq & Salgado, 2013, p. 13), e continuado em 1971, quando ingressou na Organização Internacional do Café (Francq & Salgado, 2013, p. 20).

A obra foi feita a pedido e em parceria com a empresa italiana illycafé. A ideia para o projeto surgiu em 2002, após uma visita dos italianos Andrea e Anna Illy ao recém-fundado Instituto Terra. Ao conhecer a organização de Salgado, os irmãos Illy perceberam que poderiam traçar uma conexão entre a iniciativa do fotojornalista e iniciativas da empresa: incentivar o reflorestamento por meio do cultivo do café à sombra (Salgado, 2015, p. 6). A parceria surgiu por causa da crise mundial do café de 2002, quando a illy, que faz o comércio de cafés especiais, percebe como uma mudança de valor econômico pode impactar muito pequenos produtores, enquanto grandes empresas não sofrem tantas sequelas. Por isso, garantir boas condições de vida e a dignidade dos trabalhadores são fundamentais para a illy, principalmente porque boa parte do café utilizado pela empresa italiana vem de pequenos produtores (Salgado, 2015, p. 11). Dessa forma, Andrea Illy conta, no prefácio escrito especialmente para ‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’, que ninguém mais conseguiria retratar trabalhadores em plantações de café com tanta beleza, tato e sensibilidade quanto Sebastião Salgado, por causa de seu olhar fotográfico imprescindível.

Sebastião com sua obra foi um inovador absoluto: compreendeu que a linguagem da beleza é o mais importante meio de comunicação para nos aproximar dos grandes problemas criados pelo ser humano em relação à natureza, e usou-o desfrutando plenamente de todas as suas potencialidades expressivas. Assim, para sensibilizar em relação ao meio ambiente, escolheu retratar

lugares ainda intatos e maravilhosos, da mesma forma que neste livro foi escolhido contar as enormes potencialidades, as contradições e as esperanças do mundo do café, mostrando os trabalhadores que dele fazem parte e os paraísos onde é cultivado. (Salgado, 2015, p. 11)

E o autor complementa mais adiante:

Precisamente por esse motivo escolhemos a arte de Sebastião: porque conta o exotismo do café do modo mais evocativo, mas sabe também descrever na perfeição, graças à sua fortíssima carga simbólica, o valor ético desta produção. (Salgado, 2015, p. 13)

‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’ teve um longo período de produção. Das fotografias mais antigas para as mais recentes, há um salto temporal de 12 anos. As mais velhas são de 2002, enquanto as mais jovens são de 2014. Esse intervalo entre as imagens é responsável por mostrar momentos de mudanças e de amadurecimento de Sebastião Salgado na fotografia. Além disso, o livro também mostra o retorno do brasileiro à fotografia, por ter sido construído no mesmo momento que ‘Gênesis’ (2013). A relação entre essas duas obras será retomada posteriormente.

Além do longo período de tempo para a construção de ‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’, o livro ainda conta com fotografias de diversos locais, e faz praticamente uma volta ao mundo – neste caso, como bem diz o título, uma volta ao mundo cafeeiro. Passando pela África, pela Ásia e pelas Américas, Sebastião Salgado mostra diversas faces e particularidades do café. Na Colômbia, são mostradas plantações em montanhas e picos no meio das nuvens. Na Índia, por sua vez, é possível ver florestas tropicais, típicas de

algumas regiões asiáticas que possuem o clima tropical de monções. Em fotografias feitas na Tanzânia, vestimentas regionais aparecem nos corpos dos trabalhadores, em meio às lavouras de café. Por fim, no Brasil são retratadas fazendas cafeeiras de Minas Gerais e do Espírito Santos, estados onde Sebastião Salgado residiu e viveu; por isso, é possível ver e conhecer os arredores dos lugares de grande significância para o fotógrafo brasileiro.

O surgimento do fotógrafo e da obra

O trabalho ‘A Estética *Noir* de Sebastião Salgado: o livro Perfume de Sonho pela Metodologia das Conotações’ ainda está em andamento, porém, já é possível apresentar resultados preliminares, vindos da primeira etapa do estudo – pesquisas bibliográfica e documental. As constatações atingidas até o momento passam pela conexão do olhar fotográfico e da narrativa imagética de Sebastião Salgado, e também pela relação entre a carreira do fotógrafo e a obra ‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’.

O primeiro resultado surge do fato de que a relação de Sebastião Salgado com a fotografia começa em Genebra, quando Lélia, sua esposa, adquire uma Pentax Spotmatic II (Francq & Salgado, 2013, p. 20). Salgado começa a fotografar na Europa; se torna fotógrafo e depois fotógrafo em agências europeias – como a Magnum e a Gamma – (Francq & Salgado, 2013, p. 27 e p. 38); e vive em países europeus durante vários anos. Por isso, a influência da estética europeia em sua fotografia é inevitável: em ‘Da minha terra à Terra’ (Francq & Salgado, 2013), Salgado conta como a França, mesmo que menor que o Brasil, tem muito mais diversidade (Francq & Salgado, 2013, p. 17).

Esse encantamento com o país mostra como seu olhar fotográfico possui nuances das estéticas europeias. O depoimento praticamente mostra um certo encantamento pela Europa, e mostra um olhar maravilhado pelo local – dessa forma, ele dá força ao argumento que Salgado fotografa com um olhar europeu.

Porém, mesmo com esse fato, Sebastião Salgado ainda possui muita brasilidade em sua fotografia, principalmente em sua narrativa (Renó, 2020, p. 191). Por registrar questões sociais, o fotojornalista mostra seu lado solidário e latino-americano. Embora tenham conhecido o real valor da palavra na França, Lélia e Sebastião o aplicaram muito com outras famílias brasileiras, que também saíram do país de origem por causa da Ditadura Militar (Francq & Salgado, 2013, p. 17). Ao registrar momentos de fragilidade, violência e dor, Sebastião Salgado também demonstra um lado solidário, por capturar imagens que denunciam situações das mais difíceis. Além disso, o casal ainda mostra sua solidariedade por meio do reflorestamento feito no Instituto Terra.

Já dentro da relação entre a carreira do fotojornalista e a obra ‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’, foi possível perceber três fatores principais: a fotorreportagem é influenciada por toda a carreira e vida de Salgado; existe uma conexão entre livros do fotojornalista, como ‘Gênesis’ e ‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’; e ‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’ também marca a transição de Salgado da fotografia analógica para a digital.

O primeiro fator se manifesta por ‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’ mostrar um produto que está presente na vida de Sebastião Salgado desde seus primórdios: o café. O fruto

tem acompanhado Salgado desde seu nascimento e seus anos juvenis no estado cafeeiro de Minas Gerais (Francq & Salgado, 2013, p. 11). Depois de se graduar em Economia – em 1967 – e se mudar para a Europa – em 1969 –, Sebastião Salgado consegue uma vaga de emprego na Organização Internacional do Café (OIC). Por causa da instituição, o até então economista viaja por diversos países, planejando lavouras de café, e conhece diversos lugares e culturas, que posteriormente seriam retratados em seus livros. Depois de muitos anos, Salgado retorna ao Brasil, e vê como as plantações – de café e de muitas outras monoculturas – estragaram a paisagem da fazenda de seus pais, e assim funda o Instituto Terra, para reflorestar o que havia sido desmatado. Por causa de sua história, Sebastião Salgado conseguiu ver e sentir as diversas facetas do fruto cafeeiro: da mais bela à mais feia, da mais feliz à mais triste.

Pode parecer estranho para um brasileiro admitir, mas eu nunca tomo café. Ainda assim, o café corre nas minhas veias. Na verdade, ele tem ocupado um lugar central em vários momentos importantes da minha vida. Tão importantes, que muito antes de começar a trabalhar neste livro eu já estava profundamente familiarizado com a cultura do café. (Salgado, 2015, p. 5)

Em ‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’, Sebastião Salgado retoma temas que foram tratados em ‘Trabalhadores’ (1996), ‘África’ (2007) e ‘Gênesis’ (2013). A relação entre a obra estudada e os dois primeiros livros é mais simples – Salgado volta a retratar o trabalhador e o continente africano –, enquanto a relação entre ‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’ e ‘Gênesis’ é mais complexa. O conceito do livro ‘Gênesis’ surge em 2002 (Francq & Salgado, 2013, p. 65) – o mesmo ano em que as fotos

mais antigas de ‘PERFUME DE SONHO’ foram registradas. Por isso, mesmo tendo sido lançados com dois anos de diferença, ainda é possível dizer que ‘PERFUME DE SONHO’ e ‘Gênesis’ são contemporâneos: dessa forma, ‘PERFUME DE SONHO’ também marca o retorno de Salgado à fotografia, por ter seu início no mesmo ano que Gênesis – a ideia – surgiu. Além de tratarem temas com pontos de convergência – a natureza –, as duas obras também foram marcadas por um momento crucial da carreira de Sebastião Salgado: a transição das câmeras analógicas para as câmeras digitais.

A troca de métodos de captação fotográfica aconteceu após os atentados de 11 de setembro de 2001, que mudaram drasticamente a segurança em aeroportos – afinal, tudo que é levado para dentro de aviões precisa passar por máquinas de raio-x, que têm potencial para estragar os filmes analógicos –, e por isso, o fotojornalista precisava pedir uma revista manual dos materiais (Francq & Salgado, 2013, p. 75). Além disso, havia uma certa insatisfação de Salgado em relação aos resultados alcançados com o analógico, por causa da variação de algumas composições de químicos para revelação e de rolos de filme; havia também a dificuldade de obter alguns produtos, por causa das mudanças na fotografia mundial (Francq & Salgado, 2013, p. 75). Por isso, depois de alguns anos, Salgado decidiu começar a utilizar cartões de memória: essa grande mudança aconteceu em 2008 (Francq & Salgado, 2013, p. 76).

Quando se compara imagens feitas entre 2002 e 2007 com fotografias posteriores a 2008, é possível perceber que imagens feitas logo antes da transição possuem uma granulação mais aparente do que as imagens analógicas feitas anteriormente, e esse fenômeno pode ter como

causa as diferenças entre filmes e químicos de revelação. Por isso, por causa da substituição de meios, de início, pode-se perceber uma mudança estética – afinal, após tantos anos capturando e revelando imagens em filme, a vinda para o digital pode trazer uma sensação diferente: as cores são mais sólidas, há mais nitidez, os traços são mais marcados. Mas, com a expertise fotográfica de Salgado, essa estranheza logo passou, pois, mesmo que os métodos de registro tenham mudado, os métodos de captura, análise e escolha do fotojornalista continuaram os mesmos: as fotos continuam a ser tiradas pelo visor, sem monitores; e a análise de folhas de contato com lupas ainda existe (Francq & Salgado, 2013, p. 76). Com essa troca, Sebastião Salgado não só evitava demoras em revistas de segurança em aeroportos, mas também conseguiu diminuir sua bagagem e começar a ser mais ecológico e sustentável – algo muito prezado pelo brasileiro (Francq & Salgado, 2013, p. 77).

Por isso, ao juntar todos esses resultados, é possível perceber algo muito importante: a viagem feita em ‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’ não é só física – por conter fotografias de diversos países e continentes –, mas também é estética, por possibilitar conhecer diversos “Sebastiões” Salgado: indo de 2002 a 2014, do analógico ao digital.

A Metodologia das Conotações

A Metodologia das Conotações surge a partir de conceitos firmados por Umberto Eco – na obra ‘A Estrutura Ausente’ (1997) – e por Roland Barthes – no ensaio ‘A mensagem fotográfica’ (2000). Foi utilizada por Livia Furlan, na dissertação ‘A transformação do repórter e o seu encontro com a natureza: a diferença de olhar do Sebastião Salgado

em “Êxodos” e “Gênesis” (2022), para entender e analisar fotografias de ‘Êxodos’ e ‘Gênesis’. Para fazer essas análises, Furlan utilizou alguns dos conceitos das obras, como os códigos Icônicos, Iconográficos e Estilísticos, nos níveis Tópico e Entimemático, da obra de Eco e a pose, o objeto e a fotogenia, da obra de Barthes.

Na obra ‘A Estrutura Ausente’ (1997), Umberto Eco afirma e explica que deve-se interpretar a imagem a partir dos elementos que a compõem: a mensagem que imagem traz é composta pelos signos icônicos – o que não significa que estes são a reprodução da realidade, mas sim a percepção que é obtida através do objeto (Furlan, 2022, p. 16). O autor apresenta dez códigos para analisar os 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. Além disso, Eco também evidencia cinco níveis para realizar a análise das codificações: 1) Nível Icônico; 2) Nível Iconográfico; 3) Nível Tropológico; 4) Nível Tópico; 5) Nível Entimemático. Por se tratar da mesma base teórica-metodológica utilizada na dissertação de Furlan, os níveis utilizados nessa pesquisa serão o Icônico, Iconográfico, Tópico e o Entimemático.

Já no ensaio ‘A mensagem fotográfica’ (2000), Roland Barthes mostra que “a fotografia é o real literal do objeto fotografado” (Furlan, 2022, p. 15): por isso, a fotografia é análoga ao objeto retratado, ou seja, da vida real. Além disso, o autor ainda comenta como as imagens são formadas por dois tipos de mensagem: a denotada e a conotada. A mensagem denotada é a própria analogia (ou *analogon*, como diz

Barthes), enquanto a mensagem conotada é a forma que a sociedade faz a leitura de uma mensagem. Para compreender a mensagem conotada, Barthes explica que esse tipo de mensagem é uma codificação do *analogon*, e mostra que ela é composta por seis processos: 1) trucagem; 2) pose; 3) objetos; 4) fotogenia; 5) estetismo; 6) sintaxe. Assim como na dissertação de Furlan, serão utilizados os processos pose, objetos e fotogenia para fazer as análises desta pesquisa.

Para montar a metodologia, relacionar as teorias de Barthes e Eco é imprescindível. Por isso, os processos pose, objetos e fotogenia, proposto por Barthes, são diretamente conectados aos níveis Icônico e Iconográfico de Eco, enquanto os níveis Tópico e o Entimemático, proposto por Eco, são relacionados entre si. Também é importante pontuar que o repertório pessoal de quem analisa as obras tem influência no resultado das análises, por se tratar de questões subjetivas como a interpretação das imagens (Furlan, 2022, p. 20). A escolha das imagens, por sua vez, também tem um nível de subjetividade, por refletir características que estão sendo estudadas nesta pesquisa; a seleção das fotografias foi feita por um levantamento dos autores do texto.

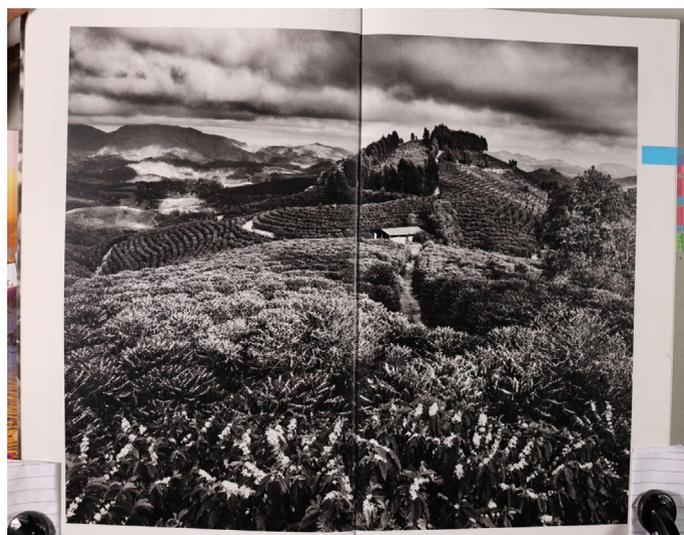
Primeiras análises fotográficas pela Metodologia das Conotações

Como informado anteriormente, este projeto está em fase inicial de realização. Entretanto, percebe-se a viabilidade de apresentar os resultados preliminares da análise fotográfica, como pode ser observado a seguir. Não se trata de oferecer subsídios definitivos, e nem sólidos, para conclusões (que, por sua vez, seriam precipitadas), mas para praticar a metodologia proposta e também dar dados e recursos às próximas etapas da pesquisa.

Para essa análise, serão utilizadas cinco figuras. Destas, três datam o período anterior ao da vinda do analógico para o digital, enquanto duas são posteriores a esse momento. Como esse trabalho está sendo produzido durante o período de vigência da pesquisa FAPESP (Processo Nº 2023/14958-3), as análises ainda não são finais, e nem englobam todos os assuntos que serão debatidos e pesquisados para o projeto.

Imagem 1

Cafezais floridos na fazenda Dutra. Município de São João do Munhaçú, Zona da Mata, estado de Minas Gerais, Brasil, 2014



‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’, 2015, pp. 22-23.

Níveis Icônico e Iconográfico (denotação e conotação):

- **Pose:** Fotografia panorâmica de uma plantação de café, com montanhas ao fundo.

- **Objetos:** A imagem mostra uma plantação de café, com as curvas dos cafezais em segundo plano e uma casa no centro da imagem (segundo terço); nuvens escurecidas no horizonte, sobre as colinas ao fundo.
- **Fotogenia:** A plantação de café aparece em toda a imagem. Uma casa aparece no centro da imagem. As flores do café se assemelham às geadas, por aparecerem muito claras em relação ao resto da vegetação. A imagem traz uma sensação fria, por causa da luz indireta e difusa, que possui influência das nuvens no céu. Além disso, por causa do grande contraste entre as partes mais claras e mais escuras da imagem, pode-se já perceber a manifestação da estética *Noir* no trabalho de Sebastião Salgado.

Níveis Tópico e Entimemático:

A imagem 1 foi feita em 2014, em Minas Gerais, pouco antes da publicação de ‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’. A fotografia, em plano paisagem panorâmica, mostra uma plantação de café em Minas Gerais, lugar de muita importância para Sebastião Salgado. A imagem mostra as encostas mineiras e dá destaque à vegetação, que aparece nos dois primeiros planos. Já o terceiro plano mostra as nuvens e colinas no horizonte.

A fotografia é tomada pelo preto e branco intenso, clássico da estética *Noir*. Os contrastes são fortes, potentes, e dão um certo brilho aos pontos iluminados da vegetação. É possível imaginar que, para conseguir fazer o clique, Sebastião Salgado estava imerso no cafezal. Mesmo sendo uma imagem estática, há a sensação de movimento.

Por ter sido registrada em 2014, essa imagem já mostra a fase digital de Sebastião Salgado. Por causa disso, há um maior controle das variáveis que fazem uma fotografia – não há mais as variações das

composições dos filmes e químicos de revelação. Esse fato mostra como a imagem tem uma certa uniformidade nos tons, por não ter granulações naturais vindas dos filmes fotográficos, além de mostrar a inclusão do efeito granulação durante o processo de tratamento digital. Além dos tons mais uniformes, as cores apresentam mais solidez, e também há um maior contraste entre elas.

Imagem 2

Colhedora de Café na plantação Shangri La. Rift Valley, encosta do vulcão Ngorongoro, Tanzânia, 2014



'PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café', 2015, pp. 46-47

Níveis Icônico e Iconográfico (denotação e conotação):

- **Pose:** Uma mulher aparece do lado direito da fotografia, olhando para um cafeeiro, no meio de um cafezal.

- **Objetos:** A mulher é uma mulher negra, de cabelos cortados rente ao couro cabeludo. Ela utiliza brincos e colares de miçangas brancas. O lado esquerdo e o fundo da imagem estão tomados pelos cafeeiros.
- **Fotogenia:** Na fotografia, é possível perceber dois planos: o primeiro tem um pé de café e a mulher em destaque; já o segundo é formado pelo resto do cafezal e o céu. O primeiro plano está fechado, com o foco na mulher e no cafeeiro, enquanto o segundo está desfocado, e possui uma superexposição do céu.

Níveis Tópico e Entimemático:

A imagem 2 foi feita em 2014, na Tanzânia. A fotografia retrata um momento da vida de uma colhedora de café da Tanzânia, na plantação Shangri La. A imagem mostra, em seu primeiro plano, uma árvore de café e uma mulher de pele negra, cabelos cortados rente ao couro cabeludo, que usa colares e brincos fabricados com contas brancas e vestimentas típicas. No segundo plano, é possível ver o resto do cafezal, além do céu superexposto, com muita claridade.

A diferença entre os tons pode ser explicada pela razão de que, para conseguir os detalhes do rosto da mulher e da planta no primeiro plano, foi necessário fazer com que o foco fosse cristalino. Por isso, o fundo da imagem fica desfocado, além de estar superexposto; dessa forma, não é possível saber se o céu possuía nuvens ou não, visto que as cores (nuvem + céu) podem ter se misturado por causa do desfoque. Além disso, a relação entre o tom de pele da mulher e do céu faz com que o contraste seja ainda mais aparente e maior.

Na linha temporal da carreira de Sebastião Salgado, essa fotografia se encaixa na parte digital do fotógrafo, por ter sido tirada

em 2014. Por causa da tecnologia mais recente, é possível perceber que a imagem possui mais nitidez entre os assuntos, além de possuir cores e texturas mais definidas.

Imagem 3

Plantação de café. Fazenda Ricardo Brunoro, município de Venda Nova do Imigrante, estado do Espírito Santo, Brasil, 2002



'PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café', 2015, pp. 50-51

Níveis Icônico e Iconográfico (denotação e conotação):

- **Pose:** Imagem panorâmica aérea de um vale com árvores de café, árvores de vegetação original e um lago.

- **Objetos:** As áreas dos diferentes tipos de vegetação possuem demarcações fortes entre elas. O lago está localizado dentro do cafezal.
- **Fotogenia:** O vale é recoberto por plantações curvilíneas de café. Na parte superior da imagem, do centro para a direita, é possível ver vegetação aparentemente nativa da região. No primeiro plano, é possível ver um lago redondo. Por estar cercado pelo cafezal, ele aparenta ser artificial, como um espelho d'água. Ao redor do lago, é possível observar palmeiras intercaladas com árvores ornamentais; elas estão sendo refletidas pela superfície da água.

Níveis Tópico e Entimemático:

A imagem 3 foi feita em 2002, no Espírito Santo. A imagem mostra um vale no meio de uma fazenda cafeeira. Além das plantações de café, a fotografia mostra uma parte de vegetação original da região; além disso, há um lago circular no centro da parte inferior da imagem. É possível observar que o relevo do local é característico de serra: a imagem foi feita no estado do Espírito Santo, perto da divisa com o estado de Minas Gerais, locais que fizeram parte da vida de Sebastião Salgado.

O caminho feito pelo fotojornalista entre Minas Gerais e o Espírito Santo era a conexão entre sua casa – a fazenda de seus pais, em Minas – e a universidade – onde se formou em Economia, no solo capixaba. O relevo de Aimorés-MG e de Venda Nova do Imigrante-ES é parecido, e por isso se lembra das terras natais de Sebastião Salgado. Além disso, a relação entre Sebastião Salgado, Minas Gerais e o Espírito Santo continua até hoje. Sebastião Salgado é mineiro; Lélia Wanick

Salgado, capixaba; o casal ainda tem forte relação com Aimorés-MG, por causa do Instituto Terra, fundado pelos dois.

Por meio desta imagem, é possível perceber alguns dos fatores que levaram o fotojornalista brasileiro a fazer a troca da fotografia analógica pela digital. Registrada em filme fotográfico, a fotografia possui algumas características como granações nativas, diferenças de tom e nitidez menor. No canto superior esquerdo da imagem, a granulação é imensa, e por causa disso, a vegetação acaba não ficando tão nítida quanto possível.

Imagem 4

Café sombreado. Plantações Doddengudda, Estado de Karnataka, Índia, 2003



‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’, 2015, p.70-71.

Níveis Icônico e Iconográfico (denotação e conotação):

- **Pose:** Floresta mista de arbustos de café e de árvores altas.

- **Objetos:** Os cafeeiros estão em toda parte baixa da floresta, como se forrassem o chão. As árvores altas estão encobertas de plantas trepadeiras e fazem sombra nos pés de café.
- **Fotogenia:** A imagem retrata um tipo de plantação de café: o cultivo do café à sombra. Os cafeeiros estão inseridos em um tipo de vegetação que aparenta ser nativa do local. A fotografia foi registrada à sombra das árvores altas, e é possível ver feixes de luz advindos do fundo da imagem, que fazem traços luminosos em cima dos pés de café.

Níveis Tópico e Entimemático:

A Imagem 4 foi feita em 2003, na Índia. Ela mostra uma plantação de café feita em meio às árvores da vegetação local. Mesmo com aparência de úmida e quente, a floresta parece ter algo místico e misterioso, por causa das plantas trepadeiras que decoram e abraçam as árvores altas, e por causa dos feixes de luz que surgem do fundo da imagem. A imagem força uma perspectiva para o centro, fazendo com que a floresta pareça não ter fim.

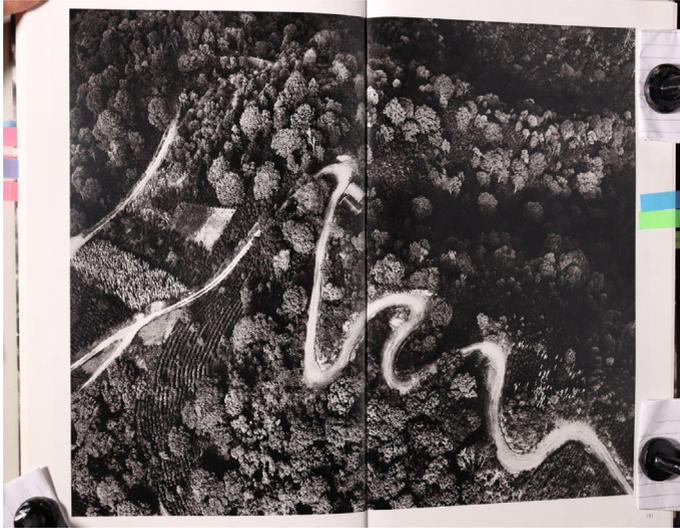
O cafezal mostrado na imagem 4 é diferente de boa parte dos cafezais do Brasil: é um cultivo de café à sombra. Esse tipo de lavoura é menos produtiva do que as plantações de café ao sol; porém, elas são responsáveis por produzirem um café mais fino, com características diferentes. Além disso, as plantações de café à sombra, quando estão em meio à vegetação local, são mais sustentáveis, pois não desmatam como as plantações ao sol.

A imagem foi feita em filme analógico, e por isso, possui algumas limitações técnicas. A granulação analógica se manifesta uniformemente na imagem, tanto nas partes iluminadas quanto nas sombreadas. Esse acontecimento pode ter acontecido por causa do índice ASA do filme

fotográfico, ou por causa dos químicos utilizados para fazer a revelação fotográfica.

Figura 5

Vale de café Todos Los Santos. Cadeia de montanhas de Cuchumatanes, Guatemala, 2006



‘PERFUME DE SONHO – Uma viagem ao mundo do café’, 2015, pp.190-191.

Níveis Icônico e Iconográfico (denotação e conotação):

- **Pose:** Imagem aérea de uma plantação de café com uma estrada tortuosa e vegetação nativa.
- **Objetos:** A fotografia retrata uma plantação de café sendo cortada por uma estrada tortuosa. Aparece outros tipos de vegetação, como vegetação nativa, por exemplo.
- **Fotogenia:** A imagem aérea inviabiliza o reconhecimento do relevo da plantação. Ela mostra a transição entre vegetações.

A estrada tortuosa parece não ser asfaltada; parece ser de terra, por causa de sua cor. Há um contraste forte entre a vegetação e a estrada, por causa da diferença de tonalidades. A estrada tem um tom claro, enquanto a vegetação assume tons mais escuros.

Níveis Tópico e Entimemático:

A imagem, por ter sido feita de forma aérea, não consegue mostrar o relevo da paisagem retratada. Por causa da estrada tortuosa, é possível imaginar que existe certa inclinação na região, assim como acontece nas rodovias presentes em *cuestras* e serras. Porém, com as informações da legenda, foi possível perceber que o cafezal está localizado em uma cadeia de montanhas, com mais de 2.500 metros de altura. É possível pressupor que, por causa da mistura de vegetação, a inclinação e altitude podem atrapalhar o plantio do café.

Em relação à técnica fotográfica, a imagem foi feita em filme analógico. Por isso, é possível perceber que não há tanta solidez entre os tons, além da nitidez, que não é igual a da fotografia digital. Além disso, é possível perceber um nível mais acentuado de granulação nos limites entre a estrada e a vegetação, por causa da diferença de tons.

Conclusões

Neste capítulo, apresentamos os primeiros olhares sobre a obra PERFUME DE SONHO, adotando a metodologia das conotações proposta no projeto. Obviamente, não se trata de um texto conclusivo, até porque a pesquisa ainda está em andamento e, a esta altura, situa-se à metade do tempo. Porém, já é possível observar que os resultados apontam para a confirmação da hipótese definida para a pesquisa. E mais:

leva-nos a entender detalhes que representam a transição tecnológica do fotojornalista Sebastião Salgado no desenvolvimento da obra. Afinal, Salgado começa *PERFUME DE SONHO* com o uso da fotografia analógica e termina com a fotografia digital.

Situamo-nos, agora, na etapa que consistirá na realização das análises das demais fotografias propostas no projeto. Será uma etapa mais longa e, certamente, mais eficaz e completa que o apresentado por este texto, já que possuímos um histórico que nos leva a observar as imagens com mais eficácia.

Esperamos que os resultados apresentados sejam capazes de construir novas impressões científicas sobre a obra de Sebastião Salgado, não somente nesta obra, mas em toda a sua trajetória como fotojornalista.

Referências

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

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)].

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. <https://www.riaeditorial.com/livro/reflexões-sobre-o-pensamento-comunicacional-latino-americano>

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

NÃO É APENAS UMA IMAGEM BONITA OU VIRAL: A FOTOGRAFIA NEGRA PERIFÉRICA NA IMPRENSA

Emanuele De Freitas Bazilio¹
Daniel Meirinho²
Alice Oliveira de Andrade³
Danilo Silva de Meireles⁴

Em 30 de janeiro de 2020 a Organização Mundial da Saúde (OMS) emitia um comunicado oficial sobre o surto de uma doença, ainda desconhecida, iniciada na cidade de Wuhan, na China, causada

-
1. Mestre em Estudos da Mídia pelo PPGEM/UFRN.
Professora substituta do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
manufreitass2@hotmail.com
 2. Doutor em Ciências da Comunicação pela Universidade Nova de Lisboa (FCSH).
Professor Adjunto do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN).
daniel.meirinho@ufrn.br
 3. Doutora em Estudos da Mídia pelo PPGEM/UFRN.
aliceandrade@live.com
 4. Mestre em Estudos da Mídia pelo PPGEM/UFRN.
meirelesdanilo9@gmail.com

por uma nova variação de coronavírus. Menos de dois meses depois, a OMS reconheceu a necessidade de um plano contingencial de uma pandemia, devido a alta transmissibilidade e contágio da Covid-19 (WHO, 2020a, 2020b) que ainda não possuía tratamento oficial, medicamentos ou vacinas específicas. Ações preventivas envolviam isolamento social, uso de máscaras protetoras e constante higienização para evitar o contágio e transmissão de um vírus que tinha efeitos mortais. O tratamento dos infectados necessitava de cuidados intensivos, que desencadeou um problema sistêmico de saúde em que a rede hospitalar nacional não possuía leitos disponíveis para acolher um grande grupo de pessoas contaminadas, precisando de intubação, oxigênio e outros cuidados especializados.

O isolamento social, a quarentena e os lockdowns estavam a ser implementados de formas distintas em cada território nacional, como formas de conter a disseminação do vírus. O negacionismo da doença, suas formas ineficazes de tratamento, a necessidade de isolamento e fechamento dos comércios, encorajada por figuras políticas e públicas, se tornava ainda mais preocupante. O cenário de desigualdade social e econômica no país deflagrou impactos sociais que atingiram de forma distinta diferentes grupos sociais. Nos primeiros meses, a quarentena se mostrava discriminatória para uma parcela da população que se encontrava em condições de vulnerabilidade socioeconômica, agravadas pela pandemia.

Por mais que os efeitos da Covid-19 fossem perceptíveis, vários grupos sociais, especialmente trabalhadores informais, viviam o risco de exposição ao contágio devido à exploração de sua força de trabalho. Muitos dependiam de rendimentos diários e necessitavam circular pelas

idades, tentando minimizar os impactos econômicos que a pandemia os colocou. Os auxílios emergenciais financeiros criados eram insuficientes, obrigando, especialmente nas capitais brasileiras, pessoas pobres, negras e residentes de contextos periféricos a condições alarmantes de exposição ao contágio. Empregadas domésticas, motoristas de aplicativos e trabalhadores autônomos catapultaram a transmissão comunitária por terem que precariamente se aglomerar nos transportes públicos, muitas vezes reduzidos devida a pouca circulação de pessoas pelas cidades (Estrela et al., 2020). Os boletins epidemiológicos noticiavam que as hospitalizações e óbitos eram predominantes entre pessoas negras e de baixa renda (Oliveira et al., 2020).

Após o Ministério da Saúde interromper em junho de 2020 o fluxo de informações, os relatórios oficiais com números de óbitos e suspender as coletivas de imprensa, e o aumento da desinformação nas bolhas das redes sociais, um grupo de seis veículos de imprensa brasileiros (O Globo, Extra, G1, UOL, Folha de S. Paulo e Estado de S. Paulo) anunciou a criação de consórcio inédito com a finalidade de divulgar os dados gerados pela Covid-19 no país (Almeida et al., 2020).

Em meio das imagens que circularam nos principais portais e jornais brasileiros, que noticiavam ruas vazias, comércios fechados, e uma sociedade isolada, o jovem da periferia do Rio de Janeiro, Yan Marcelo Carpenter, com 28 anos na altura, denúncia através de uma postagem no seu perfil do Instagram no dia 8 de junho de 2020 o impacto social da verdadeira rotina de milhares de brasileiros quando o mundo teve que parar na pandemia de Covid-19, mas eles não, a sua fotografia “O avião do Trabalhador”. Um rapaz da zona oeste carioca, munido de uma câmera fotográfica, torna-se um agente de notícias cotidianas

com repercussão midiática, fazendo o registro que os fotojornalistas profissionais não teriam acesso. Yan já produzia ensaios fotográficos sobre o cotidiano das comunidades periféricas do Rio de Janeiro para complementação de renda, mas nunca chegou a colaborar com veículos de imprensa.

Cinco anos antes deste episódio, em 2015, nos Estados Unidos da América, um outro jovem fotógrafo, nascido na periferia de West Baltimore, já tinha conseguido catapultar imagens das suas redes sociais para a capa da edição de maio da renomada Revista Life. As fotografias de Devin Allen, com então 26 anos, sobre as imagens produzidas durante os protestos de Baltimore⁵ ganharam destaque. Suas imagens relatavam momentos de revolta, tensão, dor e tristeza nos protestos dos moradores da cidade pela morte de Freddie Gray – um jovem negro preso por policiais em 12 de abril de 2015, que foi levado na viatura com os braços amarrados e deitado no chão do carro, sofreu uma lesão na coluna e dias depois teve sua morte constatada decorrente de agressões fatais. A repercussão dos protestos, que pediam justiça ao caso do assassinato, gerou indignação em vários países, através das fotos postadas por Devin em sua conta do Instagram (Raymond, 2019). Suas fotografias de rua transmitiam, através da mídia, “percepções em primeira mão sobre as consequências do racismo estrutural no contexto norte-americano” (Allan & Denick, 2017, p. 104).

As imagens do jovem Davin Allen, assim como o “Avião do Trabalhador” do carioca Yan Carpenter têm sido estratégias táteis de

5. A Revolta de Baltimore estampou os principais veículos de comunicação dos Estados Unidos, tendo também repercussão internacional. Confira mais informações: <https://www.anarquista.net/a-revolta-em-baltimore>

fotógrafos amadores negros e periféricos em compartilhar seus olhares através dos seus perfis em suas mídias sociais com o intuito de chegar aos editores e veículos de imprensa nacionais a partir de uma política visual interna e do “outro” em jogo, em que situamos o impulso de capturar, carregar e distribuir imagens no contexto do que Steve Mann (2002) chama de *sousveillance*. Em contraste com “vigilância” (vigiar), o termo “*sousveillance*” (observar de baixo) se trata de uma tática reversa empregada para monitorar aqueles em posições de autoridade, na tentativa de neutralizar efetivamente suas formas de vigilância e poder. Envolve redes informais de pessoas comuns, equipadas com câmeras em seus celulares, redes sociais e o desejo de permanecer vigilantes contra os excessos dos poderes constituídos (Hoffman, 2006).

As imagens dos dois fotógrafos nos mostram a eficácia das práticas de inversão de lentes, para mobilizar imagens e confrontar instituições de autoridade, bem como denunciarem e proporcionarem, a partir de olhares internos, contranarrativas do discurso racial e social, como uma investida de interrupção das políticas de visibilidade e controle, ostensivamente hegemônicas. Tais imagens divulgadas pelas redes sociais desencadeiam incômodos e atenções dos veículos de informação no desejo de noticiar fatos e visões até então inalcançáveis e de grande impacto visual, endossadas pela viralização das mesmas nas mídias sociais. As fotografias aqui analisadas identificam fatores-chaves que enquadram a fotografia amadora perante a sua contribuição com a imprensa oficial, em uma luta discursiva por uma hegemonia interpretativa e informativa.

O que essas fotografias nos obrigam a pensar? Até que ponto são amadoras e como a fotografia amadora, produzida por fotógrafos

negros em contextos periféricos vem contribuir para um olhar mais diverso no fotojornalismo? Quais reflexões podemos fazer a partir do trabalho desses fotógrafos e como a imprensa tem se alimentado de registros amadores de fotógrafos que residem de periferias em todo o mundo? Como podemos relacionar a fotografia de denúncia de Yan Carpenter com as de Devin Allen?

Um ônibus lotado em pleno isolamento social, bem como os protestos contra a morte de um homem negro nos EUA atraem uma cobertura limitada das principais instituições jornalísticas, em parte porque tais incidentes já recebem os olhares de uma cobertura tradicional pelos fotojornalistas, tanto em Baltimore em 2015, quanto no Brasil em 2020. No entanto, ciente de que tais imagens não conseguem capturar todo o contexto de impacto de uma cidade sitiada ou dos riscos de contágio em uma pandemia, outras imagens se tornam necessárias na circulação dos acontecimentos como forma de testemunhar os fatos, especialmente se elas surgem e circulam espontaneamente por meio das mídias sociais de fotógrafos amadores que já vivem no meio da tensão latente do acontecimento noticioso (Allan & Denick, 2017). Seu potencial discursivo e narrativo acontecimental contam uma história de dentro, interna que afeta os modos de construção imaginativa e da posição do observador diante dos fatos (Picado, 2014). Esse novo fotojornalismo amador e suas formas de contribuição cidadã, tem se consolidado a partir de uma certa discursividade visual implicada e interna, com uma longa construção de suas estruturas expressivas que deflagra uma outra relação entre as imagens e a ordem de perspectiva de quem as produz. Esses fotojornalistas cidadãos são autodidatas e aspiram o status de um dia virar um fotógrafo profissional.

As redes sociais têm sido um ambiente que une a facilidade de compartilhamento de fotografias com a possibilidade de pessoas estarem munidas de dispositivos fotográficos cada vez mais eficientes acoplados em seus smartphones (Gunthert, 2009; Pastor, 2019). A possibilidade de um cidadão comum registrar um momento de relevância social e compartilhar se alinha à profusão, e onipresença de olhares que necessitam ser curados e selecionados (Ritchin, 2009). Imersos em um mundo de constantes fluxos de imagens, onde o real e o virtual se confundem em uma dimensão social totalmente midiaticizada, fotógrafos amadores usam suas redes sociais para propagar o registro do cotidiano das comunidades em que vivem (Fontcuberta, 2011; Vieira, 2016). As tecnologias avançaram e com elas os meios de comunicação se transformaram em esferas de representações. As pessoas tornaram-se produtoras assíduas de conteúdo midiático de suas próprias realidades, o qual é diariamente inserido na esfera social da internet, principalmente no Instagram (Aragão, 2012; Barbalho, 2015). Com esses avanços, a possibilidade de criação e apropriação dessas imagens cresceu expressivamente, isto porque elas estão disponíveis na internet e se multiplicam a cada dia (Fontcuberta, 2016).

As formas de produção, antes convencionais – processos que envolvem por exemplo o fotógrafo e o fotografado –, ultrapassaram seus moldes e reconfiguraram o fazer fotográfico com que estávamos habituados. Sobre isso, Joan Fontcuberta (2019) defende que tem muitas discussões têm surgido sobre o impacto da tecnologia digital na comunicação e na vida cotidiana. Para o autor, no que se refere às imagens, principalmente a fotografia, esse processo representou um

antes e depois, atualmente a “fotografia-dinossauro” abre espaço para novas adaptações dentro das perspectivas socioculturais.

Quanto a essas novas adaptações, de tecnologias e produções, tem-se uma sociedade rodeada de dispositivos de captação visual – smartphones, câmeras digitais, webcams, aparelhos de vigilância eletrônica, drones etc. (Fontcuberta, 2016). E é esta esfera social repleta de dispositivos que nos envolve em novas formas de produzir e reproduzir imagens, inserindo-nos numa lógica de cooperação com a mídia. Assim, indivíduos munidos de equipamentos fotográficos contribuem, a partir de suas fotografias amadoras, com o fotojornalismo contemporâneo, retratando as realidades de suas comunidades, como é o caso dos fotógrafos Yan Carpenter (Brasil) e Devin Allen (Estados Unidos), sobre os quais dialogamos neste artigo. Esse uso das imagens produzidas por fotógrafos negros e periféricos, está longe de ser uma espaço aberto para circulação de suas fotografias, para além disso, essa utilização expõe uma apropriação do trabalho desses profissionais por parte dos jornais e revistas.

Há também uma outra problemática que surge desta questão, a produção fotográfica amadora das periferias, em sua totalidade, não colabora em regra com os meios de comunicação, elas são, na verdade, exceções nesses veículos. Quando ocupam esses lugares, acontece como nos casos dos fotógrafos citados, em que, diante da repercussão de seus registros nas redes sociais, ocorre o uso em capas e locais de destaque da mídia, mas esse uso quase nunca é remunerado, desta maneira, há uma apropriação das fotografias pela mídia tradicional. No exemplo dos fotógrafos citados, já havia uma produção fotográfica realizada pelos

dois em suas comunidades, mas ela não era utilizada ou destacada pela imprensa até que eles viralizaram na internet.

Dessa forma, com base nas discussões apresentadas e na fotografia amadora de periferia, que tem sido responsável por retratar o cotidiano das comunidades, partiremos para um estudo de caso da prática fotográfica de Yan Carpenter e Devin Allen, com a finalidade de compreender como essa prática tem transformado a vida de indivíduos, levando-os a ocupar lugares destinados ao fotojornalismo na imprensa. A escolha dos casos se deu pela grande repercussão e pela proximidade com uma fotografia de denúncia social.

Além disso, propomos uma rediscussão do fotógrafo cidadão como um indivíduo engajado e envolvido com os cenários sociais nos quais está inserido. Pretendemos investigar como a presença desses novos atores tem acontecido na imprensa, com a utilização de suas produções fotográficas, mesmo estas não estando inseridas no circuito de colaboração restrito que há entre os fotógrafos profissionais de imprensa e a mídia. Analisaremos as intencionalidades, as formas de ocupação de espaços da mídia tradicional e o emprego de táticas de olhares internos (hooks, 2019)

A inserção da fotografia amadora na imprensa

Para compreendermos o que se desenrolará nas discussões deste tópico, é preciso partir do conceito de fotojornalismo cidadão e perceber que já existe, a um certo tempo, a presença de indivíduos comuns na imprensa. De acordo com Souza e Boni (2008), essa prática que envolve os cidadão na construção e produção de conteúdos jornalísticos, surge nos veículos como forma de aproximar a mídia da população, assim,

se algum bairro ou cidade apresenta um problema, seja ele estrutural ou social, seus moradores entram em contato com a imprensa para denunciar e chamar a atenção dos responsáveis, caracterizando o fotojornalismo cidadão citado pelos autores. No entanto, no cenário atual, atravessado pela tecnologia, são esses próprios moradores que produzem as denúncias com seus dispositivos eletrônicos, ou seja fotografam, filmam e reproduzem sua indignação e ocupam os espaços fornecidos pelos meios de comunicação.

É nessa nova configuração que se estabelece o fotojornalismo cidadão, que surgiu nos anos 1970, nos Estados Unidos, com a prática *public* e do *civic journalism* (Souza & Boni, 2020), quando alguns jornais criaram canais destinados a atender às reivindicações da sociedade e vários leitores passaram a utilizá-los. Desse modo, o jornalismo cidadão tem contribuído com a mídia nos últimos anos, pois indivíduos sem formação profissional em jornalismo utilizam seus aparelhos de captação de imagens e suas redes sociais como meios de comunicação, produzindo imagens amadoras que operam no fotojornalismo contemporâneo (Owen, 2013).

Simonetta Persichetti (2006) acredita que com uma organização e planejamento os jornais podem agregar fotografias amadoras impactantes e datadas, que se relacionam com os acontecimentos diários. Assim os fotojornalistas colaboradores ou vinculados aos jornais poderiam se ocupar de produção de conteúdos mais aprofundados e fora desta urgência diária. (Souza & Boni, 2008). Pensar essa inserção, como reflete Afonso Júnior (2021), nos leva novamente a refletir sobre as mudanças que ocorreram nos últimos anos, com o avanço da tecnologia. Sobre isso, vale dar ênfase à crise no próprio jornalismo, onde

há um esvaziamento de alguns de seus lugares de prática nas mídias. Outro questão importante é o lugar da fotografia, que passou por diversos reposicionamentos nas últimas duas décadas, tendo seu lugar repensado e atravessado pela cultura digital e por uma sociedade hiperconectada.

Na atualidade, de um simples e desprezioso registro amador, a fotografia pode se transformar em denúncia visual, ocupar jornais e veículos de grande circulação no país, tornando-se fonte para o fotojornalismo contemporâneo. É desta forma que, a fotografia amadora produzida nas periferias propõe uma rediscussão do fotojornalismo cidadão e do fotógrafo leitor - aquele que apenas lia uma cena e a registrava, mas que agora se envolve no registro a partir do olhar engajado, conforme propõe Freed Ritchin (2009), quando reflete sobre os olhares internos da fotografia e diz que, com a democratização da tecnologia a sociedade passou a ser mediada por esses dispositivos, criando novas formas de representação a partir de uma imagem fotográfica engajada e ativista.

Talvez seja exatamente isso, como refletido nas conceituações do autor, que acontece em relação ao comprometimento da fotografia amadora da periferia. Com as experiências e representações internas de quem vivencia o dia a dia das comunidades brasileiras, essas imagens ganham um grande poder de representação. Para o estudioso Fred Ritchin (como citado em Brandão & Vandresen, 2020), esse cenário atual da fotografia é também uma oportunidade para expandir a linguagem visual de quem produz fotografia de imprensa, com a inserção das fotografias amadoras na imprensa, além de possibilitar novas formas de interação da mídia tradicional com seu público.

Conforme essas mudanças, as imagens produzidas por fotógrafos amadores têm marcado presença na imprensa, para Souza e Boni (2008),

esse fenômeno vem sendo incentivado pelos veículos midiáticos, justamente através da abertura desses canais de comunicação próprios para os envios de fotografias jornalísticas. Mas é nas redes sociais que elas circulam com mais força, imersas em um ambiente que facilita o compartilhamento de imagens produzidas por indivíduos com cada vez mais acesso à tecnologia e à informação (Afonso Júnior, 2021). Assim, a possibilidade de realizar um registro fotográfico tornou-se comum aos cidadãos. E é nesse contexto inundado por imagens, que a fotografia assume um papel cada vez mais central, seja como forma de comunicação ou forma de expressão. Assim, nos tornamos tanto produtores quanto consumidores de fotografias.

Vieira (2016) explica como as imagens produzidas por fotógrafos amadores, ou não vinculados aos veículos de comunicação, já sido exaustivamente pelos grandes players do jornalismo mundial em acontecimentos noticiosos marcantes. Essas imagens, produzidas por fotógrafos amadores, vêm sendo utilizadas por grandes veículos jornalísticos de todo o mundo (Aragão, 2012; Barbalho, 2015). Como afirma Afonso Júnior (2021, p. 27), testemunhamos, diante desse fenômeno, uma espécie de “desintermediação do lugar do fotojornalismo”, onde os cidadãos tornam-se produtores de conteúdo midiático, ao mesmo passo que consomem informações da mídia. Desta forma, atuando e agindo nas duas funções, os cidadãos usam a fotografia amadora como prática de desintermediação do fotojornalismo e passam a ocupar esse lugar nos grandes veículos, assim:

Assumindo a fotografia como um objeto cultural, assimila as pressões e possibilidades dispostas na sociedade digital. Com a existência generalizada da conexão e produção, temos a presença

de produtores e consumidores no mesmo polo da geração simbólica, interagindo diretamente na criação e circulação de conteúdos (Afonso Junior, 2021, p. 27).

Esse campo de geração simbólica, apontado pelo pesquisador, propõe a ideia de que os veículos de comunicação são entendidos como “um produto ou forma cultural e a fotografia como um dos seus agentes de construção de sentido” (Afonso Junior, 2021, p. 27). Diante dessa capacidade de captação e circulação das imagens, fornecida pelos dispositivos multimídias, criam-se possibilidades de inserção das fotografias amadoras nos grandes jornais de circulação nacional (Vieira, 2016). Seguindo essa lógica, diversos veículos abrem espaços para fotógrafos amadores/fotojornalistas cidadãos.

No Brasil o primeiro veículo a propor a inserção de imagens desse tipo na mídia, foi o jornal O Estado de São Paulo, que realizou, em 2005, um projeto de fotojornalismo cidadão, o “FotoRepórter” (Souza & Boni, 2008, p. 25). Foram mais de 7000 cadastros e cerca de 21 mil imagens. A ideia do FotoRepórter nasceu após os atentados de 7 de julho de 2005 em Londres⁶, quando as imagens registradas por cidadãos comuns em seus celulares inundaram a internet, e a seguir foram estampadas nas páginas dos principais jornais e revistas de todo o mundo (Vieira, 2016).

Logo depois, em maio de 2006, o Jornal de Londrina, do Paraná, também abriu espaço para que os leitores enviassem suas fotografias através do projeto “Foto Leitor” (Souza & Boni, 2008, p. 26). As fotografias

6. Neste ano, em que se completam 17 anos dos atentados, a CNN Portugal fez uma matéria sobre o dia que ficou marcado a Inglaterra. Acesse a reportagem em: <https://bit.ly/3E8iKbx>

amadoras recebidas, passavam por uma espécie de seleção, onde as imagens de interesse público eram escolhidas para ocupar espaços nas páginas do jornal. No Nordeste, a primeira iniciativa como essa foi do jornal Diário de Pernambuco, que convidou os cidadãos a participarem da produção das notícias com o “foto do leitor”, com notas acompanhadas de fotografias amadoras sobre temas de cunho social, como “transporte, iluminação pública, urbanismo, limpeza urbana, trânsito” (Mesquita, 2010, p. 6.)

Com a utilização dessas imagens pela mídia, o fotógrafo amador passou a ser ouvido e sua fotografia, considerada um recurso de suporte para veículos de imprensa que as utilizam em suas publicações (Vieira, 2016). Mas, é preciso destacar que a utilização de imagens de fotógrafos negros, amadores e periféricos ainda sofre com a utilização em número reduzido de suas imagens em relação a outros fotógrafos brancos, além da falta de remuneração, na maioria dos casos. Hoje, anos após as inserções iniciais da imagem amadora na mídia e com a democratização dos aparelhos eletrônicos de captação visual, ficou mais fácil de uma pessoa presente em determinado acontecimento seja capaz de registrá-lo, mesmo com isso há uma certa seletividade em quem ganha esse espaço na mídia. Muito embora, como aponta Vieira (2016), com essa democratização tecnológica, as reportagens sobre um fato ocorrido em comunidades periféricas não deixarão de ter imagens, se não houver um fotojornalista presente, a mídia alimentará suas notícias a partir da fotografia amadora dos fotógrafos de periferia, que encontram nas redes sociais seus suportes de divulgação imediata dos fatos sociais ocorridos à sua volta, como nos casos de repercussão das

fotografias de Yan Carpenter e Devin Allen, postadas em redes sociais e utilizadas, posteriormente, pela mídia tradicional.

Esse ciberespaço que vem sendo construído pelas redes, cria um ambiente onde os cidadãos exercitam sua cidadania comunicacional. Com o auxílio da interatividade, nessa comunicação que é feita de todos para todos, o jornalista cidadão surge da potencialização desse fenômeno, no qual qualquer indivíduo pode se tornar produtor de conteúdo, fotos, vídeos e textos (Peruzzo, 2007). Diante disso, a fotografia amadora possibilita também o exercício da liberdade de comunicação e contribuiu com a relação entre o fotógrafo amador e a imprensa, fornecendo espaço para que as imagens do dia a dia dessas pessoas povoem os sites de notícias e as páginas dos jornais de grande circulação no país. Desta forma, casos como a utilização das fotografias de Yan Carpenter e Devin Allen pela mídia tradicional, refletem essa recente ocupação dos locais destinados ao fotojornalismo pela fotografia amadora, principalmente a realizada pelos fotógrafos moradores de periferia.

No entanto, há quem discorde dessa popularização da fotografia amadora e sua inserção na mídia, Cardoso (2018) acredita que esse aumento da presença na mídia de imagens e textos produzidos por cidadãos comuns, têm contribuído para a banalização do jornalismo. A autora alerta para uma desvalorização da imagem e defende que há diferenças claras entre fotografias amadoras e registros profissionais. Fora isso, levanta a questão de que essas mudanças têm propiciado um ambiente desfavorável às editorias de fotografia em todo o mundo. Sobre isso, explica:

A acessibilidade que o digital conferiu à fotografia é apontada como tendo criado um ambiente favorável a que a editoria de

fotografia se tornasse no primeiro alvo das decisões de contenção de custos. Com uma situação profissional cada vez mais instável, muitos fotojornalistas optaram por continuar a trabalhar noutras áreas da fotografia ou mantêm-se no fotojornalismo em regime freelancer. (Cardoso, 2021, p. 310)

Segundo Cardoso (2021), a fotografia digital conferiu ao fazer fotográfico um status de que todo mundo sabe fotografar, o que para ela é algo totalmente inaceitável, já que a produção de uma fotografia jornalística envolve outros fatores. Em sua pesquisa, realizada junto a profissionais fotojornalistas portugueses, a câmara é tida apenas como um meio de captação da imagem, mas quem verdadeiramente torna uma fotografia jornalística é a técnica e o olhar do profissional. De certa forma, a democratização da produção fotográfica tem oportunizado a inserção de diversas fotografias que estariam fora dos circuitos profissional de imagens na imprensa, mas pouco tem-se refletido sobre essas imagens, como também defende Fred Ritchin (como citado em Brandão & Vandresen, 2020).

Então, o que diríamos sobre a fotografia produzida nas periferias que tem tomado conta das redes sociais e impactado milhares de pessoas, servindo de fonte de denúncia social para a mídia tradicional? Nos últimos anos, com a ascensão das redes sociais, criaram-se espaços de circulação propícios a essas imagens. Assim, quando postadas em contas pessoais dos fotógrafos amadores, tomam proporções de compartilhamento inimagináveis. É nesse contexto que a fotografia amadora das periferias torna-se importante reflexo do cotidiano dessas pessoas, afinal, é o instante fotográfico captado pelo olhar de quem vive aquela realidade. E, não há nada mais jornalístico do que contar histórias reais.

Além disso, as imagens produzidas por esses fotógrafos negros, que também são moradores de periferias e, portanto, retratam suas próprias realidades, partem de um olhar de pertencimento e compactuam de uma outra estética de regitro dos corpos negros, diferente da estética proposta pelas fotografias tradicionais que circulam na mídia.

Conforme considera Gama (2006), a mídia tradicional atua como uma espécie de legitimadora de discursos, reside neste lugar a problemática da representação social dos corpos negros de forma esteriotipada. Por isso, a fotografia da periferia acompanhou a democratização dos meios de comunicação com a produção de imagens que retratam suas questões e lutas sociais. Nesse sentido, podemos citar a Organização Não-Governamental Olhares do Morro (<https://www.olharesdomorro.org>), que atua como agência de imagens produzidas por jovens moradores de periferias e promove a fotografia periférica como forma de representação visual, denúncia social, arte e comunicação.

A visão do trabalho de Yan Carpenter

No primeiro ano da pandemia da Covid-19, 2020, o jovem fotógrafo e historiador Yan Carpenter, de 26 anos, que trabalhava em uma hamburgueria e utilizava os conhecimentos sobre fotografia como uma oportunidade de fazer dinheiro extra, realizando ensaios que apareciam, fotografou dentro de um ônibus um imagem que seria a responsável por alavancar sua carreira de fotógrafo, conforme afirma a revista Versatille (Basso, 2020)⁷.

7. Leia matéria completa com entrevista do fotógrafo Yan Carpenter no site da revista Versatille: Basso (2020).

Figura 1

Fotografia de Yan Carpenter



Basso (2020).

Yan é um jovem negro da comunidade Rio das Pedras, Zona Oeste do Rio de Janeiro. Escolheu o caminho da fotografia há nove anos, quando ainda era integrante de uma banda de rock. Ao sair do grupo musical, ele vendeu todos os instrumentos e comprou seu primeiro equipamento fotográfico, com ele passou a registrar a comunidade, o cotidiano e a vida à sua volta. Aprendeu sobre fotografia com sites de moda, cursos básicos de iluminação, teoria das cores, composição e enquadramentos. O jovem fotógrafo inscreve suas preocupações sociais em suas imagens em uma tentativa de assumir a tarefa de fazer ecoar as tensões raciais e desigualdades sociais presentes no país. Demarca em suas fotografias o seu lugar de fala que traduz politicamente a urgência de um debate social

e racial em torno das desigualdades contemporâneas (hooks⁸, 2019). Sua produção está inserida em uma história da fotografia brasileira que se encontra neste desequilíbrio de presenças e nos diversos estereótipos que marcam a representação das populações negras e periféricas.

Figura 2

Matéria na *Veja* São Paulo



Assis (2020).

Segundo entrevista concedida a Versatille (2020), com o isolamento social estabelecido no primeiro ano da pandemia, o número de ensaios fotográficos que realizava diminuiu e o fotógrafo amador teve que procurar emprego para arcar com as contas de casa, foi aí que

8. A escritora e ativista negra norte-americana Gloria Jean Watkins adotou como pseudônimo o nome da sua bisavó materna, Bell Blair Hooks. A escolha da letra minúscula é uma preferência da autora para as referências das suas obras, justificada pelo interesse da atenção ser concentrada no enfoque ao conteúdo da sua mensagem desenvolvido em suas obras ao invés de em si mesma. Cf. hooks, b. (1989). *Talking back. Thinking feminist, thinking black*. South End Press.

começou a trabalhar em uma hamburgueria. Ao retornar do trabalho no primeiro dia de reabertura do comércio do Rio de Janeiro, Yan capturou o instante fotográfico que o tornou conhecido em todo o país: um ônibus lotado, em que se amontoavam dezenas de trabalhadores.

Para ele, a cena fotografada é um recorte comum do cotidiano e faz parte do dia a dia de muitos brasileiros que dependem do transporte público: “fico feliz pelo alcance que a foto teve, mas também questiono: por que algo tão previsível precisa tomar esse porte para que a situação das pessoas seja debatida, tenha importância?” (Carpenter, 2020). A imagem viralizada chocou quem seguia as orientações do Ministério da Saúde, mas para Yan era o recorte de sua rotina diária.

A fotografia amadora de Yan Carpenter é o espelho da realidade de milhões de brasileiros. Ela representa a luta diária e a desigualdade que assola o país, o mais chocante da imagem é saber que naquele contexto havia um vírus em circulação no país – Covid-19 – e, também, a determinação de distanciamento social pelos órgãos de saúde pública.

Como vemos na figura 3, não há lugar para distanciamento social. Com máscaras de proteção individual, homens e mulheres no retorno do trabalho se apertam dentro de um ônibus. Com os braços erguidos, tentam espaço para se apoiar durante a viagem nas barras de ferro que atravessam o transporte. A imagem nos traz uma certa angústia diante da situação em que se encontrava o Brasil. A imagem possui um impacto visual no que toca a representação das condições antagônicas de sobrevivência e morte da população negra e periférica brasileira. A cor de pele destaca uma necropolítica (Mbembe, 2016) com base na racialidade, em que milhares de brasileiros em condições de precarização trabalhista e social, majoritariamente negros, que foram expostos ao

risco de contágio durante a pandemia, quando a Organização Mundial de Saúde alertava para o isolamento social.

Figura 3

O avião do trabalhador



Assis (2020).

O que Yan viu naquele instante, foi uma visão particular da realidade e da rotina dos indivíduos que dependem do transporte público. Um olhar de pertencimento sobre uma cena comum, apenas quem faz parte dela é capaz de captar. Os veículos de comunicação jamais conseguiram representar essa realidade, isso porque ela se apresenta apenas a quem a vivencia todos os dias. “Eu tento fazer com que minha visão da

sociedade, dada pela formação em história, consiga ser mais evidente pela fotografia” (Carpenter, 2020). Na imagem, evidenciou-se ainda mais a desigualdade brasileira frente às necessidades de um isolamento social por causa da pandemia da Covid-19.

Com a utilização da fotografia por sites e blogs de notícias, o fotógrafo amador ganhou espaço na mídia tradicional e conquistou o reconhecimento do seu trabalho, posteriormente lançou sua primeira exposição fotográfica⁹, no restaurante Figueira Rubaiyat, em São Paulo, com 25 fotografias que retratam o cotidiano dos trabalhadores e recortes das comunidades cariocas. Depois de tanta repercussão, Yan Carpenter recebeu o convite para trabalhar na Organização Não-Governamental Gerando Falcões, fotografando ações sociais nas comunidades, com isso mudou-se para São Paulo, onde reside atualmente. Em apenas cinco meses, o registro feito por Yan o fez sair da comunidade carioca, conferindo-lhe o status de fotógrafo profissional e abrindo portas no mercado fotográfico do país.

A fotografia ativista de protestos de Davin Allen

Outro exemplo de olhar fotográfico que representa a periferia é o fotógrafo amador Devin Allen (Vieira, 2016). Morador da periferia de Baltimore, cidade mais populosa do Estado de Maryland (EUA), o jovem negro viu sua carreira de fotógrafo mudar quando uma de suas fotos viralizou no Instagram. Ele registrou os protestos que aconteceram no bairro de West Baltimore, no ano de 2015, quando Freddie Gray foi

9. A exposição do fotógrafo Yan Carpenter aconteceu no dia 19 de outubro de 2020 e suas imagens foram divulgadas em sites nacionais de notícias.

preso e assassinado enquanto estava sob custódia policial, o caso gerou comoção e protestos. Allen imprimia imagens em camisetas para vender, inspirado pelo fotodocumentarista Gordon Parks, que ganhou destaque na década de 1950 trabalhando para a revista Life. Autodidata Allen postava e compartilhava imagens alternativas, por meio de sua conta do Instagram, sobre os protestos em andamento na cidade. O fotógrafo negro reconhece a importância de documentos eventos como estes.

Figura 4

Fotógrafo Devin Allen



Fidel (2019).

Allen postou as imagens que produziu, registros das manifestações populares que pedia justiça pelo assassinato de Gray, em sua conta do Instagram (@bydvnl1n), com isso ganhou notoriedade na comunidade onde vivia, na mídia americana e em todo o mundo. Segundo Claire Raymond (2019), as fotografias de West Baltimore “agem como uma

espécie de espelho assombrado” (2019, p. 257), trazendo à tona o racismo e as violências sofridas pelos moradores do lugar. Além disso, essas imagens representam a luta social de toda a comunidade. Alguns dias depois de registrar os protestos da Revolta de Baltimore, Devin Allen foi capa da Revista Time. Na capa da direita (figura 5), um homem negro corre pelas ruas de Baltimore enquanto um tropa de choque da polícia se movimenta atrás dele. A repressão policial aos protestos de 2015 chocou a sociedade e gerou reflexões sobre a postura das autoridades diante dos manifestantes, majoritariamente negros.

Em contraste com o compromisso proclamado de um fotojornalista profissional que possui restrições e imparcialidade, Allen observa e fotografa de um lado muito particular e íntimo do corpo negro: a dos manifestantes. Ele sabia o que a mídia faria antes mesmo de fazer. As imagens que os fotógrafos profissionais estavam esperando dos protestos já haviam ocupado durante décadas as capas dos jornais norte-americanos e seu imaginário. Sabia o que precisava fazer para combater as imagens que ali seriam captadas. Assim, usou a instantaneidade do fato que o jornalismo tem como critério de noticiabilidade e, em tempo real, fazia upload das fotografias suas contas nas redes sociais no segundo após o ocorrido, usando hashtags específicas como #Baltimore e #FreddieGray. A imprensa tem limitações em capturar a energia e a espontaneidade dos eventos como alguém que tem laços com esta comunidade consegue. Os fotógrafos, na maioria brancos, não sentem as mesmas emoções, não conhecem os personagens ou a origem dos protestos, e por isso tem dificuldade em traduzir visualmente. Allen, faz suas fotografias ao mesmo tempo que protesta através do olhar. Fotografa com uma mão e cerra o punho no ar com a outra.

Para Raymond (2019), o instante fotografado por Allen é a “representação do fato social que assombra as ruas de West Baltimore” (2019, p. 265), o fantasma de Freddie Gray. Em uma análise da imagem, a autora descreve o registro como se o homem que corre estivesse assombrado, tentando fugir de um fantasma que o persegue. Além disso, ela também afirma que a imagem reflete sobre uma juventude que foge da polícia, assim como na realidade das periferias em todo o mundo. Com isso, o jovem não corre do fantasma que o atormenta - representado pela lembrança de Freddie Gray, vítima do assassinato que tornou-se motivo dos protestos na cidade - mas sim, para não se tornar mais um Gray, transformando-se em mais uma vítima da violência policial nas periferias.

Figura 5

Capas de Devin Allen na Time nos anos de 2020 e 2015, respectivamente



Allen (2020).

As tensões entre os protocolos de criação de imagens entre os fotógrafos amadores e os fotógrafos profissionais nos fazem refletir sobre a experiência interna e comunitária de capturar os momentos “corajosos” e ousados dos manifestantes, que reflete uma decisão de olhar sobre a vida em uma comunidade negra. Enquanto os fotojornalistas parecem estar preocupados em retratar os protestos como aqueles que emanavam de uma zona de guerra, os fotógrafos amadores, como Allen, buscam documentar outras dimensões da experiência negra. Várias celebridades ou músicos compartilharam suas imagens no Instagram como a cantora Rihanna.

As imagens de Allen fazem referência ao conceito antigo, que remonta à década de 1960 de “policia-watching”. Uma maior atenção pública nos últimos anos ao compartilhamento de imagens e vídeos por meio de redes sociais tem motivado fotógrafos amadores a registrar, carregar e compartilhar imagens da brutalidade policial, que sustenta uma forma de “sousveillance” (Mann, 2002). O olhar aqui é voltado para aqueles que estão acostumados a estar na posição disciplinar de autoridade, subvertendo as relações de poder e dando voz a preocupações até então marginalizadas (Bock, 2016, p. 15). O jornalismo, neste movimento de usar imagens destes fotógrafos amadores, se alimenta e cria uma pornografia da morte, em que o jornais mostram pessoas negras mortas em tempo real. Com o desenvolvimento das mídias sociais, o conceito de sousveillance tem assumido um significativo impacto do particular, pois o surgimento dessas tecnologias representa um momento de desafio para aqueles acostumados a possuir controle sobre a informação (2010, p. 21). Além disso, a tecnologia vestível e móvel, como o smartphone, tornou-se popular.

Com as fotografias produzidas na Revolta de Baltimore, Devin Allen ganhou destaque em veículos como New York Magazine, Washington Post, New York Times, Yahoo! e em vários jornais locais. Além disso, seu trabalho também foi exibido em museus dos Estados Unidos e o jovem fotógrafo lançou dois livros “A Beautiful Ghetto” e “No Justice, No Peace: From the Civil Rights Movement to Black Lives Matter”, com apoio da Fundação Gordon Parks, da qual é bolsista. Após a repercussão, marcas como Samsung e Under Armor patrocinaram o projeto do fotógrafo, que promove workshop de fotografia para jovens da periferia. Em 2020, ele foi novamente capa da Revista Time¹⁰, com os protestos que pediam justiça pela morte de George Floyd, homem negro que foi estrangulado pelo policial branco, Derek Chauvin, em Minneapolis, que ajoelhou em cima do pescoço de Floyd, em uma abordagem policial (Vieira, 2016).

As capas (figura 5) retratam as tensões dos protestos, mas também a realidade das periferias e da população negra norte-americana. Elas reafirmam o papel de representação das fotografias de Allen, mas também o olhar interno de quem vivencia esse cotidiano, assim como as imagens do brasileiro Yan Carpenter, que viralizaram durante a pandemia. As fotografias dos dois jovens negros, evocam outras questões encobertas pela invisibilização da realidade das periferias na imprensa, em consonância ao proposto por Raymond (2019), entendemos que essas imagens tem um poder de permanência em nossas mentes e, para além dessa reflexão, também demonstram visualmente a força do racismo.

10. Cinco anos após a capa de 2015, a Time fez uma matéria especial para explicar como a capa foi escolhida pela editoria da revista. Bates (2020).

Tanto no caso brasileiro quanto no norte-americano, a população negra é o centro da imagem, o ponto de foco do episódio retratado.

Na fotografia de Carpenter, a predominância da cor negra revela a quem o direito ao distanciamento foi negado, enquanto a classe média, em sua grande maioria branca, se isolavam em suas residências, milhares de trabalhadores negros se amontoavam em transportes públicos lotados. Já nos registros de Allen, manifestantes, majoritariamente negros, foram às ruas para protestar pela morte de dois homens afrodescendentes. Reforçando as palavras de Raymond (2019, p. 279), “o assombroso fantasma do racismo” está presente nas imagens dos fotógrafos amadores.

Considerações

Dessa forma, percebemos que tanto a fotografia amadora de Allen quanto a de Carpenter - fotógrafos negros que têm em comum o olhar sobre a periferia, suas questões e enfrentamentos - passaram pelo processo de viralização no Instagram e alcançaram a mídia tradicional, reforçando a presença cada vez mais frequente da fotografia amadora, seja ela documental ou artística, no fotojornalismo da contemporaneidade. Diante disso, percebemos que o Instagram tornou-se um importante aliado da inserção da fotografia amadora na imprensa. Sendo esta última, relevante instrumento de manifestação da sociedade, colocando os cidadãos, - no que se refere aos casos comentados neste estudo, moradores de periferia - na condição de “sujeito participativo da informação” (Souza & Boni, 2008, p. 33), a partir dos espaços em veículos da mídia tradicional.

Na mão destes fotógrafos a câmera atua como um meio de monitorar a autoridade “de baixo”, seja como fotógrafos amadores ou

como cidadãos munidos de dispositivos fotográficos que se misturam aos próprios manifestantes ou trabalhadores em um ônibus lotado, igualmente interessados em documentar a partir de suas próprias perspectivas os acontecimentos ao seu redor. As mídias sociais, como o Instagram especialmente, tem se tornado um espaço decisivo para circular imagens emergentes e internas, seja para ilustrar a presença de seus corpos ou para documentar injustiças sociais. Esta confusão de distinções entre observar, estar presente e participar coloca esses sujeitos em um papel de “manifestante/testemunha”, que observa agora segurando uma câmera, com os braços no ar, não com o punho erguido, mas com a esperança de um melhor ângulo para suas imagens a serem compartilhadas em seus perfis digitais. Apontando suas câmeras para as narrativas acontecimentos, suas imagens forneceram uma narrativa diferente e interna dos eventos.

A visão íntima dos eventos fotografados por Devin Allen e Yan Carpenter vão além da sousveillance. O impulso de denúncia e monitoramento dos abusos de poder em fotografar, postar e compartilhar pode ser visto como uma forma de ajuda mútua que conecta suas comunidades e grupos sociais. Parte de uma função além de documentar e fornecer evidências. Suas imagens servem como forma de conectar e construir semelhanças. A estratégia de uso de hashtags amplifica as estruturas de circulação e difusão, especialmente em torno de relações raciais, que se move por espaços online e offline e formas de mídia transversais, evidenciadas, por exemplo, pelo uso de hashtags em cartazes de protestos de rua e em grandes transmissões de notícias. A hashtag, nesse sentido, torna-se mais do que uma tática pessoal, mas sim um símbolo visual, em si mesmo, em uma ação conectiva amplifica o alcance de suas imagens e agendas de denúncia, criando redes de coesão virtual.

A sousveillance depende de atores da sociedade civil, como ativistas, para tornar as formas de abuso visíveis. Isso, por sua vez, torna esses fotógrafos e ativistas visuais visíveis para instituições de imprensa. As redes sociais, em suas diversas funções e usos, têm se tornado uma plataforma para jovens fotógrafos negros periféricos, engajados e ativos, mostrarem seus olhares, usando suas lentes de forma privilegiada sobre sua própria comunidade, documentando evidências e criando suas próprias narrativas diante dos abusos e injustiças institucionais. O fotojornalismo de Devin Allen e Yan Carpenter fala sobre o impulso de oferecer olhares alternativos sobre as realidades vividas pelas populações negras e periféricas. Suas câmeras são suas armas e as redes sociais seus coquetéis molotovs.

Através desses canais, no espaço destinado ao fotojornalismo, os fotógrafos amadores de periferias têm denunciado a realidade de suas comunidades, fazendo com que a notícia, os fatos reais, consigam grande circulação na mídia e, dessa forma, saiam das periferias e ocupem a mídia tradicional, levando consigo questões sociais e a representação da periferia e dos corpos que nela habitam. Com isso, concluímos que essa tendência atual é responsável por transformar os espaços do fotojornalismo em oportunidades para os fotógrafos negros da periferia, que tem suas carreiras alavancadas, saindo das periferias para espaços privilegiados da mídia tradicional.

Referências

Afonso Júnior, J. (2021). *Instantâneos da fotografia contemporânea*. Editora Appris.

- Allen, D. [@bydvnlln]. (2020, junho 11). *My mission hasn't change 5 years later, I'm still on the ground doing what I do best!* [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/bydvnlln/p/CBTFTO0nbjJ/>
- Almeida, R. de Q. & Costa, A. C. & Montenegro, C. (2021). *Consórcio de veículos na Covid-19: A imprensa brasileira contra o vírus da desinformação*. 18º Encontro Nacional de Pesquisadores em Jornalismo. SBPJor–Associação Brasileira de Pesquisadores em Jornalismo.
- Allan, S., & Dencik, L. (2017). “It’s not a pretty picture”: Visualizing the Baltimore crisis on social media. *News of Baltimore: Race rage and the city*. Routledge.
- Aragão, R. M. (2012). *Usos jornalísticos do Instagram: Aproximações a partir do JC Imagem*. XIV Intercom, Recife, PE.
- Assis, T. (2020, outubro 30). Yan Carpenter viraliza com fotografia de desigualdade social na pandemia. *Veja São Paulo*. <https://vejasp.abril.com.br/coluna/arte-ao-redor/yan-carpenter-fotografia-desigualdade-social>
- Barbalho, M. L. (2015). *Fotojornalismo expandido: Fotógrafo e reportagem visual no atual sistema de produção e difusão de notícias*. Rio de Janeiro: UFRJ/ECO.
- Basso, E. (2020, dezembro 29). *Autor de um dos cliques mais famosos da pandemia conversa com a VERSATILLE*. Versatille. <https://bit.ly/3BI5Qhs>
- Bates, J. (2020, junho 10). The Story Behind TIME’s George Floyd Protest Cover. *TIME*. <https://time.com/5851623/time-cover-devin-allen-george-floyd-protests/>

- Bock, M. A. (2016). Film the police! Cop-watching and its embodied narratives. *Journal of Communication*, 66(1), 12–34.
- Brandão, C. de S. P., & Vandresen, M. (2020). Na era da imagem, a imagem perde seu poder: Fred Ritchin e os potenciais inexplorados da Fotografia. *Revista Apotheke*, 6(1).
- Cardoso, F. L. (2021). *Fotografia digital: Mudanças no modo de ver e nas rotinas de produção dos fotojornalistas portugueses, no início de um novo milênio*. Livros ICNOVA. <https://colecaoicnova.fcsh.unl.pt/index.php/icnova/article/view/20>
- Estrela, F. M. (2020). *Covid-19 pandemic: Reflecting vulnerabilities in the light of gender, race and class*. Ciência e Saúde Coletiva.
- Fidel, K. (2019, outubro 8). Baltimost: Devin Allen. Baltimore Fishbowl. <https://baltimorefishbowl.com/stories/baltimost-devin-allen/>
- Fontcuberta, J. (2016). *A fúria das imagens: notas sobre a posfotografia*. Editora Galáxia de Gutenberg.
- Fontcuberta, J. (2011). Por um manifesto pós-fotográfico. *Studium*, 36. <https://www.studium.iar.unicamp.br/36/7/>
- Gama, F. de M. V. (2006). *A auto-representação fotográfica em favelas: Olhares do Morro* [Dissertação de mestrado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro].
- Gunthert, A. (2009). A imagem compartilhada mudou. *Études photographiques*, 24, 182-209.

- Hoffman, J. (2006). Sousveillance. *The New York Times*. <http://nyti.ms/2eOwwnm>
- hooks, b. (2019). *Olhares negros: raça e representação*. Editora Elefante.
- Mann, S. (2002). Sousveillance, not just surveillance, in response to terrorism. *Metal and Flesh*, 6(1). <http://wearcam.org/metalandflesh.htm>
- Mbembe, A. (2016). *Necropolítica*. Arte & ensaios.
- Oliveira, R. G. (2020). *Racial inequalities and death on the horizon: Covid-19 and structural racism*. Cadernos de Saude Publica.
- Owen, D. M. (2013). *Fotojornalismo cidadão: motivações para fotografar um desastre e compartilhamento das fotos na Web* [Tese de Mestrado].
- Pastor, L. (2019). Automatismo fotográfico e retorno ao manual: modos de existência e prática de fotografia através do smartphone. *Novos Olhares*, 8(2), 110-120.
- Peruzzo, C. K. (2001). Comunicação comunitária e educação para a cidadania. *Revista Fronteiras: Estudos midiáticos*, 3(1), 112-128.
- Peruzzo, C. K. (2007). Direito à comunicação comunitária, participação popular e cidadania. *Lumina*, 1(1).
- Picado, B. (2014). *O olho suspenso do novecento: plasticidade e discursividade visual no fotojornalismo moderno*. Pensamento Brasileiro.

Raymond, C. (2019). *O estranho fotográfico: fotografia, sem-abrigo e saudade de casa*. Editora Palgrave Macmillan.

Ritchin, F. (2009). *Depois da fotografia*. W. W. Norton & Company.

Souza, F. D., & Boni, P. C. (2008). Fotojornalismo cidadão: a fotografia a serviço da cidadania. *Studium*, 27, 23–34.

Vieira, T. de M. (2016). *O Impacto do Instagram no Fotojornalismo Atual* [Monografia, Universidade Federal do Rio de Janeiro].

FOTOGRAFIA NO INSTAGRAM COMO PRÁTICA DOCUMENTAL DAS ATIVIDADES DE PESQUISA E EXTENSÃO NA UEMG-FRUTAL: ENTRE A MEMÓRIA E O ESQUECIMENTO

Santiago Naliato Garcia¹

O objetivo dessa pesquisa é preservar a memória dos trabalhos acadêmicos na Universidade do Estado de Minas Gerais, campus Frutal/MG. Nos propomos à revisão de fotografias postadas no Instagram pelos professores de atividades de Pesquisa e Extensão. Para a realização dessa observação, realizamos uma pesquisa on-line na mídia social para mensuração dos docentes em atividade na unidade qualificando, assim, um corpus de fotografias para análise quantitativa. Como resultado da pesquisa, e com os dados no final de etapa de análise, iniciamos um

1. Doutor em Comunicação pela Universidade de São Paulo ECA/USP. Professor da Universidade do Estado de Minas Gerais - UEMG. Pesquisa desenvolvida com auxílio do Programa de Bolsas de Produtividade em Pesquisa PQ/UEMG. santiago.garcia@uemg.br

catálogo quantitativo com os nomes ativos e com imagens verificadas por amostragem a partir dessa mensuração, cuja compilação de dados trazemos no campo de análise. Nesse ínterim, temos estabelecido relações sobre a memória e o esquecimento a partir do trabalho de Garcia (2021) e de bibliografias específicas para proporcionar um debate sobre a relevância desse trabalho e da manutenção desses índices por ações específicas como esta – muitas vezes acadêmicas em quaisquer dos eixos citados – seja da memória imagética que retrata a passagem do tempo na região, seja dos próprios profissionais em depoimentos visuais que demarcam um tempo atual mediado pelas tecnologias e hábitos contemporâneos.

Entendemos – especialmente ao decorrer dos estudos iniciais em Garcia (2021) – que a perda da memória é inevitável e o esquecimento é cíclico. Mas aprendemos, especialmente com a revisão bibliográfica inicial, que sua rememoração é possível e necessária, pragmática e frutífera. Assim, apesar de inevitável, a perda da memória também do trabalho acadêmico deve ser reduzida para que outros contextos de produção técnico científico possam embasar suas observações sobre práticas anteriores. Esse argumento inicial é, acreditamos, uma forte justificativa sobre a importância desse trabalho que não deve ser único movimento de esforço de mensuração, recuperação e, portanto, sua ocasional preservação.

A pergunta problema que instigou nossa produção foi: quantos são e quem são os professores que são ativos nas postagens de fotografias no Instagram? Para dar conta da pesquisa aparentemente abrangente traçamos um caminho metodológico que vai da pesquisa inicial bibliográfica e de cavação digital (Instagram), generalista a fim de mensurar

os profissionais e acervos locais para, a partir dessa noção inicial fazer um aprofundamento quantitativo.

Esse movimento foi auxiliado pela revisão bibliográfica acerca da memória, do esquecimento e da escrita historiográfica, temas que nos direcionam para: como fazer? Sobre o quê? Para quem? Assim, De Certeau (1998) e (2011), com suas obras *A Invenção do Cotidiano* e *A Escrita da História*; Le Goff (2006) com *História e Memória*; Ricoeur (2014) em *A Memória, a História e o Esquecimento* foram autores basilares. O fato a ser condicionado é o que indaga Ricoeur logo no começo de seu texto e que se torna referência para conduzir nossos caminhos em busca das respostas: “A fenomenologia da memória aqui proposta estrutura-se em torno de duas perguntas: de que há lembrança? De quem é a memória? Essas duas perguntas são formuladas dentro do espírito da fenomenologia husserliana” (Ricoeur, 2014, p.23). Sobre análise técnica e análise iconográfica, procedemos pelo contínuo cruzamento das informações existentes nos caracteres externos e internos do objeto-imagem para determinação dos componentes do processo gerador da fotografia como fonte de memória da produção local. Nossa sistematização das informações foi elaborada como base e ponto de partida as questões: de 1. Referência Visual do Documento 2. Procedência do Documento 3. Conservação do Documento 4. Identificação do Documento 5. Informação Referente ao Assunto 6. Informações Referentes ao Fotógrafo e 7. Informações referentes à Tecnologia. Tal sistematização determina uma iconologia para os caminhos devidos da Interpretação, dando conta de instrumentalizar todos os elementos envolvidos nesta proposta de pesquisa, embora nem todas sejam detalhadas, como veremos em nossas análises e mensuração (Kossov, 2001).

Como resultado final a partir da identificação e localização do corpus e resposta à pergunta problema localizamos 79 professores efetivos cuja pesquisa e extensão pode estar ou não vinculada à instituição por meio de editais internos ou externos. O quantitativo foi levantado por listagem enviada pelo setor de Recursos Humanos com os nomes, regime de trabalho, titulação e outros tipos de informação para registro geral, que manteremos no anonimato pelos preceitos éticos. Deste montante, todos foram analisados e traremos, ao longo deste artigo, os resultados obtidos e nossas consideração sobre tais elementos identificados. Resaltamos que tais pesquisadores e extensionistas foram os elementos iniciais de um levantamento quantitativo, um registro importante uma vez que a imagem sob esse suporte se liga artística e culturalmente ao cotidiano das cidades, áreas rurais e de seus habitantes para além da comunidade exclusivamente acadêmica. Tal pesquisa trouxe indícios desses agentes e práticas descompromissadas que utilizam a fotografia como expressão e como repercussão dos fenômenos do seu tempo, pesquisa e extensão da sua região e dos respectivos campos/areas, de trabalhos presentes que se encaixam no recorte que propomos.

Fundamentos Teóricos

O tema central desse trabalho são as postagens descompromissadas ou sistematizadas feitas por docentes em suas atividades de Pesquisa e Extensão. Iniciamos nossa averiguação de campo por meio de buscas na respectiva mídia social para coleta de dados a partir da lista de professores pesquisadores e extensionistas presente nas respectivas coordenações locais. Esse movimento foi teoricamente auxiliado pela revisão bibliográfica acerca da memória, do esquecimento e da escrita

historiográfica, temas que nos direcionam para: como fazer? Sobre o quê? Para quem?, quesitos que rememoramos por necessidade. Assim, além das questões provocativas já apresentadas em nossa introdução, destacamos aprofundadamente algumas questões relacionadas ao nosso escopo.

O fato a ser condicionado é o que indaga Ricoeur logo no começo de seu texto e que se torna referência para conduzir nossos caminhos em busca das respostas:

A fenomenologia da memória aqui proposta estrutura-se em torno de duas perguntas: de que há lembrança? De quem é a memória? Essas duas perguntas são formuladas dentro do espírito da fenomenologia husserliana. Privilegiou-se, nessa herança, a indagação colocada sob o adágio bem conhecido segundo o qual toda consciência é consciência de alguma coisa. Essa abordagem objetiva levanta um problema específico no plano da memória. Não seria ela fundamentalmente reflexiva, como nos inclina a pensar a prevalência da forma pronominal: lembrar-se de alguma coisa é, de imediato, lembrar-se de si? Entretanto, insistimos em colocar a pergunta o quê? antes da pergunta quem? (Ricoeur, 2014, p. 23)

Tal argumento explicita duas perguntas que, ordenadas, possuem desdobramentos metodológicos que podem e devem ser atualizadas em qualquer contexto atual: ao perguntar primeiro quais as lembranças se têm e, somente depois, a quem pertencem tais questionamentos, deixa-se explícita a noção de que o possuidor da memória será identificado após a noção inicial daquilo a que se tem o que lembrar. Se, na Idade Média, livros, na contemporaneidade mídias sociais (dentre outras tantas existentes). Tal argumento ganha força na noção da memória coletiva: para o autor, se dizemos que o sujeito da memória é o eu, a

noção da memória coletiva poderá desempenhar um papel de corpo estranho na fenomenologia da memória. Tal questão fica, portanto, em suspenso sobre a atribuição a alguém: a questão egológica aparece depois da questão intencional. A questão central, entretanto, será aqui levar adiante a uma fenomenologia da lembrança, focando a questão do o quê?, cujo aspecto histórico das palavras remete aos gregos e os termos: *mnēmē* e *anamnēsis*, que designam a lembrança como aparecendo e a lembrança como recordação. Ela varia entre a semântica e a pragmática. Na mídia social envolve recorrentes algoritmos que nos remoram postagens com bastante interação, entendendo ser conteúdo relevante. Além de supostamente permanente na linha do tempo – ou FEED, como é chamado – há também recorrentes rememorações por outros instrumentos tecnológicos dentro da mesma mídia, como Reels e Stories, nos quais o conteúdo pode ser novamente indicado para ser lembrado e, conseqüentemente, revisitado desde que o algoritmo assim comande. O caminho aqui proposto é identificar o caminho que vai do o quê? ao quem? passando pelo como, esse último inicialmente decidido pelo meio digital, de uma mídia social.

O ponto de partida referenciado no texto de Ricoeur (2014) advém da herança grega, para o autor, polarizados em *topoi* rivais e complementares: um platônico e um aristotélico. De acordo com o autor, o de Platão fala da representação presente de uma coisa ausente, cujo envolvimento está no problema envolvendo a memória pela imaginação; já na segunda, de Aristóteles, centra a representação de uma coisa anteriormente percebida, adquirida ou aprendida. Tais versões da aporia da imaginação e da memória são confrontadas incessantemente. Para Platão, a representação está presente na coisa ausente. Nele, o problema

do esquecimento é colocado como o apagamento dos rastros e como falta de ajuste da imagem presente à impressão deixada. Para Aristóteles, a memória é tempo. Para ele, quando se coloca o bloco do anel de cera sobre certas sensações ou pensamentos, se imprime aquilo que se quer recordar (coisas que vimos, ouvimos). Dessa forma, para Sócrates, aquilo que foi impresso será recordado e sabemos que sua imagem estará ali (em nosso caso, a representação impressa análoga no Instagram). Seu contrário, aquilo que é apagado ou que não foi capaz de ser impresso, nós esquecemos (em nosso caso, aquele cujo trabalho não está na rede ou se expira passadas 24h, quando o Stories se apaga). Tais reflexões acerca da metáfora da cera, na qual, posta sob as sensações, imprimimos nela aquilo que queremos recordar, apresentam a nós a memória e o esquecimento como dois elementos distintos, mesmo ambos favorecendo a recuperação futura das informações como detalharemos ao longo desta apresentação.

Para permear esse tema, Ricoeur (2014) utiliza o termo operação historiográfica, que também adotamos nessa discussão e proposta de comunicação, mas que perfeitamente conversa com esse tema que nos proporciona método e respaldo para sua realização. Nos interessa em sua obra o que ele chamou de fase documental ao se referir àquela que vai da declaração das testemunhas oculares à constituição dos arquivos, formando a prova documental. Outra fase, a explicativa/compreensiva, favorece múltiplos usos do conector porque em resposta à pergunta por quê? Ou seja: “por que as coisas se passaram assim e não de outra maneira?” (Ricoeur, 2014, p. 146). Por fim, o autor chama de fase representativa a colocação em forma literária ou escrita do discurso levado ao conhecimento daqueles que leem a história. Em todo caso, de modo

geral, tais atribuições gerais nos orientam em relação ao nosso próprio mecanismo de produção para essa proposta.

Em contornos gerais, começaremos nosso trabalho no que Ricoeur (2014) denomina fase documental: partimos, assim como ele sugere, com declarações de testemunhas que nos direcionaram sobre quem, o quê e onde realizar nossas perguntas iniciais (e buscas on-line). Nosso testemunho, entretanto, deriva de pesquisa nas redes sociais a partir de uma lista dos docentes existentes na unidade. Fomos, ao longo da pesquisa, direcionados para locais específicos onde foi possível constatar primeiro o esquecimento, com arquivos inexistentes, mas que por outro lado nos direcionou para um indício de preservação: a localização de profissionais, pedaços de ausência sobre edições e períodos históricos que não estão registrados nos locais de memória local. Tais indícios nos forneceram elementos para a pesquisa que se ligam a segunda fase proposta, na qual realizamos a reflexão e explicamos os motivos que causaram o que causaram, a partir da identificação dos espaços e objetos que foram possíveis localizar; e mesmo daqueles não possíveis, uma vez que a afecção na própria ausência exige-se exercício de rememoração por si só. Remediáveis, por vezes. Por tantas outras, não. Por fim, esperamos compreender seus mecanismos e superar os desafios de rememoração e preservação da proposta do autor a fim de evitar tais subtrações.

Retomemos: a primeira fase, a documental, discute mais do que a materialidade da memória arquivada. Para o Ricoeur (2014), que utiliza em seus textos o mito de Fredo, obra de Platão, como exemplo de sua análise, é necessário organizar os sentidos para a noção de inscrição, conceitualizado além daquilo inscrito. Sua amplitude, portanto, ultrapassa

a noção da escrita – que ampliamos para qualquer noção de inscrição, seja textual, verbal ou não verbal (imagética) – como fixação das expressões orais em um suporte material e integra a ideia dominante na qual as marcas exteriores são tomadas como apoios, escalas para o trabalho da memória. Toma como base de que a historiografia é, inicialmente, memória arquivada, e passa a reconhecer que a mutação historiadora do espaço e do tempo pode ser tida como a condição formal de possibilidades do gesto de arquivamento. Nossas funções cognitivas seriam, portanto, precursoras desse primeiro gesto de arquivamento. Ainda para autor, reconhece-se nesse movimento a associação do destino do espaço e do tempo ao transpor da memória à historiografia, mudam de signo conjuntamente o espaço no qual se deslocam os atores narrativos e os próprios acontecimentos narrados no desenrolar de sua especificidade temporal, traduzidos ou transpostos em material outro àquele inicializado pelo pensamos e traduções simbólicas de expressão ou arquivo.

Ao trazer nosso objeto fotografia na mídia social Instagram à luz dessa historicidade fundamental, é importante expor o papel de Michel Foucault e seu diagnóstico na renovação do sentido de História. Faremos, isso, expondo quatro pontos citados por Le Goff (2006) que exaltam a obra de Foucault por reconhecer neste a grande virada da história entre o fim da Idade Média e o século XIX. Vamos um a um: o primeiro ponto trata de questionar o documento quando a história tradicional se dedicava a memorizar os monumentos do passado, a transformá-los em documentos e a fazer falar os vestígios que não são verbais ou, em silêncio, dizem algo de diferente que o que de fato dizem. Na atualidade, é a história que transforma os documentos em monumentos precisando serem isolados, agrupados, postos em

relação e integrados em conjunto. O segundo ponto, resumidamente, é a questão da noção de descontinuidade, que adquire papel de maior relevo nas disciplinas históricas. O terceiro ponto refere-se ao esboço de algo bem diferente da história global: seria uma história geral. Por fim, o quarto refere-se aos novos métodos, dentre deles a constituição de corpus coerentes e homogêneos de documentos, o estabelecimento de uma seleção, o nível de análise e os elementos pertinentes para isso, a delimitação dos conjuntos e subconjuntos que articulam o material estudado (regiões, períodos – que abrangem nossa análise, e conjunto fotográfico) (Foucault, 1969). Tais elementos contemporâneos, pois permanecem como o antigo ainda presente, reforçam nosso esforço de pesquisa aqui delimitado e articulado. O que pretendemos realizar é a aproximação multiforme ainda descrita por Le Goff (2006) segundo o qual podemos fazer sem documentos escritos, se eles não existirem.

De Certeau (2011) afirma que essa conexão apresentada resulta diretamente em uma instrumentalização: na noção de que o fazer história seja uma prática, observando para isso uma perspectiva mais pragmática. Uma vez admitindo que a história é relativa a um lugar e a um tempo, é preciso evidenciar que isso tem como disparador suas técnicas de produção. E há uma observação no autor que nos chamou a atenção: é o que ele diz ser a artificialização da natureza. Na medida em que cada sociedade se pensa historiograficamente com os instrumentos que lhe são próprios, estes não apenas se modificam, mas precisam ser muitas vezes elaborados, criados, nos ambientes em que ocorrem a pesquisa, acreditamos.

Dessa forma, é preciso encarar como a história trata os elementos naturais para os transformar em um ambiente cultural. Dos diversos e

inúmeros objetos o historiador faz outra coisa, faz deles história, artificializa a natureza, participa da transformação da natureza em ambiente e modifica, assim, a natureza do homem. O interessante que nos levou a apresentar essa argumentação do autor é chegar ao ponto em que se elimina a dicotomia que opõe o natural ao social, o que se encontra é a conexão entre uma socialização da natureza e uma naturalização das relações sociais. Esse deslocamento ainda nos interessa quando afirma que o historiador pode transformar em cultura os elementos que extrai de campos naturais. O movimento altera o espaço, deslocando. Este gesto acaba, de modo geral, a separar ou reunir transformando em documentos objetos que estão de outra maneira destruídos.

Neste ponto, nos identificamos enquanto produção com a Acervologia inscrita nas reflexões presentes em De Certeau (2011), especificamente quando este afirmar que a história consiste em produzir documentos pelo fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos, mudando o seu lugar e o seu estatuto. O nosso esforço de pesquisa em localizar tais docentes para estudo é análogo ao gesto exemplificado por ele de isolar um corpo e em desfigurar as coisas para constituí-las como peças que preencham lacunas de um conjunto. Todo esse trabalho é conjunto: trata-se de uma escrita, um espaço originalmente composto pela relação com nosso corpo social e com uma instituição de saber.

Conscientes das nossas práticas, lugar de fala, metodologias e materiais para análise, faremos agora os apontamentos sobre análise técnica e análise iconográfica, procedida de acordo com o pesquisador: de forma conjunta pelo contínuo cruzamento das informações existentes nos caracteres externos e internos do objeto-imagem para determinação dos componentes do processo gerador da fotografia como fonte histórica.

A utilização da historiografia para esse trabalho em comunicação pode ser utilizada na visão de Garcia (2021) para quem é possível pensar a comunicação também em concordância com Martino (2006, 2007), trazendo a questão do tempo presente (da fotografia) para o centro da atenção nessa pesquisa, abrindo espaço para uma reflexão no campo estético/fotográfico enquanto temática emergente como desdobramento de uma problemática na qual busca-se um método de trabalhar a comunicação na contemporaneidade, num contexto cujos parâmetros teóricos tradicionais da comunicação se mostram insuficientes no contexto da sociedade em rede e convergente (Barros & Künsch, 2007).

Com isso, acreditamos ter alcançado um processo dinâmico de pesquisa nomotética e o estudo de caso, este último definido por Becker (1993, p. 117): “o método – estudo de caso – supõe que se pode adquirir conhecimento do fenômeno adequadamente a partir da exploração intensa de um único caso”. Tais realizações metodológicas, entretanto, correlacionam atribuições das áreas vizinhas focando questões de interesse para a comunicação. Desta forma busca-se, ainda, quatro finalidades articuladas na aplicação do estudo de caso, que são as propostas por Braga (2008) e que visam a proporcionar, a partir delas, nossa contribuição para a presente área de pesquisa: elas baseiam-se na geração de conhecimento rigoroso e diversificado sobre uma pluralidade de fenômenos percebidos como de interesse para a área; na necessidade de assegurar elementos de articulação e tensionamento entre situações particulares versus conhecimento estabelecido; na lógica dos processos indiciários e na caracterização do âmbito de maior probabilidade de sucesso no desentranhamento de questões comunicacionais relacionadas ao fenômeno. Por fim, agregamos o clássico Planejamento e Métodos,

de Yin (2001), no qual encontramos elementos essenciais para projetar os estudos de caso e conduzir, desde a preparação até a coleta de dados da pesquisa. Nesse processo, serão coletadas as evidências, realizada sua análise e, por fim, elaboração do relato do estudo de caso. Assumimos, de acordo com o autor, que o pesquisador tem pouco controle sobre os acontecimentos e que o foco se encontra em fenômenos contemporâneos e inseridos em determinado contexto, que precisamos analisar. Determina, ainda, que uma investigação permite que se preserve as características significativas dos acontecimentos da vida real, como ciclos de vida individuais, processos organizacionais, administrativos.

Acrescentamos às pesquisas histórias duas fontes de evidências: a observação direta dos acontecimentos que estão sendo estudados e as pessoas envolvidas se forem localizadas e se dispuserem a participar da pesquisa. É sempre uma dúvida, mas há expectativa quanto à participação do objeto. Acrescenta, desta forma, positivamente no diálogo que será estabelecido com as obras de Le Goff (2006), por exemplo, no qual a memória e a história serão discutidas e contextualizadas na nossa pesquisa. Ainda seguindo com Yin (2001), é necessário adotar procedimentos sistemáticos para a pesquisa, o que torna o estudo de caso uma pesquisa notadamente complicada. Entre tais procedimentos, as questões dos estudos devem e foram devidamente elaboradas nesta pesquisa, bem como nossas proposições. Mais: o alinhamento com critérios que julguem a qualidade dos projetos de pesquisa, como a validade do constructo, a validade interna, validade externa e confiabilidade, sendo algumas delas ocorrências vistas durante a coleta de dados, da análise destes ou durante fases da redação da pesquisa. Também classificamos como um projeto flexível, uma vez que a qualquer instante pode haver

alteração quantitativa no corpus em virtude de novas descobertas ou mesmo atualizações no objetivo proposto na medida em que resultados de novos editais são divulgados ou professores contratados ou mesmo removidos. Entretanto, utilizamos listagem atualizada dia 24 de setembro de 2024, ou seja, o compilado foi revisto momentos antes do fechamento da publicação para trazer evidências e mensuração atualizadas.

Dessa forma, portanto, após mensuração inicial, listagem atualizada, reflexão teórica realizada, partimos para nosso processo de localização do acervo local e da constituição do nosso *corpus* de forma sólida e objetiva, com base no montante que possa oferecer todos os elementos necessários para aprofundar em discussão e em qualidade da composição do nosso acervo.

Prática de pesquisa e resultados alcançados

Nosso íterim de pesquisa será relatado para dividir tais resultados e nossas considerações. Depois do primeiro momento de revisão bibliográfica definido e realizado, partimos para a instrumentalização de nossa mensuração. Tendo como objeto um *corpus* composto por 79 professores efetivos da UEMG/Frutal, partimos para observação de todos os perfis na mídia social Instagram. Adotamos como Perfil para busca um novo, criado por nós para que tivéssemos dados recuperados de forma igual de todos os 79 nomes, o que inclui o nosso próprio perfil particular, uma vez fazendo parte, enfim, da unidade pesquisada. Com isso, evitamos, por exemplo, que perfis classificados pelo usuário como Privado pudesse ser mensurado caso usássemos nosso perfil pessoal, o qual já continha diversos convites feitos e aceitos, que contaminariam nossa amostragem pois permitiria uma leitura sem o bloqueio que o modo

Privado impõe a novos seguidores. Ou seja: nosso Perfil utilizado para busca destas 79 pessoas da pesquisas não era relacionado a nenhum dos 79 nomes buscados e verificados. Agimos, assim, no anonimato.

Assim, iniciamos a pesquisa digitando o nome completo de todos os professores, por ordem alfabética. Nos casos nos quais os nomes não foram identificados, foram realizadas outras diversas tentativas de busca com o nome inicial e apenas um dos demais sobrenomes, alternando entre todos os sobrenomes da listagem. Na ocasião da não identificação pelo nome – no caso de utilização de abreviações – fizemos uma análise qualitativa, buscando localização por correspondência com associação ao termo UEMG ou mesmo por imagem, acessando os perfis suspeitos e analisando o conteúdo para localizar qualquer citação nas postagens que remetesse ao pertencimento à respectiva unidade acadêmica.

De forma geral, contabilizamos: Total de Professores Efetivos: 79; Contas Privadas: 24; Contas Não Localizadas: 28; Contas Localizadas Abertas: 27. Totalizando: 79 contas localizadas. Uma variável: um dos professores pesquisados possui mais de uma conta. Contabilizamos a sua conta aberta pois é desta contribuição que nos interessamos. Sob uma análise quantitativa, as contas privadas poderiam totalizar 25 e não 24, se somarmos a duplicidade da conta. Na nova configuração, ficaríamos: Total de Professores Efetivos: 79; Contas Privadas: 25; Contas Não Localizadas: 28; Contas Localizadas Abertas: 27. Totalizando: 80 contas localizadas, já considerando, portanto, uma pessoa com duas contas, sendo uma delas privada e a outra aberta.

De modo analítico, as 24 contas privadas de um total de 79 professores não nos diz absolutamente nada em relação quantitativa para a identificação de imagens que remetessem à Pesquisa e/ou Extensão.

Assim como as 28 supostas contas não localizadas. Totalizamos, assim, 54 professores com contas privadas ou não localizadas. Por não localizadas, é possível fazer o entendimento de que não há cadastro de conta com o nome social constante na relação dos Recursos Humanos da Unidade. A correta nomeação de uma conta, qualquer que seja seu tipo, pessoal ou profissional, estabelece uma efetiva recuperação pelo mecanismo de busca do Instagram. Caso contrário há prejuízo para a ação efetiva do buscador.

As demais contas abertas, que totalizaram 27, nos trouxe o seguinte resultado analítico considerando os possíveis espaços de postagem do Instagram, que são cinco formas diferentes no total. São elas: Feed, Reels, Marcação, Story e Destaques. Nessa análise, olhamos para as últimas 12 postagens, indistintamente do período no qual fora realizado. Assim, pudemos realizar a seguinte mensuração: do total de perfis analisados, apenas três Reels foram publicados. Destes, dois por apenas um docentes e um por um segundo. Em resumo: apenas dois professores de 27 contas abertas possuem postagem em Reels. Em relação aos Feeds, temos: 23 publicações. Destas, oito realizadas por um professor, duas por outro, uma por um terceiro docente, quatro por outro, um pelo quinto, três pelo sexto professor, dois pelo sétimo, um pelo oitavo e mais um pelo nono. Assim, apenas nove professores de 27 contas verificáveis possuem postagem no Feed. Já as postagens no Story foram verificadas no dia 30 de setembro de 2024 e nenhuma das 27 apresentaram qualquer postagem nas últimas 24h. Já os Destaques foi possível mensurar apenas três, um por uma professora, um por um professor e um por um terceiro professor. Por fim, dentre os possíveis locais de postagens, o campo Marcados é o que mais apresentou resultados, totalizando 32 marcações

entre as 27 contas. Nestes, observamos: uma em um primeiro professor, seis no segundo, um no terceiro, seta no quarto, três no quinto, um no sexto, um no sétimo e no oitavo, respectivamente, quatro no nono, um no décimo, um no décimo primeiro, quatro no décimo segundo, um no décimo terceiro, por fim.

Podemos visualizar de uma forma mais estruturada na figura a seguir, que sintetiza nossa observação de maneira mais rápida para nossa verificação:

Figura 1

Simplificação da coleta de dados

ESPAÇO DE POSTAGEM	TOTAL POSTAGENS	PROFESSORES COM POSTAGENS
Reels	3	2 de 27
Feed	23	9 de 27
Stories	0	Nenhum
Destaques	3	3 de 27
Marcação	32	13 de 27

Elaborado pelo autor.

Tais observações nos traz indícios de algumas questões que são necessárias observar a partir do proposto por nosso objetivo de pesquisa.

Esses itens apresentaremos e discutiremos nas nossas considerações, que faremos agora.

Considerações Finais

De maneira objetiva, não questionamos as formas de utilização individualizadas pelos 79 professores analisados. Embora a publicização seja uma constante desejável para a divulgação dos resultados de pesquisas científicas e trabalhos extensionistas, bem como seus meandros e processos, no meio acadêmico, não há instrumento que obrigue a postagem em aplicativos de redes sociais, as chamadas Mídias Sociais para tal ação. Dentre os 79 nomes analisados, estamos certos de que todo tipo de conduta existe nesse total analisado. O próprio autor deste artigo mantém um Instagram no qual publica seus resultados apenas no Story, que permanece por 24h. Nós mesmos, no descritivo do perfil, assinalamos que apenas o Story destina-se para assuntos cotidianos, o que implica qualquer devir de natureza pessoal, profissional e espiritual do presente autor, à mercê das eventuais atividades ao longo de nossa vida midiaticizada pelo Instagram. Não sendo a análise qualitativa objeto dessa pesquisa, não vamos aprofundar esse mérito ou demérito sobre o que posta e onde postar. Mas podemos e pensamos que deve ser feita uma mensuração sobre tais hábitos.

Do total de professores analisados, apenas 34,15% dos professores mantém seu perfil no Instagram aberto. 65,85% tem perfil Privado ou não foi encontrado, que para nossa pesquisa acreditamos que basta, não sendo, neste momento, importante separar os motivos pela não localização ou a averiguação dos que não foram localizados. Quando convertemos para porcentagem, os valores dentre os perfis abertos,

apenas, nos indicam que: 33,33% postam no Feed; 7,40% postam nos Reels; 48,1% são Marcados; 0% postaram no Story e 11,11% colocam suas atividades nos Destaques. É importante lembrar que tais porcentagens representam um universo de apenas 34,15% dos professores investigados, ou 27 de 79 deles.

Frente aos dados coletados e analisados, entendemos que é pequena, ao menos afirmativamente é uma minoria contabilizada, de professores que atualizam sua mídia social Instagram com assuntos relativos ao cotidiano do qual nem mesmo este pesquisador marcou ponto nas análises dentro do recorte estabelecido, muito embora trabalhe ativamente com Pesquisa e Extensão. No presente dia de revisão final deste texto, vimos uma postagem em Story de um trabalho de Extensão de um colega que, diga-se de passagem, entra para o esquecimento em três horas, quanto finda a permanência deste tipo de postagem.

Consideramos – ao olhar para nosso próprio exemplo – de que a memória da Pesquisa e Extensão pode ser melhor trabalhada nas mídias sociais para ampla divulgação. Não há prejuízo, por exemplo, em organizar os Story em Destaques para a Pesquisa e Extensão, ação que nos propomos a realizar a partir de agora como forma de ampliar a memória sobre nossas atividades cotidianas em nosso perfil social, que é aberto. Entretanto, também compreendemos que nos moldamos digitalmente aos nossos anseios e prioridades, não sendo nosso papel, nesse instante, o de estabelecer condutas ou formas de nos comportarmos inseridos em um espaço virtual, no qual podemos tirar proveitos ou gastar nosso tempo. É nosso interesse permanecer no espaço virtual ou a publicização da Pesquisa e Extensão em outros meios já nos é suficiente? Pergunta problema para outro momento. Em tempo (já que é

sobre sua permanência que objetivamos nossas ações): realizamos duas postagens sobre este artigo no Story e os salvamos em um Destaque em nossa perfil. Permanência é reflexão e ação. O Esquecimento é inevitável.

Referências

Barros, L. M. de., & Künsch, D. A. (2007). *Saber pensar seu pensamento: reflexões em conjunto sobre epistemologia da comunicação*. Líbero.

Becker, H. (1993). *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. Hucitec.

Braga, J. L. (2008). Comunicação, disciplina indiciária. *Matrizes*. <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/38193>

De Certeau, M. (1998). *A Invenção do Cotidiano*. Vozes.

De Certeau (2011). *A Escrita da História*. Forense Universitária.

Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.

Garcia, S. N. (2021). *Narrativas visuais e memória* [Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo]. <https://drive.google.com/file/d/1el6DiShpX5tZJDNRTOIDYGjjl-gKuDIV/view?usp=sharing>. Acesso em: 15 nov. 2021

Kossoy, B. (2001) *Fotografia & História*. Ateliê Editorial.

Le Goff, J. (2006) *História e Memória*. Editora Unicamp.

Martino, L. C. (2006). Abordagens e representações do campo comunicacional. Comunicação, mídia e consumo. *ESPM*, 3(8).

Martino, L. C. (Org.). (2007). *Teorias da Comunicação: muitas ou poucas?* Ateliê Editorial.

Ricoeur, P. (2007). *A Memória, a História, o Esquecimento*. Editora Unicamp.

Yin, R. K. (2001). *Estudo de caso – planejamento e métodos*. Bookman.

AMAZÔNIA EM PRETO E BRANCO: AS POÉTICAS E NARRATIVAS FOTOGRAFICAS DE SEBASTIÃO SALGADO

Adriel Henrique Francisco Cassini¹
Liliane de Lucena Ito²

Sebastião Salgado, um fotodocumentarista de renome internacional e um dos mais proeminentes fotógrafos do Brasil, tem dedicado uma parcela significativa de sua carreira à documentação da vida e da paisagem na Amazônia (Kiyomura, 2022). Suas fotografias, muitas vezes apresentadas em preto e branco, servem como um testemunho pungente da luta contínua dos povos indígenas para proteger suas terras e manter seu modo de vida. A estética única de Salgado, evidente em suas fotografias, destaca as narrativas poéticas e visuais em seu trabalho.

-
1. Publicitário, especialista em História da Arte e Jornalismo Digital¹
Mestrando em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (UNESP)
adriel.cassini@unesp.br
 2. Doutora em Comunicação
Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação (UNESP)
liliane.ito@unesp.br

As imagens em preto e branco, em particular, são usadas para expressar julgamentos éticos sobre a realidade. Nesse contexto, os contrastes de claro e escuro são frequentemente associados a conceitos universais como vida e morte, bem e mal (Puls, 2016).

As fotografias em preto e branco de Sebastião Salgado, inspiradas na filosofia de Flusser (1985), são um reflexo do pensamento teórico e conceitual, revelando a magia da imagem. Este tipo de fotografia enfatiza sua estrutura imagética, enquanto as fotografias coloridas destacam sua superfície. Como Puls (2016) observou, muitos acreditam que a arte tem a função de revelar a verdade sobre a realidade.

O vasto trabalho fotográfico de Salgado, “Amazônia”, serve como um recurso valioso para entender o discurso fotográfico e como suas poéticas contribuem para a preservação cultural. Salgado, através de seu trabalho, proporciona uma exploração profunda da região amazônica, imergindo em suas narrativas ricas, expressões poéticas e memória cultural profunda. Ele demonstra o papel da fotografia como uma narrativa que pode preservar a memória da cultura. A abordagem de Salgado à fotografia documental vai além dos limites tradicionais do gênero, integrando continuamente a expressão artística com o comentário social (Santos, 2021).

A fotografia, mesmo quando seu referente desapareceu, sobrevive e atravessa o tempo, tornando-se um vínculo documental e emocional que perpetua a memória (Kossoy, 2002). Neste contexto, onde a fotografia ultrapassa a arte e se caracteriza como discurso e documento, ela assume o papel de uma representação que fala por si mesma em um discurso silencioso. O discurso fotográfico é capaz de se comunicar através das emoções que a imagem transmite aos seus receptores, tornando-se uma

ferramenta de mídia e formadora de opiniões, entregando mensagens não óbvias, mas reflexões subjetivas em uma segunda mensagem (Renó, 2020).

“A fotografia, em sua essência, é uma unidade de informação visual que serve como um ponto de referência para a análise. Ela fornece dados que transcendem o que é simplesmente retratado na imagem, permitindo-nos interpretar os referentes da imagem e seus valores sociais e culturais” (Silva, 2020, p. 82). Assim, a fotografia vai além de ser apenas um registro visual com elementos afetivos, ela também penetra nos campos documental, cultural e social.

Etienne Samain (2012) explora as dimensões profundas que transformam a fotografia em um evento e uma revelação, bem como um repositório de memórias, um arquivo vivo do tempo. Ao questionar as imagens sobre o que significa pensar com elas, Samain sugere que as imagens refletem a história humana e nos permitem visualizar nosso próprio futuro. De acordo com Samain (2012, p. 158), a imagem faz parte da família dos fenômenos, ultrapassando os limites do objeto, da própria fotografia, para se tornar um processo vivo e pensante. “A imagem é um fenômeno na medida em que torna perceptível todo um processo que combina contribuições das mais diversas” (Samain, 2012, p. 157).

Este artigo tem como objetivo analisar as poéticas e narrativas presentes em um segmento da série “Amazônia” de Sebastião Salgado. Ao correlacionar seu status artístico com sua função documental, conforme entendido por Kossoy (2007), é essencial entender a fotografia como arte, dada a emoção do fotógrafo que busca o momento decisivo para a captura. Tal entendimento é crucial para esclarecer as narrativas poéticas que emergem da fotografia documental de Salgado (Cartier-Bresson, 2004).

Uma breve luz sobre a fotografia

A fotografia, em sua essência, é muito mais do que uma simples captura de imagens. É uma forma de arte que expressa a visão única do fotógrafo e sua interpretação do mundo ao seu redor. Tal entendimento advém desde o início da fotografia a partir da daguerreotipia, pois pintura e fotografia ainda se convergiam nessa época. A partir do processo de fixação imagem os próprios fotógrafos tinham a necessidade de pintar os olhos por cima da fotografia, assim como, os pintores utilizavam a fotografia como referência para a composição de suas pinturas e desenhos (Martin Viola & Renó, 2020).

Com o passar do tempo, a fotografia evoluiu e se distanciou de suas raízes na pintura, desenvolvendo sua própria linguagem visual. A fotografia deixou de ser vista apenas como um meio de coadjuvante a arte e passou a ser reconhecida como uma forma de expressão artística em si (Seligmann-Silva, 2016). A capacidade de capturar a realidade de uma forma que vai além do que é visível aos olhos, de expressar emoções e contar histórias através de imagens, é o que distingue a fotografia como uma forma de arte.

A arte é um campo vasto e diversificado, com inúmeras formas de expressão. Dentro do espectro das artes visuais, uma categoria que diversos formatos de arte, desde pintura e escultura até design gráfico e moda, a fotografia ocupa um lugar especial. Pode-se ousar dizer que a fotografia não é apenas uma forma de arte visual, mas uma poderosa ferramenta de comunicação e expressão. Ela captura momentos, conta histórias e documenta a realidade de uma maneira que poucas outras formas de arte podem igualar (Parreira, 2020). A fotografia é capaz de despertar emoções no espectador e no fotógrafo – que em determinado

momento também foi um espectador – assim, pode-se considerar que a captura da imagem é um meio de compreender a realidade a partir do que não se poder ser separado dos outros meios (Cartier-Bresson, 2004).

Não tenhamos a menor dúvida que a fotografia, ao ser influenciada pela pintura também a influenciou e de tal forma que lhe motivou profundas alterações. Vejamos: foi a fotografia que proporcionou o facto da pintura se libertar da necessidade de replicar a realidade. Alheia a esta situação não ficou a corrente Impressionista, que se desagrilhoou dos preceitos do Realismo e da Academia. Aos Impressionistas já não interessava o retrato fiel da realidade, mas em ver o quadro como obra em si mesma. (Tavares, 2009, p. 122)

É notório que a capacidade da fotografia enquanto recurso artístico acompanhou a evolução das escolas e movimentos da Arte. Contudo, é necessário ater-se que a fotografia não se encontra somente no âmbito da arte. A partir da sua capacidade de registro, a imagem fotográfica é capaz de situar-se entre arte e documento (Rouillé, 2009). Entender a fotografia como documento advém desde o surgimento do processo fotográfico e da própria trajetória da fotografia. Ao ser considerado documento, espera-se que o conteúdo seja um narrador fiel que se atenha a veracidade dos fatos, tal preceito atrela o fator documental a própria linguagem e produto fotográfico, ou seja, a fotografia é tida como “testemunho da verdade” do fato ou dos fatos ganhando um alto *status* de ícone credível (Kossov, 2002).

A arte da fotografia, que inicialmente se consolidou através da composição de retratos, foi rapidamente incorporada ao campo do jornalismo. Esta integração ocorreu devido ao compromisso inerente do jornalismo em retratar a realidade de forma precisa e responsável,

um objetivo que a fotografia poderia auxiliar de maneira significativa. A prática de capturar o intrigante, o excepcional e o bizarro é um elemento que está profundamente enraizado na evolução histórica da fotografia. As imagens pioneiras na história da fotografia eram reflexos do que era peculiar e distinto, ou de uma disposição artística que era digna de ser materializada em uma forma tangível. Essas imagens não apenas documentavam o mundo ao seu redor, mas também destacavam a singularidade e a diversidade da vida e da experiência humana (Gobbi & Renó, 2020).

Dessa forma, “o fotógrafo era visto não como aquele que deveria interferir, mas como um observador perspicaz, não como poeta, mas como escritor” (Sontag, 1981, p. 86). A ideia do fotógrafo como um escritor – ou trovador fotográfico – que cria narrativas e conta histórias através de suas obras ganhou forte destaque a partir do momento em que o fotógrafo busca o ângulo ideal, luz perfeita ou instante decisivo (Cartier-Bresson, 2004). Por meio disso, a fotografia documental passa a ser uma avaliação do mundo, isto é, não se limita mais há um registro, mas a uma “visão fotográfica”, que permite que a fotografia tenha a intervenção do fotógrafo e conte a história à luz de seus olhos (Sontag, 1981) e com isso, “o olhar do fotógrafo é o que define a sua fotografia. Esse olhar advém de sua própria cultura” (Gobbi & Renó, 2020, p. 103).

Pelas lentes de Sebastião Salgado

Sebastião Salgado, nascido em 1944, é um aclamado fotojornalista brasileiro conhecido por suas poderosas representações da condição humana. Originalmente formado em economia, Salgado deixou sua carreira para se dedicar à fotografia em 1973. Seu trabalho, que

frequentemente aborda questões sociais em nações menos desenvolvidas, é caracterizado por projetos de longo prazo que resultaram em várias publicações de livros (Francq, 2014).

A arte fotográfica de Sebastião Salgado é a concretização de uma emoção intensa e profunda. Ele não apenas captura imagens, mas também recria as experiências que vivencia através de seus retratos. Cada imagem é um testemunho de sua jornada pessoal e uma expressão de sua percepção do mundo. Este sentimento que Salgado infunde em seu trabalho é mais do que uma simples emoção — é uma travessia, um caminho que ele percorre com cada disparo de sua câmera. É uma jornada que vai além do físico, penetrando no emocional e no espiritual. Cada retrato é um passo nessa jornada, um marco em sua exploração contínua da condição humana (Maia, 2017).

A sensação de travessia, de movimento e transformação, é uma característica distintiva do trabalho de Salgado. É como se ele estivesse nos convidando a juntar-se a ele em sua jornada, a ver o mundo através de seus olhos. E é essa sensação de travessia que pode ser a chave para entender e apreciar a abordagem única e poderosa de Salgado à fotografia. Tal constatação advém da relação afetuosa do fotógrafo com o ato de fotografar. Ao pesquisador Boni (2008, p. 4), Salgado diz: “Eu faço fotografia porque eu adoro fotografia. Tenho minha maneira de pensar, tenho uma formação ideológica. Portanto, meu trabalho é uma simples correlação com minha forma de vida”.

Os projetos fotográficos de Sebastião Salgado, como *Genesis*, *Exodus* e *Amazonia*, são exemplos perfeitos dessa jornada que ele empreende. Cada um desses projetos é uma exploração profunda e intensa de diferentes aspectos da condição humana e do mundo natural.

Genesis é um projeto que levou Salgado a algumas das regiões mais remotas e intocadas do mundo. Ele capturou imagens impressionantes de paisagens, animais e pessoas que vivem de maneira tradicional, longe da influência da sociedade moderna. As imagens de Genesis são uma celebração da beleza e diversidade do mundo natural, e uma lembrança da importância de proteger nosso planeta (Boni, 2008).

Exodus, por outro lado, é uma exploração do deslocamento humano. Salgado documentou a jornada de pessoas que foram forçadas a deixar suas casas devido a conflitos, desastres naturais ou pobreza. As imagens de Exodus são poderosas e comoventes, mostrando a resiliência e a dignidade dessas pessoas em face de adversidades extremas (Santos & Savaris, 2017). **Amazônia** é o mais recente projeto de Salgado, e o qual este trabalho se debruça, no qual ele se concentra na floresta amazônica e em seus habitantes. As imagens de Amazônia são um testemunho da beleza e da complexidade dessa região, e um alerta sobre os perigos que ela enfrenta devido ao desmatamento e às mudanças climáticas.

Amazônia em Preto e Branco

A fotografia se consolidou na sociedade como uma forma prática de registro, dessa forma se tornou responsável por eternizar aquilo que registra, isto é, congelar um momento, um local ou uma pessoa aos olhos de quem verá a fotografia em um futuro distante ou não (Renó, 2020). A partir da possibilidade de registro e documentação na fotografia, o recurso fotográfico passa a ser de suma importância para registrar a sociedade. De acordo com Kossoy (2002), construir uma identidade nacional, no tocante a produção e reprodução da cultura brasileira, pode

ser feito através do destaque a natureza exuberante, valorização de seus povos e feitos históricos.

A obra “Amazônia”, por exemplo, é um retrato vívido da rica biodiversidade e da cultura indígena única da região. As imagens capturadas nessa coleção não apenas destacam a beleza natural da Amazônia, mas também servem como um lembrete pungente da fragilidade do ecossistema e da necessidade urgente de conservação. As obras do fotógrafo, possuem detalhes únicos em suas composições fazendo o uso da luz natural para criar contraste em sua estética preto e branco, assim, as fotografias de Salgado capturam a essência da vida dos refugiados, migrantes, imigrantes e povos indígenas. Ele utiliza o preto e branco para enfatizar a atemporalidade e a universalidade das experiências humanas, destacando tanto o sofrimento quanto a resiliência (Renó & Furlan, 2021).

Além disso, a fotografia também desempenha um papel crucial na documentação de eventos históricos e sociais. Por exemplo, as fotografias do movimento Diretas Já no Brasil na década de 1980 ajudaram a capturar a intensidade e a paixão do povo brasileiro em sua luta pela democracia, tal preceito demonstra a característica vivida da fotografia de rememorar e preservar a história da sociedade (Cassini, 2024). Essas imagens não apenas registraram um momento significativo na história brasileira, mas também ajudaram a moldar a identidade nacional do Brasil como uma nação de pessoas resilientes e apaixonadas pela liberdade.

A obra de Salgado vai além da simples captura de imagens; ela é uma ferramenta poderosa de conscientização e transformação social. Em “Amazônia”, por exemplo, Salgado não apenas documenta a

majestade da floresta tropical, mas também dá voz às comunidades indígenas que habitam a região. Suas fotografias revelam a interdependência entre essas comunidades e o meio ambiente, destacando a importância de preservar tanto a biodiversidade quanto as culturas tradicionais.

Figura 1

Xamã Yanomami em ritual durante a subida para o Pico da Neblina, na Amazônia



Lencastre, C. (2022).

A fotografia desde seu surgimento passa a ter um papel importante na documentação histórica. É a partir deste entendimento – que aproxima fotografia e história – e por meio da retratação do ritual yanomami registrado por Salgado (figura 1), torna-se evidente que a expressão cultural dos povos por meio de seus costumes, tradições e até mesmo de sua religiosidade passou a ser documentada através da câmera fotográfica (Kossoy, 2012). Dessa forma, a constituição do *status* documental da

fotografia em questão pode ser definida através do registro de uma cultura e conseqüentemente de sua preservação e rememoração.

Porém, “a fotografia, entretanto, ainda não alcançou plenamente o status de documento (que, no sentido tradicional do termo, sempre significou o documento escrito, manuscrito, impresso na sua enorme variedade)” (Kossoy, 2012, p. 30). Apesar não ter alcançado o *status* pleno de documento, a fotografia possui uma característica que a difere e a torna única: a representação da realidade. A fotografia não é o real, pois o real acontece ao vivo, mas é um registro do que foi o real, um traço representativo da realidade vivida. A partir disso, a fotografia do Xamã Yanomami (figura 1), demonstra a representação de um ritual, contando a história desse indígena, retratando sua cultura e o local a sua volta.

A fotografia de Sebastião Salgado é amplamente reconhecida por seu caráter documental, mas o que realmente a diferencia é a profundidade narrativa e a poética que ele infunde em suas imagens. A luz e a cor desempenham papéis distintos na composição fotográfica, cada uma seguindo suas próprias lógicas. Essa diferença fundamental explica por que as fotografias em preto e branco frequentemente transmitem uma sensação de drama e tragédia mais intensa do que as fotografias coloridas. As imagens em preto e branco destacam os conflitos e as contradições, enfatizando a luta entre luz e sombra. Por outro lado, as fotografias coloridas tendem a ser mais suaves e contidas, oferecendo uma representação mais natural e menos épica (Puls, 2016).

Isto porque o preto e o branco são situações “ideiais”, situações-limite. O branco é presença total de todas as vibrações luminosas; o preto é a ausência total. O preto eo branco são conceitos que

fazem parte de uma determinada teoria Ótica [...] O preto e o branco não existem no mundo, o que é grande pena. Caso existissem, se o mundo lá fora pudesse ser captado em preto-e-branco, tudo passaria a ser logicamente explicável. (Flusser, 2002, p. 38)

O uso do preto e branco por Sebastião Salgado é uma escolha deliberada que vai além da estética. É uma técnica que preserva detalhes, mantém a continuidade narrativa e amplifica o impacto emocional de suas fotografias. Através dessa abordagem, Salgado consegue capturar a essência da humanidade e da natureza de uma maneira única e poderosa.

Figura 2

Indígenas Morubo, no Vale do Javari



Valporto (2022).

A imagem fotográfica, quando construída em uma estética P&B, é capaz de despertar diversas sensações em seu espectador, indo desde

a evidência de estrutura, símbolos ou pessoas na fotografia, permitindo que uma maior gama de detalhes seja evidenciada devido ao contraste natural do preto e branco até a possibilidade de colorizar a imagem através do imaginário do receptor (Silveira, 2005). Ao vislumbrar fotografias como a dos Indígenas Morubo (figura 2), é possível estabelecer que a fotografia em questão, apesar de ser de um fotodocumentarista não é por inteira documental. Isto é, a fotografia de Salgado partindo de sua composição e escolhas estéticas esbarra no *status* artístico da fotografia, assim, é composta por ambas as vertentes sendo uma fotografia arte-documento (Pidner, 2019). Além disso, a escolha pelo preto e branco pode ser vista como uma forma de universalizar a imagem, retirando elementos distrativos da cor e permitindo que o espectador se concentre na essência da mensagem visual. Como afirma Sontag (1981), a ausência de cor pode intensificar a percepção da realidade representada, tornando a imagem mais impactante e memorável.

A poética das narrativas documentais de Sebastião Salgado é uma característica marcante de seu trabalho. Suas fotografias não apenas documentam a realidade, mas também evocam uma profunda reflexão sobre a condição humana e o mundo natural. Salgado utiliza a fotografia como uma forma de arte que transcende o mero registro factual, criando imagens que são ao mesmo tempo belas e provocativas, como o caso das fotografias da série Amazônia (figura 1; figura 2).

Ao pensar e analisar a obra do fotógrafo, como a fotografia dos Indígenas Moruba (figura 2) e o Xamã Yamnomani, em paralelo com outros trabalhos do fotógrafo, a obra de Salgado é uma narrativa poética que conduz o público a uma experiência sensível sobre a natureza e a condição humana. Suas fotografias, são exemplos de como ele combina a

estética com a documentação para criar uma “fotografia arte-documento” (Gabriel, 2019). A linguagem poética de Salgado é erótica, no sentido de despertar os sentidos do receptor e provocar uma reação sinestésica (Silva, 2007). Suas imagens são crônicas visuais que abordam temas como guerras, miséria, fome e injustiças sociais, convidando o espectador a uma reflexão profunda sobre essas questões.

Considerações Finais

A fotografia em preto e branco, como discutido, possui uma capacidade única de destacar detalhes e contrastes, além de evocar emoções profundas e narrativas complexas. Através das lentes de Sebastião Salgado, essa técnica se transforma em uma poderosa ferramenta de documentação e arte, criando imagens que são ao mesmo tempo belas e provocativas.

Boris Kossoy (2012) destaca que a fotografia é um resíduo do passado, uma fonte histórica aberta a interpretações. Ele argumenta que a fotografia passa por três etapas: a intenção do fotógrafo, o ato do registro e a recepção da imagem pelo público. No caso de Salgado, sua intenção é clara: sensibilizar o espectador para questões sociais e ambientais, utilizando a estética do preto e branco para intensificar a mensagem.

A partir disso, pela óptica dos conceitos trabalhados por Henri Cartier-Bresson, que introduziu o conceito de “instante decisivo”, onde a fotografia captura um momento fugaz e significativo (Cartier-Bresson, 2004). As obras de Salgado frequentemente refletem essa filosofia, capturando momentos que revelam a essência da condição humana e da natureza, pois, retratam momentos únicos dos cotidianos de povos

no mundo, como no caso dos registros do povo indígena analisado neste artigo.

Em convergência com Kossoy (2012) e Cartier-Bresson (2004), Rouillé (2009) explora a legitimidade cultural e artística da fotografia, destacando sua evolução de uma simples ferramenta documental para uma forma de arte reconhecida. O autor argumenta que a fotografia contemporânea se situa entre o documento e a arte, uma dualidade que é claramente visível nas obras de Salgado. Suas fotografias não apenas documentam, mas também interpretam e poetizam a realidade, criando uma narrativa visual que transcende o mero registro factual.

Em suma, a fotografia em preto e branco, revela-se uma forma de arte poderosa e evocativa. Ela não apenas documenta a realidade, mas também a interpreta e a transforma, convidando o espectador a uma reflexão profunda sobre o mundo ao seu redor. Dessa forma, a fotografia arte-documento produzida por Salgado é capaz de registrar e preservar culturas, costumes e tradições ao mesmo tempo que se estabelece como linguagem artística poética através das escolhas compositivas feitas pelo fotógrafo, assim, estabelecendo definitivamente que a fotografia documental se encontra como peça artística tanto quanto a artística pode se encontrar em *status* documental.

Referências

Boni, P. C. (2008). Entrevista: Sebastião Salgado. *Discursos Fotográficos*, 4(5), 233–250. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2008v4n5p233>.

Cartier-Bresson, H. (2004). *O imaginário segundo a natureza*. Gustavo Gili.

Cassini, A. H. F. (2024). Instantes confinados: a fotografia como testemunho visual da Covid-19. *Domínios da Imagem*, 18(33).

Flusser, V. (1985). *Filosofia da Caixa Preta*. Hucitec.

Flusser, V. (2002). *Filosofia da Caixa Preta*. Relume Dumará.

Franco, I. (2014). *Da minha terra à Terra*. Paralela.

Gabriel, G. (2019) A natureza pelas lentes de Sebastião Salgado: a narrativa poética do documentário O Sal da Terra. *Revista Temática*, 15(10).

Gobbi, M. C., & Renó, D. P. (2020). Registros da cultura andina: a fotografia humanista de Martín Chambi. *Revista Latinoamericana De Ciencias De La Comunicación*, 19(33). <https://doi.org/10.55738/alaic.v19i33.619>

Kiyomura, L. (2022). *Nas imagens de Sebastião Salgado, a esperança de salvar a Amazônia*. *Jornal da USP*. <https://jornal.usp.br/cultura/nas-imagens-de-sebastiao-salgado-a-esperanca-de-salvar-a-amazonia/>

Kossoy, B. (2002). *Realidades e ficções na trama fotográfica*. Ateliê Editorial.

Kossoy, B. (2007). *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Ateliê Editorial.

Kossoy, B. (2012). *História & Fotografia*. Ateliê Editorial.

- Lencastre, C. (2022, abril 11). A Amazônia vista por Sebastião Salgado. #Colabora. <https://projeto Colabora.com.br/ods15/a-amazonia-vista-por-sebastiao-salgado>
- Martin Viola, N., Renó, D. (2020). Da pintura à “pintura”. In D. Guimarães, G. Davino, J. Barcellos, J. G. Betti, L. Margadona, L. Piaggio, M. J. Antunes, & N. M. Viola (Orgs.), *Registros*. Ria Editorial. <https://www.riaeditorial.com/livro/registros>
- Parreira, T. M. B. M. (2020). A poética da fotografia de rua como narrativas transformadoras em crônicas. In D. Guimarães, & L. Margadona (Coords.), *Fotografias*. Ria Editorial. <https://www.riaeditorial.com/livro/fotografias>
- Pidner, F. S. (2019). *Geo Foto Grafia: narrativas espaciais nas imagens de Sebastião Salgado*. SciELO-EDUFBA.
- Pidner, F. S., & SILVA, M. A. D. (2014). Fotografias de Sebastião Salgado: grafia, poética e produção do espaço geográfico. *Revista Científica Vozes dos Vales*, III(6).
- Puls, M. (2016). *Cor ou preto e branco? Razões de uma escolha*. <https://revistazum.com.br/radar/cor-ou-pb>.
- 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-americano* (1 ed.). Ria Editorial.
- Renó, D., & Furlan, L. M. O. (2021). A folkcomunicação imagética de Sebastião Salgado no retrato de políticas sociais e ambientais.

Revista Internacional de Folkcomunicação, 19(43). <https://doi.org/10.5212/RIF.v.19.i43.0017>

Rouillé, A. (2009). *A fotografia: Entre o documento e a arte contemporânea*. Senac.

Samain, E. (2012). As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. *Visualidades*, 10(1).

Santos, S. S. S. dos, & Sayaris, T. (2017). Os signos da fotografia: um olhar sobre o projeto Êxodos de Sebastião Salgado. *Cadernos De Comunicação*, 21(1). <https://doi.org/10.5902/2316882X21285>

Seligmann-Silva, M. (2016). Walter Benjamin e a fotografia como segunda técnica. *Revista Maracanan*, 12(14), 58–74.

Silva, S. L. P. (2020). *Gozo estético na cultura visual: fotografia, memória e alienação social*. Appris.

Sontag, S. (1981). *Ensaio sobre a fotografia*. Editora Arbor.

Valporto, O. (2022, julho 16). Sebastião Salgado: ‘Hoje quem lidera a defesa da Amazônia são os próprios indígenas’. #Colabora. <https://projecolabora.com.br/ods14/sebastiao-salgado-hoje-quem-lidera-a-defesa-da-amazonia-sao-os-proprios-indigenas/>

O GRITO DOS QUE NÃO TEM VOZ: UMA ANÁLISE DA NARRATIVA IMAGÉTICA SOCIAL ATRAVÉS DAS LENTES DE RICARDO FRANCO

Bento Matias Faustino¹

O estudo das narrativas sociais e imagéticas em fotografia representa uma área de investigação crucial para a compreensão das dinâmicas culturais e sociais contemporâneas. As imagens podem transmitir uma mensagem impactante e compreensível sem tradução ou explicação verbal, superando barreiras linguísticas e culturais. Além disso, são capazes de expressar de forma visual e tangível emoções, conceitos abstractos e ideias complexas, despertando sentimentos, despertando memórias e desencadeando reflexões profundas de forma imediata e eficaz (Joly, 2007).

1. Doutorando do PPGCom, na Universidade Estadual Paulista (UNESP).
Docente na Escola Superior de Jornalismo - Moçambique.
b.faustino@unesp.com

Mitchell (2015) afirma que as imagens não são simplesmente representações visuais. Eles carregam significados profundos, despertam sentimentos e parecem ter vontade própria, o que afecta e molda a percepção do espectador. Essa perspectiva afirma que as imagens desempenham um papel significativo na sociedade moderna, pois criam relacionamentos dinâmicos e interactivos entre aqueles que as contemplam.

Por outro lado, Boehm (2015) discute a importância das imagens como meio fundamental de comunicação e expressão humana. Essa ideia enfatiza o papel fundamental que as imagens desempenham na comunicação e expressão cultural, e como elas moldam nossa percepção e interpretação do mundo. As imagens influenciam nossas percepções e interpretações da realidade, conforme Mitchell (2015) e Boehm (2015). Mitchell acredita que as imagens têm uma capacidade inerente de impactar o espectador através dos significados e emoções que transmitem. Boehm enfatiza, por outro lado, que as imagens sempre funcionam como um meio importante de comunicação ao longo da história.

O encontro das perspectivas de Mitchell e Boehm leva à consideração da complexidade das interações que construímos com as imagens. A narrativa não é apenas um meio de comunicação, mas também um factor que influencia a forma como entendemos o mundo. Como sugerido por Mitchell, a ideia de que as imagens possuem uma espécie de desejo próprio pode ser vista como uma extensão da ideia de Boehm sobre o “lugar das imagens”. Ambas as perspectivas enfatizam a capacidade das imagens de transcender o status de objectos passivos e influenciar positivamente as percepções sociais e culturais.

Nesse contexto, a compreensão dessas imagens é um processo complexo e enriquecedor que nos convida a explorar a diversidade de significados e mensagens presentes nas obras visuais. Ao desenvolver nossa capacidade de compreender e interpretar as imagens que nos cercam, expandimos nossa visão de mundo e enriquecemos nossa experiência estética e cultural. (Joly, 2007).

O objectivo desta pesquisa é analisar como as fotografias de Ricardo Franco constroem narrativas sociais, procurando identificar os principais temas sociais abordados nas fotografias, examinar as técnicas fotográficas e avaliar o impacto que essas fotografias tiveram na percepção pública dos temas sociais.

O trabalho de Ricardo Franco emerge como um objecto de análise significativo, dada a profundidade, a pertinência de suas representações visuais demonstrando as nuances das interações humanas e das condições sociais, oferece uma rica fonte de dados para examinar como as imagens podem construir, desconstruir e promover narrativas sociais.

Teorias das narrativas imagéticas e sociais

As imagens fotográficas não apenas retratam aparências congeladas no tempo, mas também constituem uma construção estética e ideológica. A fotografia, cria uma segunda realidade que, embora documente a aparência de pessoas, objectos e eventos, está carregada de significados e interpretações que vão além do mero registro factual, destacando a polissémica natureza das imagens fotográficas, que estão abertas a múltiplas interpretações dependendo do contexto e do receptor (Kossoy, 2002).

Kubrusly (1991), por sua vez, complementa essa visão ao descrever a fotografia como um meio capaz de parar o tempo e preservar uma imagem única. A fotografia é um registro histórico e uma evidência da verdade, mas também aponta para sua capacidade de iludir os sentidos, criando uma impressão de realidade que pode ser enganosa. O autor aborda a fotografia como um processo mágico que captura a essência e a alma das pessoas, adicionando uma camada de subjetividade e emoção à interpretação das imagens.

Para Kubrusly (1991) e Kossoy (2002), as imagens desempenham papéis fundamentais na comunicação e na construção da memória social, convergindo de maneira significativa com as ideias apresentadas por Mitchell (2015), que propõe que as imagens não devem ser vistas apenas como objectos materiais, mas como entidades dotadas de uma “ficção constitutiva”, que lhes confere quase uma agência com desejos e vontades. Essa perspectiva ecoa as ideias de Kubrusly, que destaca a importância das imagens na construção de narrativas e significados sociais. Kubrusly enfatiza que as imagens possuem uma capacidade única de transmitir mensagens e produzir efeitos sobre os espectadores, alinhando-se com a noção de Mitchell sobre a comunicação de significados.

Kubrusly (1991) sugere que contextos culturais e históricos específicos impactam as imagens ao transmitir mensagens, uma ideia que Mitchell (2015) também enfatiza. Assim, factores externos, como o contexto histórico e cultural, moldam a comunicação de significados das imagens. Esses factores influenciam como as pessoas interpretam as imagens. Por outro lado, Mitchell (2015) também distingue os atributos intrínsecos das imagens, como a forma, cor e composição.

Esses atributos essenciais são os que determinam sua essência e identidade. A diferença entre as características intrínsecas das imagens e a comunicação de significados permite uma análise mais profunda das interações visuais e sociais que as imagens proporcionam.

A imagem fotográfica não é apenas um reflexo neutro do real, mas sim um instrumento de transposição, análise e interpretação. Através da fotografia, o real é transformado em uma representação visual que reflecte não apenas a realidade física, mas também aspectos culturais, ideológicos e perceptuais (Dubois, 1993).

Kossoy (2002), por sua vez, contribui para essa discussão ao abordar a fotografia como um meio poderoso de memória e representação. Ele enfatiza que as imagens fotográficas não são neutras; são produtos de contextos culturais e históricos específicos que influenciam sua interpretação e impacto. Mitchell (2015) complementa essa ideia ao afirmar que as imagens possuem um “desejo” de serem vistas, compreendidas e valorizadas, uma aspiração mediada pela intenção do artista e moldada pela recepção do público. As imagens, portanto, buscam um diálogo, uma interação que lhes conceda vida e significado.

Kubrusly (1991), Kossoy (2002) e Mitchell (2015) revelam uma compreensão multifacetada das imagens como agentes activos na constituição das relações sociais. Essa abordagem integrada permite uma análise mais rica e complexa das imagens, considerando não apenas seus significados e efeitos, mas também suas propriedades intrínsecas e o contexto cultural e histórico em que estão inseridas.

Segundo Boehm (2015) as imagens possuem uma dualidade complexa: elas podem empoderar ou alienar, dependendo do contexto de uso e interpretação. A indeterminação da imagem é um conceito

central aqui, reflectindo a ideia de que as imagens não são objectos fixos, mas campos abertos de possibilidades que desafiam a percepção e promovem uma reavaliação constante.

Hall (2016) amplia a discussão colocando a fotografia no contexto dos estudos culturais e da teoria da representação, em conformidade com essa abordagem integrada. Hall sustenta que a fotografia é uma ferramenta para a criação e discussão de identidades e significados sociais, além de simplesmente capturar a realidade. As imagens fotográficas contêm ideologias e princípios que podem fortalecer ou desafiar narrativas e estereótipos predominantes. Ele vê a fotografia como um campo de batalha onde as representações sociais são contestadas e reconfiguradas a cada momento.

Associado a estas discussões, Dubois (1993) argumenta que fotografia desempenha diferentes papéis na representação do real. Inicialmente, é vista como um espelho do real, reflectindo a semelhança entre a imagem fotográfica e seu referente. Posteriormente, é considerada uma transformação do real, onde a imagem é interpretada e codificada culturalmente. Por fim, a fotografia é percebida como um traço do real, funcionando como um índice que se conecta fisicamente ao objecto referencial, transmitindo sua existência de forma única e atestada. Essas diferentes perspectivas destacam a complexidade e a importância da fotografia como meio de representação e interpretação do mundo ao nosso redor.

A objetividade da fotografia confere credibilidade e autenticidade à representação da realidade, tornando-a mais convincente em comparação com outras formas de arte que são mais subjectivas e interpretativas. Enquanto a fotografia é vista como um espelho do real, outras

formas de arte, como a pintura, são percebidas como transformações do real, influenciadas pela subjectividade do artista. Essa diferença na objetividade impacta directamente na forma como o público percebe e interpreta a realidade retratada, atribuindo à fotografia uma aura de veracidade e fidelidade que pode não ser tão presente em outras formas de expressão artística. (Dubois, 1993).

A fotografia documental, fotojornalismo e relação cultural

A fotografia, como forma de arte e comunicação, desempenha um papel crucial na interpretação do mundo ao nosso redor. Dentro deste campo vasto, dois géneros emergem com destaque pela sua relevância e impacto social: a fotografia documental e o fotojornalismo.

Embora ambos compartilhem o objectivo de capturar a realidade e contar histórias por meio de imagens, eles diferem em seus propósitos, abordagens e contextos de aplicação (Novellino, 2016).

A fotografia documental se caracteriza pela sua abordagem profunda e reflexiva na representação da realidade. Esta ruptura foi criada com fotógrafos como Sebastião Salgado, Martin Chambi e Dorothea Lange que buscaram documentar experiências e vivências quotidianas. Ademais, a fotografia documental objectiva contar histórias que revelam aspectos significativos da vida humana, questões sociais e culturais, e eventos relevantes ao longo do tempo. A fotografia documental não se limita a registrar momentos; ela visa provocar uma reflexão crítica sobre a condição humana e as realidades sociais. (Novellino, 2016).

Por outro lado, o fotojornalismo se insere no contexto da comunicação de massa e da informação, com foco na captura de eventos actuais e relevantes. O fotojornalista tem a missão de fornecer uma representação

visual que complementa a narrativa textual das notícias. O objectivo do fotojornalismo é transmitir informações de maneira imediata, sendo as imagens frequentemente veiculadas em jornais, revistas e plataformas digitais para informar o público sobre acontecimentos em tempo real. Caracteriza-se pela urgência e pela necessidade de transmitir a verdade dos fatos de forma clara e impactante. (Novellino, 2016).

Portanto, é evidente que a abordagem narrativa e estética é o que distingue os dois géneros. A fotografia documental permite uma exploração mais artística e subjectiva do tema, permitindo que o fotógrafo crie composições e técnicas que enfatizem a emoção e a profundidade do assunto abordado. Por outro lado, o fotojornalismo é mais objectivo e directo, exigindo que o fotógrafo capture a essência de um evento de forma compreensível e informativa, muitas vezes sob circunstâncias difíceis e pressões temporais.

Os autores Gobbi e Renó (2020) discutem a fotografia como uma ferramenta cultural poderosa que vai além da mera documentação visual. Eles enfatizam que a fotografia humanista tem a capacidade de transmitir significados profundos, narrativas e emoções que revelam a essência humana, promovendo a celebração da diversidade cultural e incentivando a reflexão sobre a complexidade da condição humana. Destacam também como a fotografia pode capturar e reflectir aspectos culturais de uma sociedade, preservando e transmitindo a cultura para futuras gerações.

A relação entre fotografia e cultura é complexa e intrínseca, pois a fotografia pode capturar e reflectir aspectos culturais de uma sociedade. A fotografia pode ser usada para registrar costumes, tradições, expressões artísticas, arquitectura, vestimentas e outros elementos da

identidade cultural de uma nação. Uma ferramenta poderosa para preservar e transmitir a cultura de uma comunidade é a fotografia, permitindo que as gerações futuras possam ver registros visuais do passado. (Gobbi & Renó, 2020).

Por outro lado, Joly (2007) amplia essa discussão ao abordar a compreensão das imagens como um processo complexo que envolve interpretação contextual, sensibilidade estética e conhecimento cultural. Destacando a interação entre o visual e o verbal na interpretação das imagens, sublinhando como estas são capazes de transmitir mensagens de forma rápida, impactante e universal, superando barreiras linguísticas e culturais.

A fotografia também pode ser uma forma de expressão artística que reflecte as visões e perspectivas culturais do fotógrafo, influenciando a maneira como alguns temas são retratados e interpretados. Por outro lado, a cultura tem um impacto na forma como os fotógrafos usam suas técnicas, temas e escolhas de estilo. Cada comunidade tem suas próprias práticas visuais e narrativas culturais, que podem afectar a produção e recepção de fotografias (Gobbi & Renó, 2020).

Compactuando com esse pensamento, Joly (2007) sustenta que a capacidade de transmitir mensagens de forma rápida, impactante e abrangente, as imagens são essenciais para a transformação da comunicação. Elas são uma ferramenta de comunicação visual eficaz, capaz de captar a atenção do público e transmitir mensagens de forma mais eficiente do que o texto, transmitindo informações complexas e emocionais de forma rápida e fácil de entender. As imagens também são mais atraentes e emocionantes do que as palavras, aumentando o envolvimento do público e melhorando a comunicação. Isso ocorre

porque as pessoas tendem a se lembrar e se conectar emocionalmente com imagens de forma mais intensa do que com palavras.

Portanto, a fotografia e a cultura estão profundamente ligadas umas às outras, refletindo e influenciando a forma como vemos e interpretamos o mundo ao nosso redor. A fotografia promove a compreensão e o diálogo entre diferentes povos e culturas, permitindo a exploração e a celebração da diversidade cultural. (Gobbi & Renó, 2020).

Os autores Joly (2007), Gobbi e Renó (2020) convergem ao reconhecer que a fotografia e as imagens visuais, por sua capacidade intrínseca de expressar emoções e conceitos complexos de maneira imediata e tangível, são fundamentais para a comunicação e compreensão intercultural, enriquecendo nossa experiência estética e cultural ao promover o diálogo e a reflexão sobre as diversidades e singularidades do mundo humano e visual.

Breve biografia e carreira de Ricardo Franco

Ricardo Franco nasceu em 1980 no Alentejo, Portugal. Formado como professor do Ensino Básico, exerceu a docência por 12 anos, actuando como professor primário e mediador social em Portugal, Guiné-Bissau, Macau e Moçambique. A sua trajetória como fotógrafo iniciou-se em 2003 no interior da Guiné-Bissau, onde registrava imagens do seu trabalho. De volta a Portugal, continuou a trabalhar como mediador social em escolas e bairros desfavorecidos de Beja e Lisboa, período em que aprofundou sua paixão pela fotografia documental e social.

Em 2007, Franco mudou-se para Macau, onde se expressou como fotógrafo profissional e actuou como correspondente para o Semanário

Sol de Portugal, além de colaborar com outras revistas e jornais. Durante dois anos, viajou por diversos países asiáticos, consolidando sua carreira como fotojornalista e fotógrafo de viagem. Em 2009, mudou-se para Moçambique, onde actualmente reside e expandiu sua actuação para as áreas comercial e corporativa. Contudo, é no fotojornalismo e na documentação fotográfica dos projectos das principais ONG's do país que encontra sua verdadeira realização como fotógrafo.

Nos últimos dois anos, Ricardo Franco tem buscado dar mais profundidade e intenção ao seu trabalho documental, desenvolvendo três séries fotográficas na Índia: “Varanasi, a Cidade Sagrada do Rio Ganges”, “Indian Wrestlers - Training Day” e “As Profissões da Índia”. Em Moçambique, criou as séries “Fachadas”, “O Mussiro da Mulher Macua” e “Cirurgiões sem Fronteiras – ICOR”. Ricardo Franco se considera um fotógrafo social, das emoções e da rua.

Ricardo Franco usa as redes sociais e seu site pessoal como plataformas essenciais para publicar e difundir suas obras fotográficas como um agente de mediação de questões sociais significativas. Franco compartilha fotografias documentais e de fotojornalismo em suas contas no Facebook e no Instagram, permitindo que um grande público interaja directamente com seu trabalho. Ele pode transmitir uma narrativa visual que enfatiza as verdades essenciais das desigualdades e assimetrias sociais que existem entre vários grupos dentro do mesmo país usando essas plataformas.

Ricardo Franco publica álbuns de fotos no Facebook com descrições e contextualizações detalhadas que ajudam a audiência a entender melhor as situações retratadas.

Sua obra pode ser compartilhada e comentada, o que permite que ela alcance uma audiência maior e se envolva com ela, promovendo discussões e reflexões sobre as desigualdades sociais. Além disso, estar em contacto directo com seus seguidores permite que ele mantenha uma conversa constante com eles, o que lhe permite receber feedback e ajustar sua abordagem para atender aos desejos e necessidades do público.

Franco usa a força das imagens visuais em seu Instagram para compartilhar fotos que capturam momentos fortes e emocionantes da vida cotidiana das pessoas que ele retrata. A utilização de hashtags e legendas informativas estratégicas no Instagram aumenta a visibilidade de suas obras e atrai a atenção para questões sociais importantes.

O site pessoal de Ricardo Franco serve como um portfólio completo de suas obras, organizando-as em séries temáticas. Isso dá aos usuários uma compreensão mais ampla de seus projectos fotográficos. No site, há informações detalhadas sobre cada série. Isso inclui entrevistas com os sujeitos fotografados, contextos históricos e sociais e pensamentos pessoais sobre suas experiências como fotógrafo. Isso ajuda os visitantes a entender completamente a complexidade das assimetrias e desigualdades sociais documentadas por Franco.

Ao usar essas ferramentas online, Ricardo Franco não apenas expande o alcance de seu trabalho, mas também aumenta significativamente a conscientização e a discussão pública sobre as desigualdades sociais. O público é incentivado a reflectir sobre as realidades vividas por diferentes grupos dentro da sociedade por meio de sua abordagem visual e narrativa, que ajuda a iluminar as disparidades e injustiças que muitas vezes passam despercebidas. Assim, o conjunto de publicações

de suas obras em seu site pessoal e nas redes sociais se transforma em um poderoso instrumento para a transformação social.

Metodologia

A presente pesquisa caracteriza-se como qualitativa, descritiva e exploratória. O enfoque qualitativo permite uma compreensão profunda dos fenômenos sociais, enquanto a abordagem descritiva facilita a análise detalhada das características das fotografias seleccionadas. A exploração, por sua vez, busca identificar novas perspectivas e dimensões a partir das imagens analisadas, contribuindo para um maior entendimento sobre suas representações sociais (Prodanov & Freitas, 2013).

A análise de conteúdo foi empregada como um método central na colecta de dados. Este procedimento envolve um estudo detalhado das fotografias seleccionadas, permitindo a identificação de temas, significados e contextos sociais subjacentes. Segundo Bardin (2011), a análise de conteúdo é um conjunto de técnicas de análise das comunicações que visam a obtenção de inferências a partir do conteúdo de documentos, imagens ou outros materiais de comunicação.

Fez-se o uso da entrevista com Ricardo Franco, que serviu para enriquecer a análise. A entrevista buscou captar percepções e interpretações que complementem a análise das imagens. A metodologia de entrevista semiestruturada será adoptada, conforme recomendado por Minayo (2010), permitindo flexibilidade nas perguntas e a possibilidade de explorar tópicos emergentes durante a conversa.

Os critérios para a escolha das fotografias a serem analisadas são fundamentais para garantir a relevância do estudo. Serão considerados aspectos como: Relevância social, Imagens que abordem temas

pertinentes à realidade social e cultural de Moçambique, contribuindo para a discussão sobre representações de género. Popularidade: Fotografias que tenham sido amplamente divulgadas ou que tenham gerado debates significativos nas redes sociais. Diversidade de temas: A selecção buscará reflectir uma variedade de temas, assegurando uma análise abrangente das diferentes nuances e contextos presentes nas obras.

Análise e Discussão

Ricardo Franco, assim como Martin Chambi, não teve uma formação formal em fotografia ou jornalismo; no entanto, sua habilidade excepcional de capturar imagens que examinam profundamente os problemas sociais e humanos é o que os distingue. Ambos os fotógrafos compartilham um compromisso com a fotografia humanista e utilizam suas lentes para trazer à tona realidades muitas vezes negligenciadas pela media tradicional.

Martin Chambi é conhecido por seus trabalhos centrados em questões sociais e humanitárias. Sua fotografia se destaca pela captura da essência humana em contextos cotidianos, geralmente em ambientes de desigualdade e pobreza. Buscando registrar a realidade de forma precisa e directa, Chambi usa uma abordagem documental. Sua obra é marcada pela empatia e proximidade com os sujeitos fotografados, resultando em retratos íntimos e expressivos. Embora Chambi se concentre principalmente nas circunstâncias sociais e económicas, ele não ignora a composição estética de suas imagens, que são visualmente impactantes.

Por outro lado, Ricardo Franco também é um fotógrafo humanista cujo trabalho se destaca pela exploração das condições humanas em diversas partes do mundo. Sua fotografia é conhecida por mostrar a

resiliência e a dignidade das pessoas em situações difíceis. O objectivo de Franco é retratar a dignidade inerente a cada pessoa, independentemente de suas circunstâncias. Suas imagens contam histórias fortes que vão além da imagem estática, oferecendo uma narrativa mais ampla sobre a vida e os desafios dos sujeitos fotografados. Seu trabalho aborda uma variedade de temas, desde crises e conflitos humanitários até celebrações culturais e situações quotidianas.

A abordagem e o estilo dos dois fotógrafos diferem um pouco, apesar de seu compromisso com a fotografia humanista e o desejo de retratar questões sociais. Ambos usam documentação, mas Chambi tende a se concentrar mais nas condições sociais e económicas, enquanto Franco pode se concentrar em uma variedade mais ampla de experiências humanas. Enquanto Chambi presta grande atenção à composição estética de suas imagens, Franco pode dar mais importância à história e à emoção evocadas pela fotografia. Além disso, Chambi é famoso por ser próximo e sentir com os sujeitos, o que frequentemente leva a retratos íntimos. Por outro lado, Franco usa uma abordagem mais ampla, capturando contextos e circunstâncias que contam histórias mais amplas.

A primeira fotografia, é uma representação clara da realidade vivida por uma grande quantidade de pessoas que vivem em condições de extrema pobreza. Uma criança transportando um saco indica que ela está a trabalhar para colectar materiais recicláveis ou objectos valiosos encontrados no lixo, uma acção que demonstra a necessidade de sobrevivência por meio de recursos limitados.

Fotografia 1

Retrato de uma criança carregando um saco contendo resíduos colectados no aterro de Hulene, cidade de Maputo, capital de Moçambique



Nota. De *Living from the trash* [Fotografia], por Ricardo Franco, 2018a, <http://www.ricardofrancophoto.com/project/hulene-landfill>

A presença de fogo e fumaça na imagem indica a prática comum de queima de lixo, um fenómeno com consequências ambientais e de saúde pública significativas. Este aspecto da imagem traz à tona a problemática da gestão inadequada de resíduos e a poluição sucessiva, facto que afecta directamente a qualidade de vida das comunidades envolvidas e o meio ambiente, bem como levanta a questão sobre os direitos das crianças e a necessidade de políticas públicas eficazes que visem proteger e promover o bem-estar infantil

A inclusão de uma criança nessa situação hostil destaca a vulnerabilidade dos jovens que vivem em situações de extrema pobreza, evidenciando a diferença notável entre as condições de vida mostradas na foto e as de pessoas com melhores condições, destacando a injustiça social e a necessidade de intervenções para corrigir essas desigualdades.

A imagem transmite sentimentos de esperança e desespero ao mesmo tempo. A jornada da criança pode ser vista como um caminho para algo melhor, uma metáfora da busca por uma vida melhor, enquanto o ambiente ao seu redor comunica um cenário de desespero e abandono. Esta dualidade aumenta a complexidade da experiência humana em ambientes de extrema pobreza, inspirando a reflexão e a acção para mudar essas realidades.

Fotografia 2

Registro de uma mulher que vive da recolha de resíduos no aterro de Hulene em Maputo, capital de Moçambique



Nota. De *Living from the trash* [Fotografia], por Ricardo Franco, 2018a, <http://www.ricardofrancophoto.com/project/hulene-landfill>

A segunda fotografia, mostra situações de pobreza e trabalho árduo, fortalecendo a noção de uma história que retrata a vida de pessoas que sobrevivem em condições difíceis. A mulher é destacada contra o pano de fundo de um lixão pela estrutura da imagem. O enquadramento

é grandemente composto pelo saco que está sobre a cabeça da mulher, enfatizando o significado literal e metafórico que carrega.

O preto e branco presente na fotografia torna o ambiente mais desolador e denso. Os contrastes e as sombras são acentuados, ressaltando a contorno da mulher e a textura do saco e do solo. A escolha cromática provoca uma resposta emocional intensa e leva a reflexões sobre condições de trabalho, desigualdade social e sobrevivência. A ausência de cor pode representar a esperança ou a vitalidade em um ambiente desanimado.

Fotografia 3

Retrato de um momento de tensão entre um homem e vários oficiais de segurança de Moçambique no velório de Afonso Dhlakama, antigo presidente do partido Renamo, o maior partido da oposição em Moçambique



Nota. De *Goodbye Afonso* [Fotografia], por Ricardo Franco, 2018b, <http://www.ricardofrancophoto.com/project/afonso-dhlakamas-funeral/>

A fotografia universaliza a experiência representada por não revelar o rosto da mulher, permitindo que o observador se concentre nas ações e nas condições de vida, em vez da identidade individual. Isso indica que essa realidade é compartilhada por uma grande quantidade de pessoas. Ao colocar a linha do horizonte na parte superior do quadro, a fotografia emprega a regra dos terços, criando uma sensação de vastidão e isolamento, reforçando a qualidade documental e a carga emocional da obra.

A terceira fotografia, ilustra oficiais de segurança, da Polícia da República de Moçambique identificados por seus uniformes que simbolizam poder e controle, cercam um homem, evidenciando um desequilíbrio de poder, no qual a autoridade se manifesta através da sua presença física.

A expressão e a postura do homem sugerem desespero e resistência. Além disso, a presença de jornalistas e câmaras ao fundo sinaliza que o evento possui significativa importância pública, contextualizando-o em um ambiente sociopolítico carregado. Neste sentido, funerais de figuras públicas frequentemente se transformam em palcos para manifestações de poder e resistência. Deste modo, fotografia pode ser interpretada como uma representação da complexa dinâmica entre a autoridade estatal e a oposição civil, refletindo as tensões inerentes ao cenário sociopolítico em Moçambique e a resistência contra a opressão.

Na quarta fotografia, é destacada a criança segurando um pote de comida e se prepara para começar a comer o que ainda resta. Esta representação visual é emblemática da crise dos refugiados, revelando não apenas a dor e o sofrimento enfrentados por essas populações, mas também transmitindo uma mensagem de esperança e resiliência.

Fotografia 4

Retrato de uma criança sentada em frente à sua tenda no seu lar temporário em um campo de refugiados das vítimas de ataques terroristas em Cabo Delgado, Província nortenha de Moçambique



Nota. De *Displaced by war* [Fotografia], por Ricardo Franco, 2020b, <http://www.ricardofrancophoto.com/project/the-displaced/>

Além disso, é possível enfatizar as profundas marcas das desigualdades sociais presentes no contexto da fotografia, demonstrando as condições de vida precárias e a violação sistemática dos direitos das crianças, principalmente o direito à alimentação adequada. Conflitos armados agravam o acesso inadequado a recursos alimentares, que prejudica a saúde física e o desenvolvimento integral das crianças, onde a violência perpetrada por grupos terroristas eclodiu em 2017, forçando o deslocamento de muitas famílias, incluindo crianças vulneráveis, colocando em risco os direitos humanos fundamentais.

A imagem mostra várias pessoas, sentadas e outras em pé, a assistirem a um filme projectado em uma parede branca. Além disso, a

projeção ao ar livre mostra que a comunidade não tem acesso a salas de cinema convencionais e não tem acesso a corrente eléctrica regular, em contraste, outras populações desfrutam da experiência cinematográfica em suas residências através de serviços de streaming. Estas circunstâncias demonstram a desigualdade social.

Fotografia 5

Demonstra um evento comunitário, onde é projectado um filme com temática voltada para a educação e sensibilização.



Nota. De UNICEF MOZAMBIQUE [Fotografia], por Ricardo Franco, 2020a, <http://www.ricardofrancophoto.com/project/unicef-mozambique/>

A disposição das pessoas e o ambiente informal indicam uma forte interacção social. A presença de cadeiras e de pessoas em pé demonstra que o evento é acessível e inclusivo, permitindo a participação de todos. A iluminação da projecção, junto com algumas luzes adicionais, destaca as pessoas e cria um contraste com a escuridão ao redor, enfatizando

o foco da actividade na projecção do filme. A escuridão circundante realça ainda mais a comunidade reunida em torno do evento.

O filme é projectado com cenas locais que estão directamente relacionadas à comunidade, o que enfatiza a importância cultural do conteúdo. Isso indica que o evento não é apenas um meio de entretenimento; ele também pode servir como um meio de interacção e instrução. A imagem transmite um ambiente em que as experiências culturais e sociais são valorizadas e a comunidade está unida. A importância do evento para a comunidade é reforçada pela quantidade de pessoas presentes.

Fotografia 6

Mostra uma mulher segurando um bebé, com uma expressão séria cuidando atentamente do bebé em um espaço comunitário de abrigo simples que serve de Centro de Saúde



Nota. De *Displaced by war* [Fotografia], por Ricardo Franco, 2020b, <http://www.ricardofrancophoto.com/project/the-displaced/>

Uma história de vulnerabilidade e resiliência é transmitida pela imagem. Portanto, a expressão da mulher e a lágrima do bebé evocam

sentimentos de preocupação e dificuldade na primeira estância. Isso pode representar os desafios que as comunidades em situações de vulnerabilidade enfrentam. Por último, mas não menos importante, o fundo desfocado mostra um edifício inacabado que serve como centro de saúde.

O enquadramento centralizado na mulher e no bebé direcciona a atenção do observador directamente para os sujeitos principais. A luz que penetra pela estrutura parcialmente aberta do tecto cria um contraste entre luz e sombra, adicionando profundidade e realçando os sujeitos da fotografia. O fundo desfocado mantém o foco nos sujeitos enquanto sugere a amplitude do ambiente circundante.

A composição e os elementos visuais realçam a relação íntima entre a mulher e o bebé, representando protecção e cuidado em meio a situações difíceis. O ambiente rústico e as construções inacabadas indicam uma situação de crise. Esta história levanta questões de compaixão e conscientização sobre questões sociais e humanitárias. Ela enfatiza o facto de que muitas pessoas enfrentam situações mais difíceis, e que essas pessoas precisam de apoio e intervenção em comunidades que se encontram em situações vulneráveis.

A afirmação de Kossy (2002) sobre a natureza polissémica da fotografia é reflectida na obra de Ricardo Franco. Cada imagem que Franco capturou não é apenas um registro visual, é um espaço onde se entrelaçam emoções, contextos sociais e narrativas invisíveis. A complexidade intrínseca da realidade que suas fotografias representam nos envolve ao examiná-las. Kossy enfatiza que, embora a fotografia seja baseada em seu estado documental, ela pode ser interpretada de várias maneiras. Esta característica é evidente nas obras de Franco, cujas imagens convidam o espectador a uma leitura que vai além da aparência.

Cada cena retratada tem significados que surgem como resultado das experiências e percepções do espectador.

As obras fotográficas de Ricardo Franco exemplificam como as narrativas imagéticas podem reflectir e moldar a realidade social, conforme argumentado por Mitchell (2015). Essas imagens não apenas retratam o mundo, mas também o influenciam e transformam. Franco utiliza a imagem como uma ferramenta crítica poderosa, capaz de transmitir ideologias e provocar reflexões profundas sobre questões de poder e desigualdade social. As suas criações são mais do que representações; elas engendram um campo de reciprocidade visual que contribui para a construção de significados sociais e culturais. Ainda de acordo com Mitchell, as imagens de Franco participam activamente da crítica e transformação social, ao apresentar e questionar narrativas dominantes.

Portanto, as imagens de Ricardo Franco se configuram não apenas como representações de realidades sociais, mas também como agentes de transformação cultural e social, alinhando-se com a visão de Boehm (2015) sobre o papel das imagens na resistência e na contestação.

Conclusão

As fotografias de Ricardo Franco vão além da documentação visual e servem como narrativas poderosas que revelam os aspectos mais profundos da sociedade. Sua fotografia aborda com frequência temas como pobreza, exclusão social e diversidade cultural, utilizando a arte fotográfica como um meio de sensibilização e conscientização. Elas mostram a desigualdade, valorizam a diversidade e inspiram reflexões profundas, oferecendo uma análise crítica das interações interpessoais, das identidades e das estruturas de poder. Sua imagem permite

uma compreensão mais profunda dos fenômenos sociais, revelando contextos sociais ocultos.

Franco mostra como a fotografia como instrumento de intervenção social pode ser útil para as ciências sociais e da comunicação visual. Ele usa a arte fotográfica para aumentar a conscientização do público. O estudo de seu trabalho permitiu examinar como as imagens podem influenciar as percepções públicas, afectar os discursos sociais e encorajar as audiências a discutir criticamente os problemas dos modernos.

Além disso, as escolhas estéticas de Franco, incluindo iluminação, composição e perspectiva, melhoram a qualidade visual de suas fotografias e reforçam a narrativa social fundamental. Sua abordagem estética mostra o poder transformador da arte visual e desafia os espectadores a repensar o que pensam e suporta a mensagem social. Assim, as fotografias de Ricardo Franco são agentes activos de transformação cultural e social, além de representar realidades sociais. Franco usa a fotografia para construir um discurso visual que desafia o espectador a reconsiderar suas percepções e preconceitos, demonstrando o poder transformador da arte visual.

Referências

Bardin, L. (2011). *Análise de Conteúdo* (L. A. Pinheiro, Trad.). Edições 70.

Boehm, G. (2015). Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. Em E. Alloa (Org.), *Pensar a imagem* (pp. 23-38). Autêntica Editor.

Dubois, P. (1993). *O ato fotografico e outros enselos* (M. Appenzeller, Trad.). Papirus.

- Gobbi, M. C., & Renó, D. (2020). Registros da cultura andina: a fotografia humanista de Martín Chambi. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 19(33).
- Franco, R. (2018a, fevereiro). *Living from the trash* [Fotografia]. Ricardo Franco. <http://www.ricardofrancophoto.com/project/hulene-landfill/>
- Franco, R. (2018b, maio). *Goodbye Afonso* [Fotografia]. Ricardo Franco. <http://www.ricardofrancophoto.com/project/afonso-dhlakamas-funeral>
- Franco, R. (2020a, Janeiro). *UNICEF MOZAMBIQUE* [Fotografia]. Ricardo Franco. <http://www.ricardofrancophoto.com/project/unicef-mozambique/>
- Franco, R. (2020b, Junho). *Displaced by war* [Fotografia]. Ricardo Franco. <http://www.ricardofrancophoto.com/project/the-displaced/>
- Hall, S. (2016). *Cultura e representação* (D. M. Oliveira, Trad.). Ed. PUC- Rio.
- Joly, M. (2007). *Introdução à Análise da Imagem*. Papirus.
- Kossoy, B. (2002). *Realidades e ficções na trama fotográfica* (3 ed.). Ateliê Editorial.
- Kubrusly, C. A. (1991). *O que é fotografia?* (4 ed.). Editora Brasiliense.

Minayo, M. C. (2010). *Pesquisa social : teoria, método e criatividade* (29 ed.). Vozes.

Mitchell, W. J. (2015). O que as imagens realmente querem? Em E. Alloa (Org.), *Pensar a imagem* (pp. 164-189). Autêntica Editora.

Novellino, T. (2016). *Introdução à fotografia*. SESES.

Prodanov, C. C., & Freitas, E. C. (2013). *Metodologia do Trabalho Científico: Métodos e Técnicas da Pesquisa e do Trabalho Acadêmico* (2ª ed.). Feevale.

AUTORRETRATOS CULTURAIS DE POVOS ORIGINÁRIOS NA AMÉRICA LATINA: PRIMEIRAS LEITURAS FOTOGRÁFICAS DAS OBRAS FOTODOCUMENTAIS DE MARTÍN-CHAMBI E GRACIELA ITURBIDE¹²

Denis Renó³

A fotografia ocupa, historicamente, um importante papel de registrar culturas. Em alguns casos, registra-se a cultura alheia. Em outros, porém, registra-se a própria cultura. Isto pode ser observado nas obras do peruano Martín Chambi, primeiro fotografia indígena do país e responsável por uma obra considerada Patrimônio Cultural do Peru. Sua obra

-
1. Pesquisa parcialmente financiada pela FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, sob processo número 2024/05922-8.
 2. Pesquisa parcialmente financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq, processo número 402062/2024-8.
 3. Livre-docente em Ecologia dos Meios e Jornalismo Imagético.
Professor da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design, Bauru.
denis.reno@unesp.br

é reconhecida também com o mais importante acervo fotodocumental da cultura pós-Inca na cidade de Cusco (Peru).

Com o mesmo potencial de autorretrato, podemos observar a obra da mexicana Graciela Iturbide, que apesar de não possuir uma clara descendência indígena, traz em sua cultura traços dos povos originários astecas que provocaram na fotógrafa o interesse pelo retrato cultural das mulheres mexicanas em diversas obras fotodocumentais sobre cultura mexicana e povos originários, dentre elas “*Los que viven en la arena*” (1981) e “*Juchitán de las mujeres*” (1989).

Entretanto, não se conhece claramente a conexão entre as duas obras, especialmente no que diz respeito às motivações de Graciela Iturbide e a influência de Martín Chambi nesta trajetória fotodocumental, o que motiva esta pesquisa, assim como o potencial existente no autorretrato como registro cultural de povos originários. Tais potenciais são considerados, por algumas correntes teóricas como pouco credível, já que não há isenção no olhar. Por outro lado, o autorretrato não é contaminado pelo olhar bizarro (Renó & Gobbi, 2020), quando a objetiva fotográfica é apontada para características culturais diferentes das presentes no repertório do fotógrafo. Superar esta contaminação era algo constantemente buscado pelo fotógrafo Henri Cartier-Bresson (2015), considerado o pai do fotojornalismo. Ao iniciar um projeto, o francês tentava manter-se longe das câmeras nas primeiras semanas para que o diferente do lugar não mais o impressionasse. Para ele, somente assim era possível registrar um povo com isenção.

Este estudo foi motivado pela seguinte pergunta: o autorretrato fotodocumental é uma forma credível de retratar uma cultura? O objetivo geral deste estudo preliminar é responder tal questionamento, que

nos leva ao seguinte objetivo específico: - analisar, através de pesquisa documental, as influências do fotógrafo peruano à eventual ideia de autorretrato de Graciela Iturbide nas obras “*Los que viven en la arena*” (1981) e “*Juchitán de las mujeres*” (1989).

Mas será o autorretrato uma forma credível de retratar a sua cultura? A hipótese presente neste projeto é que sim, pois o mesmo advém de um olhar natural, humano, e não bizarro (Renó & Gobbi, 2020). Para confirmar tais hipóteses, este estudo se propôs, de maneira preliminar e com o objetivo de experimentar de maneira piloto a metodologia pensada para o projeto em si, a desenvolver um estudo de caso múltiplo para compreender os interesses em retratar as suas próprias culturas - transformando-as em autorretratos - por Martín Chambi e Graciela Iturbide.

Para tanto, foram adotados como métodos a pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental, esta última através das fotografias disponíveis na obra Martín Chambi: photographs, 1920-1950 (2014), com uma coleção de Martín Chambi, e em fotografias disponíveis no site da fotógrafa Graciela Iturbide (<http://www.gracielaiturbide.org>). Foram selecionadas, para a análise, duas fotografias de cada um dos fotógrafos. O critério de seleção foi aleatório e por conveniência, mas considerou-se como característica mínima o registro de povos originários.

Espera-se, com a conclusão deste estudo, fortalecer o conhecimento sobre o papel do autorretrato para a construção de acervos fotodocumentais culturais, assim com a confiabilidade de olhares quando se observa a si próprio pelas lentes das câmeras. Também espera-se a confirmação da relevância da metodologia proposta para a pesquisa em

si, que no momento da redação deste texto está por desenvolver-se de maneira preliminar.

Metodologia proposta

Este estudo é parte de um projeto que tem como proposta o desenvolvimento de um estudo de caso múltiplo das obras de Martín Chambi e Graciela Iturbide. O estudo de caso parece ser uma opção acertada, já que permite estudar, com profundidade, um evento da vida real cuja evolução está fora do controle do pesquisador. Este método pode ser utilizado sozinho ou combinado a outros métodos – tudo depende do que a pesquisa demandar. De qualquer maneira, os procedimentos metodológicos que orientam a execução de um estudo de caso podem ser usados para: a) explicar vínculos causais nas intervenções da vida real; b) descrever uma intervenção e o contexto da vida real no qual ela ocorreu; c) explorar situações em que a intervenção sendo avaliada não possui um único e claro conjunto de resultados, ou ainda d) ilustrar determinados tópicos em uma avaliação (Yin, 2010, p. 41).

É importante lembrar que o mesmo estudo de caso pode envolver mais de uma unidade de análise. Segundo Yin (2010), isto acontece quando a atenção é dirigida a uma subunidade ou mais. Imaginemos uma pesquisa sobre jornalismo sobre tecnologia: o estudo de caso é sobre a representação temática da tecnologia nas seções online especializadas no ramo em um número previamente definido de jornais representativos, onde inclui a pesquisa dos gêneros jornalísticos encontrados, a presença ou não de assinatura de repórter nas matérias de destaque, o tamanho dos textos, interatividade e o uso de recursos de redação e edição jornalística – o que permite avaliar também como se configuram

estas seções de tecnologia. Vale salientar que essas unidades foram selecionadas (hipoteticamente) a partir daquilo que se julgou relevante para uma pesquisa deste escopo em Jornalismo, e caracterizam um estudo de caso integrado. Além do tipo integrado, há um outro tipo de estudo de caso único: o holístico, que seria usado caso a opção fosse analisar apenas a natureza global das seções estudadas. Porém, como o objeto foi analisado a partir da criação de subunidades, o tipo integrado foi a opção escolhida.

Em suma, esta proposta apresenta um estudo de caso múltiplo, integrado e descritivo-analítico de seções sobre fotodocumentário e cultura dos povos originários. O estudo de caso possui características ímpares que, num primeiro momento, podem transforma-lo erroneamente em um método aparentemente fácil. Yin (2010) indica que o estudo de caso, diferentemente de outros métodos (como a análise de conteúdo, por exemplo), não possui procedimentos de rotina. Isto o torna um tipo de pesquisa difícil de ser realizado, mas, por outro lado, proporciona uma liberdade maior ao estudo no que diz respeito à escolha das categorias de análise e coleta de evidências.

Os questionamentos de uma pesquisa são normalmente respondidos através do uso de instrumentos metodológicos que atendam a tais questionamentos. De fato, são metodologias que acompanham toda a pesquisa, desde a elaboração do projeto até o desenvolvimento deste estudo. Conscientes disso, proponho os seguintes instrumentos metodológicos para a presente pesquisa: levantamento bibliográfico, entrevista aberta em profundidade e análise do discurso fotográfico. Para esta proposta, adota-se a metodologia das conotações com base nos conceitos de contrato de leitura.

O levantamento bibliográfico, também conhecido como revisão bibliográfica, “é o planejamento global inicial de qualquer trabalho de pesquisa que vai desde a identificação, localização e obtenção da bibliografia pertinente sobre o assunto” (Stumpf, 2009, p. 51). É necessário para obter o conhecimento do que já foi produzido sobre o assunto pesquisado, além de ressaltar a lacuna que a pesquisa se dedica à preencher, visto que, ao revisar a literatura já existente, evita-se “despender esforços em problemas cuja solução já tenha sido encontrada” (Stumpf, 2009, p. 52).

A análise do material adota a metodologia das conotações, e serão selecionadas quatro fotografias dos fotógrafos Martín Chambi (Peru) e Graciela Iturbide (México), sendo duas de cada um. Como critério de seleção, adotou-se a escolha aleatória e por conveniência (Epstein, 2003), desde que as fotografias selecionadas retratassem os povos originários de ambos países. Para isto, adotou-se o método de leitura de fotografia proposta por Javier Marzal Felici (2003). Com o entendimento de que o método de leitura fotográfica proposto por Felici (2003) exige maior conhecimento sobre o contexto para ser realizado, a análise do discurso fotográfico das obras de Martín Chambi e Graciela Iturbide é realizada pelas experiências deste autor nos contextos culturais do Peru e do México, visto que a técnica “é, na verdade, a desconstrução do texto em discursos, ou seja, em vozes. A técnica consiste em desmontar para perceber como foi montado” (Manhães, 2009, p. 306). No âmbito da metodologia das conotações, definiu-se como protocolo de observação os níveis Icônico e Iconográfico e os níveis Tópico e Entimemático. Tais análises podem ser observadas no subcapítulo “As primeiras análises”, realizadas de maneira experimental para comprovar a eficácia desta metodologia como base da pesquisa proposta.

Quem foi Martín Chambi

Martín Chambi foi um fotógrafo indígena peruano que nasceu em 05 de novembro de 1891, no Distrito de Coasa, Província de Carabaya, próximo ao Lago Titicaca, no sudoeste peruano. Camponês de origem indígena, Martín Chambi começou a trabalhar ainda criança nas minas de ouro da região. Seus pais o educaram pelo idioma Quechua, a língua dos ancestrais incas. Cresceu em meio às tradições indígenas, às culturas próprias dos povos andinos (Colorado,2013)

A partir de seus próprios esforços, e depois de conhecer a fotografia através dos geólogos que trabalhavam nas minas de Carabaya, Martín Chambi decidiu aprender o ofício. Com dois anos de economia, viajou a Arequipa com seu pai em busca de um professor. Encontrou Max T. Vargas, quem o acolheu como assistente durante sete anos.

Em 1917, já capacitado, Martín Chambi mudou-se para Sicuani, próximo a Cusco, onde criou o seu primeiro estúdio. No período, dedicou-se a fotografar os moradores e os lugares da região, vendendo o material na forma de cartões postais. Porém, o lugar se apequenou e depois de três anos Chambi mudou-se para Cusco, onde abriu novo estúdio de fotografia. Fotógrafo de grande formato, Chambi levava seus equipamentos em lombo de burro pelo altiplano andino. A busca sempre foi o retrato de sua terra, de seu povo. Suas fotografias davam voz à sua cultura de maneira ampla e sincera. O diário *La Prensa* o definiu, em 1927, como “o melhor fotógrafo andino”, por sua capacidade de fotografar as pessoas sem invadi-las. Três anos depois, uma crítica publicada pelo MoMA – The Museum of Modern Art descreveu a obra *La boda de don Julio Gadea, prefecto de Cusco* como uma das maiores do século XX. Tal comentário veio carregado de entusiasmo com a

técnica adotada por Chambi, ausente de distanciamento e hierarquia. O fotógrafo compartilha o mesmo espaço e papel que o fotografado, especialmente pela produção de diversos autorretratos, utilizados para experimentar a luz em si mesmo. Por pertencer à comunidade andina e possuir um apurado conhecimento da luz, fator fundamental para a fotografia, passou a ser o preferido dos cidadãos de Cusco, independente da classe social a que pertenciam. Chambi tinha o costume de fotografar qualquer pessoa, mesmo as que não tinham dinheiro para pagá-lo. Para ele, o importante era registrar a sua cultura.

Essa trajetória profissional transformou Martín Chambi naquele que é considerado o primeiro fotógrafo humanista do Peru. Reconhecida por alguns dos museus mais importantes do mundo, a obra de Chambi é considerada Patrimônio da Nação. Suas fotografias integram a Associação Martín Chambi, sediado em Cusco sob curadoria da sua neta, a fotógrafa Peruska Chambi.

Quem é Graciela Iturbide

Graciela Iturbide é uma fotógrafa mexicana, nascida em 1942, na Cidade do México. O encontro de Graciela Iturbide foi acidental. Após um longo período sofrendo de depressão, provocada pela perda de sua filha, começou a buscar uma atividade para ocupar-se e recuperar o ânimo de viver. Começou, então, os seus estudos em 1969, no Centro Universitário de Estudos Cinematográficos da Universidade Autônoma do México. Seus planos iniciais eram voltados ao cinema, mas conheceu a fotografia através do professor Manuel Álvarez Bravo e descobriu nela a sua vocação. Foi sua assistente entre os anos 1970 e 1971, com diversas incursões pelo México.

Após viagens pela América Latina, Iturbide recebeu financiamento do Arquivo Etnográfico do Instituto Nacional Indigenista de México para documentar os povos indígenas do país, e optou pelos Seri, grupo conformado por pescadores nômades que viviam entre o deserto de Sonora e o noroeste do México, próximo à fronteira com o Arizona, já em território estado-unidense. Nasceu, então, a obra *Los que viven en la arena* (Iturbide, 1981).

Em 1979, realizou outra importante obra, *Juchitán de las Mujeres* (Iturbide, 1989), a convite do artista Francisco Toledo. Para a obra, dedicou-se a registrar o povo de Juchitán, integrante da cultura zapoteca em Oaxaca. O livro foi publicado pela primeira vez em 1989. No período, recebeu diversos prêmios internacionais, sendo reconhecida como uma das mais importantes fotógrafas da atualidade.

Entre 1980 e 2020, Graciela Iturbide realizou trabalhos fotográficos em Cuba, Alemanha Oriental, Índia, Madagascar, Hungria, França e Colômbia. Continua a viver e trabalhar na Cidade do México e a dedicar-se ao retrato de povos originários.

As primeiras análises

Analisar as fotografias escolhidas para este estudo é mais do que uma viagem em tempos e culturas diferentes. Ainda mais do que revisitar as belezas da fotografia. Desenvolver esta análise, que tem como papel a experimentação da metodologia adotada por esta pesquisa, é, de fato, a oportunidade de saborear duas importantes culturas originárias da América Latina: os povos Incas e Aztecas.

Martín Chambi, em toda a sua obra, nos leva para o interior da cultura Inca. Como membro daquele povo, Chambi registrou a si mesmo

em quase toda a sua trajetória, com apenas alguns momentos dedicados a registrar descendentes dos espanhóis (como na obra *La boda de don Julio Gadea, prefecto de Cusco* ou em momentos vividos em seus estúdios fotográficos nas cidades de Sicuani e Cusco, ambas no Peru. Nas demais, fotografou a sua cultura, o seu povo, ou seja, um pouco dele mesmo. Por esse motivo, arriscamos a definir tais fotos como autorretratos culturais.

Apesar de sua descendência europeia, Graciela Iturbide fez o mesmo: fotografou a si mesma. E o fez com especial dedicação às mulheres, ainda que não de maneira exclusiva. É importante recordar a ideia de Octavio Paz (.), na obra *Labirintos da Solidão*, quando o mesmo diz que a cultura mexicana é única, e nasceu depois da invasão espanhola e da relação entre Cortez (o invasor) e Malinche (a chingada). Daí surge o “Dia do Grito”, ou o dia da Pátria. Nele, os mexicanos gritam: “Y que viva México, hijos de chingada”. Surge a cultura mexicana, que não é nem europeia e nem indígena (ainda que os povos originários estejam em seu DNA). Observaremos, a seguir, as análises das quatro fotografias escolhidas para este estudo preliminar, tendo como base os níveis Icônico e Iconográfico e os níveis Tópico e Entimemático, como já apresentado no subcapítulo “Metodologia proposta”.

A primeira fotografia selecionada para análise, de autoria do fotógrafo Martín Chambi, intitulada *Mestiza woman drinking Chicha* (Mulher mestiça bebendo Chicha, em tradução nossa), apresenta uma mulher peruana com as vestimentas da cultura Inca, sorridente e num local que parece ser a sua residência (cf. Imagem 1). Na imagem, encontramos a seguinte análise:

Imagem 1

Mestiza woman drinking Chicha



(Chambi, 2014, p. 53)

Níveis Icônico e Iconográfico:

Pose: Mulher sentada em um local que parece ser a sua residência. Fisionomia de tranquilidade, sem incomodar-se com a presença do fotógrafo.

Objetos: Construção atrás da mulher, que segura um copo de Chicha (bebida típica andina).

Fotogenia: Imagem registrada com certa aproximação física, aparentemente com uma lente 50mm, dada a distância focal presente na cena. Apesar das limitações tecnológicas presentes na fotografia à época (1931), Martín Chambi oferece uma iluminação apropriada em segundo plano, onde está a mulher. Na cena, o que interessa é a mulher e o copo de Chicha.

Níveis Tópico e Entimemático:

A mulher apresenta fisionomia e posição de tranquilidade, alegria e prazer em ser fotografada. Também demonstra conhecer o fotógrafo, algo que só é possível quando se tem algum elo social. Isto é possível pelo fato de Martín Chambi ser pertencente à sua mesma cultura.

A mesma aproximação e tranquilidade está presente no semblante da mulher fotografada por Graciela Iturbide. Intitulada *Nuestra Señora de las Iguanas* (cf. Imagem 2), a fotografia apresenta uma indígena com um chapéu que tem como adereço diversas iguanas empalhadas. A relação dos indígenas com a natureza é sublime e presente em quase todas as culturas originárias, sem representar a crueldade resultante pelo hábito de caça pelas sociedades consideradas civilizadas. Pelo contrário: representa respeito a natureza. Finalmente, observa-se que a mulher fotografada sente-se à vontade ao ser fotografada por Graciela Iturbide, não pela sua origem ou fenótipo (a fotógrafa é visivelmente uma cidadã de origem europeia), mas provavelmente pelo fato de ser mexicana e, para além disso, mulher como ela. Ao analisarmos a fotografia pela metodologia das conotações, encontramos os seguintes resultados:

Imagem 2



Nota. De *Nuestra Señora de las Iguanas* [Fotografia]. 30/09/2024. Graciela Iturbide. <http://www.gracielaiturbide.org/juchitan/01-2/>

Níveis Icônico e Iconográfico:

Pose: Mulher em pose para retrato, sem olhar para a câmera, mas ao mesmo tempo sem se incomodar-se com a presença da fotógrafa.

Objetos: Em primeiro plano, apenas a mulher com chapéu tradicional do povo *Juchitán*, com iguanas empalhadas sobre o objeto.

Fotogenia: A mulher representa superioridade, além de uma força comum nos povos originários.

Níveis Tópico e Entimemático:

A mulher apresenta fisionomia e posição de tranquilidade, alegria e prazer em ser fotografada, apesar de um olhar distante. Também demonstra possuir confiança com a fotógrafa, apesar das características físicas diferentes. Afinal, Ambas são do mesmo gênero.

A terceira fotografia analisada para este estudo também traz uma forte conexão do fotógrafo com os povos originários. E o faz com um personagem pouco comum para retratar os andinos: um homem de altíssima estatura, definido por Chambi como um gigante. Há motivos pessoais para retratar este gigante, que também aparece em outro registro ao lado de um cidadão caracterizado como europeu, mas com uma estatura inferior. Trata-se de uma tentativa de demonstrar a grandiosidade dos povos andinos em comparação com os europeus. Isso é reforçado ao analisar dentro dos critérios da metodologia das conotações:

Níveis Icônico e Iconográfico:

Pose: Homem em pose incidental para retrato de corpo, com forte olhar para a câmera, visivelmente à vontade com a presença do fotógrafo.

Objetos: Produzida em cenário, a fotografia apresenta, em segundo plano, um homem de grande estatura e vestido como indígena andino.

Fotogenia: O homem representa, devido à sua estatura, a grandiosidade da cultura Inca, com forte personalidade.

Níveis Tópico e Entimemático:

O homem apresenta fisionomia e posição de tranquilidade, poder e prazer em ser fotografada, com fortes traços da simplicidade comum dos povos originários. Parece conhecer o fotógrafo.

Imagem 3

The giant of Paruro



(Chambi, 2014, p. 91)

Como podemos perceber a seguir, a fotografia do gigante nos oferece uma composição que demonstra, de maneira explícita, a capacidade

de Martín Chambi em controlar a luz. Recordemos que a fotografia, datada de 1931, foi feita em estúdio, numa época em que a iluminação artificial e a capacidade de absorção de luz pela fotografia eram limitados. Entretanto, Martín Chambi era um especialista em aproveitar a iluminação do altiplano andino, o que é visivelmente comprovado nesta fotografia, que além disso traz um personagem único por aquela região, onde a única coisa alta é a Cordilheira dos Andes.

Finalmente, observamos a quarta fotografia analisada para o estudo, novamente de autoria da mexicana Graciela Iturbide. Na imagem, intitulada *Desierto de Sonora*, observamos o semblante de uma sociedade sofrida, mas ao mesmo tempo resiliente diante das adversidades históricas e naturais. Afinal, viver num deserto não é para qualquer um. Com bastante proximidade física, Iturbide parece ter dificuldade ao fotografar com tal lente. Ao olhar a imagem pelos critérios da metodologia das conotações, observamos que:

Níveis Icônico e Iconográfico:

Pose: Homem em pose, com aproximação física, sem se incomodar com a presença do fotógrafo.

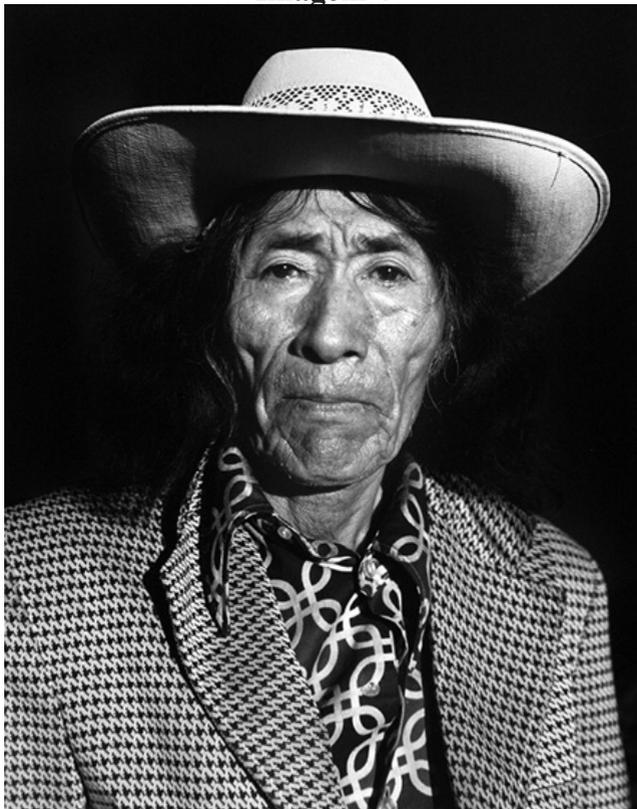
Objetos: Não é possível perceber o local onde a fotografia foi registrada, mas parece ser numa condição incidental. A fotografia apresenta, em primeiro plano, um homem aparentemente de grande estatura (ou com uma certa angulação em contraplano) vestido como um cidadão daquela região, com chapéu e roupas que provocam a sensação de simplicidade.

Fotogenia: O rosto do homem nos remete à uma vida difícil, mas ao mesmo tempo exitosa, além da grandiosidade de uma cultura descendente dos astecas.

Níveis Tópico e Entimemático:

O homem aparece tranquilo, sem se incomodar com a fotografia, a pesar desta adotar um recurso pouco apropriado para este tipo de registro: o uso do flash. Apesar disso, a sua presença é pouco ou nada cômoda.

Imagem 4



Nota. De *Desierto de Sonora* [Fotografia]. 30/09/2024. Graciela Iturbide. <http://www.graciela.iturbide.org/los-que-viven-en-la-arena/06-5/>

As quatro imagens nos levam a uma leitura de que ambos fotógrafos, Martín Chambi e Graciela Iturbide, em seus diferentes

momentos temporais, culturais e geográficos, possuem semelhança de estilo. Quiçá um mesmo perfil como seres humanos, preocupados com o hoje, ainda que o futuro seja, de fato, uma dependência para a existência da humanidade.

Primeiras considerações

Percebe-se, ao concluir este pequeno estudo, que a metodologia das conotações proposta para a pesquisa em sua condição plena foi uma opção apropriada. Através da metodologia das conotações, foi possível entender, a partir de critérios científicos e replicáveis, os traços narrativos e comportamentais dos fotógrafos à hora de produzir este material.

Curiosamente, ambos são de tempos diferentes, ainda que rapidamente coincidentes. Martín Chambi faleceu em 13 de setembro de 1973, apenas três anos após a descoberta da fotografia por Graciela Iturbide. Entretanto, é fundamental reconhecer que o seu mestre Manuel Álvarez Bravo dialogou artisticamente com Martín Chambi, ambos contemporâneos. Além disso, a origem Inca se assemelha com a Asteca, algo que, de alguma maneira, aproxima as ideologias e o comportamento de Chambi e Iturbide. Finalmente, quando Graciela Iturbide começou a fotografar, a obra de Martín Chambi já era consagrada internacionalmente, o que pode ter colaborado com a influência do fotógrafo peruano na forma como a mexicana passou a ver (e a registrar) o mundo.

Porém, o mais interessante deste estudo é a observação de que tanto os povos originários do Peru quanto os do México possuem características similares, que nos levam a pensar numa origem única, ou ao menos em origens que, em certos momentos históricos puderam encontrar-se. Não somente na cultura, mas também no comportamento

e na leveza presente nas relações entre eles e a câmara fotográfica. Percebe-se que a ojeriza de dispositivos fotográficos presente em indígenas brasileiros e equatorianos (como pude testemunhar ao fotografar o povo Saraguro, comunidade localizada no sul do Equador e descendente dos Incas, como pode ser observado neste endereço eletrônico: <https://denisreno.wixsite.com/fotojornalismo/revisitando-saraguro>), deixa de ser um obstáculo à hora de deixar-se fotografar pelos seus semelhantes. Tais fatores são desconhecidos e quase impossíveis de se detectar de forma clara. De qualquer maneira, é algo a refletir, especialmente quando se trata de registrar os povos originários.

Referências

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

Chambi, M. (2014). *Martín Chambi: photographs, 1920-1950*. Smithsonian books.

Colorado, O (01 de setembro de 2013). Martín Chambi: fotografia indígena vs. Fotografia indigenista. *Oscar em Fotos*. <https://oscarenfotos.com/2013/09/01/martin-chambi-articulo/>

Epstein, I. (2003). *Teoria da Informação*. Ática.

Freund, G. (2004). *La fotografía como documento social*. Gustavo Gili.

Iturbide, G. (1989). *Juchitán de Las Mujeres 1979-1989*. Ediciones Toledo.

Iturbide, G. (1981). *Los que viven en la arena*. Instituto Nacional Indigenista.

Manhães, E. (2009). Análise do Discurso. Em J. Duarte, A. Barros (Orgs.), *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação* (pp. 305-315). Atlas.

Marzal-Felice, J. (2007). *Cómo se lee una fotografía*. Madri.

Renó, D. & Gobbi, M. C. (2020). Registros da cultura andina: A fotografia humanista de Martín Chambi. *Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación*, 19(33). <http://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/619>

Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. Companhia das Letras.

Stumpf, I. R. C. (2009). Pesquisa bibliográfica. Em J. Duarte, & A. Barros (Orgs.), *Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação* (pp. 51-61). Atlas.

Yin, R. (2010). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Bookman.

A CHARGE COMO ELEMENTO DISCURSIVO NO EMBATE DAS DIFERENCIAÇÕES CULTURAIS: AS BATALHAS DE DOM PEDRO E DO PROFETA MAOMÉ NO CAMPO DO HUMOR GRÁFICO

Antonio Amaro da Silva Junior¹
Kenia Maia²

O presente texto versa sobre como opera o humor gráfico e que elementos são articulados do ponto de vista da expressão das charges como gênero jornalístico e como essas imagens podem alimentar embates socioculturais³. Dessa forma, segue em conformidade com a seguinte

-
1. Doutorando em Estudos da Mídia do Departamento de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). a.amarojr16@gmail.com
 2. Professora da Faculdade de Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). kenia.maia@ufrn.br
 3. Parte deste artigo é desdobramento da Dissertação *Traços da história: controle e resistência nas vozes do humor gráfico “Braziliense”* (Mestrado em História cultural) - Universidade de Brasília, 2009. Repositório Institucional da UnB. A dissertação referida é de autoria de um dos autores deste artigo.

questão norteadora: “Podemos dizer que onde existe diferenciação – ou seja, identidade e diferença – aí está presente o poder” (Silva, 2014, p. 80). Diante dessa temática, como esse tipo de ilustração se insere no entrelaço de produção e recepção da informação, por meio de mediações das relações comunicacionais e, para isso, o texto encontra ótica em Martin-Barbero (1997) e Muniz Sodré (2014). Portanto, em relação ao tema, propõe-se: é possível correlacionar charges como um gênero jornalístico capaz de produzir e provocar identidade e diferença culturais?

Tendo em vista o exposto, a discussão percorre um caminho por análise hemerográfica em duas mídias distintas, no tempo e na nacionalidade: a edição impressa de *O Pasquim*, ano II, nº 72, com uma de suas charges – realizada pelo cartunista Jaguar – no ápice da ditadura civil-militar brasileira, em novembro de 1970, em que a ilustração satiriza o emblemático quadro de Pedro Américo, *Independência ou Morte (1888)*. Na segunda mídia, uma página impressa do jornal dinamarquês *Jyllands-Posten*, que em sua edição do dia 30 de setembro de 2005 ocupou uma folha inteira com charges do profeta Maomé, em formato *standard*, sendo este, o maior formato desse tipo de publicação e normalmente conhecido por *broadshee* na língua inglesa.

Para gesto de análise, o texto foi dividido em três seções, além da conclusão: *Desenho de humor: uma breve definição de charge e caricatura*, em que serão abordados esses dois gêneros gráficos, reconhecendo e explicitando as nuances de distinção entre ambos, com base no que dispõe Fonseca (1999) e no que Bergson (2004) problematiza sobre comicidade. Aqui, também é visto o poder simbólico dessas imagens, que buscam diálogo em Bourdieu (1989). Em seguida, *O Pasquim*,

independência ou corte! Traz o episódio vivenciado pelo semanário brasileiro em 1970, que culminou com a prisão de seus integrantes, conforme apontado por Braga (1991). A análise documental realizada aqui permite compreensão de conceitos como imaginário e representações sociais, que encontram suporte em estudos de Barros (2004), Jodelet (2001) e Pesavento (2003). A terceira seção: *Jyllands-Posten, a arma letal*. Nesta, segue-se a complexidade revelada em Silva (2000) de quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. Assim, afirmações e discursos entre o Norte Global (entendido aqui mais como uma cultura ocidental eurocêntrica e acrescida da América Anglo-Saxônica do que propriamente fronteiras geográficas) e o mundo árabe têm na produção das charges do profeta Maomé seu fio condutor.

Por último, *Considerações: os riscos e as armas*. Em que há um diálogo com Martin-Barbero (1997) e suas indicações sobre o aparato jornalístico como uso na materialização da racionalidade de determinada cultura. E uma discussão sobre o frenético fluxo digital das imagens pela ótica de Machado (2007).

Desenho de humor: uma breve definição de charge e caricatura

Em sua clássica obra *Os Meios de Comunicação como extensão do homem*, McLuhan (1911-1980) aborda uma reflexão sobre o poder de um veículo de transmissão acerca de uma frase atribuída ao francês Napoleão Bonaparte:

O Cardeal Newman disse de Napoleão: “Ele compreendeu a gramática da pólvora” Napoleão dedicou alguma atenção a outros meios também, especialmente ao telégrafo semafórico,

que lhe deu grande vantagem sobre seus inimigos. E os anais registram a sua declaração de que “três jornais hostis são mais de temer do que mil baionetas”. (McLuhan, 1969, p. 23)

Compreende-se aqui que a informação e sua disseminação são armas mais temíveis que um poderio bélico utilizado em uma guerra. Diante disso, este artigo não pretende se debruçar pela forma como a ciência da comunicação afetou a vida humana durante a sua própria evolução desde a era napoleônica aos dias atuais. No entanto, entender esta analogia atribuída ao imperador francês e o vigor que uma mensagem, em forma gráfica, também possa oferecer à discursos dominantes e contra dominantes. Sendo assim, será considerado que as charges e as caricaturas são mensagens gráficas midiáticas, desde que ocupem esse lugar em um veículo de comunicação expressivo e sua potencialidade de erigir sentimentos. Dessa forma, como qualquer outro gênero jornalístico, investiga-se se os desenhos são passíveis de proliferar valores e edificarem ideologias por meio de sua veiculação. Portanto, apresenta-se, entre tantas definições, uma que possa contribuir e conceituar a ciência social conhecida como Comunicação. Em leitura a Muniz Sodré (2014), percebe-se que entre um necessário rearranjo entre pessoas e coisas, a comunicação revela-se como principal forma organizativa:

Acentuamos o “revelar-se” porque comunicação significa, de fato, em sua radicalidade, o fazer organizativo das mediações imprescindíveis ao comum humano, a resolução aproximativa das diferenças pertinentes em formas simbólicas. As coisas, as diferenças aproximam-se como entidades comunicantes porque se encadeiam no vínculo originário. (Sodré, 2014, p. 11)

Nessa perspectiva, entende-se que exista a intenção de aproximar o diferente e torná-lo algo comum por meio de uma produção e circulação

de sentidos, onde o processo essencial linguístico de pôr em comum, ou seja, como originárias mediações simbólicas que se desdobram em economia, psiquismo, parentesco, política e linguagem (Sodré, 2014, p. 11). Ainda assim, em uma linha de pensamento semelhante, o caminho inverso também pode acontecer: aquilo que não é comum, aquilo que é antagônico no pensamento de indivíduos ou grupos também pode ser evidenciado em uma comunicação. E de forma proposital, ao invés de agregar, sobrepor ideias e possíveis conflitos. Dessa forma, esse jogo de se relacionar e de concatenar o incomum, por meio do exagero e da hipérbole linguística, a construção de charges e das caricaturas talvez funcionem como mensagens capazes de produzirem o efeito de mil baionetas ou mais. Em termos práticos, pode-se argumentar que a ilustração, como gênero jornalístico, permite apresentar e informar um fato com o descomedimento que o texto e a fotografia, a priori, não permitem. E assim, como modelo de informação, as charges têm uma estrutura de comunicação que, muitas vezes, parece dar leveza ao fato representado. Porém, como a etimologia da própria palavra *charge* sugere, a “carga” de informação que ela traz pode legitimar discursos dominantes, caracterizando uma violência entendida como algo sistêmico, pois “Os sistemas simbólicos são instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento que cumprem a sua função política de instrumentos de imposição ou de legitimação da dominação, que contribuem para assegurar a dominação de uma classe sobre outra” (Bourdieu, 1989, p.11). Essas charges, por meio do lúdico, do humor e da conformação de seus traços, orbitam em uma aura sutil e que se pode entender como um “poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou econômica) e

só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário” (Bourdieu, 1989, p. 14). As ilustrações, no caso, a charge e sua comi- cidade, talvez cumpram esse papel de substituir armas terríveis e exer- cerem legitimidade nas mensagens que veiculam de forma insidiosa, quase mágica, dificultando análise mais profunda e uma percepção do real motivo de suas mensagens.

O estudo desenvolvido pelo historiador Joaquim Fonseca (1999) trouxe reflexões sobre desenhos de humor e também auxiliou na per- cepção de o quão poderoso pode ser esse gênero de ilustração, que é um dos mais utilizados no meio jornalístico para retratar fatos:

O termo charge é francês, vem de *charger*, carregar, exagerar e até mesmo atacar violentamente (uma carga de cavalaria). Significa aqui uma representação pictórica de caráter burlesco e caricatural. (...) pode-se dizer que a charge se torna social porque lida com os grupos e suas características corporativas. (Fonseca, 1999, p. 26)

Sobre essa análise de que lidam com grupos e suas característi- cas corporativas, compreende-se que em cada um dos dois momentos apresentados a seguir, as charges são capazes de sustentar uma confi- guração social. Ainda em continuação aos estudos de Fonseca (1999), a caricatura, derivada do verbo italiano *caricare*, possui significado semelhante ao da charge, de carregar com exagero, sobrecarregar. Como gênero jornalístico, este tipo de ilustração torna-se uma forma poderosa de protesto, contestação e subversão para Fonseca (1999), pois “A caricatura não é somente a tribuna do seu desenhista. Além de orientar ou refletir a opinião do público a que se dirige, é também sua voz, o que a torna uma forma de expressão importante e temida” (p. 26).

Isto significa que a caricatura também é uma espécie de antena sintonizada com a esfera social.

Em apoio a essa argumentação, o humor, o riso, o sarcasmo são, então, peça chave para os dois termos, características que foram direcionadas ao regime militar pelo semanário *O Pasquim*, que ao utilizar imagens como crítica política, comprovou o potencial corrosivo dessas ilustrações. Afinal, ao representar plástica ou graficamente uma pessoa, um tipo, uma ação ou ideia, “voluntariamente de forma distorcida sob seu aspecto ridículo ou grotesco, a charge acentua ou revela certos aspectos ridículos de uma pessoa ou de um fato” (Fonseca, 1999, p. 17). Um gênero de ilustração riquíssimo para a análise de pesquisadores, pois “O humor visual é campo que aparece frequentemente para o historiador como objeto digno de curiosidade, produtor de prazer e fascínio pela ‘estranha’ força de suas sínteses críticas sobre diferentes assuntos” (Silva, M. A, 1990, p. 9). Podemos entender que um simples traço é capaz de, literalmente, desenhar diferentes vestígios de fatos sociais e em larga escala.

Sobre humor e comicidade, uma contribuição relevante na área são os estudos do filósofo francês Henri Bergson (1859 - 1941), *O Riso – Ensaio sobre a Significação do Cômico*, onde se encontra uma abordagem sociológica, livre de determinismos sobre o que de fato caracterize a comicidade, ampliando para uma teoria aberta a diversas possibilidades de definição. No entanto, o autor oferece um entendimento acerca de que o riso seja uma espécie de mecanismo de controle social, pois estamos inseridos em regras de grupos ou sociedade e quando uma dessas regras é rompida, normalmente de forma repentina, surge o riso sobre o outro como uma forma de controle e que possa nos trazer de volta à rigidez

social na qual estamos inseridos. “O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social” (Bergson, 2004, p. 06). Entende-se a partir daqui que, ao mesmo tempo que alivia a rigidez social de quem ri, remonta o indivíduo motivador do riso em sua compostura adquirida em comunidade. Dessa forma, há uma possível inferência de que o mecanismo de controle é fazer crer que, de forma hegemônica, o costume alheio não passa de situação caricata e necessita ser visto como tal. Isso nos faz entender, a partir de Bergson (2004), que os caricaturistas apenas propõem uma ideia já existente do que está sendo representado, pois a comicidade não estaria apenas nas imagens burlescas, mas também se encontra presente e, antes de tudo – de forma intrínseca –, na interpretação daquele grupo ou sociedade que observa o desenho e o identifica como algo jocoso ou sagrado. Cabe ao caricaturista apenas reforçar e exagerar o que já se é concebido. “Porque uma coisa é certa, o cômico do desenho é quase sempre uma comicidade de empréstimo, cujos ônus principais cabem à literatura” (p. 19). Isto é, o deboche seria uma característica já concebida sobre um outro ser ou ideia. Ao *desenhista cômico*, como Bergson (2004, p. 19) nomeia este profissional, coube a representação entre uma pessoa, como ser vivente, uma espécie de mecanismo de comicidade representado por atitudes, gestos e movimentos do corpo humano que se tornam risíveis na exata medida em que esse corpo nos leva a pensar num simples mecanismo, como se fora um fantoche:

O efeito cômico é tanto mais flagrante, e tanto mais refinada a arte do desenhista quanto essas duas imagens — a de uma pessoa e a de um mecanismo — estiverem o mais rigorosamente inseridas uma na outra. E a originalidade de um desenhista cômico poderia

definir-se pelo gênero particular de vida que comunique a um simples boneco. (Bergson, 2004, p. 19)

Dessa forma, o *boneco* do profeta Maomé ou de D. Pedro, como veremos nas seções seguintes, se tornam esse fantoche autômato nas mãos dos desenhistas e passam a reforçar diferenças culturais apreendidas em momentos diversos da vida social e possivelmente busquem, por meio da comicidade, adequar o outro aos postulados de uma ordem desejada. Seja ela hegemônica ou contra-hegemônica. Pensando como esse processo ocorre, em termos práticos, seguem os argumentos seguintes que contribuirão para esse entendimento.

O Pasquim: Independência ou corte!

Passa-se, agora, das considerações trazidas até o momento, para discorrer sobre o já citado semanário *O Pasquim*, seu papel como elemento de catarse social perante o chamado *anos de chumbo* no Brasil e seu poder de crítica, que a ditadura tratou de cercear. Ao utilizarem a *Lei de Censura Prévia*⁴, estabelecida em 1970, a intervenção militar na redação do jornal foi decisiva para a perseguição sistemática que sofreu o sarcástico e mordaz jornal ao regime em vigor. Essa lei, em seu primeiro artigo estabelecia, em forma de decreto, que “Não serão toleradas publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação”. No mesmo ano, os militares fizeram uso ostensivo desse mecanismo criado por eles, quando, em novembro, toda a equipe do jornal foi presa, devido

4. Decreto Lei Nº 1077 de 26 de janeiro de 1970.

ao exemplar nº 70, que trazia reprodução do famoso quadro de Pedro Américo, *Independência ou Morte, 1888* (O Grito do Ipiranga). Como se pode perceber na figura 1, D. Pedro, às margens do rio Ipiranga, ao invés de proclamar a independência, brada um imagetivamente sonoro “Eu quero mocotó! ”. Ficaram presos por quase dois meses (Braga, 1991, p. 36).

Figura 1

Fotomontagem do cartunista Jaguar sobre imagem do quadro de Pedro Américo (1888)



“Eu quero mocotó!!” O Pasquim, ano II, nº72, novembro de 1970, p. 14.

É senso comum frisar que o desenho nesse semanário era tratado como os textos, como assinala José Luiz Braga: “Como nos artigos, os desenhos do Pasquim tratam de tudo. Não há atribuição de funções diferentes a desenhos e a matérias de redação. Política, costumes, problemas sociais, temas populares, tudo passa pelo traço como passa pela letra” (Braga, 1991, p. 160).

Em relação a essas questões, pode-se aludir que a trama de relações, tensões, embates e outros tantos elementos que permeiam a realidade dos fazeres sociais, a criação cotidiana das charges, sua composição, o desenho de humor surgem não apenas no processo criativo do artista dentro de uma produção midiática, mas numa série de articulações que tonificam seu discurso: repórter, editor, diretor de redação e desenhista, citando somente aqueles ligados diretamente à sua produção sem considerar outros atores indiretos que convergem para que uma representação de um fato social ou personagem se transformem em discurso. Sobre essas práticas, discursos e representações sociais:

As representações do mundo social (...) embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas). (Chartier, 1990, p. 17)

Seguindo nessa direção, entende-se que *O Pasquim*, por meio do uso de charges, encampadas semanalmente em suas páginas, foi peça fundamental na difusão desse tipo de imagem como gênero opinativo que produzia estratégias contra o discurso militar e suas práticas ditatoriais. Dessa forma, os desenhos e suas ideias, transformavam-se em frescor político, perante o ambiente social da época e, com efeito, criam um imaginário social que não só transita como imprime suas marcas na concepção e na construção de uma charge. Esta, como um dos discursos possíveis sobre a realidade, insere-se em um universo abrangente de produção e circulação de ideias, de relações estabelecidas entre todos os atores, da sua produção à recepção pelo leitor. José

D'Assunção Barros Barros sugere que a dimensão imaginária é aquela que nos possibilita perceber e refletir sobre as imagens produzidas por uma sociedade. Sendo assim, considera-se: “Imaginário como um sistema ou universo complexo e interativo que abrange a produção e circulação de imagens visuais, mentais e verbais, incorporando sistemas simbólicos diversificados e atuando na construção de representações diversas” (2004, p. 93).

Nesse percurso teórico, para as possíveis confusões conceituais entre imaginário e representações sociais, o autor considera que isso ocorra porque o imaginário “conserva interfaces com a noção de ‘representação’ e em diversas situações “os dois campos se invadem reciprocamente (Barros, 2004, p. 92). Nesse contexto de reflexões, o conceito que se faz emergir é o das representações sociais e, em consonância com Denise Jodelet (2001), é possível entender que “substitutivos institucionais e as redes de comunicação informais ou da mídia intervêm na sua elaboração, gerando processos de influência e, de forma alguma raro, de manipulação social” (p. 21). Essas relações sociais, entendidas como fenômenos complexos, transformando-se em categoria analítica central para a abrangente História Cultural foi sendo “a rigor, incorporada pelos historiadores a partir de formulações de Marcel Mauss e Èmile Durkheim, no início do século passado. E assim elucidada Sandra Jathay Pesavento (2003) à luz desses pensadores:

Expressas por normas, instituições, discursos, imagens e ritos, tais representações formam como que uma realidade paralela à existência dos indivíduos, mas fazem os homens viverem por elas e nelas. As representações construídas sobre o mundo não só se colocam no lugar deste mundo, como fazem com que

os homens percebam a realidade e pautem a sua existência. (Pesavento, 2003, p. 39)

Após essas definições de representações e imaginário talvez seja possível compreender a simbologia na obra de Pedro Américo para os militares e o porquê de a charge desenhada por Jaguar ser motivadora da perseguição e prisão dos cartunistas, pois a obra de Pedro Américo remonta um valor patriótico, transbordando representações do nascimento de uma nação pela empunhadura militar. Embora saibamos que a história não se tenha dado com aquela conformação visual do quadro, mas estão ali impressas, no imaginário coletivo e no enquadramento pictórico, as normas, a instituição, o discurso e os ritos de uma conquista, como Pesavento (2003) iluminou anteriormente sobre a percepção de uma realidade como pauta para nossa existência.

Nesse escalonamento de acontecimentos, a seguir o terceiro e último tópico que resultou em uma série de mortes na França. São imagens polêmicas sobre questões religiosas, o que já assinalamos não ter sido o critério para estarem aqui, pois uma das intenções, no presente artigo, é refletir sobre o caráter pungente das charges, independente do tema a que se referem. Religião, demais crenças individuais ou coletivas não estão em análise. Portanto, cabe aqui apenas explicitar que cada povo constrói sua cultura e que enxergá-la sem alteridade pode gerar complexidades distintas e ferir identidades, como será apresentado na sequência.

***Jyllands-Posten*, a arma letal**

Um levantamento do instituto americano *Pew Research Center*, que analisou a evolução demográfica entre as principais religiões do

mundo, destacou que “O islamismo é a única religião que cresce mais rápido do que a população global, e será a maior do mundo em 2070” (O globo, 2017, par. 1). Para efeitos de análise nesta seção, a crença muçulmana e sua majoritária origem africana e asiática não é, em nenhuma medida, responsável por ações terroristas. Porém, perceber como a cultura islâmica reagiu diante da construção gráfica das identidades e das representações sobre seu líder religioso.

Dito isso, desde o ataque do grupo de ideologia religiosa islâmica Hamas à Faixa de Gaza, em 7 de outubro de 2023, os olhos da humanidade, mais uma vez, estão voltados para o mundo árabe. Portanto, recorda-se aqui um episódio que envolve o desenho de humor e o islamismo, prioritária crença do povo muçumano e de seus descendentes: no início do ano que vem, completará quase uma década dos atentados motivados por charges do profeta Maomé e que provocaram a morte de 17 pessoas em Paris. O ataque ocorrido na revista semanal francesa *Charlie Hebdo* (uma espécie de *O Pasquim francês*), em 7 de janeiro de 2015, que resultou em doze pessoas mortas e cinco feridas gravemente. Nos dois dias que se seguiram, outros atentados ocorreram na capital francesa, totalizando 17 pessoas mortas, conforme divulgaram os veículos de comunicação à época. Os autores, os nomes das vítimas e outras questões não serão abordados nesse texto. No entanto, o artigo pretende denotar uma história anterior a este fato e entender como essa (des) construção da imagem do profeta Maomé, pelo desenho de humor teve origem na mídia corporativa ocidental e, possivelmente, contribuíram com as mortes citadas. Para isso, apresentamos a seguir, o que possa ter provocado este triste fato, que fora uma página repleta de desenhos satíricos do profeta Maomé no Jornal dinamarquês *Jyllands-Posten*.

Como mostra a figura 2, publicadas quase dez anos antes do episódio no Charlie Hebdo:

Figura 2

A página em formato standart do Jornal Jyllands-Posten.



Nota. 12 charges satíricas sobre o profeta Maomé. Jyllands-Posten, em 30/09/2005.

A edição foi às bancas em 30 de setembro de 2005, em que o jornal trouxe 12 charges feitas por diversos desenhistas, impressas em uma única página e associadas ao título, em tradução livre, algo como “A face de Maomé”. Os desenhos foram republicados por outros jornais europeus no ano seguinte e resultaram em uma série de manifestações

religiosas, depredações de instituições e, mais além, na morte daquelas pessoas em 2015, na revista *Charlie Hebdo*. De uma forma geral, há uma percepção de que para a imprensa ocidental, a publicação das ilustrações não seria suficiente argumento para tamanho conflito, pois estariam inseridas e condicionadas à liberdade de expressão. Ao prestarmos atenção no que está em jogo, como as identidades culturais, a situação denota outras complexidades. A reflexão de Tomaz Tadeu da Silva (2000) nos dá uma indicação da gravidade, com a seguinte percepção de que “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (p. 91). Nesse caso, entende-se que haja o poder de representar concepções de uma sociedade eurocêntrica pelo viés do humor gráfico.

Em apoio a essa argumentação, retoma-se que a comunicação é um processo de trocas socioculturais, de resistências, em que há um reconhecimento de quem recebe e se apropria das mensagens: “Assim a comunicação se tornou para nós questão de *mediações* mais que de meios, questão de *cultura* e, portanto, não só de conhecimentos, mas de re-conhecimento” (Martin-Barbero, 1987, p. 16). Dessa forma, como reagir diante de uma mensagem que busca “ferir” princípios, ratificar ideologias ou dogmas de um determinado grupo ou sociedade, provocando um não-reconhecimento de si ou de seus princípios?

Nessa difícil e arriscada seara de discussões das imagens em questão e dos seus usos políticos, faz-se importante sinalizar os elementos que provocam reflexões sobre outras categorias de análise: a identidade e a diferença. Ao difundir representações sobre a religião islâmica, “deformadas” pela sátira, as charges revelaram os abismos culturais entre o Norte Global e a cultura islã. As charges, quando satirizam os símbolos e os signos da religião islâmica, tendo como referencial a aparente irrestrita

liberdade de expressão no mundo ocidental, reafirmaram elementos de incompreensão entre ambas as culturas. Esses desdobramentos mostram que os desenhos, como redes discursivas não apenas criam o real, mas eles mesmos são representações desse mesmo real:

É aqui que a representação se liga a identidade e a diferença. A identidade e a diferença são estreitamente dependentes da representação. É por meio da representação assim compreendida que a identidade e a diferença adquirem sentido. É por meio da representação que, por assim dizer, a identidade e a diferença passam a existir. (Silva, 2014, p. 91)

Representar, então, “significa, neste caso, dizer ‘essa é a identidade’, ‘a identidade é isso’” (Silva, 2014, p. 91). As charges violaram, aos olhos dos muçulmanos, a figura identitária do sagrado e ampliaram uma visão diametralmente oposta de representações de imaginário da figura do profeta Maomé. O fato acabou se tornando uma bandeira pela liberdade de expressão, mas para o mundo muçulmano, não. Como exemplo, verifica-se na figura 3 que a imprensa ocidental, incluindo fronteiras para além da costa europeia, cavou trincheiras da luta ideológica em outros territórios.

A partir dessas duas imagens expostas em um jornal impresso brasileiro, percebe-se que anos após a publicação das charges no jornal dinamarquês, a mídia corporativa ocidental, solidificou o discurso da liberdade, costurando assim, os extremos entre as diferenças culturais. Dessa forma, a comunicação que, a princípio, se desenvolve não apenas pelos meios midiáticos, mas nas relações sociais dentro de um processo de recepção, estabelece que “a tendência a constituir-se num discurso que, para falar ao máximo de pessoas, deve reduzir as diferenças ao mínimo, exigindo o mínimo de esforço decodificador e chocando minimamente

os preconceitos sócio-culturais das maiorias” (Martin-Barbero, 1997, p. 250). Neste caso, em oposição a este esclarecimento: dois povos ou crenças constituídos por divergências se chocam numa relação socio-cultural codificada exatamente pelas diferenciações. Logo, nota-se que nas charges do jornal dinamarquês essas diferenças, na verdade, foram reforçadas e ampliadas por todo o mundo ocidental.

Figura 3

Capas do Jornal Correio Braziliense nos dois dias seguintes ao ataque no Charlie Hebdo



Nota. “A liberdade é maior que o terror”, 08/01/2015 e “O mundo unido contra a barbárie”, 09/01/2015.

Nessa discussão empreendida e ao considerarmos o desenho de humor e seu poder de emergir diferenças culturais, excluindo a

possibilidade de uma mediação mínima entre qualquer referência comum, a figura de Maomé satirizada em diversas situações pode ser entendida para o povo muçulmano como uma afronta sem igual, um insulto. É possível que os cartunistas sabiam disso, pois fazem parte de um aparato jornalístico tecnológico de alta modernidade e responsável pela circulação expressiva de costumes, como vimos até aqui. E assim, a mensagem gráfica cumpre o papel de chegar até o outro de forma instantânea. Portanto, retoma-se às palavras de Martins-Barbero (1997): “As tecnologias não são meras ferramentas transparentes; elas não se deixam usar de qualquer modo: são em última análise a materialização da racionalidade de *uma* certa cultura e de um ‘modelo global de organização do poder’” (p. 256). Assim dizendo, a sólida estrutura centenária do modelo de impressão, aliada às novas tecnologias do mundo virtual, cumpriram seu papel de instantaneidade em variadas plataformas e meios de expressão. Iniciadas no papel, nas mentes e nas mãos dos cartunistas, as charges seguiram em forma de vídeo, computador e, mais recentemente, celular e outras mídias digitais, revelando o quanto são tênues as fronteiras e os limites que os separam, como revela Machado (2007):

As fronteiras formais e materiais entre os suportes e as linguagens foram dissolvidas, as imagens agora são mestiças, ou seja, elas são compostas a partir de fontes as mais diversas - parte é fotografia, parte é desenho, parte é vídeo, parte é texto produzido em geradores de caracteres e parte é modelo matemático gerado em computador (...) mas essas imagens estão ainda migrando o tempo todo de um meio a outro, de uma natureza a outra (pictórica, fotoquímica, eletrônica, digital), a ponto de este trânsito permanente se tornar sua característica mais marcante. (pp. 69-70)

Todas essas formas de produção de imagens já não são vistas como elementos isolados. A produção de imagens convergiu para esses vários meios e expandiu-se em circulação súbita de mensagens. Com o desenho de humor não foi diferente. A caricatura, e as charges ocuparam espaços tridimensionais, são animados em telejornais, em ambiente *web*.

Considerações: os riscos e as armas

Frente a discussão empreendida anteriormente e considerando que neste século 21, os fluxos de imagens, cada vez mais rápidos, assinalam que “os meios produtores estão sendo constrangidos a transitar para o digital, numa velocidade que chega a ser predatória, pois gera excluídos, gerações incapazes de se adaptar, obsolescência tecnológica e sucateamento de acervos” (Machado, 2007, p. 77). Isto é, trata-se de um processo com merecida reflexão. Porém, isso seria outro fator argumentativo, mas ilustra que o objeto de análise aqui empreendido, que é discutir o potencial discursivo dessas charges num ambiente midiático, seguiu este fluxo contemporâneo durante quase uma década e, além da publicação em jornais impressos, saíram em canais de tevê, plataformas digitais, sites, etc. Assistiu-se durante todos esses anos um bombardeio de representações da “face de Maomé”, criada pelos ilustradores europeus.

Nessa contenda de discursos iconográficos, ao se atentar mais uma vez a Martin-Barbero, quando cita Michel de Certeau (1980), em que aquele que se sente desfavorecido num campo de batalha, vê uma necessidade de reconfiguração e se serve do conceito de *tática* criado pelo historiador francês: “o modo de luta daquele que não pode se retirar

para ‘seu’ lugar e assim se vê obrigado a lutar no terreno do adversário” (p. 23). E assim considera Martin-Barbero (1997):

A saída, então, é tomar o original importado como energia, potencial a ser desenvolvido a partir dos requisitos da própria cultura. Sem esquecer que às vezes a única forma de assumir ativamente o que nos é imposto será a anti configuração, a configuração paródica que inscreve o objeto de tal imposição num jogo que o nega como valor em si. Em todo caso, quando a reconfiguração do aparato é impossível, que seja reconfigurada ao menos a função. (p. 257)

No caso dos chargistas de *O Pasquim*, a reconfiguração se opôs aos aparatos coercitivos do regime civil-militar por meio de um aparato tecnológico, digamos, que cuspiu outro tipo de fogo, o mordaz e sarcástico humor gráfico, reproduzido aos montes em papel-jornal sobre um símbolo militar: o emblemático quadro de Pedro Américo. Já no exemplo internacional, contra essa tentativa ocidental de impor um “modo global organizado” e a partir dos requisitos de uma cultura própria muçulmana, suas crenças e seus aparatos de luta, a reconfiguração se deu por meio do chamado *ataque terrorista* em campo adversário. No caso, a redação do jornal francês *Charlie Hebdo*, quase dez anos após as primeiras charges publicadas no jornal dinamarquês exposto nesta análise.

A partir do problema traçado, ao difundir representações sobre a religião islâmica, pelo viés da sátira, as charges de Maomé revelaram os abismos culturais entre o Norte Global e muçulmanos. Essas ilustrações, tendo como referencial a aparente liberdade de expressão no mundo ocidental, reafirmaram elementos de incompreensão entre ambas as culturas. No caso de *O Pasquim*, percebe-se que mesmo em uma

mídia contra-hegemônica, a charge foi capaz de mobilizar a célere ação do regime ditatorial e colocar em xeque-mate toda uma representação constituída de poder e glória militares. Em ambos os acontecimentos, concorda-se que “Questionar a identidade e a diferença significa nesse contexto questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação” (Silva, 2000, p. 91). Esse movimento de análise permitiu inferir que as charges são constituídas da capacidade de produzir e provocar identidade e diferença culturais e, por conseguinte, revelam a força e o impacto de suas representações gráficas como gênero jornalístico capaz de dar suporte e permanência às diferenciações sociais.

Referências

- Barros, J. D’A. (2004). *O campo da História: Especialidades e abordagens*. Vozes.
- Bergson, H. (2004). *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. Martins Fontes.
- Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Bertrand Brasil.
- Braga, J. L. (1991). *O Pasquim e os anos 70: Mais pra epa que pra opa*. Editora UnB.
- Chartier, R. (1990). *A História Cultural: entre práticas e representações*. Difel.
- Fonseca, J. (1999). *Caricatura: A imagem gráfica do humor*. Artes e Ofícios.

- Jodelet, D. (2001). (Ed.). *As Representações Sociais*. EdUERJ.
- Mcluhan, H. M. (1964). *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Cultrix.
- Machado, A. (2007). *Arte e mídia*. Jorge Zahar Editor.
- Martín-Barbero, J. (1997). *Dos meios às mediações: Comunicação, cultura e hegemonia*. Editora UFRJ.
- O Globo. (2017, 2 de março). *Islamismo será a maior religião do mundo em 2070, diz estudo*. <https://oglobo.globo.com/brasil/religiao/islamismo-sera-maior-religiao-do-mundo-em-2070-diz-estudo-20998454>
- Pesavento, S. J. (1995). Em busca de uma outra História: Imaginando o Imaginário. *Revista Brasileira de História*, 15(29), 9-27.
- Silva Junior, A. A. da. (2009). *Traços da história: controle e resistência nas vozes do humor gráfico “Braziliense”* [Dissertação de Mestrado em História cultural].
- Silva, M. A. (1990). *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*. Marco Zero.
- Silva, T. T. (2000). *Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais* (4th ed.). Vozes.
- Sodré, M. (2014). *A ciência do comum: Notas para o método comunicacional*. Vozes.

COMUNICAÇÃO IMAGÉTICA COMO FERRAMENTA DE MOBILIZAÇÃO DA MASSA ADEPTA NO ESTÁDIO DE FUTEBOL DE MOÇAMBIQUE: ANÁLISE DE POÉTICAS FOTOGRAFICAS DO CLUBE FERROVIÁRIO DE MAPUTO (DÉCADA 90 À 2020)

Nísio António Banda¹

O futebol não é apenas um desporto, é parte da cultura e do património social do país. O desporto tem sido um ator de destaque na promoção da solidariedade e resistência nacional desde o seu início no final do século XIX, especialmente na era turbulenta da Luta pela Independência. Domingos (2012). O Clube Ferroviário de Maputo é um dos clubes desportivos mais antigos de Moçambique. o ícone da

1. Mestrando da UNESP em comunicação.
Docente de Produção Audiovisual e Marketing Digital na Escola Superior de
Jornalismo de Moçambique.
nbanda@unesp.br

rica história do clube e a marca do modelo da cultura e do espírito do futebol moçambicano.

A glamorosa década de 1990, com arquibancadas lotadas de torcedores e torcedores entusiasmados dos clubes. A nação recém-saída de uma guerra civil devastadora entre 1977 e 1992, tinha nos estádios de futebol locais de reconciliação, onde pessoas de diferentes origens sociais e políticas se uniam num amor partilhado pela prática desportiva. Machava (2015) destaca os jogos de futebol como locais de reconciliação.

O declínio da frequência aos estádios no início do novo milénio levantou preocupações sobre a dinâmica social e cultural da nação. A variação significativa entre as décadas de 1990 e 2000 apresenta um cenário favorável para explorar o impacto da comunicação visual na motivação dos apoiantes.

A pesquisa estabelece a intersecção entre comunicação de imagens e participação dos torcedores, com foco na poética fotográfica dos anos 90 a 2020. Com efeito, se propõe a verificar as imagens e fotorreportagens afetam os impactam os adeptos nos estádios e sugerir medidas para revitalizar essa prática. Sontag (2004) afirma que as imagens podem ter um impacto profundo na percepção e no comportamento, tornando-as uma ferramenta potencial para mobilização de massa.

Esta pesquisa não se limita ao desporto. Pois o futebol é uma ferramenta económica fundamental em Moçambique, de acordo com Darby (2002). A investigação de Giulliolli sugere que o desporto pode ajudar a promover a paz e a coesão social após a guerra, examinando a influência da comunicação de imagens na mobilização dos adeptos de futebol em Moçambique na década de 90, com os estádios lotados e os torcedores pode servir de é um modelo para compreender as mudanças

socioculturais e recomendar medidas para reviver a cultura do futebol no país.

Revisão de Literatura

A comunicação imagética tem sido uma ferramenta poderosa na mobilização de massas. Estudos anteriores (Barros, 2018; Raposo & Carvalhal, 2020) indicam que imagens evocativas e bem produzidas podem despertar emoções e engajamento. No contexto do futebol moçambicano, a literatura aponta para uma diminuição significativa na afluência aos estádios após a década de 90

A evolução da fotorreportagem também desempenhou um papel crucial na documentação e promoção dos eventos desportivos, influenciando a percepção pública e o interesse pelos jogos (Domingos, 2015).

Comunicação imagética

A comunicação imagética é a transmissão de significados por meio de imagens, conforme afirmado por Noth (1993). Imagens, incluindo fotos, pinturas e desenhos, para transmitir ideias, emoções e informações são um aspecto crucial desta arte.

Darby (2002) afirma que imagens que captam o espírito de um evento desportivo podem fazer uma grande diferença na percepção e no envolvimento do público. Este princípio é em grande parte responsável pelo impacto das imagens de futebol nas mentes e na experiência dos adeptos.

Sontag (2005) sugere que as imagens não são imparciais, mas infundidas com significados significativos e normas culturais. As imagens

têm uma enorme influência na percepção e na memória, e as imagens influenciam a forma como pensamos sobre a realidade.

Mobilização de Massas através da Fotografia

Para Tarrow (1998), uma mobilização de massas refere-se a um processo social que se caracteriza pela organização e participação de um grande número de pessoas em torno de um objetivo comum, geralmente o de uma mudança social, política ou económica.

A mobilização de massas, no entender de Touraine (2005), é uma forma de ação social que surge quando as pessoas se agrupam para defender os mesmos objetivos, criticando a ordem social.

O presente artigo nos apropriamos do conceito de Touraine por explorar a dimensão de pertença e objetivos comuns como assistir jogos claques organizadas em Moçambique.

Para Kossoy (2005) a fotografia tem a capacidade de formar uma memória coletiva de eventos desportivos, salvando a história e a cultura do desporto.

Keene (2002). as imagens não são apenas emocionalmente carregadas, mas são também um meio simbólico de arte que provoca a paixão e a confiança do público uns nos outros.

Quando falamos da poética fotográfica do Ferroviário de Maputo no contexto do futebol moçambicano, não é exagero dizer que estas imagens atuam como um catalisador para a revitalização dos adeptos e o reacender dessa era passada.

Joseph Koudelka, conhecido pelas suas imagens poderosas, como estas que captam a profundidade emocional dos eventos culturais, afirmou que fotografar é o meio de expressar uma opinião.

Poéticas Fotográficas do Clube Ferroviário de Maputo

As empresas públicas como os CFM desempenharam um papel importante na mobilização dos adeptos através de patrocínios aos clubes e à seleção nacional. O CFM promovia competições e campanhas publicitárias e incentivava a participação em eventos desportivos. Wane (2021) o Ferrovia de Maputo é um dos pioneiros do futebol em Moçambique e a sua história está ligada ao desenvolvimento do futebol do país”.

A nostalgia fotográfica dos anos 90 do futebol moçambicano serve como um lembrete do poder da comunicação imagética na mobilização da massa adepta.

“A comunicação imagética é uma ferramenta poderosa que pode ser utilizada para mobilizar as massas e promover a participação social” (Malrieu 1996, p. 50).

As fotografias captavam a emoção dos jogos, a beleza dos golos, a paixão dos adeptos e a determinação dos jogadores - eram elas que diziam ao povo que o futebol não era apenas um desporto, mas um estilo de vida. Chambi (1934) aludia à ideia de que a fotografia podia até captar a alma do povo. A foto-poética dos jogos do Ferroviário de Maputo é uma forma de evocar a nostalgia e revitalizar o entusiasmo pelo futebol através das fotografias.

Joseph Koudelka é conhecido pelas suas fotografias que têm a qualidade única de penetrar na própria alma dessas ocasiões culturais e, assim, em vez de ser um mero registo de um evento, ele faz com que seja um registo da sua visão Koudelka, (1988).

Essa perspectiva é crucial ao analisar as poéticas fotográficas dos jogos do Ferroviário de Maputo, pois as imagens capturam não apenas os eventos, mas também a emoção e a cultura em torno do futebol.

Henri Cartier-Bresson, um dos pioneiros do fotojornalismo, por exemplo, insistia na teoria do “momento decisivo” no que respeita à fotografia. Explicou que “a fotografia consiste em colocar a cabeça, o olho e o coração na mesma linha de visão” (Cartier-Bresson, 1952). No futebol, seguimos a mesma estratégia, captando os momentos em que os adeptos estão mais apaixonados e dão a conhecer os seus sentimentos.

Ecossistema digital para poéticas fotográficas

Na ecologia digital a partilha de memória fotográfica nunca foi tao rápida. Os próprios mecanismo de exposição de poéticas fotográficas passou das tradições galerias físicas para galerias digitais e moveis para os usuários que através de redes sociais pode se voltar ao passado partido do canal mais responsivo, personalizado e interativo.

Segundo Jenkins (2006), a forma como as pessoas usam as redes sociais mudou a maneira como vivemos a cultura e permitiu que o fizéssemos numa nova dimensão digital. Usando ferramentas como o Instagram e o Facebook, é possível criar estas narrativas visuais que envolvem o público tanto quanto possível.

Deste modo, a utilização combinada de estratégias convencionais e digitais pode ser eficaz, uma vez que implica um futebol rejuvenescido que traz novos adeptos e também estádios que devolvem aos estádios a sua antiga glória.

O Cruzamento de planos tradicionais e digitais pode ser útil para trazer de volta a emoção do futebol e tornar o jogo popular entre os novos adeptos e os adeptos actuais.

Manovich (2001) salienta que a fotografia digital facilita uma cobertura mais ajustável e criativa dos eventos desportivos.”

São fotografias que podem ser tiradas e editadas em pouco tempo, permitindo que sejam instantaneamente compartilhadas com os adeptos durante os jogos, aumentando assim o envolvimento.

“O conceito de Web 2.0 é caracterizar a participação ativa dos utilizadores na criação e partilha de conteúdos online” (Kaplan & Haenlein, 2010, p. 60).

Kaplan e Haenlein (2010), o termo de utilizadores e os textos e as redes sociais postados como vídeos, fotos, textos e comentários como poder de impulsionar o engajamento algorítmico também referenciam o conteúdo criado pelos utilizadores se isso fizer sentido

Nesta ecologia de media e polifonia em rede, se usar as redes sociais para criar uma narrativa visando estimular emoções nostálgicas dos anos 90 de pré-jogo para promover engajamento.

Metodologia

Roberto Yin (2009) O método documental é uma técnica de pesquisa valiosa para investigar eventos do passado, compreender fenômenos sociais e analisar políticas públicas.

Para Gilberto Jannuzzi (2007) a pesquisa documental permite ao pesquisador acessar informações que não podem ser obtidas através de outros métodos, como observação ou entrevistas.

Para este artigo o método documental utiliza fotografia como fonte de informação para compreender e analisar como as poéticas podem influenciar fenômeno de revitalização da afluência aos campos de futebol.

A metodologia deste estudo envolve a coleta e análise de dados sobre a lotação dos estádios entre as décadas de 90 a 20020, incluindo

registos fotográficos e análise de comparativa visando identificar as mudanças na afluência e os fatores que influenciaram essas tendências.

As contribuições de leitura fotográfica na perspectiva dos fotógrafos de renome, como Joseph Koudelka e Robert Capa alicerçados na semiologia de Berthes (1957) para análise de fotografia de jogos e levantamento da bibliografia sistemática relevante permite que uma abordagem qualitativa e na vertente de estudo de caso único.

Resultados e discussão

Análise Comparativa da Lotação dos Estádios

Na década de 1990, os estádios de futebol em Moçambique estavam lotados, especialmente quando o Clube Ferroviário de Maputo competia era lotação garantida. Porém, aquele cenário, contrasta atualmente com a queda acentuada da bilheteira a partir da década de 2000.

Não existem pesquisas consistentes sobre a possíveis fatores desta queda, até por o cenário e totalmente contrario quando joga a seleção nacional onde regista lotação. Contudo, diante das possíveis razões genéricas como fraca qualidade dos jogadores e do espetáculo apresentado bem como a politização e gestão danosa do desporto no seu todo. A título exemplificativo, na área de gestão danosa podemos apontar a falência técnicas dos colossos do futebol como Desportivo Maputo e Maxaquene clubes históricos que nos anos 90 ombreava com Ferroviário de Maputo e lutavam pelo título, mas atualmente lutam para subir e não descer da primeira divisão do campeonato Nacional de futebol. No tange a gestão máxima do futebol pode se apontar a falta de alternância administrativa, pois, quase 20 anos do século XIX

que futebol é administrado superiormente pela família *Sidat ou afins*. *Possíveis razões parte, em face acima descrito, podemos sublinhar o impacto das poéticas fotográficas na mobilização dos adeptos.*

Figura 1

*Jogo entre Ferroviário de Maputo vs
Desportivo de Maputo*



Jornal Desafio (1994).

A foto acima ilustra a efervescência dos adeptos em assistir jogos de futebol moçambicano no geral, e os clássicos em particular, jogo entre os Alvinegros e Locomotivas como também são conhecidas as equipas Desportivo e Ferroviário ambos de Maputo. A poética fotográfica regista a disputa de bola aérea onde se depreende a intensidade em que o jogo corria. Esta comunicação imagética pode ajudar a construir uma narrativa nostálgica para gerações que experimentar emoções registadas em imagens no tempo e podem ser retransmitidas simbolicamente as novas gerações.

Semioticamente, concluímos que temos semânticos a fotorreportagem retrata um ambiente de tensão e confrontação e multicultural. Quanto a sintaxe temos a cor de preto e branco, num plano conjunto com angulação lateral esquerdo entre os jogadores e frontal entre a torcida.

Umberto Eco (1983) afirma que a fotografia transforma a experiência em uma lembrança tangível. Já Sontag (1977) remata esclarecendo que na verdade, a fotografia sempre foi acometida por duas doenças fatais: uma é que não é real, a outra é que é real demais. E apesar do realismo que a imagem retrata no fundo tem células dessa memória que não foram registradas.

A primeridade permeia em torno de jogo de futebol entre dois adversários. Contudo, Barthes (1957) alerta afirmando que a fotografia é uma mensagem sem código.

Barthes destaca a natureza polissêmica da fotografia, onde a imagem pode ser interpretada de diversas maneiras, dependendo do contexto cultural e do conhecimento do espectador.

Na secundidade, depreende-se que calor do jogo com intensidade da disputa. Roland Barthes: afirma que ao capturar um instante no tempo e isolá-lo do seu contexto, a fotografia transforma a cena em algo atemporal e universal, criando uma narrativa que pode ser interpretada como verdade absoluta.

Apesar da narrativa nos retratar uma intensidade do recorte temporal não podemos assumir como tal mas

Conclui na terceridade ao apropriamos a verdade no ponto vista registro das lentes que futebol mesmo era uma Sontag (1977), a fotografia não é a verdade, é apenas uma verdade.

Mesmo que a foto não capte a realidade, isso não significa que ela seja inútil. A fotografia é uma ferramenta poderosa para contar histórias, documentar eventos e capturar emoções. Através da fotografia podemos discutir diferentes aspetos do mundo, expandir a nossa compreensão de outras culturas e questionar as nossas próprias crenças e valores.

Momentos Áureos da Década de 90

Os anos 90 foram marcados por jogos memoráveis e grandes conquistas para o Ferroviário de Maputo. As fotografias dessa época mostram estádios cheios e torcidas apaixonadas. As imagens capturadas por fotógrafos locais refletem a intensidade e a paixão do futebol moçambicano. Como afirmou Robert Capa, “se suas fotos não estão boas o suficiente, você não está perto o suficiente” (Capa, 1947). Essa proximidade emocional é evidente nas fotografias que capturam os momentos áureos do clube.

A imagem retrata jogo da segunda volta que opõe os mesmos atores, contudo apesar do campo de desportivo estar lotado. Podemos depreender que atmosfera é diferente da registada na imagem anterior. No que a intensidade diz respeito. Em termos de significante fotográfico a imagem retrata um plano conjunto angulação traseira entre o ataque do Ferroviário (verde e branca) em movimento norte ao sul da baliza e adversária do Desportivo, também, podemos visualizar sob lente panorâmica com angulação frontal células representativas de massa adepta. Barthes (1980) considera a perspectiva na fotografia não é apenas uma questão técnica, mas uma forma de mostrar o mundo a partir de um ponto de vista específico.

Figura 2

*Desportivo de Maputo vs Ferroviário de Maputo
no campo dos alvinegros*



Jornal Domingo (1995).

Quanto significado fotográfico podemos assumir que o contexto do registo imagético denota um ambiente de ansiedade e apreensão entre os actores: Primeridade, observa-se que o atacante do ferroviário que fica a espera do passe para baliza ou outra dimensão, na secundaridade, a sentimento apreensivo dos defensores que tenta abortar o lança quase no desespero. Por outro lado, mais expressivo e com misto de sentimento entre ansiedade e apreensão dos adeptos.

Roland Barthes (1980) “Uma fotografia só faz sentido quando consideramos o contexto em que foi tirada. O sentido de uma fotografia depende de uma série de fatores, incluindo o contexto cultural e histórico, o fotógrafo e o espectador.

John Berger na obra “Modos de Ver” (1972) vaticina que a maneira como vemos as fotografias depende do que sabemos e do

que acreditamos. A maneira como vemos as coisas é afetada pelo que sabemos ou pelo que acreditamos

A forma como esses elementos visuais são organizados na fotografia é fundamental para a construção do significado. O fotógrafo, através da composição, direciona o olhar do espectador, destaca elementos importantes e cria relações entre os diferentes componentes da imagem.

Decadência na Afluência aos Estádios na Década de 2000

A análise aponta para diversos fatores que contribuíram para a diminuição da afluência aos estádios na década de 2000. A qualidade inferior dos jogadores, problemas estruturais nos estádios e a organização dos campeonatos são mencionados frequentemente. Além disso, a mudança nos patrocínios, com menos apoio das empresas públicas, teve um impacto significativo.

Figura 3

*Costa do Sol Vs Ferroviário de Maputo,
campo Matxiki-Matxiki*



Jornal O País (2017).

A Fotografia extraída da edição do jornal de 2017 espalha o cenário decadente que se transformou o futebol nacional, depois da efervescência que se assinalou nos anos 90 que era traduzida pela intensidade na abordagem dentro e fora das quatro linhas, a fotografia representa a radiografia caótica que se vem apresentando o futebol com quase três décadas de total distanciamento entre os principais atores: os adeptos os jogadores e gestores de futebol no geral. Tal cenário, e contrario quando se trata da seleção nacional onde se vê uma relação amistosa e afetiva bem consolidada também frutos nos últimos anos de bons resultados desportivo. Quando o assunto e seleção nacional temos estádios sempre com lotação.

Entretanto, o Ferroviário e Costa do Sol são duas das maiores equipas do país em termos de títulos e estabilidade financeira. Pois ao contrário, dos outros colossos tradicionais do futebol nacional como Desportivo de Maputo e Maxaquene que caíram na falência na segunda década de 2000 por razões de gestão, retirada e ou redução de apoios dos seus principais braços financeiros dos clubes. Os emblemas Ferroviário e Costa de Sol encontra-se em situação financeira estável o que agrava mais as lentes de análise sobre sua decadência ou crise de sobre de afluência da torcida.

A fotografia do acima ilustra um clássico de futebol nacional que parece ter se realizado em ambiente de restrição dos adeptos aos campos, mas não se trata disso, é um jogo realizado numa edição do *Moçambola 2017* (marca do campeonato nacional do futebol) em ambas as equipas estavam no topo da tabela classificativa há escassa jornadas para o da competição. Contrariamente, do que era expectável, a fotografia mostra em ambiente vazio de ponto de vista da mística dos

adepto e apatia entre os artistas da bola. A fotografia é uma maneira de mostrar o vazio que existe no mundo” Sebastião Salgado.

Em termos simiológicos, a fotografia revela jogadores que se apresentam em plano conjunto dois jogadores na disputa, o de ferroviário, tentando ganhar a dividida e, entretanto, o de Costa de Sol no esforço tenta intercetar a bola do seu adversário. Angulação frontal, contudo, no fundo é possível ver pouca gente nas arquibancadas vazias, silencioso e de abandono e colegas de ambas equipas reparado de longe com apatia o curso dos acontecimentos.

A imagem parece capturar um momento que vai além do simples jogo de futebol, refletindo uma realidade social mais ampla. Como Henri Cartier-Bresson, outro fotógrafo renomado, uma vez disse: “Para mim, a fotografia é o reconhecimento simultâneo, numa fração de segundo, do significado de um evento.” Neste caso, o evento não é apenas a disputa da bola entre os jogadores, mas o estado do futebol moçambicano como um todo.

O contraste entre a ação no campo e as arquibancadas vazias lembra o trabalho de Andreas Gursky, conhecido por suas imagens de grande escala que muitas vezes retratam a relação entre os indivíduos e seu ambiente. Aqui, temos os jogadores isolados em um espaço que deveria estar repleto de energia e emoção.

Considerações Gerais

A presente pesquisa centrou-se no impacto da comunicação de imagem na mobilização dos adeptos de futebol em Moçambique, especificamente do Clube Ferroviário de Maputo, durante as décadas de 1990 a 2020. A fotografia é uma ótima maneira de capturar o espírito do futebol,

mostrou o estudo. As emoções do futebol podem influenciar a presença dos torcedores nos estádios. O futebol moçambicano foi promovido na década de 90 em grande parte por causa de fotografias e fotorreportagens, que captaram os momentos cruciais, as emoções e o entusiasmo dos adeptos, contribuindo em última análise para a capacidade do estádio.

A frequência aos estádios diminuiu desde a década de 2000 devido às mudanças no país, às dinâmicas sociais e culturais, à falta de fundos para promoção visual e infraestruturas futebolísticas. A memória fotográfica pode trazer os fãs de futebol de volta ao desporto. Arquivos digitais, exposições fotográficas itinerantes, campanhas nas redes sociais para celebrar a idade de ouro do clube podem trazer de volta o interesse pelo desporto. As redes sociais e outros meios digitais para partilhar narrativas visuais podem envolver um público mais vasto.

Envolver os fãs na criação e compartilhamento de conteúdo pode levar a um aumento na participação e no envolvimento nos jogos. Os jogos do Ferroviário de Maputo captam a emoção dos eventos desportivos e dão uma ideia da cultura e identidade do futebol moçambicano. As fotos podem ajudar os fãs a se envolverem e se conectarem, capturando momentos memoráveis e emocionantes.

A utilização da memória fotográfica pode reavivar o interesse pelos jogos de futebol em Moçambique, especialmente pelo Ferroviário de Maputo. Arquivos digitais, exposições itinerantes de fotografia, campanhas nas redes sociais para relembrar os dias de glória do clube. O futebol pode ser revivido e rejuvenescido, atraindo novos adeptos e rejuvenescendo os estádios, utilizando métodos convencionais e digitais.

Referências

Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Seuil.

Barthes, R. (1980). *Camera lucida: Reflections on photography*. Hill and Wang.

Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Penguin.

Capa, R. (2009). *Ligeiramente fora de foco* (A.B. Pinheiro de Lemos, Trad.). Cosac Naify.

Cartier-Bresson, H. (1952). *The decisive moment*. Simon and Schuster.

Chambi, M. (1934). [Referência não fornecida no texto original]

Darby, P. (2002). *Africa, football and FIFA: Politics, colonialism and resistance*. Routledge.

Domingos, N. (2012). *Futebol e colonialismo: corpo e cultura popular em Moçambique*. Imprensa de Ciências Sociais.

Eco, U. (1983). *Travels in hyperreality*. Harcourt Brace Jovanovich.

Giulianotti, R. (2011). Sport, peacemaking and conflict resolution: A contextual analysis and modelling of the sport, development and peace sector. *Ethnic and Racial Studies*, 34(2), 207-228.

- Guimarães, G. C., & Cornelsen, E. (2021). Cânticos oficiais e populares do futebol de Angola e Moçambique. In A. T. Salibi, D. B. Lopes, & M. A. Alexandre (Eds.), *África: Coleção Desafios Globais* (Vol. 1, pp. 287-321). Editora UFMG.
- Henriques, M. S. (2007). *Comunicação e estratégias de mobilização social*. Autêntica.
- Jannuzzi, G. (2007). [Referência não fornecida no texto original].
- Jenkins, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. \ New York University Press.
- Kaplan, A. M., & Haenlein, M. (2010). Users of the world, unite! The challenges and opportunities of social media. *Business Horizons*, 53(1), 59-68.
- Keene, M. (2002). *Fotojornalismo: Guia profissional*. Dinalivro.
- Kossoy, B. (2005). Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. In E. Samain (Ed.), *O fotográfico*. Editora SENAC.
- Koudelka, J. (2008). *Invasion 68: Prague*. Aperture.
- Machava, B. L. (2015). State discourse on internal security and the politics of punishment in post-independence Mozambique (1975–1983). *Journal of Southern African Studies*, 41(3), 505-525.
- Malrieu, P. (1996). *A construção do imaginário*. Instituto Piaget.

- Manovich, L. (2001). *The language of new media*. MIT Press.
- Neves, F. de B. (2009) *Design gráfico e a mobilização social: cartazes contra a guerra do Iraque* [Dissertação de Mestrado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro].
- Nöth, W. (1993). *Handbook of semiotics*. Indiana University Press.
- Raposo, J. V., Costa, G., & Carvalhal, I. M. (2020). A imagética kinética e mental em praticantes de desportos colectivos e individuais. *Motrivivência*, 32(62), 01-20. <https://doi.org/10.5007/2175-8042.2020e66129>
- Sontag, S. (1977). *On photography*. Farrar, Straus and Giroux.
- Sontag, S. (2004). *Regarding the pain of others*. Farrar, Straus and Giroux.
- Tarrow, S. (1998). *Power in movement: Social movements and contentious politics*. Cambridge University Press.
- Touraine, A. (2005). *Un nouveau paradigme pour comprendre le monde d'aujourd'hui*. Fayard.
- Wane, M. (2021). Estádio da Machava: 50 anos de uma triangulação entre Moçambique, Brasil e Portugal. *FuLiA/UFMG*, 6(2).
- Yin, R. K. (2009). *Case study research: Design and methods* (4th ed.). Sage Publications.

DA ARTE AO FOTOJORNALISMO: A INFLUÊNCIA DE ROBERT CAPA NA TRAJETÓRIA DE HENRI CARTIER-BRESSON

Lilian Lindquist Bordim¹
Denis Porto Renó²

A história da fotografia é marcada por avanços tecnológicos e mudanças sociais que transformaram a maneira como percebemos e documentamos o mundo ao nosso redor. Desde sua invenção, a fotografia evoluiu de uma prática exclusiva e complexa para uma ferramenta acessível e universal. A capacidade de capturar imagens de forma rápida e relativamente simples revolucionou a documentação de eventos históricos, o retrato pessoal e a disseminação de informações, tornando-se uma das inovações mais influentes do século XIX.

-
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

Antes restrita a profissionais e entusiastas, a fotografia tornou-se uma parte integrante da vida cotidiana de toda população, sem distinções, possibilitada pelo desenvolvimento de câmeras digitais compactas e, mais recentemente, pelos smartphones com câmeras de alta resolução, facilitando assim a acessibilidade e a democratização da fotografia. Essa constatação continua a se transmutar até hoje, vide as influências da inteligência artificial também no campo imagético, e segue desempenhando um papel fundamental na maneira como as notícias são relatadas, construídas e percebidas pelo público.

A fotografia, nascida no seio da Revolução Industrial, tornou-se um dos principais dispositivos visuais da sociedade moderna. Sua emergência no século XIX refletiu o desejo da nova sociedade industrial de capturar, documentar e controlar as narrativas de um mundo que se mostrava em constante evolução. O desenvolvimento das técnicas fotográficas coincidiu com o avanço das máquinas e a transformação das relações de trabalho e produção, que passaram a exigir uma representação mais precisa e objetiva da realidade.

Nesse sentido, a fotografia se estabeleceu não apenas como uma ferramenta de registro ou de investigação científica e tecnológica, mas também como um mecanismo de poder, capaz de criar, recortar, construir narrativas e, assim, moldar – e, muitas vezes, manipular - a percepção da realidade, pois “O produto final, a fotografia, é, portanto, resultante da ação do homem, o fotógrafo, que em determinado espaço e tempo optou por um assunto em especial e que, para seu devido registro, empregou os recursos oferecidos pela tecnologia (Kossov, 2014, p. 41).

Esses fragmentos da realidade e a sua objetividade pretendida pela fotografia industrial, no contexto histórico de seu surgimento, como

nas imagens de fábricas, operários e inovações tecnológicas, influenciou diretamente a maneira como a sociedade passou a entender o progresso, muitas vezes fetichizando as máquinas e apagando a subjetividade do trabalhador.

a fotografia apareceu com a sociedade industrial, em estreita ligação com seus fenômenos mais emblemáticos - a expansão das metrópoles e da economia monetária, a industrialização, as modificações do espaço, do tempo e das comunicações -, mas também, com a democracia. Tudo isso, associado a seu caráter mecânico, fez da fotografia, na metade do século XIX, a imagem da sociedade industrial, a mais adequada para documentá-la, servir-lhe de ferramenta e atualizar seus valores. (Rouillé, 2009, p. 16)

A criação da imagem fotográfica permitiu a produção em massa de visões de mundo, impactando os ideais e valores da sociedade industrial, já que “O mundo, a partir da alvorada do século XX, se viu, aos poucos, substituído por sua imagem fotográfica. O mundo tornou-se, assim, portátil e ilustrado” (Kossoy, 2014, p. 31) especialmente por meio da imprensa e dos novos meios de comunicação que surgiram com a industrialização. Com isso, a fotografia se tornou um agente ativo na construção de narrativas hegemônicas, retratando uma versão idealizada da modernidade e do progresso.

Os lugares, as datas, os usos, os dispositivos, os fatos: tudo comprova que a invenção da fotografia se insere na dinâmica da sociedade industrial nascente. Foi ela que assegurou as condições de seu aparecimento, que permitiu seu desdobramento, que a modelou, que se serviu dela. Criada, forjada, utilizada por essa sociedade, e incessantemente transformada acompanhando suas evoluções, a fotografia, no decorrer de seu primeiro século, como destino maior conheceu apenas o de servir, de responder às novas necessidades de imagens da nova sociedade. De ser

uma ferramenta. Pois, como qualquer outra, essa sociedade tinha necessidade de um sistema de representação adaptado ao seu nível de desenvolvimento, ao seu grau de tecnicidade, aos seus ritmos, aos seus modos de organização sociais e políticos, aos seus valores e, evidentemente, à sua economia. (Rouillé, 2009, p. 31)

No entanto, ao mesmo tempo em que servia aos interesses industriais e econômicos, a fotografia também foi apropriada por artistas e críticos que utilizavam essa nova ferramenta para questionar e desconstruir essas mesmas narrativas. Movimentos artísticos, como o Dadaísmo e o Surrealismo, exploraram a fotografia, enquanto linguagem artística, para também expressar a inquietação e criticar a alienação do homem moderno e o esvaziamento das experiências humanas em um mundo cada vez mais mecanizado, mesmo que supostamente conhecido.

O mundo tornou-se de certa forma “familiar” após o advento da fotografia; o homem passou a ter um conhecimento mais preciso e amplo de outras realidades que lhe eram, até aquele momento, transmitidas unicamente pela tradição escrita, verbal e pictórica. Com a descoberta da fotografia e, mais tarde, com o desenvolvimento da indústria gráfica, que possibilitou a multiplicação da imagem fotográfica em quantidades cada vez maiores através da via impressa, iniciou-se um novo processo de conhecimento do mundo, porém de um mundo em detalhe, posto que fragmentário em termos visuais e, portanto, contextuais. (Kossoy, 2014, p. 30)

Inicialmente vista como uma mera ferramenta de documentação, a fotografia jornalística rapidamente ganhou destaque por sua capacidade de capturar momentos decisivos e provocar emoções de forma imediata e poderosa. Ao longo das décadas, a fotografia não apenas complementou o texto jornalístico, mas muitas vezes se tornou

o foco principal das reportagens, oferecendo uma narrativa visual que transcende as barreiras linguísticas e culturais.

A integração da fotografia ao jornalismo revolucionou a cobertura de eventos, tornando-se indispensável para a transparência e a profundidade das informações divulgadas à sociedade. A invenção da daguerreotipia em 1839 permitiu a criação das primeiras imagens fotográficas, mas foi somente com os avanços técnicos subsequentes, como a fotografia em papel e a melhoria dos processos de impressão, que a fotografia começou a ser amplamente utilizada pela imprensa.

Nesse contexto, a fotografia passou a ser vista não apenas como um meio de documentação visual, mas como um poderoso complemento narrativo ao texto jornalístico, agregando valor informativo e emocional às reportagens. Embora as limitações técnicas da época, como a dificuldade de impressão de fotos nos jornais, restringissem inicialmente sua disseminação, o século XIX estabeleceu as bases para a integração completa da fotografia no jornalismo, que se consolidaria no século seguinte com o fotojornalismo moderno.

O fotojornalismo é, na realidade, uma atividade sem fronteiras claramente delimitadas. O termo pode abranger quer as fotografias de notícias, quer as fotografias dos grandes projetos documentais, passando pelas ilustrações fotográficas e pelos *features* (as fotografias intemporais de situações peculiares com que o fotógrafo depara), entre outras. De qualquer modo, como nos restantes tipos de jornalismo, a finalidade primeira do fotojornalismo, entendido de uma forma lata, é informar. (Sousa, 2004, p. 11)

O impacto da fotografia na sociedade industrial foi, portanto, duplo: ao mesmo tempo em que serviu para consolidar a lógica capitalista

e industrial, reforçando a objetividade, a eficiência e o controle, ela também forneceu os meios para a contestação dessa mesma lógica. Artistas, intelectuais e pensadores da comunicação reconheceram o potencial disruptivo da imagem fotográfica, utilizando-a para refletir criticamente sobre a sociedade e os efeitos da industrialização nas relações humanas.

A fotografia, ao documentar o mundo industrializado, se tornou um espelho da modernidade, permitindo tanto a celebração do progresso quanto a denúncia de suas contradições. E é nesse contexto de ideias revolucionárias que vamos encontrar com os renomados fotojornalistas deste estudo e suas extensões no campo artístico e comunicacional.

Robert Capa e a criação da Agência Magnum

O contexto sociopolítico e cultural do período após a Primeira Guerra, marcado pela instabilidade e pelas mudanças drásticas no cenário europeu fez com que a imprensa se tornasse um instrumento essencial para a construção de narrativas sobre a nova realidade do país. Nesse ambiente, o uso da fotografia como forma de documentação e comunicação emergiu de maneira significativa.

A combinação de inovações tecnológicas nas câmeras e filmes, como o desenvolvimento da câmera Leica, com o aumento da circulação de jornais e revistas ilustradas permitiu que imagens fotográficas ganhassem protagonismo na veiculação de notícias. A fotografia, antes vista como produto investigativo da ciência, forma de arte ou até mesmo de um passatempo, começou a ser utilizada como uma ferramenta poderosa para a cobertura dos eventos cotidianos e das transformações sociais, políticas e culturais que permeavam o pós-guerra.

Esse período estabeleceu as bases para o desenvolvimento do fotojornalismo moderno, uma prática que viria a influenciar profundamente a maneira como o público consumia e interpretava as informações visuais.

De alguma maneira, pode situar-se na Alemanha o nascimento do fotojornalismo moderno. Após a Primeira Guerra, floresceram nesse país as artes, as letras e as ciências. Este ambiente repercutiu-se na imprensa. Assim, entre os anos vinte e os anos trinta do século XX, a Alemanha tornou-se o país com mais revistas ilustradas. (Sousa, p. 19, 2004)

A história da fotografia no século XX é marcada pela ascensão de grandes nomes que não apenas capturaram momentos icônicos, mas também redefiniram o papel do fotógrafo na sociedade. Um marco significativo nessa história foi a criação da agência Magnum Photos por renomados fotógrafos como Henri Cartier-Bresson e Robert Capa, além de outros parceiros, que viriam a revolucionar também a área do fotojornalismo.

No campo dos estudos sobre comunicação visual, especialmente na intersecção entre o fotojornalismo e a construção de sentido imagética, a colaboração entre Robert Capa e Henri Cartier-Bresson emerge como um ponto de convergência de abordagens distintas sobre o papel da imagem fotográfica na mediação da realidade.

Capa, com seu engajamento visceral em conflitos armados, e Cartier-Bresson, com sua busca estética pelo instante decisivo, representam dois paradigmas fundamentais da produção de sentido na fotografia documental. Mas quem foram esses dois grandes fotógrafos que ampliaram as perspectivas sobre a ação da fotografia na sociedade?

No dia 22 de outubro de 1913, André Friedmann nasceu com um tufo de espessos cabelos negros e um dedo a mais numa das mãos. A deformidade corroborava a convicção de sua mãe, Julia, de que se tratava de um bebê especial, um dos eleitos de Jeová. Uma guerra mundial e os constantes conflitos entre os pais foram as primeiras experiências de André. Ele ainda não completara um ano quando a Hungria entrou para a Grande Guerra de 1914-18, ao lado dos alemães. Até deixar o seu país como refugiado político em 1931, dificilmente se passava uma semana sem que os pais tivessem brigas terríveis, geralmente causadas pela compulsão do pai para o jogo e suas subseqüentes mentiras. (Kershaw, 2013, p. 27)

Foi nesse ambiente familiar caótico que Robert Capa, nascido em Budapeste, Hungria, foi um dos mais renomados fotojornalistas do século XX. Filho de pais judeus húngaros, estes que desempenharam um papel importante em sua formação, pois sua mãe, Júlia Berkovits, era uma mulher forte e determinada, conhecida por sua mentalidade prática, enquanto seu pai, Dezsó Friedmann, era um alfaiate de personalidade mais tranquila e introspectiva.

Dezso apresentava-se como mestra alfaiate, mas logo haveria de se revelar um candidato a *bon vivant*, muito mais interessado em usar ternos elegantes do que fazê-los. O fracasso ou o sucesso eram explicados pela sorte. As regras da vida eram tão simples quanto as da *pinochle*, seu jogo de cartas favorito. Os melhores jogadores agiam como vencedores, e a convicção com que o papel era desempenhado é que podia levar ao jogo certo na mesa certa. Esta era a parte mais difícil. Depois, a sorte entraria em cena. Seu jovem filho jamais esqueceria essa filosofia de vida. (Kershaw, 2013, p. 27)

A família Friedmann enfrentava as dificuldades típicas de uma classe média judia na Hungria do início do século XX, em um contexto

de crescente repressão política e antissemitismo. Essas condições contribuíram para que Capa desenvolvesse um senso aguçado de justiça social e um espírito rebelde - tanto pela mudança de seu nome -, o que eventualmente o levou a se envolver com grupos de esquerda e movimentos políticos ainda na juventude.

Em 1933, Capa deixou a Hungria devido à atmosfera política opressiva e mudou-se para Berlim, onde se envolveu com fotografia. Posteriormente, em Paris, adotou o pseudônimo “Robert Capa” para aumentar o apelo comercial de seu trabalho. Esse pano de fundo familiar e cultural foi crucial na construção de sua visão de mundo, influenciando sua carreira como fotojornalista e seu compromisso com a documentação de conflitos e injustiças ao redor do mundo.

Famoso por suas coberturas de conflitos armados, Capa construiu sua reputação ao documentar cinco guerras: a Guerra Civil Espanhola (1936 – 1939), onde tirou algumas de suas imagens mais icônicas, incluindo a famosa foto “Morte de um Miliciano”, a Segunda Guerra Sino-Japonesa (1938), a Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), a Guerra Árabe-Israelense de 1948 e a Primeira Guerra da Indochina (1954). A última guerra que Capa cobriu, pois morreu após pisar em uma mina terrestre no Vietnã, enquanto acompanhava as forças francesas na Indochina. Esses conflitos consolidaram sua reputação como o mais renomado fotojornalista de guerra de sua época.

Capa não queria uma vida normal – seu pai dera o exemplo de como evitar a qualquer custo a rotina. Era como se diminuir o ritmo ou se estabelecer num determinado lugar significasse morte lenta. De modo que ele optou por bancar o *bon vivant* livre, leve e solto – o folgazão profissional que o pai sempre quisera ser e que ele afinal se havia tornado. (Kershaw, 2013, p. 266)

Em 1936, uma de suas fotografias mais icônicas, “Morte de um Miliciano”, feita durante a Guerra Civil Espanhola, consolidou seu nome no fotojornalismo internacional. Cofundador da agência Magnum Photos em 1947, ao lado de Henri Cartier-Bresson e outros, Capa contribuiu significativamente para a criação de um modelo colaborativo de fotografia documental.

Capa personificava o fotógrafo imersivo, que não apenas testemunhava os eventos históricos, mas os experienciava em primeira mão. Conhecido por sua coragem e por seu trabalho em zonas de conflito, trouxe à Magnum uma abordagem visceral e imediata ao fotojornalismo através do seu lema de aproximação e imersão total nos eventos que cobria. Para Capa, a proximidade com o acontecimento era um elemento fundamental na construção de imagens que pudessem comunicar a intensidade e a brutalidade da guerra. Seu famoso aforismo — “Se suas fotos não estão boas o suficiente, você não está perto o suficiente” — expressa não apenas uma técnica fotográfica, mas também uma filosofia ética do engajamento direto com o objeto de registro.

Em contraste, Henri Cartier-Bresson, nascido em 1908 na França, possuía uma base familiar com condições que favoreceram o seu espírito curioso e sensível, assim teve sua formação em artes plásticas, assim como, também, a sua aproximação com o surrealismo. Desenvolveu ao longo de sua trajetória a ideia do ‘instante decisivo’ — a captura de uma imagem no exato instante em que todos os elementos visuais se organizam de forma harmônica e significativa, praticando uma visão fotográfica que se distancia do imediatismo da ação para privilegiar o ato reflexivo de captura, tanto que afirma “Sim, fotos devem ser feitas de maneira instantânea e instintiva, enquanto são compostas.” (Cartier-Bresson, 2015, p. 16)

Cartier-Bresson, influenciado por movimentos artísticos como o Surrealismo, cultivou uma abordagem baseada na composição precisa e na captura do ‘momento decisivo’, termo que cunhou para descrever o instante singular em que a ação, a forma e o significado se alinham para gerar uma imagem carregada de sentido. A fotografia vinha se agitando às margens dos movimentos de vanguarda desde o final da Primeira Guerra Mundial, e não chega a ser surpresa que atraísse a atenção de um jovem aspirante a pintor cujo talento nessa arte ficava aquém de sua ambição (Galassi, 2010, p. 27).

Ao contrário de Capa, para quem o risco e a proximidade física com o perigo eram componentes intrínsecos da prática fotográfica, Cartier-Bresson via a fotografia como uma arte de observação paciente, onde o fotógrafo devia quase desaparecer, tornando-se um mediador invisível entre a realidade e a imagem.

O encontro desses dois fotógrafos aconteceu em um café da Rive Gauche, em Paris, o Dôme. Foi lá que á tinha feito amizade com o então judeu polonês chamado David “Chim” Seymour. E foi através dele que conheceu também Henri Cartier-Bresson. “Certo dia, no Dôme, Chim apresentou André a outro fotógrafo profissional: Henri Cartier-Bresson, um normando *haut-bourgeois* cuja família era proprietária de uma das mais bem-sucedidas empresas do ramo têxtil da França” (Kershaw, 2013, p. 44).

Esses encontros favoreceram o contato entre diferentes repertórios e experiências vividas pelos futuros sócios da empresa fotográfica. Assim a Magnum foi fundada no contexto de pós-guerra, com o objetivo de oferecer aos fotógrafos mais liberdade sobre seus trabalhos e sobre a maneira como suas imagens eram utilizadas, desafiando o status quo da indústria fotográfica.

A agência fotográfica Magnum foi fundada em abril ou maio de 1947, não sendo documentada a data exata, em um almoço no restaurante do Museu de Arte Moderna de Nova York. Estavam presentes, além do anfitrião Robert Capa (Hungria, 1913 – Indochina, 1954), Rita e William Vandivert e Maria Eisner. (Zerwes, 2018, p. 14)

A agência tornou-se sinônimo de fotojornalismo de alta qualidade, combinando excelência técnica com um compromisso profundo com a verdade e a ética, e isso resultou em uma revolução no campo do fotojornalismo, reafirmando a importância da fotografia como uma forma de arte e uma ferramenta vital para a documentação da história tanto quanto deixaram estabelecidas as referências para o fotojornalismo e para a própria figura do fotojornalista.

O nome “Magnum” foi decidido naquele almoço. Capa assegurou a participação em sua fundação de outros três fotógrafos que não estavam presentes, Davi Seymour “Chim” (Polônia, 1911 – Egito, 1956), que estava fotografando os efeitos da Segunda Guerra em crianças da Europa; George Rodger (Inglaterra, 1908 – 1995), morando em Chipre depois de passar os anos da grande guerra fotografando na África, Ásia e Europa; e Henri Cartier-Bresson (França, 1908 – 2004), que viajava pelos EUA fazendo fotografias para um livro – jamais lançado – que retrataria aquele país. Embora todos tenham concordado eventualmente em dar os quatrocentos dólares pedidos como capital inicial da agência, não parece que os três fotógrafos ausentes estavam completamente cientes dos arranjos de Capa. (Zerwes, 2018, p. 14)

A fundação da empresa não apenas solidificou a relevância desses dois fotógrafos no campo da fotojornalismo, mas também proporcionou um espaço de experimentação e autonomia criativa que

permitiu o desenvolvimento de um discurso visual comprometido com a autenticidade e com a autoralidade.

O que eles desejavam com a fundação da Magnum era claro: maior liberdade para decidir o que e como fotografar e ainda conseguir melhores condições para comercializar seu trabalho. A experiência da Guerra Civil Espanhola e da Segunda Guerra Mundial os havia afastado dos escritórios dos editores que os publicavam. Esse afastamento, que lhes permitiu maior liberdade e autonomia de decisão sobre seus trabalhos, permitiu também que eles passassem a se envolver mais com os assuntos fotografados, aumentando em sofisticação as reportagens fotográficas resultantes. Ao mesmo tempo, tornou-se mais difícil lidar com questões profissionais que extrapolavam a fotografia e que ficavam na mão de terceiros, intermediários entre o fotógrafo que produzia as imagens e as revistas ou jornais que as publicavam. (Zerwes, 2018, p. 15)

Assim que foi criada, a Magnum ofereceu aos fotógrafos uma liberdade e um controle sem precedentes sobre seu trabalho, permitindo-lhes contar histórias por meio de suas próprias lentes, sem a intermediação editorial tradicional.

a Magnum Photos foi criada como uma cooperativa através da qual os fotógrafos poderiam ao mesmo tempo vender seu trabalho para revistas como a *Life*, reter os direitos autorais e – igualmente vital – possuir a liberdade para escolher aonde ir, o que fotografar e como. Embora não estivesse presente, Cartier-bresson logo descobriu que estava incluído no projeto e, rapidamente se tornou um dos principais membros da mais destacada agência dos áureos tempos do fotojornalismo. (Galassi, 2010, p. 10)

Mas, para entender o nascimento dessa agência e seu impacto duradouro, é essencial examinar a relação entre Capa e Cartier-Bresson,

dois homens de visões fotográficas complementares, mas com abordagens profundamente distintas.

A intersecção do trabalho de Robert Capa e Henri Cartier-Bresson

A relação entre Robert Capa e Henri Cartier-Bresson foi central na formação e no desenvolvimento da agência, e são emblemáticas a colaboração e a diversidade com que a agência se apresenta, inclusive, atualmente. Essa articulação pode ser interpretada como uma aliança dialética que, ao mesmo tempo em que contrapõe dois estilos fotográficos distintos, produz uma síntese que transcende as abordagens individuais.

O legado de Robert Capa na vida e carreira de Henri Cartier-Bresson vai muito além da fundação da Magnum Photos e da colaboração profissional entre os dois. Capa desempenhou um papel fundamental na formação do pensamento de Cartier-Bresson sobre o fotojornalismo e a relação entre fotografia e história, influenciando tanto suas escolhas artísticas quanto suas decisões estratégicas. A influência de Capa, embora sutil em alguns aspectos, inquietou consideravelmente a visão de Cartier-Bresson sobre o potencial da fotografia como uma ferramenta de testemunho e intervenção.

Na época em que fundamos a Magnum durante a famosa exposição póstuma que organizaram para mim no Beaumont Newhall do MoMA de Nova York, Capa me disse “Cuidado com os rótulos! Eles dão segurança. Mas vão colar um em você e nunca se recuperará! Vai ser o fotógrafo surrealista. Você estará perdido, se tornará pedante e afetado”. Então segui seus conselhos. No entanto, e este é meu ponto mais fraco, como as revistas pagam, sempre me pensei obrigado a fazer grande quantidade de fotos. Nunca tive a audácia de dizer: “Aqui está, tirei quatro fotos, e só!” (Cartier-Bresson, 2015, p. 85)

Cartier-Bresson, conhecido por sua abordagem calma e contemplativa, desenvolveu, no início de sua carreira, uma visão mais estética da fotografia, influenciada pelas aulas de pintura e pelas ideias do movimento surrealista. Seu interesse pela fotografia surgiu durante uma viagem à Costa do Marfim em 1931, onde começou a experimentar com uma câmera de pequeno formato, que permitia maior liberdade e espontaneidade.

Em 1932, ao adquirir uma Leica 35 mm, Cartier-Bresson encontrou o equipamento ideal para desenvolver seu estilo discreto e observador, que refletia sua aversão ao protagonismo e seu desejo de se tornar invisível ao fotografar. Seu caráter reservado e meticuloso contrastava com sua paixão por explorar o mundo, sempre atento aos detalhes e às interações humanas cotidianas.

Inspirado pelo Surrealismo, nos primeiros anos de sua carreira, Cartier-Bresson buscava capturar o ‘momento decisivo’ — aquele exato instante em que composição, movimento e emoção se alinham perfeitamente em uma imagem. Suas viagens pela Europa e México entre 1932 e 1934 foram fundamentais para o desenvolvimento de sua visão estética, marcada pela geometria visual, pela sutileza narrativa e por sua habilidade única de enxergar beleza na simplicidade, consolidando-o como um dos maiores mestres da fotografia documental e pioneiro no fotojornalismo.

Sua curiosidade insaciável e personalidade introspectiva delinearam profundamente sua abordagem à fotografia, caracterizada por uma busca constante por capturar a essência fugaz da vida, como podemos ver na Figura 1 e 2.

Figura 1

Arsilah, Marrocos espanhol, 1933



Nota. De *Arsila, Spanish Morocco* [Fotografia], por Henri Cartier-Bresson, 1933, Julien Levy Collection (<https://www.artic.edu/artworks/54321/arsila-spanish-morocco>). The Art Institute of Chicago®.

Sua formação nas artes visuais e sua participação no movimento surrealista influenciou seu modo de pensar e seu olhar fotográfico, no qual era muito interessado em capturar a harmonia geométrica das cenas cotidianas, algo já construído em seu olhar através da sua experiência artística anterior, pois como ele mesmo já dizia “Compor,

enquadrar no momento da captura da imagem, essa é a única verdade” (Cartier-Bresson, 2015, p. 11).

Figura 2

Trieste, 1930



Nota. De *Trieste, Italy* [Fotografia], por Henri Cartier-Bresson, 1930, Julien Levy Collection (<https://www.artic.edu/artworks/55421/trieste-italy>). The Art Institute of Chicago®.

A produção fotográfica de Henri Cartier-Bresson nos anos 1930 revela um período de intensa experimentação formal e a consolidação de seu estilo característico, marcado pela sua busca e por uma abordagem quase invisível ao fotografar seus sujeitos. Durante essa década, Cartier-Bresson estava fortemente influenciado pelo Surrealismo, movimento que ele conheceu e abraçou durante suas viagens pela Europa.

Suas fotografias dessa época, como as realizadas na Espanha e no México, são exemplos de um olhar que valoriza o espontâneo e o

imprevisto, capturando cenas cotidianas que revelam a ironia e a beleza escondidas na vida comum. As composições são meticulosamente construídas, muitas vezes equilibrando forma e conteúdo de maneira surpreendente, e demonstram seu domínio da geometria visual e do jogo de luz e sombra, traços que se tornariam centrais em sua obra.

No entanto, ao longo dos anos de convivência com Capa, sua prática também se desenvolveu para abarcar uma consciência mais aguda da importância de documentar eventos históricos e sociais de grande relevância, inclusive criando diversas discussões sobre os rótulos e funcionamento na agência.

Desde do início, Capa ficou preocupado com a eventualidade de que a agência viesse a ser considerada um ajuntamento de diletantes. Para dar certo, a Magnum teria de funcionar como qualquer outra agência, por mais que se empenhasse no sentido da sofisticação e da motivação. Em outras palavras, teria de fornecer conteúdo comercial: ensaios fotográficos de temas de interesse geral. Dentre os fundadores, só Cartier-Bresson podia dar-se ao luxo de ignorar esse tipo de considerações práticas, e Capa não queria que sua estética surrealista viesse a definir o perfil da Magnum aos olhos dos editores com acesso aos cofres das publicações. (Kershaw, 2013, p. 225)

Embora Cartier-Bresson fosse, por natureza, mais inclinado a retratar cenas mais intimistas, foi Capa quem o encorajou a embarcar em um projeto de escala tão grande, como a cobertura da Revolução Chinesa em 1949. A documentação desse momento crucial da história chinesa marcou um ponto de virada na carreira de Cartier-Bresson, que começou a entender o poder da fotografia como um instrumento para provocar a percepção global dos eventos históricos.

A Revolução Chinesa exigiu que Cartier-Bresson se adaptasse a um contexto de rápida mudança e de complexidade social e política.

Suas imagens dessa época demonstram uma maior maturidade no uso da fotografia como instrumento de documentação histórica. Embora o “momento decisivo” continue a ser um princípio norteador, há uma clara ênfase em capturar não apenas a beleza formal, mas também a essência dos eventos e seus impactos sociais.

O fotógrafo registrou a tensão entre as classes sociais, as transformações culturais e o drama humano da revolução, com um olhar ao mesmo tempo distanciado e empático, permitindo que os eventos se desenrolassem diante de sua câmera sem interferência direta, como pode-se ver na Figura 3 e 4 abaixo.

Figura 3

Xangai. Dezembro de 1948



Nota. De Gold Rush. At the end of the day, scrambles in front of a bank to buy gold. The last days of Kuomintang, Shanghai [Fotografia], 23 December 1948. © Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos. (<https://www.henricartierbresson.org/en/expositions/henri-cartier-bresson-chine-1948-1949-1958/>)

A produção de Cartier-Bresson em 1949, em comparação com sua obra nos anos 1930, reflete um equilíbrio mais completo entre a estética formal e o engajamento político e social. Se nos anos 1930 ele explorava a beleza do cotidiano através de uma lente surrealista e com uma ênfase maior na composição geométrica, em 1949 ele abraçava completamente o papel do fotojornalismo como testemunho histórico, usando seu olhar treinado para contar histórias de impacto global. Essa série de fotografias marca uma transição significativa na sua carreira, de uma abordagem mais intimista e formal para um engajamento profundo com eventos de relevância histórica global.

Figura 4

Xangai, 1949



Revista Vanité (2013).

O mais gratificante para um fotógrafo não é o reconhecimento, o sucesso etc. É a comunicação: o que você diz pode ter um significado para outras pessoas e adquirir certa importância.

Temos uma enorme responsabilidade e devemos ser extremamente honestos com o que vemos. O fotógrafo não deve se censurar no momento da captura da imagem, e as revistas, quando usam nossas fotografias, devem conservar o espírito que prevaleceu naquele momento. As imagens devem permanecer no contexto original. (Cartier-Bresson, 2015, p. 26)

Dessa forma, Cartier-Bresson tornou-se não apenas um mestre da forma, mas também um cronista dos eventos que impactaram o século XX, sem jamais perder sua sensibilidade estética e ética diante das mudanças profundas que testemunhava, pois capturou o espírito revolucionário e as tensões sociais que permeavam a China naquele momento crucial, equilibrando sua sensibilidade estética com uma clara consciência política.

Além de incentivar Cartier-Bresson a participar de grandes eventos, Capa também influenciou sua compreensão sobre a relação entre o fotógrafo e o sujeito, assim como o mercado fotográfico. Capa, com sua proximidade emocional com os eventos que documentava, mostrava que o fotógrafo não era apenas um observador distante, mas também um participante ativo na história que capturava, já que essa foi uma de suas características pessoais mais marcantes. Ele compreendia a importância de construir relações com publicações e clientes, sem comprometer os princípios éticos ou artístico.

Cartier-Bresson, por sua vez, era conhecido por sua abordagem mais distante, mas à medida em que sua carreira progredia, ele começou a adotar um equilíbrio entre essas perspectivas, aproximando-se mais dos eventos sem perder sua sensibilidade estética. Também passou a adotar uma postura mais ativa no gerenciamento de sua carreira, influenciado pela visão prática de Capa sobre a indústria. Essa mudança foi crucial

para o sucesso contínuo de Cartier-Bresson na Magnum e em sua carreira solo, tanto que pontua:

Quando comecei a fotografar, não existiam revistas ilustradas. Eu trabalhava para mim mesmo, mas não é muito gratificante trabalhar apenas para si. Acredito que o trabalho criativo precise ser comunicado. Por isso é extremamente animador fazer parte de um grupo de pessoas que constituem uma comunidade e saber que não estamos isolados (mesmo que, como indivíduos, devamos sempre trabalhar em meio ao silêncio interior). (Cartier-Bresson, 2015, p. 27)

A criação da Magnum Photos foi o grande legado da relação desses dois fotojornalistas. Como cofundadores da agência, Capa e Cartier-Bresson construíram um espaço onde os fotógrafos poderiam exercer controle total sobre suas imagens, mantendo sua integridade artística e controlando a narrativa visual que criavam. Embora Capa fosse o principal idealizador da agência, Cartier-Bresson abraçou plenamente a visão de autonomia e independência da Magnum, vendo nela uma maneira de proteger sua obra contra as distorções editoriais.

Nos anos que se seguiram à morte de Capa, Cartier-Bresson dedicou-se um tempo ainda à Magnum e à promoção da fotografia como uma arte autônoma, sempre lembrando dos princípios que Capa havia defendido. Sua própria fotografia continuou se desenvolvendo, refletindo um equilíbrio mais maduro entre o esteticismo formal e o engajamento social, até que retirou-se da agência e voltou às suas práticas de desenho e pintura, indicando que a arte sempre esteve nele.

O legado de Capa, portanto, é multifacetado. Ele não apenas ajudou a construir parte da carreira de Cartier-Bresson em termos práticos, mas também influenciou sua visão sobre o papel do fotógrafo no

mundo. Ao longo de suas vidas, Capa e Cartier-Bresson compartilharam uma visão comum sobre a fotografia como uma forma de construção de narrativa poderosa, e essa visão continua a ressoar nas obras de ambos, mesmo após a morte deles.

A criação da Magnum Photos é o exemplo mais tangível da parceria entre Capa e Cartier-Bresson. A agência, fundada em 1947, refletiu as visões complementares de ambos sobre a fotografia: a autonomia artística defendida por Cartier-Bresson e o espírito empreendedor de Capa. A Magnum tornou-se um símbolo de resistência à manipulação editorial, proporcionando aos fotógrafos o controle sobre suas imagens e narrativas. Nesse sentido, a criação da agência foi não apenas um marco na história da fotografia, mas também um reflexo direto da influência mútua que ambos exerceram um sobre o outro.

Considerações finais

A partir do primeiro encontro entre as duas distintas personalidades no mundo da fotografia, Robert Capa encorajou Henri Cartier-Bresson a aventurar-se em novos territórios, tanto físicos quanto temáticos, filosóficos e pragmáticos. Embora Cartier-Bresson tivesse inicialmente uma visão mais estética e filosófica da fotografia, foi sob a influência de Capa que ele também passou a compreender e a valorizar o poder da imagem como instrumento de intervenção política e social. Essa ampliação de horizontes consolidou Cartier-Bresson como um dos principais fotojornalistas de sua geração.

Por outro lado, Cartier-Bresson também deixou sua marca em Capa, trazendo uma perspectiva mais refinada sobre a composição e a estética fotográfica. Enquanto Capa era conhecido por capturar imagens

emocionais e dinâmicas em meio ao caos dos conflitos, Cartier-Bresson ajudou a destacar a importância do equilíbrio formal e da estrutura na narrativa visual. Essa troca permitiu que Capa aprimorasse sua sensibilidade artística sem comprometer a intensidade que caracterizava suas imagens de guerra e tragédia.

A visão audaciosa e aventureira de Capa aliada ao olhar metódico e artístico de Cartier-Bresson auxiliou a estabelecer os padrões elevados da Magnum. Juntos, eles criaram uma plataforma que valorizava tanto a documentação crua e urgente dos eventos quanto a captura sensível e poética do cotidiano. Essa colaboração e respeito mútuo entre os dois fotógrafos não só fortaleceram a Magnum como também deixaram um legado duradouro na história da fotografia, influenciando gerações de fotógrafos a buscar um equilíbrio entre a intensidade do jornalismo e a profundidade da arte, valorizando os olhares autorais mesmo que tenha ainda uma lógica de mercado permeando o meio.

Sabendo do impacto que as fotografias e as imagens têm no cenário da arte e do jornalismo, é interessante analisar a referência histórica de dois fotógrafos renomados, que estabeleceram novos padrões para o fotojornalismo e reforçou a fotografia como meio comunicacional essencial. Esta análise busca investigar a biografia desses dois fotógrafos, suas contribuições para o fotojornalismo e a relevância histórica da agência Magnum, explorando como suas imagens capturaram e moldaram narrativas humanas complexas e profundas.

Robert Capa exerceu um impacto profundo e duradouro na vida e na obra de Henri Cartier-Bresson. Sua influência transcendeu a amizade e a colaboração profissional, partilhando aspectos fundamentais da prática fotográfica e ampliando sua visão sobre o papel da fotografia no

contexto histórico e social. Capa, com sua abordagem direta e envolvente, contrastava com a introspecção e a sutileza estética de Cartier-Bresson, mas essa dicotomia resultou em um enriquecimento mútuo, permitindo que ambos desenvolvessem seus trabalhos autorais como fotógrafos e como narradores visuais.

O legado de Robert Capa na vida de Cartier-Bresson pode ser visto como um processo contínuo de intercâmbio e evolução. Esse diálogo criativo não apenas transformou suas próprias trajetórias, mas também construiu o futuro da fotografia documental e do fotojornalismo. Assim, a influência de Robert Capa na vida e na obra de Henri Cartier-Bresson foi multifacetada, profunda e duradoura. Capa não apenas ajudou a expandir os horizontes de Cartier-Bresson, mas também o desafiou a ver a fotografia de uma nova maneira — como uma ferramenta de mudança social e como uma forma de arte que pode equilibrar estética e narrativa. A relação entre os dois permanece um exemplo poderoso de como a partilha e a colaboração podem levar ao crescimento criativo e à construção de um legado que transcende gerações no campo artístico e comunicacional.

Referências

Cartier-Bresson, H. (1930). *Trieste, Italy* [Fotografia]. Julien Levy Collection. The Art Institute of Chicago®. <https://www.artic.edu/artworks/55421/trieste-italy>

Cartier-Bresson, H. (1933). *Arsila, Spanish Morocco* [Fotografia]. Julien Levy Collection. The Art Institute of Chicago®. <https://www.artic.edu/artworks/54321/arsila-spanish-morocco>

Cartier-Bresson, H. (1948, dezembro 23). *Gold Rush. At the end of the day, scrambles in front of a bank to buy gold. The last days of Kuomintang, Shanghai* [Fotografia]. © Fondation Henri Cartier-Bresson / Magnum Photos. (<https://www.henricartierbresson.org/en/expositions/henri-cartier-bresson-chine-1948-1949-1958/>)

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

Galassi, P. (2010). *Henri Cartier-Bresson: o século moderno*. Cosac Naify.

Kershaw, A. (2013). *Sangue e champagne: a vida de Robert Capa*. Record.

Kossoy, B. (2014). *Fotografia & História*. Atêlie Editorial.

Rouillé, A. (2009). *A fotografia: entre documento e arte contemporânea*. Senac São Paulo.

Revista Vanité. (2013, janeiro 18). Henri Cartier-Bresson, o olho do Século XX. <https://revistavanite.wordpress.com/2013/01/18/henri-cartier-bresson-o-olho-do-seculo-xx-2/>

Sousa, J. P.(2004). *Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e à linguagem da fotografia da imprensa*. Letras Contemporâneas.

FOTOJORNALISMO EM PLATAFORMAS DE MÍDIAS SOCIAIS: APROPRIAÇÕES E PERFORMANCES NO INSTAGRAM DE GABRIELA BILÓ

Monique Ferreira Campos¹
Carlos Pernisa Júnior²

Na atualidade, vivenciamos uma intensificação do enraizamento da mídia nas práticas cotidianas, o que podemos observar nas comunicações móveis, na conectividade e mediação automatizada fazendo parte dos cotidianos e existência de novas coletividades orientadas à atuação sobre a mídia. Partindo desse aspecto dentro dos estudos da midiatização – esse “atuar sobre a mídia” –, buscamos em Carlón (2020)

-
1. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).
Graduada e mestre em Comunicação pela UFJF.
monique.campos@ufjf.br.
 2. Professor titular e membro do corpo permanente do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF).
Doutor em Comunicação e Cultura (ECO/UFRJ). Orientador do trabalho.
carlos.pernisa@ufjf.br

as considerações de que há uma diversidade crescente de usos das tecnologias em lógicas baseadas na programação do consumo e na individualidade, em modelos de agência e na cultura da conectividade. Para Hepp (2020, p. 31), uma gama de atores hoje forma organizações de mídia, de infraestruturas e tecnologias. Assim, as mídias se tornam tão fundamentais nas sociedades profundamente midiaticizadas – como instituições e como materialidades – e, cada vez mais, passam a representar um objeto de luta social.

Nesse processo de desenvolvimento e complexificação da digitalização e das relações sociais, as plataformas digitais formaram um espaço crescente de sociabilidade e, desse modo, de visibilidades – consequentemente de invisibilidades –, ditando lógicas econômicas, tecnológicas e fluxos comunicacionais. Após o estabelecimento da cultura da convergência (Jenkins, 2009) e de espaços de participação, interação, com a possibilidade de produção de conteúdo por parte dos usuários da Internet, a plataformização tornou-se o fenômeno atual da penetração das plataformas digitais em diversos setores econômicos e esferas da vida. Dentro desse sistema de organização das várias instâncias sociais e culturais, as plataformas remodelaram e criaram novas dinâmicas para as atividades sociais, entre elas, o jornalismo. Seguindo esse curso, as visibilidades e concepções da fotografia jornalística, nosso objeto de estudo neste artigo, sofreram alterações relevantes.

Nesse sentido, é imperativo tratarmos do assunto de como o jornalismo ocupa e redimensiona as chamadas plataformas de mídias sociais, reconhecendo as notícias e reportagens como resultado das atividades interativas dos atores sociais dentro dessa ambiência digital. Ressaltamos, assim, a plataforma de mídia social Instagram neste artigo,

pelo seu papel na cultura fotográfica contemporânea e o que representa atualmente no contexto jornalístico, sobretudo partindo dos resultados de pesquisas internacionais sobre o consumo de notícias online.

Após essa revisão bibliográfica e fundamentação, o presente artigo analisa a atuação na plataforma Instagram da repórter fotográfica da Folha de S.Paulo, Gabriela Biló. Para além da cobertura dos acontecimentos políticos e cotidiano em Brasília, Biló destaca-se pela relevante performance na mídia social direcionada ao seu trabalho diário e repercussões, incluindo os bastidores das coberturas fotográficas. Interessa-nos investigar a atuação da fotojornalista nas redes digitais dentro do contexto de reconfigurações do fotojornalismo a partir da plataforma. O que podemos identificar como redefinições nas formas de narrar/noticiar acontecimentos, testemunhar e impactar visualmente? Nessa nova esfera formada pelas plataformas de mídias sociais, como a performance fotojornalística pode nortear as relações entre público e fotografias de notícias?

A repórter fotográfica representa não só uma geração jovem de profissionais da imprensa, premiada nacional e internacionalmente, como protagoniza muitas aproximações entre público e o universo do fotojornalismo via interações em dinâmicas de plataformas de mídias sociais.

Plataformas digitais e a sua ascensão no jornalismo

As plataformas digitais e a coleta sistemática de dados ocupam hoje papéis centrais em nossas atividades comunicacionais. Van Dijck et al. (2018) definem plataforma digital como uma arquitetura programável projetada para organizar as interações entre usuários.

Alimentadas pelos dados dos interatores nas redes, as plataformas são automatizadas e organizadas por meio de algoritmos e também pelas chamadas Interfaces de Programação de Aplicativos (APIs) – que permitem a constituição de novos aplicativos com o seu uso. Ainda conforme os autores, as plataformas são formalizadas por meio de relações de propriedade, modelos de negócio, e governadas por meio de acordos de usuários. Como os dados fornecem o “combustível” para a conectividade – essencial para a existência da plataforma digital –, os algoritmos coletam e processam automaticamente os dados dos usuários e os conectam a determinados conteúdos, serviços e anúncios. Assim, as plataformas orientam interações e promovem arranjos sociais, bem como segmentações e controle de informações.

A plataformização corresponde à transformação de setores sociais inteiros como resultado da modelagem mútua entre mercados, infraestruturas computacionais e usuários finais, desse modo, a penetração dessa tecnologia em todos os setores, privados e públicos. Portanto, na perspectiva de Van Dijck et al. (2018), a plataformização é uma mudança paradigmática, pois as plataformas não conectam simplesmente os atores sociais e econômicos, mas orientam como eles se conectam entre si. Nesse processo, constroem novos regimes de valor e economias; podemos incluir às ideias dos autores os fluxos de dados, as visibilidades midiáticas, da mesma maneira as noções hoje de noticiabilidade e os regimes visuais.

D’Andréa (2020) destaca que as plataformas são robustas infraestruturas – em geral nomeadas como servidores “na nuvem” –, que se consolidam a partir de um modelo centralizado de fluxos informacionais e financeiros. São formadas por um conjunto heterogêneo de

práticas de ordem técnica, política, jurídica e comercial que regulam o seu funcionamento – a chamada governança. O pesquisador também evidencia os entrelaçamentos entre cultura e as materialidades, portanto assume como premissa que as plataformas digitais enquanto artefatos tecnológicos e as práticas sociais se coproduzem. Assim, as plataformas estão constantemente em modificação; agem e se transformam a partir de todos os outros atores correlacionados.

Com base nessa abordagem é que chegamos ao conceito de *affordances*, que se dá nas relações estabelecidas entre usuários das redes digitais e as plataformas, ou nas palavras de D’Andréa (2020, p. 47), “a noção de *affordance* é especialmente interessante para atentarmos aos modos como usuários constituem suas práticas a partir das possibilidades políticas e materiais propostas pelos desenvolvedores”. Ainda conforme o autor, trata-se de compreendermos como as práticas se dão a partir dos usos possíveis, planejados ou não, das interfaces e de suas funcionalidades.

Através de ações gramatizadas, portanto, as plataformas procuram padronizar as ações possíveis e viabilizar seu armazenamento e intercâmbio na lógica da datificação, além de induzir mediações algorítmicas baseadas em métricas de engajamento. Muitas dessas funcionalidades, vale lembrar, foram propostas inicialmente por usuários das plataformas e, só posteriormente, incorporadas à operação de suas interfaces e aos seus modelos de negócio. (D’Andréa, 2020, p. 49)

Desse modo, não apenas as lógicas das plataformas moldam as práticas comunicativas como também as apropriações criativas recriam, cotidianamente, as plataformas. Estas atuam em vários setores sociais como educação, saúde, artes, transporte, alimentação, turismo,

entretenimento, mas nesse estudo nos cabe destacá-las enquanto mídias sociais, pela amplificação proporcionada dos espaços de conectividade dos grupos sociais. Conforme Helmond (2015), a plataforma se tornou o modelo infraestrutural e econômico dominante da web, sendo que o conceito de plataformização implica a expansão das plataformas de mídia social para todo o restante do espaço online, ao mesmo tempo, os dados externos se adequam às plataformas. Assim, as plataformas seguem configurando toda a web de acordo com as mídias sociais.

Instituições, serviços, normas sociais e as dimensões culturais de consumo e audiência foram profundamente alteradas pelas plataformas de mídias sociais. A mudança no ambiente sociocultural e tecnológico obviamente geraria reconfigurações significativas no jornalismo, no entrelaçamento das formas de produzir, receber e também de reconhecer notícias. O jornalismo, sobretudo, vem ocupando e redimensionando as chamadas plataformas de mídias sociais, como YouTube, X (ex-Twitter), TikTok, Instagram, Facebook, LinkedIn, Snapchat, Kwai, entre outras que não foram criadas com essa finalidade inicialmente, mas atualmente entraram na categoria de mídia social, como WhatsApp, Telegram e Pinterest.

Abrigadas nesse tipo de plataforma digital e, ao mesmo tempo, enquanto articulações formadoras dessas estruturas de plataformas, as notícias e reportagens são resultado das atividades interativas dos atores sociais, orientadas por modelos de negócios e regidas por acordos de usuários. É possível considerar que o fenômeno de maior destaque da plataformização do jornalismo seja a sua entrada nos fluxos das plataformas de mídias sociais. Retomando Van Dijck et al. (2018), há uma progressiva adaptação das notícias ao ecossistema da plataforma, o

que inclui produção, distribuição e monetização. As plataformas remodelam os valores públicos nas notícias, esses que guiaram a profissão jornalística historicamente e são vitais para o papel do jornalismo na política democrática.

Segundo os autores, esse processo foi impulsionado pela ascensão dos mecanismos de buscas na Internet e ainda mais pelos agregadores de notícias, os quais coletam e reúnem conteúdos de diferentes fontes. Os agregadores assumiram a posição de principal porta de entrada para o acesso às notícias na ambiência virtual e levaram às primeiras experiências de plataformas de mídia social associadas ao jornalismo. Com a intensificação do processo jornalístico agregado às plataformas, os impactos ficaram mais evidentes. A partir de um resumo do estudo crítico de Van Dijck et al. (2018), pontuamos esses impactos: a personalização dos conteúdos, isolando os usuários em suas próprias bolhas a partir de produção e distribuição de notícias orientadas pelas demandas; perda de autonomia sobre a curadoria das notícias e decisões editoriais por parte dos veículos jornalísticos; a produção e a distribuição de notícias totalmente orientadas por dados advindos das plataformas, entrando em conflito com a independência jornalística e a cobertura abrangente de notícias – uma função social da atividade; o poder humano de seleção de notícias alterado para o poder algorítmico implantado pelas plataformas, em que há pouca sensibilidade e relevância cultural, local, política e histórica para tratar em conteúdos específicos; a seleção automatizada de notícias condizente com princípios de individualização e viralidade.

Paralelamente, as plataformas se tornaram meios para a medição da audiência pela extração de dados dos usuários. Assim, as organizações jornalísticas adaptam seus conteúdos e planejam sua distribuição com

base nessas informações, uma reorganização do sistema que permite que as plataformas comecem a governar os fluxos de notícias. Para Van Dijck et al. (2018), essa característica colide potencialmente com a independência jornalística.

De acordo com as últimas edições do *Digital News Report*, estudo comparativo internacional sobre consumo de notícias realizado pelo Instituto Reuters (Newman, 2022, 2023), o acesso direto a websites e aplicativos dos próprios veículos de comunicação vinha se tornando cada vez menos importante, sendo que, no ano de 2023, a pesquisa demonstrou a preferência pelo acesso às notícias por meio de plataformas de mídias sociais superando o acesso direto. Tal mudança foi impulsionada principalmente por comportamentos emergentes de indivíduos mais jovens (Newman, 2023). A pesquisa ainda revela outros aspectos do consumo do jornalismo online, como o declínio do engajamento e a evitação seletiva de notícias. Atualmente, o público demonstra menos interesse na busca por notícias das grandes histórias do dia.

Somando-se ao aspecto da diminuição do engajamento, a proporção de participação ativa nas notícias online também caiu consideravelmente – apenas um quinto dos pesquisados entra nesse grupo. Hoje há uma minoria de usuários compartilhando conteúdos e fazendo comentários. Porém, a pesquisa evidenciou que a participação online mudou, até certo ponto, para redes fechadas, como WhatsApp, Telegram e Discord.

Houve um considerável aumento da preocupação do público pesquisado para o *Digital News Report* em relação à seleção algorítmica de notícias. Na última edição (Newman, 2023), menos de um terço dos participantes da pesquisa (30%) afirma preferir ter conteúdos noticiosos

indicados com base no consumo anterior. Entretanto, um número ainda menor de indivíduos (27%) afirmou preferir que as notícias sejam selecionadas por editores ou jornalistas.

Além de se converterem em um canal prioritário de acesso às notícias, as mídias sociais constituem o fenômeno próprio das plataformas que é o do acesso às notícias de modo involuntário. Logo, os conteúdos jornalísticos ou de acontecimentos da atualidade aparecem misturados a outros materiais diversos e não são um resultado de uma busca deliberada por notícias (Gómez-Calderón et al., 2021). Tal fenômeno indica transformações no ecossistema informativo, nas experiências noticiosas e aponta questões relativas aos espaços de educação midiática.

O fotojornalismo e o caso específico do Instagram

A plataformização do jornalismo responde, de maneira considerável, às incorporações das fotografias nos fluxos das mídias sociais e também em conteúdos voltados para aplicativos de mensagens, como o Whatsapp. Como principais formas de entrada dos usuários na rede noticiosa dos veículos, essas plataformas redefinem aspectos da linguagem fotojornalística e funcionam ainda como interfaces para a navegação em outros espaços digitais. Ao considerarmos os aspectos da circulação das fotografias jornalísticas, observamos que as mídias sociais interconectam, nos fluxos das notícias e reportagens, os perfis dos veículos de comunicação com os dos fotógrafos e as redes pessoais dos componentes do público interagente. Essas plataformas também se tornaram espaços de apropriações e ressignificações das imagens fotográficas, características de uma cultura digital em que estão presentes

os valores do acesso, intervenção e compartilhamento, indo além da fruição e interpretação das imagens.

É nesse outro lugar de contemplação multimídia que a dimensão individual encontra expressão e ressignificação. Com a eclosão da mídia digital, demarca-se a era da visualização na web, em que as redes sociais servem como fator multiplicador de imagens. Fotografias podem ser redirecionadas como representações duplicáveis ao infinito. (Avancini, 2017, p. 251)

Caso especial é a apropriação por parte dos jornais e fotojornalistas da plataforma de mídia social Instagram. Criada com a finalidade de compartilhamento instantâneo de imagens, a plataforma possibilita que os usuários postem fotos, façam uso de diferentes recursos de edição e inserção de informações. O Instagram tem na fotografia a sua sustentação primeira, onde a produção e publicação fotográficas configuram-se como as ações primordiais do aplicativo, desse modo, destacamos o decisivo papel do Instagram no armazenamento e compartilhamento de imagens no ambiente digital e como hoje esta mídia social se tornou integrada ao fazer fotojornalístico.

Há uma rotina de publicações por parte dos veículos de imprensa completamente apoiadas no Instagram, seguindo as lógicas do *feed* – uma linha do tempo ou de visualização das postagens feitas –; dos *stories* – ferramenta do aplicativo que possibilita a publicação de fotografias e vídeos exibidos por 24 horas –; dos destaques – *stories* já postados que são fixados no perfil do usuário – e a inserção de *hashtags* – marcadores que agrupam conteúdos e direcionam o usuário para esse agrupamento de publicações de mesmo tema. As *hashtags* funcionam como catalogadoras de conteúdo para a ampliação da visibilidade. Nos perfis dos jornais,

parte significativa dos internautas passa a interagir com o noticiário a partir das mídias sociais e, se considerado as postagens para o feed do Instagram, esse acesso à notícia se dá particularmente voltado para a fotografia, a “capa” de todas as postagens.

Voltando-nos ao papel das mídias sociais, em especial do Instagram, na seleção e distribuição de fotografias jornalísticas, podemos observar a relevância de hábitos como a ampliação da conectividade à Internet – no tocante a espaços e tempos de conexão dentro das rotinas – e do consumo de conteúdo jornalístico via dispositivos móveis corroborando para o desenvolvimento da plataforma também numa perspectiva voltada à circulação de notícias. A lógica de construção e navegação pela plataforma Instagram reforça a característica indicada nas pesquisas citadas anteriormente sobre o consumo noticioso na atualidade, sobretudo entre os mais jovens: os usuários não estão ativamente procurando por notícias durante os seus acessos às plataformas, por isso o “encontro” de notícias acidentalmente é mais favorecido. Além disso, os parâmetros da contextualização e distribuição do fotojornalismo não estão nas mãos dos veículos e sim sob a governança das plataformas. Esse “despoder” editorial sobre o conteúdo fotográfico torna-se desafiador nos tempos atuais.

No contexto internacional, a pesquisa Digital News Report (Newman, 2023) mostrou que o público jovem, especificamente, vem ditando uma tendência que é a atenção voltada às plataformas Instagram, Snapchat e, mais recentemente, TikTok como fontes de notícias. Houve uma diminuição do interesse pelo Facebook e X (ex-Twitter), redes consideradas tradicionais no que diz respeito a acesso às notícias entre jovens com menos de 25 anos. No Brasil, o Instagram é a terceira mídia

social mais utilizada quando se trata de acessar notícias. A plataforma fica atrás do WhatsApp (primeiro lugar) e YouTube (segundo lugar).

Esses dados levam a observar alguns aspectos relevantes, sendo o primeiro deles a importância dos conteúdos visuais nas notícias acessadas nas plataformas de mídias sociais. O conteúdo baseado em vídeo distribuído pelas redes YouTube, Instagram e TikTok está se tornando mais importante quando se trata de notícias, especialmente no sul global. Os grupos mais jovens consomem mais vídeos de notícias através de mídias sociais, sendo que essa inclinação coincide com o auge dos vídeos curtos trazidos pelo TikTok, o Instagram Reels e YouTube Shorts. No que se refere ao Instagram, percebemos uma evolução das affordances e o que podemos nos referir como uma “contaminação” por outras mídias sociais, sobretudo as baseadas em vídeo, as quais influenciaram e passaram a compor a estrutura da plataforma inicialmente voltada para a publicação e compartilhamento de fotografias.

Outro aspecto observado no que diz respeito às mídias sociais como fontes de notícias é a apresentação de conteúdo por algoritmos – por recomendações pelo histórico de navegação e automatizadas. Também o fato de que, nas mídias sociais, o público recorre mais às celebridades e aos influenciadores do que aos jornalistas, mesmo quando se trata de notícias, o que foi mais destacado pelos mais jovens (Newman, 2023). Além disso, a pesquisa do Instituto Reuters demonstrou que no TikTok e no Instagram os usuários estão mais propensos a consumir postagens divertidas ou sátiras de notícias.

Um dos aspectos marcantes do contexto do jornalismo nas plataformas de mídias sociais é a interconexão entre redes institucionais/veículos e profissionais/jornalistas complexificando a apresentação

e organização dos fluxos de informações. No que diz respeito aos fotojornalistas, podemos observar os perfis individuais sob o viés da performance em redes digitais, criação de vínculos entre os veículos de comunicação e os leitores/interatores e a busca de engajamento nas notícias, tendo em vista as conexões instantâneas que configuram as mídias sociais. As postagens de repórteres fotográficos que se voltam às mídias sociais variam desde a divulgação de fotografias selecionadas e publicadas nos jornais, resultados do trabalho diário, até materiais extras e conteúdos sobre os bastidores das coberturas fotográficas. Há profissionais que compartilham sistematicamente suas vivências no fotojornalismo, geram discussões a respeito de produções específicas, além de darem visibilidade a projetos fotográficos pessoais, o que corresponde ao caso escolhido para a análise neste artigo.

Dinâmicas fotojornalísticas no perfil do Instagram de Gabriela Biló

Neste artigo, objetivamos analisar as reconfigurações do fotojornalismo no contexto em que as lógicas das plataformas digitais ressoam na cultura visual vigente. Voltamos os nossos olhares para a criação de modelos de visualização e apresentação a partir da organização ditada pelas plataformas, as quais dizem sobre os elementos essenciais do ato de se deparar com as imagens fotojornalísticas, da leitura, da apropriação diversa e das possíveis ressignificações das imagens considerando as novas formas de se atuar sobre as mídias. Para compor a nossa análise, elegemos a atuação na plataforma de mídia social Instagram da repórter fotográfica da sucursal da Folha de S.Paulo em Brasília, Gabriela Biló.

A cobertura fotojornalística da política brasileira e o cotidiano no Palácio do Planalto são rotineiramente compartilhados nos perfis

das plataformas de mídias sociais da fotojornalista, uma relevante performance nas redes digitais que nos levou a escolhê-la para este estudo. A repórter fotográfica representa não só uma geração jovem de profissionais da imprensa, como teve seu trabalho premiado nacional e internacionalmente: o mais recente é a Menção Honrosa América do Sul do Prêmio World Press Photo em 2024 por seu trabalho na cobertura dos atentados à sede dos Três Poderes, em Brasília, em 8 de janeiro de 2023³. Biló é autora do livro “A Verdade vos Libertará”, pela editora Fósforo, que reúne imagens fotojornalísticas feitas por ela de acontecimentos do cenário político brasileiro durante a década que vai de 2013 a 2023.

Nosso estudo está centrado na análise da performance da fotojornalista na plataforma Instagram, sendo que separamos e categorizamos todas as postagens desde o mês de janeiro de 2023 até 18 de setembro de 2024, o que totalizou 165 postagens analisadas. Destas, 79 foram reunidas no grupo de fotografias ou sequências de fotografias feitas para o jornal Folha de S.Paulo que Gabriela Biló inclui em seu *feed* do Instagram; algumas delas possuem somente uma referência direta - “Para @folhadespaulo” -, outras recebem descrições detalhadas e comentários da fotógrafa.

Em outra categoria estão 44 postagens que são vídeos curtos (*reels*) sob a *hashtag* “Folha e Biló em Brasília” (*#FolhaeBilóemBrasília*). A fotojornalista grava um vídeo semanalmente em que apresenta os bastidores da cobertura de imprensa em Brasília, conta detalhes sobre

3. Gabriela Biló foi finalista do prêmio internacional LOBA, da Leica, e ganhadora do Prêmio IREE de Jornalismo em 2022. Foi vencedora do Prêmio Mulher Imprensa na categoria Fotografia em 2020 e 2021. Recebeu a Menção Honrosa no Prêmio Vladimir Herzog em 2020, e o Prêmio Direitos Humanos, concedido pela Assembleia Legislativa de São Paulo, pela cobertura das manifestações de 2013.

acontecimentos noticiados e comenta assuntos técnicos da fotografia, como uso de equipamentos, posicionamento de fotógrafos nos espaços, escolhas para os cliques, pautas fotográficas, etc. *#FolhaeBilóemBrasília* também já teve, como assuntos, a cobertura fotográfica majoritariamente masculina e casos de assédio vivenciados por mulheres que trabalham no jornalismo audiovisual e político.

Reunimos 38 postagens na categoria de projetos profissionais e premiações, desse modo, aquelas que vão além do veículo Folha de S.Paulo, como a participação de Biló em eventos, exposições, entrevistas, o lançamento de seu livro, entre outros (incluindo publicações e *reels*). Há também debates que a própria fotógrafa inicia no Instagram, desvinculados do perfil da Folha. A última categoria em que reunimos as postagens de Gabriela Biló é a de conteúdos audiovisuais desenvolvidos para o próprio jornal Folha de S.Paulo, com um total de quatro dentro do período analisado.

Tabela 1

Categorização do material selecionado no Instagram de Gabriela Biló e analisado

Categoria	Número de postagens*
Fotografias ou sequências de fotografias feitas para o jornal Folha de S.Paulo	79
Vídeos semanais de <i>#FolhaeBilóemBrasília</i>	44
Projetos profissionais e premiações	38
Conteúdos audiovisuais para o jornal Folha de S.Paulo	4

Nota. *O período de postagens analisado é de 2 de janeiro de 2023 até 18 de setembro de 2024.

Elaborada pelos próprios autores (2024).

O perfil de Gabriela Biló no Instagram tem 77.908 seguidores. Além das publicações, que são exploradas no artigo e foram categorizadas para a análise, é possível assistir o conteúdo da seção de destaques, porém o material é mais antigo. Além de uma reportagem especial sobre queimadas na região amazônica brasileira, dos bastidores sobre a cobertura do futebol e da posse presidencial, dentro de “destaques” está a seção de “Dúvidas/dicas”, com bastidores da imprensa no Palácio do Planalto, respostas às perguntas dos internautas e espaços de diálogo sobre pautas e equipamentos. O que nos leva a compreender essa seção como a que antecedeu ao que atualmente é feito em *#FolhaeBilóemBrasília*. No entanto, está relacionada ao conteúdo jornalístico da época em que a fotógrafa trabalhava no jornal O Estado de S. Paulo (Estadão)⁴.

Atualmente, Biló também tem uma forte atuação na plataforma de mídia social TikTok, onde disponibiliza os mesmos *reels* do Instagram. Já o Facebook é mais utilizado pelo veículo Folha de S. Paulo para as postagens dos vídeos semanais *#FolhaeBilóemBrasília*. A nossa escolha pela análise do perfil do Instagram da fotógrafa se deve tanto pela perspectiva inicial que a plataforma trouxe de edição e compartilhamento de fotografias quanto pela relevância do Instagram no uso específico da fotojornalista, enquanto conta profissional. Portanto, partimos da estrutura desta plataforma de mídia social para compreendermos como a fotógrafa exemplifica um caso de atuação sobre a mídia ressignificando os processos fotojornalísticos de produção e circulação das imagens de imprensa. Optamos por focar nossa análise nas duas

4. A cobertura das manifestações de junho de 2013 para uma agência de notícias rendeu um convite à Gabriela Biló para trabalhar no jornal *O Estado de S. Paulo*, veículo em que esteve até 2022, sendo que, desde 2019, na sucursal do Estadão em Brasília.

primeiras categorias que criamos: as fotografias da Folha postadas no *feed* e os vídeos semanais que fazem parte de *#FolhaeBilóemBrasília*.

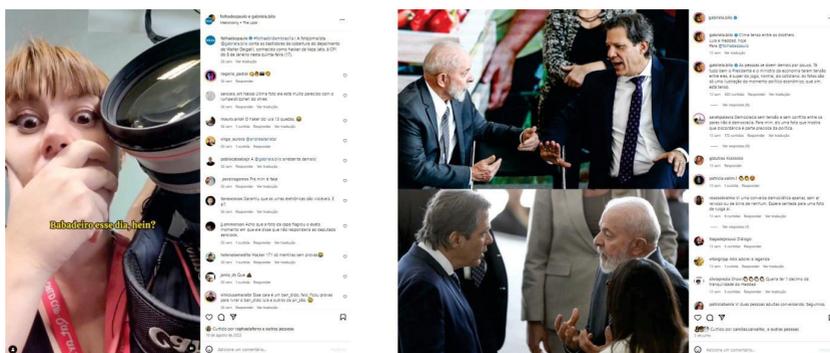
Desperta-nos atenção como a fotógrafa usa as plataformas de mídias sociais para o fotojornalismo, sobretudo o que vem sendo construído de conteúdo associado entre o perfil próprio e o do jornal Folha de S.Paulo. Observamos que Gabriela Biló promove uma existência midiática das fotografias para além do que foi escolhido para estar no *website* e na edição impressa da Folha. Ao comentar a respeito da rotina no fotojornalismo, narrar momentos dos bastidores e escolhas para as suas fotos, ela fornece outros olhares comunicacionais para essas imagens. Por meio da mídia social, Biló se conecta e interage com o público e usa de valores como pessoalidade e segmentação para tratar dos assuntos relacionados à fotografia e à política a partir das fotografias jornalísticas.

As imagens postadas no *feed* do perfil não são apenas um arquivo do que foi para o jornal ou mesmo um portfólio da fotojornalista. Esse material segue reverberando na mídia social a partir das interações, sendo transformado e provocando transformações em virtude do poder da narrativa de Biló, aberta e processada via possibilidades dos usos da tecnologia digital. Podemos perceber, assim, que a atitude de comentar e explicar a fotografia a faz ocupar espaços para além dos espaços tradicionais de recepção e circulação das notícias e reportagens do jornal, sendo utilizados elementos que expandem o relato e o testemunho sob a linguagem e *affordances* próprias das mídias sociais. Portanto, torna-se visível a dinâmica de plataformização na articulação entre as produções do jornal e da reporter fotográfica.

Compreendemos que, nesse exercício, Biló associa a lógica da plataforma à circulação da fotografia jornalística de destaque do momento. A utilização das *affordances* convertem a atividade fotojornalística – nesse sentido de “atividade” referimo-nos à produção e interpretação/apropriação – em formatos e linguagens, processos comunicacionais voltados para a plataforma de mídia social. Verificamos, assim, a coloquialidade, o tom cômico e a utilização de elementos audiovisuais e gráficos objetivando uma leitura interativa das fotografias. A expressão “Babadeiro esse dia, hein?” é um exemplo, a qual Biló utiliza em um dos seus vídeos para se referir ao dia do depoimento de Walter Delgatti, hacker que ficou conhecido por invadir celulares de autoridades da Operação Lava Jato. Outro exemplo é “Clima tenso entre os *brothers*”, uma legenda que utiliza dentro da postagem de fotografias produzidas do presidente Lula com o ministro da Fazenda, Fernando Haddad.

Imagem 01

Montagem formada por dois prints de tela, de diferentes postagens da fotojornalista Gabriela Biló em seu perfil na mídia social Instagram

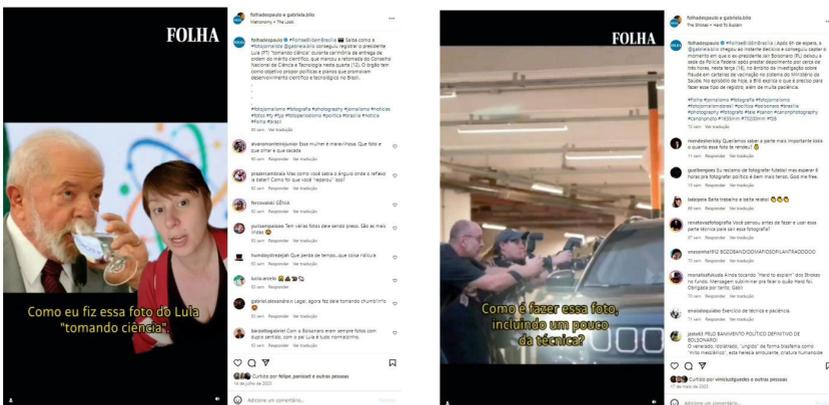


Biló (2023c), Biló (2024), respectivamente.

Nesse sentido, percebemos os elementos típicos de estímulo à experiência do usuário por diversas vias a partir das postagens construídas por Biló, seja por meio do interesse pelos assuntos da fotografia, pelo debate político ou ainda pelas curiosidades despertadas sobre a cobertura fotojornalística em si. A fotojornalista destaca escolhas técnicas e estéticas que proporcionaram fotografias belas, criativas e impactantes. Selecionamos como exemplos a da reinstalação do Conselho Nacional de Ciência e Tecnologia, em que Biló consegue na fotografia um efeito de reflexo no copo do presidente Lula e o “grande feito” de obter a fotografia da saída do ex-presidente Jair Bolsonaro da sede da Polícia Federal após prestar depoimento.

Imagem 02

Montagem formada por dois prints de tela, de diferentes postagens da fotojornalista Gabriela Biló em seu perfil na mídia social Instagram



Biló (2023b); Biló (2023a), respectivamente.

Há também a via dos debates públicos que Biló inicia pelas mídias sociais, como a das mulheres no fotojornalismo, liberdade de imprensa e desinformação. É marcante o uso da crítica e do humor, sendo que ela adota como temas suas próprias experiências e imagens produzidas – bem como as suas falhas – para aproximar e promover interações por meio das dinâmicas da mídia social. Destacamos dois vídeos curtos que compõem o *#FolhaeBilóemBrasília*: o primeiro sobre a cobertura dos eventos comemorativos pelo dia 8 de Março no Palácio do Planalto, em que Biló volta o seu olhar para a equipe fotográfica e audiovisual composta somente por homens naquele momento; o segundo refere-se ao dia em que não conseguiu registrar a chegada nem a saída do ex-presidente, Jair Bolsonaro, e da ex-primeira dama, Michelle Bolsonaro, da sede da Polícia Federal, momento que fez parte da investigação do caso das joias.

Assim, as fotografias de Biló adquirirão um outro tratamento pela via da plataforma de mídia social e reverberam de maneiras distintas à informação jornalística que parte dos veículos. Seja a imagem postada em seu *feed* e disponibilizada para o debate público, ou a que recebe uma legenda ou comentário da própria Biló e não o texto descritivo do jornal. Ou ainda a fotografia que ganha destaque e é comentada em um vídeo semanal do *#FolhaeBilóemBrasília*. Ao trabalhá-las dentro de uma linguagem própria das mídias sociais, a fotojornalista utiliza-se de *affordances* do Instagram, cria *trends* com as suas produções e propositalmente possibilita relevâncias às coberturas. Nesse aspecto, podemos considerar que ela trabalha de outras maneiras com o referente fotografado, com o acontecimento, o instante e o testemunho, provocando deslocamentos e atravessamentos a partir da plataforma de mídia

social enquanto ambiência em que se instala a imagem. Percebemos assim outras maneiras de intermediação provocadas com as imagens fotojornalísticas e, assim, podemos pensar em dinâmicas outras provocadas dentro do próprio fotojornalismo. De certa maneira, a lógica das mídias sociais são operadoras essenciais dessas dinâmicas.

Tanto nas fotografias postadas quanto nos vídeos sobre as coberturas fotojornalísticas, os cruzamentos entre as narrativas de autoria do jornal Folha S.Paulo e da Gabriela Biló são constantes. Mas são evidentes, sobretudo, um exercício performativo nas mídias sociais por parte da fotojornalista que nos leva a relacioná-la às características de influencer, seja pela criação de vínculos entre assuntos e interatores, investimento no engajamento nas notícias e ainda em suas diversas postagens que representam uma atividade de educação visual/midiática crítica. Fazemos essa associação ao entendermos que Biló mostra o seu cotidiano no fotojornalismo, elementos da vida profissional e privada e mantém uma relação íntima com os seus seguidores, de modo a influenciar decisões e experiências de informação, bem como a noticiabilidade.

Nessa perspectiva, recorremos a Karhawi (2015, p. 47), que em sua revisão teórica e conceitual se refere aos influenciadores como aqueles que têm “poder de colocar discussões em circulação; poder de influenciar em decisões em relação ao estilo de vida, gostos e bens culturais daqueles que estão em sua rede”. Exemplificamos com dois vídeos curtos de Biló: o que ela anuncia a disponibilização ao público de uma sequência com as suas fotografias da cobertura dos atentados à sede dos Três Poderes, em Brasília, em 8 de janeiro de 2023; o outro em que comunica que é vencedora do World Press Photo em 2024 na categoria Menção Honrosa América do Sul.

Considerações finais

A partir de uma revisão teórica sobre plataformização e suas consequências na produção e consumo de notícias, direcionamos nossos olhares para um trabalho fotojornalístico que ocupa a agenda das mídias sociais, que é o de Gabriela Biló. Neste trabalho focamos em suas estratégias comunicacionais, nas intencionalidades. Ela exemplifica uma realidade do trabalho atual da imprensa, em que as narrativas jornalísticas produzidas visam atender às mídias sociais. No entanto, podemos considerar que Biló se diferencia pelo modo como (re)circula e, ao nosso ver, (re)define notícias pela forma como utiliza das *affordances* e promove uma nova esfera para o acontecimento fotografado.

Por atenderem às lógicas de circulação específicas das redes em que estão inseridas – como o Instagram, que estudamos, ou mesmo o TikTok que recebe as postagens de Biló – essas fotografias são atravessadas por elementos de noticiabilidade inaugurados dentro dessas mídias sociais, como os compartilhamentos, as tendências, o testemunho por quem detém um papel de influência a partir dos espaços digitais e o alcance dado por hashtags. Biló é uma profissional inserida na dinâmica das plataformas, enquanto uma produtora de conteúdo que ultrapassa a postagem de suas fotografias, o que diferencia seu trabalho fotojornalístico em si. Ao lidar de outras formas com representações, referenciais, testemunhos, entre outros aspectos tradicionais do fotojornalismo pela via das mídias sociais, ela proporciona uma transformação da própria narrativa fotojornalística.

Como foi estudado, uma característica que configura o fotojornalismo nas mídias sociais é o fazer parte de uma ambiência híbrida, algo que difere em grande medida dos espaços tradicionais antes ocupados

pela atividade, que possuía uma delimitação do papel do veículo e do(a) fotógrafo(a). Tal característica favorece as redefinições no conceito de “fonte jornalística”, além da forma de chegada até as notícias e reportagens. É possível que a atuação de Biló na mídia social e, por isso, a atividade por meio das plataformas, proporcione visualizações de suas coberturas fotográficas e acesso às notícias que o próprio veículo não consiga promover. Além disso, leva-nos à questão se as postagens da fotojornalista são capazes de promover espaços de participação ativa nas notícias online e também de aproximação do público jovem do conteúdo jornalístico e dos acontecimentos políticos.

Estamos em uma nova etapa do fotojornalismo; é perceptível que as relações com as imagens são outras e que as plataformas digitais em suas affordances trouxeram mudanças profundas. Somos sujeitos envolvidos em novas condições imagéticas e estruturais com as tecnologias e isso ressignifica não só as visualidades como as experiências de notícias.

Referências

Avancini, A. (2017). A expansão do fotojornalismo. *Revista Extraprensa*, 11(1), 241-255.

Biló, G. [@ gabriela.bilo] (2023a, maio 17). #FolhaeBilóEmBrasília | Após 6h de espera, a @gabriela.bilo chegou ao instante decisivo e conseguiu captar o momento em [Vídeo]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CsWU3S0snPq/>

Biló, G. [@ gabriela.bilo] (2023b, julho 14). #FolhaeBilóemBrasília 📸 Saiba como a #fotojornalista @gabriela.bilo conseguiu registrar o presidente Lula (PT) “tomando ciência” [Vídeo]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CusJt89Ou6w/>

Biló, G. [@ gabriela.bilo] (2023c, agosto 18). #folhaebilóembrasília | A fotojornalista @gabriela.bilo conta os bastidores da cobertura do depoimento [Vídeo]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CwGu0ZTOjr1/>

Biló, G. [@ gabriela.bilo] (2024, julho 3). *Clima tenso entre os brothers Lula e Haddad, hoje Para @folhadespaulo* [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C8-FoV2PZjU/>

Carlón, M. (2020). Entre el poder de los enunciadores y el poder de los discursos. La circulación hipermediática de las imágenes contemporáneas. In J. Ferreira, A. Fausto Neto, P. G. Gomes, J. L. Braga, & A. P. da Rosa (Orgs.), *Redes, sociedade e pólis: recortes epistemológicos na midiatização*. FACOS-UFSM.

D'Ándrea, C. (2020). *Pesquisando plataformas online: conceitos e métodos*. EDUFBA.

Gómez-Calderón B., González-Cortéz, M. E., & Farias-Batlle, P. (2021). El uso informativo de las redes sociales por parte de los jóvenes: un estado de la cuestión. In J. Sogarra-Saavedra, J. Jerreo-Gutiérrez, & T. Hidalgo-Mari (Coords.), *De la universidad a la sociedad. Transferencia del conocimiento en el área de Comunicación*. Editorial Dykinson.

Helmond, A. (2015). The platformization of the web: Making web data platform ready. *Social Media+ Society*, 1(2).

Hepp, A. (2020). Da midiatização à midiatização profunda. In J. Ferreira, A. Fausto Neto, P. G. Gomes, J. L. Braga, & A. P. da Rosa (Orgs.), *Midiatização, polarização e intolerância: entre ambientes, meios e*

circulações (Vol. 1, pp. 23-38). FACOS-UFSM. <http://repositorio.ufsm.br/handle/1/22504>

Jenkins, H. (2009). *Cultura da Convergência*. Aleph.

Karhawi, I. (2017). Influenciadores digitais: conceitos e práticas em discussão. *Revista Comunicare*, 17(Edição especial de 70 anos da Faculdade Cásper Líbero), 46- 61. https://www.researchgate.net/publication/341983923_Influenciadores_digitais_conceitos_e_praticas_em_discussao

Newman, N., Fletcher, R., Eddy, K., Robertson, C. T., & Nielsen, R. K. (2022). *Reuters Institute Digital News Report 2022*. <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2022>

Newman, N., Fletcher, R., Eddy, K., Robertson, C. T., & Nielsen, R. K. (2023). *Reuters Institute Digital News Report 2023*. <https://reutersinstitute.politics.ox.ac.uk/digital-news-report/2023>

Van Dijck, J., Poell, T., & Wall, M. (2018). *The Platform Society: public values in a connective world*. Oxford Press.

FOTOJORNALISMO COMO EXPRESSÃO DA REIVINDICAÇÃO SOCIAL: ANÁLISE DAS MANIFESTAÇÕES NA CIDADE DE MAPUTO NA LENTE DE LUÍSA NHANTUMBO

Xavier da Ilda Alexandre Ninlova¹

A fotografia é um elemento imprescindível para a demonstração ou narração dos factos jornalísticos, pois traz um conjunto de informações que não poderiam caber em simples palavras. Com o aparecimento de agências fotográficas deu ao início mais uma importante demarcação para o crescimento do espaço da imagem no jornalismo. Segundo Sousa (2002), este marco importante é registado com a fundação da agência londrina *Illustrated Journals Photographic Supply Company*, a primeira agência fotográfica de facto, em 1894, que inaugura uma era de expansão do fotojornalismo. Ainda, segundo o pesquisador português, apesar

1. Doutorando em Comunicação pela Universidade Estadual Paulista (UNESP).
Docente no curso de Jornalismo na Escola Superior de Jornalismo – Moçambique.
xavier.ninlova@unesp.br

de hoje considerarmos a fotografia como um elemento fundamental da imprensa, isso nem sempre aconteceu. Quando a fotografia surgiu, no final da década de 1830, os jornais já existiam em bom número, tanto na Europa como nas Américas.

Entretanto, por razões tecnológicas, foram necessários mais de 30 anos para ser possível o aproveitamento de fotografias na imprensa. É sabido que a fotografia trilhou vários caminhos para se firmar no mundo. Ela passou da analógica para chegar na era digital. Com a digitalização da fotografia os acontecimentos chegam com rapidez ao público. É um facto irrefutável que a fotografia digital trouxe mudança no fotojornalismo, tendo em conta que afectou cada parte deste ofício, desde o processo fotográfico, à transmissão e impressão de fotografias nos jornais, bem como as próprias rotinas jornalísticas (Sousa, 2001).

Com a digitalização, questões surgiram e levantam-se questões de credibilidade no fotojornalismo. Além da possibilidade de editar, armazenar e visualizar uma fotografia antes da sua impressão, a fotografia digital trouxe também a manipulação, que de acordo com Sousa (2002), não pode ser vista como reflexo da realidade. Neste trabalho, pretendemos discutir o fotojornalismo enquanto elemento de expressão da reivindicação social que narra histórias de forma “congelada”, o que possibilita a cada um contar o mesmo facto, mas de maneira distinta. Fundamentado no embasamento teórico-metodológico da semiótica da imagem, destacando as contribuições propostas por André Melo Mendes (2019), o *corpus* de análise é constituído por imagens extraídas na página de Instagram da fotojornalista moçambicana Luísa Nhantumbo, com foco no registo de manifestações populares ocorridas na capital de Moçambique, Maputo. A fotografia adquire,

a cada dia, maior relevância como documento, meio de expressão e fonte de informação, pois possibilita o registo e eterniza o instante, propiciando a reconstrução de factos passados e constitui-se também como importante subsídio para pesquisa nas diferentes áreas. Conforme Mendes (2019, p. 15) “na contemporaneidade, a massificação dos meios capazes de produzir imagens tornou ainda mais presente as imagens bidimensionais e, conseqüentemente, aumentou seu papel social, na medida em que ela se consolidou como uma mediadora privilegiada do universo simbólico dessa mesma sociedade.” Neste contexto, entende-se a fotografia como a preservação de memória individual ou colectiva, que funciona nas mentes como espécie de passado preservado, onde a cena é congelada e o que resta são memórias dos momentos vividos.

Assim sendo, damos ênfase ao papel social dos documentos fotográficos no que se refere a sua utilização como instrumentos da mediatização visual. Invocamos Mendes (2019) que chama atenção para o facto de estarmos a assistir à massificação dos aparelhos capazes de produzir, tratar e veicular imagens (digitais ou não) sem, no entanto, serem acompanhados por instrumentos teórico-metodológicos para a interpretação das imagens e o processo de construção e identificação da memória. Por essa razão, para o autor a abordagem semiótica é bem adequada para colmatar essa insuficiência interpretativa, porque está alinhada com a maneira contemporânea de pensar a imagem, oferecendo ferramentas úteis para analisar e criticar as mensagens e discursos veiculados pela imagem fixa (bidimensional):

A especificidade da comunicação humana encontra-se ligada à nossa capacidade de ler e apreender o mundo por meio dos signos. A Semiótica (o estudo de como algumas coisas representam

outras) se preocupa com essa possibilidade de tudo ser signo, alertando-nos que a linguagem é capaz de tornar presente um ausente para alguém, produzindo nesse alguém um efeito interpretativo. (Pinto, 2009 citado por Mendes, 2019, p. 7)

Uma posição também compartilhada por Martine Joly, no manual *Introdução à análise da imagem*, quando refere “veremos que a abordagem teórica da semiótica permite não apenas reconciliar usos da palavra imagem, mas também abordar a complexidade da sua natureza, entre imitação, sinal e convenção” (Joly, 1994, pp. 10-11). A semiótica insere-se no quadro das teorias que se preocupam com o texto, procurando descrever e explicar o que ele diz e como faz para dizer, ou seja, tem como principal preocupação explicar as condições de apreensão e da produção de sentidos. “A preocupação com o sentido, no entanto, forçou o linguista a rever a sua concepção de língua e de estudos da linguagem e a romper as barreiras estabelecidas entre a frase e o texto e entre o enunciado e a enunciação” (Barros, 2005, p. 11).

Ainda, segundo a autora, o texto pode ser definido por sua organização interna e pelas determinações contextuais, isto é, pode ser um texto verbal, visual ou sincrético. Para construir o sentido do texto, a semiótica concebe o seu plano do conteúdo sob a forma de um percurso gerativo. São estabelecidas três etapas de percurso, nomeadamente o nível fundamental (a mais simples e abstracta); nível narrativo ou das estruturas narrativas (organiza-se a narrativa do ponto de vista do sujeito) e o nível do discurso ou das estruturas discursivas, onde a narrativa é assumida pelo sujeito da enunciação (Barros, 2005). É perceptível que a fotografia tenha um valor para a memória, não só individual como colectiva. Por meio delas, se recorda factos que marcaram a vida das

peças de alguma maneira. O desenvolvimento da fotografia permitiu a conquista da liberdade de expressão e o respeito pela linguagem visual. Para Barthes (1984), o objectivo do documento fotográfico sempre foi, acima de tudo, garantir a diversidade na comunicação com o outro, por isso não é estranho afirmar que a fotografia é um órgão de comunicação tão capaz como outro qualquer.

Segundo Serén (2013, pp. 183-184) “o documento fotográfico deve ser visto como um objecto social, pertencente a uma sociedade de informação e comunicação, pois esta caracteriza-se pela sua capacidade de registo, em que são anotadas todas as transacções de uma sociedade transversal e global.” O autor afirma ainda que, tal como os restantes tipos de documentos, a fotografia é um acto social que exige a presença daqueles que são chamados os seus elementos básicos. Estes são a intenção, relacionada com a vontade, a expressão, que está intrinsecamente ligada à maneira de exteriorizar uma ideia e a inscrição, que é importante para manter os dois elementos anteriores.

Breve contextualização histórica do fotojornalismo

Na concepção de Sousa (2001, p. 416), o fotojornalismo é um campo de estudo difícil por causa das diversas visões em relação a sua delimitação, por isso entende que “falar de fotojornalismo não é fácil.” Apesar de assumir que seja um campo com muitas indagações e sem fronteiras claramente delimitadas, ele realça que as fotografias jornalísticas devem possuir “valor jornalístico”, isto é, agregar valor informativo quando analisadas em conjunto com o texto que lhes estão associados. De acordo Garcia e Costa (2015, p. 4) é somente depois da Primeira Guerra Mundial (1914 -1918), impulsionado pelo crescente número de

tiragens de produtos impressos que o “fotójornalismo moderno tem sua relação imagem versus texto iniciada na Alemanha.” De acordo com Dias (2006), é importante destacar o contributo da evolução tecnológica para o desenvolvimento do fotójornalismo tal como se apresenta nos dias actuais, tendo em consideração que anteriormente as imagens não eram feitas por fotógrafos ou profissionais com conhecimentos relacionados a área do jornalismo:

Os primeiros indícios do que se tornaria o fotójornalismo vieram a se manifestar quando os entusiastas da fotografia começaram a apontar a câmara para os acontecimentos com intenção testemunhal. (...) Só no final do século XIX que os mecanismos de reprodução necessários para fotójornalismo apareceram, antes a ligação entre os fotógrafos e as fotografias e os leitores era feita por desenhistas, gravuristas e gravuras de madeira. (Dias, 2016, p.6)

Para Sousa (2001, p.415) existe uma desvalorização do fotójornalismo enquanto actividade jornalística, facto que pode ser comprovado nos “manuais de jornalismo e mesmo em alguns livros de estilo, que não raras vezes ignoram esses temas ou apenas lhes consagram meia dúzia de linhas.” Todavia, actualmente, a fotografia desempenha um papel crucial no registo das diferentes formas de vida das sociedades, pois através dela conseguimos transmitir informações, ideias, sensações e outros tipos de mensagens. Na óptica do investigador português, o fotójornalismo ultrapassa a marca figurativa e decorativa a que são frequentemente representadas no jornalismo impresso. Deste modo, entendemos ser fundamental o desenvolvimento de estudos relacionados ao fotójornalismo para melhor compreender o valor que a narrativa

fotográfica desempenha na construção da narrativa imagética. Essa importância também é reforçada por Garcia e Costa (2015):

A fotografia tem no fotojornalismo atual um de seus campos de maior expressão e de veiculação de imagens. Por atual entende-se toda a produção pós-guerra que envolve imagens em sistema prioritariamente analógico e, com início ainda durante o período da Guerra Fria, das imagens digitais. A relação do jornalismo com a própria fotografia parece surgir com a impressão da luz em material sensível e que pode ser estabilizado. Do princípio da técnica: é a ação da luz que grava um suporte também composto de matéria, ou seja, há a conexão física com o seu referente, prova de que aquela imagem foi composta a partir daqueles elementos ali presentes, em um espaço temporal distante da reapresentação da imagem capturada. (Garcia & Costa, 2015, p. 3)

A foto credibiliza as informações, fazendo com que o leitor fique contextualizado sobre a temática abordada no texto, ou seja, a foto e o texto tornaram-se cada vez mais indissociáveis, assumindo-se como testemunhos conjuntos da verdade (Sousa, 2001). Essa constatação faz-nos corroborar com a visão de Barbosa (2007, p. 1) “o peso da imagem no relato de um acontecimento, ou na transmissão de uma mensagem, parece ser muito mais eficaz e perdurar por mais tempo na memória do indivíduo do que um material textual em sua totalidade. Uma fotografia parece deter um impacto maior sobre o observador do que o texto em relação ao leitor.”

As redes sociais na configuração de novas formas de interação: Instagram

As redes sociais têm ganhado grande espaço como plataformas de interação e criação de conteúdos mediáticos. É notória que com o

advento da internet e o avanço das tecnologias tem operado diversas mutações na sociedade e o campo da comunicação não escapa a essas alterações, uma visão defendida por Vaz (2010 citado por Lima, 2017, p. 7) “a internet deixou de ser uma mídia para ser um ambiente [...] Torna-se a cada dia em uma maneira de exercermos cada vez mais a nossa própria cidadania, a nossa própria condição humana na era da informação e conhecimento.” É dentro desse novo ecossistema que o Instagram se tem posicionado como uma das plataformas sociais que tem registado um grande crescimento. De acordo com Lima (2017), em 2010, o norte-americano Kevin Systrom e o brasileiro Mike Krieger criaram o Burbn, aplicativo de *check-in* com geolocalização, *chat* e compartilhamento de fotos.

No entanto, era um aplicativo difícil de operar. Em Outubro do mesmo ano, decidiram operar algumas mudanças com vista a tornar o aplicativo mais simples para os usuários. E desse esforço para tornar a experiência na plataforma mais flexível que surge o Instagram. Durante dois anos somente era possível aceder ao aplicativo através da plataforma IOS, facto que sofreu alteração em Abril de 2012, isto é, já era possível aceder o aplicativo na versão para Android. Conforme Andrade (2019), o aplicativo possibilita o compartilhamento de fotos e vídeos on-line entre usuários, que permite aplicar filtros digitais e compartilhá-los em outras redes como *Facebook*, *Twitter*, *Tumblr* e *Flickr*:

O Instagram é uma rede social de compartilhamento de imagens, cujo objetivo é registrar o instante vivido. Apesar de ser uma rede social de compartilhamento de imagens, não são quaisquer imagens, mas sim uma seleção que irão revelar gostos, crenças, desejos, projetos, visão política, etc. Sendo assim, cada perfil tem uma marca singular em cada página dessa rede. (Andrade, 2019, p. 59)

Em Moçambique, a rede social tem registado um grande crescimento em relação a outras redes. Segundo Kemp (2024), em Moçambique existem perto de 8 milhões de utilizadores de internet, sendo que 3 milhões tem redes sociais e acedem, na sua maioria, através do telemóvel. Ainda, de acordo com o documento, o Instagram é a quarta rede social com cerca de 600 mil utilizadores e tem registado um crescimento considerável ao longo dos anos. Por exemplo, em comparação com o ano de 2023, o número de utilizadores aumentou 51% e os homens representam a maioria dos usuários da rede social no contexto moçambicano.

Metodologia

A matéria de análise do presente estudo é composta por sete (7) fotografias extraídas na rede social Instagram da fotopermista moçambicana Luísa Nhantumbo, que retratam cenas de manifestações populares realizadas na cidade de Maputo, capital de Moçambique, focando em dois grandes movimentos: as manifestações organizadas pelo partido Renamo, o segundo mais importante de Moçambique, em contestação aos resultados das eleições autárquicas de 2023, que deram vitória ao maior partido do País, Frelimo, para gerir os destinos da autarquia de Maputo; as sequelas que ficaram nos rostos de alguns manifestantes que se fizeram presente na marcha de saudação ao falecido músico Edson da Luz, popularmente conhecido no mundo artístico por Azagaia.

As análises das imagens foram alicerçadas no modelo teórico-metodológico da semiótica da imagem, destacando as contribuições proposta por André Melo Mendes, por disponibilizar ferramentas proveitosas para examinar e avaliar as mensagens e discursos veiculados

pela imagem fixa (fotografia). Segundo Mendes (2019), a fotografia pode ser analisada em dois momentos, o primeiro, em que predomina a “objectividade”, o segundo, no qual se faz a análise dos elementos levantados no primeiro momento, mas tendo em consideração contexto (interno e externo à imagem):

Dessa forma, no estudo de uma imagem devem ser considerados não apenas seus aspectos formais e suas relações com o contexto histórico na qual essa imagem foi produzida e está inserida, mas também o diálogo com outras imagens da História da Arte e da História da Cultura (primeiro momento), esse cuidado contribuirá muito para a produção de uma interpretação consistente sobre essa imagem (segundo momento). (Mendes, 2019, p. 21)

A entrevista também foi utilizada como procedimento metodológico. Ela é definida como “a técnica em que o investigador se apresenta frente ao investigado e lhe formula perguntas, com o objetivo de obtenção dos dados que interessam à investigação” (Gil, 2008, p. 109). As entrevistas podem ser padronizadas ou estruturada e não padronizada ou não estruturada. Nesta pesquisa, utilizamos a entrevista padronizada ou estruturada. Conforme Prodanov e Freitas (2013), a entrevista padronizada ou estruturada é quando o entrevistador segue roteiro preestabelecido. Nesse sentido, houve a necessidade de conversar com a fotopermista Luísa Nhantumbo para poder explorar melhor as narrativas imagética do seu trabalho.

Luísa Nhantumbo: fotógrafa das marchas

A jovem fotopermista moçambicana Luísa Nhantumbo nasceu em Maputo, capital de Moçambique, possui trabalhos publicados na

área de produção de notícias, fotojornalismo e produção de vídeos. Tem experiência em rádio e interesse em explorar mais as tecnologias de comunicação multimédia. A sua relação com a fotografia começou quando entrou para cursar Jornalismo na Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane. No princípio, trabalhava na produção de vídeos e redacção de textos. Mas, a sua vida acaba tendo uma viragem quando começa a trabalhar na LUSA:

Entrei na LUSA em 2019 com estes dois componentes: vídeo e texto. Em 2021, há uma brecha para ser fotógrafa, porque o fotógrafo que prestava serviços tinha de voltar a sua terra natal. Então, mesmo por causa desse bichinho com as máquinas, eu disse à LUSA posso fazer fotografia. Quando me propôs o desafio era na perspectiva de ter mais uma coisa para agregar ao meu currículo. E foi isso, na verdade que me motivou a fazer fotografia. Queria, além de fazer vídeo e texto, queria também ter a componente fotográfica e ser uma jornalista completa. No início foi mesmo só para ter mais alguma coisa no meu currículo e depois me apaixonei. Hoje, gosto mais de fotografia do que de vídeo, mas o amor pelas máquinas está lá. Bem, precisamente por ter já conhecimento sobre vídeo, câmara de filmagem, quando surgiu este caminho para a fotografia, não achei que fosse ser algo, não pensei que fosse ser algo difícil, precisamente porque já sabia fazer vídeo. (Luísa Nhantumbo, agosto 2024, comunicação pessoal)

De acordo com Nhantumbo, a fotografia pode ser utilizada para diversas finalidades, sendo uma das mais importante como elemento de prova. “Estou a registar os acontecimentos do meu país, estou também de alguma forma a denunciar algumas falcatruas. É nesses momentos que me sinto muito mais jornalista por poder denunciar estas coisas. Esta falta de respeito pelos direitos humanos, pelo direito à manifestação e tantas outras coisas que temos estado a assistir “ (Luísa Nhantumbo,

agosto 2024, comunicação pessoal)). É licenciada em Jornalismo pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade Eduardo Mondlane (UEM).

Figura 1

Luísa Nhamtumbo em posição com as suas duas companheiras de trabalho



Nhamtumbo (2023a).

A UEM é a mais antiga instituição de ensino superior em Moçambique, fundada em 1962, sob a designação de Estudos Gerais Universitários de Moçambique. Na sua página de Instagram, Luísa Nhamtumbo se apresenta como jornalista multimídia. A página tem sido

um espaço encontrado para a difusão do seu trabalho como fotojornalista. Em 2024, Luísa Nhantumbo foi a grande vencedora de ensaios fotográficos da Bloco 4 Foundation, que usou a fotografia como mecanismo de denúncia da violência policial contra jovens, em espaços públicos na cidade de Maputo, capital de Moçambique.

A sua dedicação e empenho no registo das diversas manifestações populares que tem acontecido em Moçambique fez com que ficasse conhecida pela alcunha “fotografa das marchas”, pois tem procurado documentar os eventos para que o mundo saiba o que está a acontecer na sua terra natal. “Isto é parte da história do país. Nunca em Moçambique houve tanta manifestação quanto estamos a registar desde o ano passado. E algum dia isso vai ser falado. E as fotografias também vão dizer isto. Não vai ser só gente a contar como tem sido habitualmente aqui em África” (informação verbal). Para fazer os registos das poéticas fotográficas, Luísa Nhantumbo utiliza duas máquinas: uma 24-70, cujo alcance do zoom é menor, e depois tem uma 70-200, que o alcance do zoom é maior.

Análise e discussão

A fotografia ajuda perpetuar momentos, inspirar acções para o bem e um meio valioso para preservar a memória humana, devido a sua capacidade de que congelar eventos para que as pessoas que não tenham vivido possam ter acesso à diversas informações bem como servir de instrumento de aprendizagem para as novas gerações. Como referido anteriormente, o *corpus* de análise do estudo é composto por sete (7) fotografias extraídas na rede social Instagram da fotojornalista moçambicana Luísa Nhantumbo. A *figura 2*, reporta o momento de tensão

vivido entre Polícia da República de Moçambique e os membros do partido Renamo, a maior força política da oposição em Moçambique, na manifestação de repúdio aos resultados das eleições autárquicas de 11 de Outubro de 2023.

Figura 2

Carros blindados da polícia impedem a marcha dos membros do partido Renamo na cidade de Maputo



Nhantumbo (2023c).

O momento foi capturado no cruzamento entre as avenidas 24 de Junho e Amílcar Cabral, na cidade de Maputo, mostra viaturas blindadas e um efectivo fortemente armado da polícia moçambicana a impedir a passagem dos membros da Renamo que pretendiam se dirigir ao Conselho Constitucional. A imagem é dominada por veículos policiais e manifestantes, capturando um momento tenso durante uma manifestação. Na frente, observam-se pessoas segurando uma grande

faixa preta, sugerindo uma manifestação organizada. No primeiro plano, conseguimos ver um homem trajado com a camisa branca com duas mãos levantadas, dando sinal para que os seus companheiros detrás assim como aqueles que estavam mais adiantados não avançassem para a linha onde estão posicionados os carros blindados da polícia.

Figura 3

Antigo madgermane, vítima da violência policia na manifestação popular, posa com objecto que quase lhe tirou a vida



Nhantumbo (2023b).

No lado esquerdo, temos dois homens segurando a bandeira da Renamo e mais para frente temos um homem traçado completamente de preto e com os punhos para cima, sinal que simboliza força e resistência. No centro da imagem, há veículos da polícia, indicando uma forte presença deles no local. Os veículos estão posicionados de forma a bloquear a via, sugerindo uma tentativa de controlo ou dispersão dos

manifestantes. A presença massiva da polícia e a postura dos manifestantes evocam uma sensação de tensão e possível confronto. Assim como uma intervenção estatal na tentativa de controlar ou suprimir o protesto, o que pode ser interpretado como uma resposta a demandas sociais ou políticas não atendidas. A composição equilibrada, com a divisão entre manifestantes em primeiro plano e a polícia ao fundo, enfatiza o confronto entre cidadãos e o braço armado do Estado. A faixa preta e os braços erguidos adicionam camadas de significado, sugerindo um pedido de atenção quanto uma declaração de resistência.

Na *figura 3*, encontramos José Johanisse, 56 anos de idade, antigo *madgermane*², trabalhador na antiga República Democrática Alemã (RDA), na mão esquerda segura uma cápsula de gás lacrimogénio lançada pela Polícia da República de Moçambique (PRM). Em decorrência da actuação agressiva da polícia, ele foi atingido no rosto por uma cápsula de gás lacrimogénio e ficou com uma cicatriz. Para estancar o ferimento contraído, recebeu sete pontos. Ele segura o objecto que é a causa da tristeza que é possível verificar no seu rosto. Com um olhar fixo, penetrante e sem nenhuma marca de sorriso, mostra as marcas deixadas pela repreensão policial. O direito à manifestação está consagrado na Constituição da República, mas sempre que os moçambicanos saem à rua para exercer esse direito são reprimidos pela polícia.

2. A República Democrática Alemã assinou cerca de 21.000 contractos com trabalhadores(as) moçambicanos entre 1979 e 1989. Os acordos que regem os programas trabalhistas foram abandonados quando a Alemanha se reuniu e a RDA deixou de existir. A Alemanha Oriental nunca transferiu dinheiro para Moçambique pelos salários diferidos dos trabalhadores(as). Actualmente, a expressão é utilizada para se referir aos homens que saíram das diversas províncias de Moçambique para trabalharem na RDA e que reclamam há mais de duas décadas pagamento dos seus ordenados fruto dos descontos que fizeram quando estavam a trabalhar fora de Moçambique.

O primeiríssimo plano da fotografia, capturando o rosto desde a testa até por baixo do queixo, favorece para descrever o tipo de emoção e fornece maiores possibilidades para extrair vários significados na imagem. José Johanisse representa a indignação e tristeza estampada no rosto das inúmeras vítimas que sofrem repressão policial, pelo simples facto de se fazerem a rua para exercer um dos direitos fundamentais num Estado de Direito e Democrático. O signo representa para o interpretante a figura de um homem inconformado e que seguramente vai viver o resto da vida com as marcas dos efeitos da repressão policial. A expressão de um homem angustiado. Conforme Barbosa (2007, p. 23) “as fotografias funcionam como registo de fatos históricos marcantes, ou de pessoas famosas.” Nesse registo, apesar de focar numa figura anónima, o facto de a fotojornalista ter desfocado a parte traseira, faz com que sobressaia as diversas marcas que contam histórias no rosto de José Johanisse, pois quando se observa uma fotografia se está propenso a criar narrativas sobre algo, rememorar factos e ter certeza que algo foi realmente vivido.

Na *figura 4*, observamos Inocêncio Manhique, 34 anos de idade, posicionado em frente a uma parede de tijolos. O fundo revela mais paredes inacabadas e um céu claro, indicando que a foto foi tirada ao ar livre em um dia ensolarado. O jovem perdeu o olho esquerdo como resultado de uma bala de borracha disparada pela Polícia da República de Moçambique durante a repressão a marcha de homenagem ao músico Azagaia, ocorrida em 18 de Março, na cidade de Maputo. Azagaia, nome artístico do moçambicano Edson da Luz, falecido a 9 de Março de 2023, era amplamente conhecido por suas músicas críticas ao governo moçambicano.

Figura 4

Inocêncio Manhique, jovem moçambicano que perdeu o olho esquerdo numa manifestação, faz sinal de resistência contra a opressão policial moçambicana



Nhantumbo (2023b).

Com uma expressão neutra, ele olha directamente para a câmara enquanto realiza dois gestos distintos com as mãos. Com a mão direita, ele segura um olho postiço próximo ao olho direito. Com a mão esquerda, ele ergue o punho. A cor branca é entendida como simbólica da paz, na sua camiseta está estampada a sua própria imagem. O gesto com o olho postiço pode simbolizar “ver através de algo” ou “ver de uma maneira diferente”, sugerindo uma perspectiva única ou uma forma distinta de observar o mundo. Este gesto também pode ser interpretado como uma forma de foco, como se estivesse examinando algo com detalhe. Em contextos culturais específicos, segurar algo perto do olho pode ser um gesto artístico, que simboliza uma visão focada ou uma observação crítica.

Por outro lado, o punho erguido é amplamente reconhecido como um símbolo de solidariedade, resistência e poder, frequentemente associado a movimentos de direitos civis, protestos e lutas por justiça social. Este gesto tem sido utilizado por vários movimentos ao redor do mundo para simbolizar resistência contra opressão e a luta pela igualdade e direitos humanos. Em um contexto artístico ou de moda, o punho erguido pode ser uma declaração de força, identidade e resistência. Contudo, a combinação dos dois gestos pode sugerir uma mensagem mais complexa. O olho postivo próximo ao olho pode simbolizar uma visão clara ou uma perspectiva crítica, enquanto o punho erguido representa resistência contra a opressão do Estado materializada através da polícia. Juntos, eles indicam a importância de ver o mundo de maneira crítica e lutar por mudanças, bem como a disposição para continuar a lutar em defesa da causa social, ou seja, que a violência não lhe vai retirar a força e o animo de voltar à rua para lutar contra aquilo que considera ser injusto. As manifestações são, na maioria dos casos, lideradas por jovens que constituem a maior parte da população moçambicana.

No primeiro plano da *figura 5*, há um contentor de resíduos sólidos pertencente ao Conselho Municipal da Cidade de Maputo em chamas, do lado direito do poste que se encontra ao meio, temos um outro contentor em chama. Em segundo plano, ao fundo é possível ver algumas casas e duas viaturas estacionadas. O que nos leva acreditar que a confusão ocorreu numa área habitacional. Também conseguimos ver um homem com camisa branca, calça *jeans* e uma bolsa que circula na estrada. Pela forma natural que se encontra a caminhar, depreendemos que esse facto decorreu após os manifestantes terem sido retirados da via pública pela polícia.

Atear fogo no património do Conselho Municipal da Cidade de Maputo pode ser considerado como demonstração da raiva e fúria dos manifestantes e que encontraram na danificação do bem público a forma de descarregar a sua insatisfação com o anúncio dos resultados que não deram vitória ao partido deles. Tendo em conta que a razão das manifestações são os resultados das eleições autárquicas 2023, fica evidente que a escolha do património a destruir tem uma relação directa. Ou seja, há uma motivação consciente de atacar directamente uma entidade estatal por intermédio do seu património.

Figura 5

Património do Conselho Municipal da cidade de Maputo destruído por cidadãos enfurecidos por causa dos resultados eleitorais que deram vitória ao partido Frelimo



Nhantumbo (2023c).

No primeiro plano da *figura 6*, temos um membro da Polícia da República de Moçambique pertencente a subunidade de antimotoim,

equipado com trajes de protecção e na mão esquerda segura uma garrafa de água, indica as condições climáticas possivelmente quentes e a necessidade de hidratação durante o trabalho. Essa atmosfera cidadina é reforçada pela presença de árvores e edifícios. Pelo sentido da colocação da viragem da cabeça, possivelmente esteja a olhar para o local onde os manifestantes estão amotinados. O traje do polícia que vai desde colecte à prova de balas, capacete, óculos escuros e outras peças de armadura mostrar poder aos manifestantes. Sua postura é confiante e atenta, com o olhar para o lado, indicando atenção circundante.

Figura 6

Membro da corporação policial fortemente equipado para enfrentar os manifestantes na via pública



Nhantumbo (2023c).

No ordenamento moçambicano, a polícia tem como principal missão garantir a segurança e a ordem pública. Nesse caso, o homem fortemente equipado para enfrentar os manifestantes, que maioritariamente vão desprevenidos, demonstra sinal de força e poder por parte da polícia bem como que ela está preparada para cumprir com aquilo que são as suas obrigações legais. Ao fundo é possível ver um *txopela*³ e um carro estacionados na estrada, possivelmente inviabilizados de circular com medo de terem bens danificados pela fúria dos manifestantes. A paleta de cores da imagem é predominantemente neutra, com o uniforme do policial em tons de preto e cinza. Em contraste, os veículos ao fundo apresentam cores mais vivas, como verde e amarelo. A iluminação natural, com a luz solar projectando sombras, adiciona profundidade à imagem. A imagem é uma representação da segurança pública em um contexto urbano africano, destacando a presença e vigilância das forças policiais. A figura do policial em armadura completa evoca questões sobre as relações de poder entre o Estado e os cidadãos, especialmente em contextos de controle de tensão social e policiamento.

Na *figura 7*, captado em plano americano, é possível ver um membro da Polícia da República de Moçambique empunhando uma arma no exacto momento que dispara gás lacrimogénio contra os manifestantes que estavam na via pública a queimar pneus e impedir a circulação normal de pessoas e bens. No artigo intitulado *Registros da cultura andina: a fotografia humanista de Martín Chambi*, Gobbi e

3. Triciclo motorizado com cabine para transporte de passageiros, com capacidade para quatro pessoas (incluindo o motorista), usado como veículo privado de transporte público em algumas capitais provinciais de Moçambique, com particular destaque para as cidades de Maputo e Beira, nas províncias de Maputo e Sofala respectivamente.

Renó (2020, p. 12) pontuam que “na fotografia, é característica a busca pelo instante decisivo, o momento em que algo diferente acontece. Algo que merece ser fotografado. Algo que sai da normalidade, do comum. Isso faz com que a busca pelo diferente, pelo novo, seja uma atitude natural – ou mesmo de maneira mecânica– dos fotógrafos”.

Figura 7

*Membro da Polícia da República de Moçambique
dispara gás lacrimogénio para dispersar manifestantes
na cidade de Maputo*



Nhantumbo (2023c).

A poética fotográfica aqui apresentada descreve na plenitude esse momento para captar a imagem certa referenciado pelos autores

e que é fundamental para contar a narrativa imagética. O equipamento de protecção e o uniforme são elaborados e predominam na composição, transmitindo uma sensação de força e autoridade. A fumaça da granada adiciona um toque extra à imagem. Não apenas indica acção, mas também cria uma barreira visual e simbólica entre o policial e o fundo. Ao fundo, as pessoas e outros policiais estão sob observação. As pessoas estão ligeiramente desfocadas, tornando o policial em acção mais visível.

A presença de mais pessoas indica que a cena faz parte de um evento maior, provavelmente uma manifestação ou protesto. O uniforme policial, o preto do alcatrão e as cores neutras (fumaça branca e cenário urbano) são as cores predominantes, com alguns pontos de cor (como o poste amarelo) que contrastam e destacam o cenário. A fumaça em movimento e a postura do policial mostram um momento de acção na foto. Este dinamismo pode ser entendido como uma reacção a um ambiente tenso. O equipamento e as acções da polícia demonstram que eles exercem autoridade e controle sobre a situação. A imagem pode ser interpretada como uma representação da força do Estado em acção para manter a ordem. A imagem levanta dúvidas sobre a utilização da força por parte das autoridades, pois a presença de equipamento pesado e a utilização de gás lacrimogéneo pode ser considerada uma medida extrema. A fotografia reflecte tensões sociais mais amplas e as respostas do Estado.

A *figura 8*, apresenta uma cena urbana carregada de tensão e simbolismo, configurando-se como um ponto de partida para uma análise profunda sobre resistência, conflito social e a dualidade das reacções humanas diante de crises. Em primeiro plano, dois jovens são

retractados: um gesticulando de maneira expressiva e outro adotando uma postura introspectiva. Ao fundo, a presença de fumaça preta e fogo sugere uma situação de protesto ou conflito, conferindo à cena uma atmosfera de agitação social.

Figura 8

Conversa descontraída entre dois indivíduos após o abrandamento da manifestação numa das avenidas da cidade de Maputo



Nhantumbo (2023c).

A fotografia mostra os protestos e enfatiza a importância de pensar no histórico de conflitos da área e como isso afecta a comunidade local. A imagem serve como um testemunho visual das dinâmicas de poder e resistência presentes nas sociedades contemporâneas, transmitindo uma mensagem fundamental sobre desigualdade, injustiça social e luta por direitos. O fogo e a fumaça no fundo da imagem aumentam a sensação de tensão vivida naquele local. Esta representação visual

da agitação social não apenas registra um determinado momento, mas também desperta sentimentos nos espectadores, levando-os a reflectir sobre as fontes e consequências das tensões sociais.

Os tons escuros da fumaça e do asfalto contrastam com as cores vibrantes das roupas das pessoas, realçando a dualidade da imagem. A iluminação natural realça os detalhes na cena, tornando claro o nível de urgência e tensão que os eventos em andamento causam. A expressão corporal dos indivíduos no primeiro plano é reveladora: enquanto um parece estar engajado activamente no evento, possivelmente argumentando ou explicando algo, o outro aparenta resignação ou medo. Esta dualidade de reacções ilustra as diferentes maneiras pelas quais as pessoas reagem a situações de crise, com alguns tomando a iniciativa mais activa e outros permanecendo em observação. O grafite na parede ao fundo adiciona uma camada adicional de significado à imagem. Este elemento artístico e cultural simboliza a resistência e a expressão urbana, reflectindo possivelmente as vozes e as demandas da comunidade local. Em contextos de agitação social, a arte de rua frequentemente emerge como uma ferramenta poderosa de comunicação e resistência, permitindo que as mensagens de insatisfação e luta por direitos sejam disseminadas de maneira impactante.

Conclusão

O documento fotográfico constituiu um elemento de prova fundamental para contar as histórias, principalmente em contextos como de Moçambique, onde ainda prevalece uma cultura oral bastante forte. Apesar do surgimento de programas sofisticados de edição de imagens que, em alguns casos, colocam em causa a sua credibilidade, continuam

a ser um aliado imprescindível para a construção da narrativa jornalística. Por essa razão, entendemos ser fundamental o desenvolvimento de estudos com foco na compreensão das poéticas fotográficas, porque oferece ao leitor a oportunidade de desenvolver sua capacidade de leitura da linguagem visual.

De acordo com o Sousa (2002), actualmente, a fotografia é forma de representação visual mais utilizada, isto é, ela passou a ser considerada uma autêntica arma na transmissão da informação, pois salta aos nossos olhos como mensagem e como texto visualmente relevante e carregado de sentido. O estudo tinha por objectivo compreender a importância do fotojornalismo como elemento de reivindicação social, tendo por fonte as narrativas imagéticas do trabalho realizado pela fotografa social moçambicana Luísa Nhamtumbo, através da perspectiva da semiótica da imagem (Melo, 2019).

Os resultados indicam que a fotografia é utilizada como instrumento de reivindicação social para chamar atenção da sociedade moçambicana sobre a violência policial nas manifestações populares na capital de Moçambique, Maputo, bem como procura documentar os momentos de uma forma mais humanizada para transmitir a sensação de indignação nos interpretantes. Ela entende que através dos documentos fotográficos será possível desconstruir paulatinamente a ideia de se recorrer a tradição oral para contar os fenómenos sociais que acontecem na sociedade moçambicana. Para Luísa Nhamtumbo, a fotografia além de ser uma forma de arte e expressão, tem uma função imprescindível como elemento de prova para denunciar e mobilizar a sociedade moçambicana contra as atrocidades desencadeadas pela Polícia da República de Moçambique.

Referências

- Andrade, R. M. A. S. (2019). *Construindo narrativas a partir de imagens dos professores no Instagram* [Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro]. <https://www.unirio.br/cla/ppgedu/backup/1f4c1produtos/DissertaoPPGEduRosaMariaAlvesdaSilviaAndrade.pdf>
- Barbosa, C. M. (2007). *Fotografia e memória: uma análise semiótica de imagens do século XXI* [Monografia, Centro Universitário de Brasília]. <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/123456789/1628/2/20413170.pdf>
- Barros, D. L. P. (2005). *Teoria Semiótica do Texto*. Parma.
- Barthes, R. (1984). *A camara clara: nota sobre a fotografia*. Nova Fronteira. https://monoskop.org/images/d/d3/Barthes_Roland_A_camara_clara_Nota_sobre_a_fotografia.pdf.
- Dias, K. A. L. (2016). *Fotojornalismo e realidade interpretações fotográficas em tempos de manipulação visual* [Monografia, Centro Universitário de Brasília]. <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/235/9523/1/21342098.pdf>
- Garcia, S. N.; Costa, A. (2015). A narrativa do contato e a imagem fragmentada no fotojornalismo de Robert Capa. *Temática*, 1-13. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/22676/1254>
- Gil, C. A. (2008). *Métodos e técnicas de pesquisa social*. Atlas.
- Gobbi, M. C.; Reno, D. (2020). Registro da cultura andina: a fotografia humanista de Martín Chambi. *Revista Latinoamericana de Ciencias*

de la *Comunicacion*, 19(33), 92-105. <https://revista.pubalaic.org/index.php/alaic/article/view/619/622>

Joly, M. (1994). *Introdução à Análise da Imagem*. Éditions Nathan, 1994.

Kemp, S. (2024). Digital 2024: Mozambique. *Datareportal*. <https://datareportal.com/reports/digital-2024-mozambique>

Lima, R. G. (2017). *Publipost: A influência do Instagram no comportamento da jovem consumidora* [Trabalho de Conclusão de Curso, Centro Universitário de Brasília]. <https://repositorio.uniceub.br/jspui/bitstream/235/11410/1/21385055.pdf>

Mendes, A. M. (2019). *Metodologia para análise de imagens fixas*. Ensaios. <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/38143/2/andreMendesMetodImagens.pdf>

Nhantumbo, L. [[@luisa_nhntumbo](#)]. (2023a, 24 de Janeiro). *Não te metas à frente que eu DISPARO!* [Fotografia]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CnzQOJPIGCC/?img_index=1

Nhantumbo, L. [[@luisa_nhntumbo](#)]. (2023b, 19 de Junho). *José Johanisse, 56 anos, ficou com uma cicatriz na testa, e Inocêncio Manhique, 34 anos, perdeu o olho esquerdo ao ser atingido por uma bala de borracha na repressão policial à marcha pacífica de homenagem ao 'rapper' moçambicano Azagaia, ocorrida em 18 de março, em Maputo* [Fotografia]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Ctq_LIYI5eW/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRlODBiNWFiZA==

Nhantumbo, L. [[@luisa_nhntumbo](#)]. (2023c, 27 de Outubro). *Marcha, inicialmente pacífica, de protesto contra as eleições autárquicas*

de 11 de Outubro em Moçambique [Fotografia]. Instagram. https://www.instagram.com/p/Cy6rMfeiDta/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. [consultado em 15/06/2024].

Prodanov, C. C., & De Freitas, E. C. (2013). *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. Feevale. <https://www.feevale.br/Comum/midias/0163c988-1f5d-496f-b118-a6e009a7a2f9/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf>

Serén, M. C. (2013). O documento fotográfico: da mediação cultural à mediação técnica. *Cultura, Espaço e Memória*, (2), 183-192. <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10425.pdf>

Sousa, J. P. (2001). *Elementos de jornalismo impresso*. Letras Contemporâneas.

Sousa, J. P. (2002). *Fotojornalismo: introdução à história, às técnicas e a linguagem de fotografia na imprensa*. Letras Contemporâneas.

DOIS OLHARES SOBRE A PERDA DE TERRITÓRIO: COMUNICAÇÕES RADICAIS - MARACÁ E SIRENE - QUEBRAM O SILÊNCIO

*Isabela Holl Cirimbelli Grossi Parreira¹
Larissa Helena Pereira de Oliveira²*

Foucault (1987) entende que a forma como o poder atua em uma sociedade está relacionado a diversos fatores como economia, moralidade, jurisdição, concepções filosóficas, saberes e, além disso, o corpo humano. O autor traz o conceito de corpo para a reflexão para explicar as formas de controle e as maneiras como o Estado organiza e submete a população. Esses mecanismos de controle também têm como objetivo a manutenção do poder hierárquico da sociedade - quem ou quais instituições podem impor normas e quem precisa acatar.

-
1. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Estadual Paulista (UNESP).
isabela.holl@unesp.br
 2. Jornalista pela Universidade Federal de Ouro Preto (Ufop).
Mestranda em Comunicação na Universidade Estadual Paulista (UNESP).
larissa.helena@unesp.br

Foucault destaca que o controle social também monitora a utilização da energia de produção das pessoas. Assim, é preciso intervir sobre costumes, celebrações, horários e as associações culturais das populações. As maneiras de viver no sistema capitalista precisam ser ensinadas desde a infância, como nas escolas. Onde as crianças entram em contato com valores disciplinares e entendem que estão sendo vigiadas. Na vida adulta, espera-se que esse treinamento reverbere, para que as pessoas trabalhem em outras instituições que também se moldam pela disciplina. Pois, “um corpo bem disciplinado é a base do gesto eficiente” (Foucault, 1987, p. 120).

O poder funciona e se exerce em rede. Nas suas malhas, os indivíduos não só circulam, mas estão sempre em posição de exercer esse poder e de sofrer sua ação; nunca são o alvo inerte ou consentido do poder, são sempre centros de transmissão. (Foucault, 1995, p. 284)

A produção no sistema capitalista seria o principal interesse do poder disciplinar. Na sociedade, é preciso controlar a ociosidade do indivíduo que se recusa a trabalhar, se submeter ou trabalhar para alguém. Para além disso, é preciso punir a irregularidade do trabalhador e seus desvios, como não produzir corretamente ou chegar atrasado (Foucault, 1987). Até o ano de 2012, o Brasil tinha uma Lei que previa encarceramento de até três meses para quem “entregar-se alguém habitualmente à ociosidade, sendo válido para o trabalho, sem ter renda que lhe assegure meios bastantes de subsistência, ou prover a própria subsistência mediante ocupação ilícita” (*Decreto-Lei nº 3.688*, Art. 59).

O controle da sociedade sobre os indivíduos não se opera simplesmente pela consciência ou pela ideologia, mas começa

no corpo, com o corpo. Foi no biológico, somático, corporal que antes de tudo investiu a sociedade capitalista. O corpo é uma realidade biopolítica. (Foucault, 1987, p. 82)

O autor realiza uma reflexão histórica sobre as formas de controle dos corpos. O antigo poder soberano, durante o feudalismo e monarquias, utilizava a violência para punir quem não seguia as leis. Os infratores, que cometeram os atos criminosos, eram punidos e torturados para que o soberano pudesse vingar a sociedade. Nas sociedades modernas, o Estado retira o suplício (a tortura) e a lógica passa a operar de forma distinta.

A soberania fazia morrer e deixava viver. E eis que agora aparece um poder que eu chamaria de regulamentação e que consiste, ao contrário, em fazer viver e em deixar morrer [...] agora que o poder é cada vez menos o direito de fazer morrer e cada vez mais o direito de intervir para fazer viver, e na maneira de viver, e nos “comos da vida”, a partir do momento em que, portanto, o poder intervém sobretudo nesse nível para aumentar a vida, para controlar seus acidentes suas eventualidades, suas deficiências, daí por diante a morte, como termo da vida, é evidentemente o termo, o limite, a extremidade do poder. (Foucault, 2005, p. 286)

O autor Mbembe (2018) utiliza o conceito de biopoder elaborado por Foucault e traz um outro termo para o centro da reflexão: o necropoder. O termo está relacionado com o controle populacional através de uma política de morte que existe na sociedade. Para ele, o Estado não faz viver e deixa morrer, mas está envolvido nas decisões de quem pode viver e quem deve morrer. Assim, existem formas contemporâneas de submissão da vida humana ao poder da morte, essas ações pertencem a necropolítica. Além da direcionadas contra sujeitos, o autor também

afirma que, na atualidade, existem “mundos da morte”, onde populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem estatuto de mortos-vivos Mbembe (2018). Uma vez que para uma comunidade viver é preciso água potável, moradia, território e segurança física, quando não se tem o básico, também vive-se em um “mundo da morte”.

Para Foucault (1987), a relação de poder e disciplina social também é uma relação de troca. Pois, o poder não gera apenas controle e punição, mas ele oferece ordem e proteção contra riscos. Quando Mbembe aborda que o Estado decide quem deve morrer, ele cria um recorte populacional e afirma que alguns corpos são mais vulneráveis, sendo assim não se beneficiam dessa proteção oferecida pelo Estado.

O sistema capitalista é setorizado por classe social. Dessa forma, existe uma classe dominante que consegue exercer o poder hegemônico e ter suas necessidades atendidas (Marx & Engels, 2007). Assim, é possível verificar que alguns corpos são mais protegidos que outros. Além do recorte financeiro, a autora Butler (2016), que também dialoga com as ideias de Foucault, afirma que corpos que não se enquadram nas “normatizações” ou não são corpos inteligíveis para o sistema são mais vulneráveis na sociedade.

Corpos indígenas são alvos da necropolítica porque não seguem a ótica disciplinar de produção capitalista e também não são inteligíveis para o sistema, por sua etnia e cultura. A falta de proteção de seu território e das suas formas de viver configura um “mundo da morte”.

Partindo disso, neste artigo analisaremos dois olhares sobre a perda de território, discutindo como as mídias radicais Maracá e A Sirene se inserem e atuam no campo da mídia radical. As duas produções surgem como ferramentas de resistência e denúncia, mostrando as

consequências das violações territoriais que povos indígenas e atingidos por barragens são vítimas.

O jornal A Sirene foi criado em 2016 pelas comunidades atingidas pelo rompimento da barragem de Fundão, em Mariana, Minas Gerais. Ele surgiu com objetivo de dar voz aos atingidos, registrar suas histórias, injustiças e lutas, contrastando com a mídia convencional. Suas edições mensais trazem relatos pessoais e fotográficos, permitindo que os próprios moradores sejam os protagonistas das narrativas, configurando assim o conceito de jornalismo comunitário e mídia radical. Por outro lado, a série Maracá lançada em 2020 pela APIB (Articulação dos Povos Indígenas do Brasil), expande essa discussão ao denunciar o genocídio dos povos indígenas, a invasão de território e efeitos da pandemia de Covid-19 nas comunidades. A série é composta por nove episódios e mostra por meio do audiovisual as lutas por direitos territoriais, culturais e a vida indígena. Maracá se consolidou como uma ferramenta de resistência que escancara as violências existentes nesses territórios.

Território

Falar de território é algo que vai além da simples noção de espaço físico. É falar de pertencimento, cultura e ancestralidade. O território não se resume apenas a uma delimitação geográfica ou a um local de moradia. Ele representa a história viva de um povo, de um lugar e um espaço sagrado onde memórias e tradições são construídas e preservadas. No Brasil, a questão do território está marcada por uma história de violência desde a chegada dos colonizadores, cuja visão de território foi consolidada no Tratado de Tordesilhas (1494), que dividiu as terras

do Novo Mundo entre Portugal e Espanha, desrespeitando a presença e os modos de vida dos povos indígenas que já habitavam essas regiões.

Esse processo de tomada de terras gerou conflitos ao longo da história, deixando marcas profundas na sociedade brasileira, que ainda são vividas nos dias de hoje, quando o território é frequentemente considerado e classificado apenas por seu valor econômico, tamanho, entre outros fatores.

Mas no cotidiano e nos debates políticos, muitas vezes somos levados a considerar que o território é aquele lugar dos tamanhos. Das florestas, campos, onde podemos percorrer de barco, viajar por dias e semanas. De onde vem essa mentalidade? O que faz com que a gente cristalice em nossas ideias que uma aldeia num Pico do Jaraguá é mais removível do que um território lá na fronteira do Brasil com a Venezuela? O que leva uma autoridade, Ministro da Justiça ou de qualquer outra instância desse governo, a se desfazer da legitimidade da relevância, da importância, de um lugar onde há uma comunidade vivendo a sua vida tradicional pelo tamanho daquele sítio, daquele lugar. De onde vem essa mentalidade? Eu queria compartilhar com vocês que essa mentalidade é o que conhecemos por colonialismo. (Krenak, 2021, p. 4)

Para os povos indígenas, comunidades tradicionais e rurais, o território ganha um significado diferente do que esse imposto pela lógica colonial, capitalista e necropolítica. Para esses povos, a terra não é um bem material a ser explorado e comercializado, mas um espaço que pulsa a vida, uma extensão de suas próprias existências. O território representa pertencimento, onde tradições, paisagens e memórias se mantêm vivas em um diálogo contínuo entre passado, presente e futuro (Krenak, 2021).

O rio Doce, que nós, os Krenak, chamamos de Watu, nosso avô, é uma pessoa, não um recurso, como dizem os economistas. Ele não é algo de que alguém possa se apropriar; é uma parte da nossa construção como coletivo que habita um lugar específico, onde fomos gradualmente confinados pelo governo para podermos viver e reproduzir as nossas formas de organização (com toda essa pressão externa)... Essa humanidade que não reconhece que aquele rio que está em coma é também o nosso avô, que a montanha explorada em algum lugar da África ou da América do Sul e transformada em mercadoria em algum outro lugar é também o avô, a avó, a mãe, o irmão de alguma constelação de seres que querem continuar compartilhando a vida nesta casa comum que chamamos Terra... Desse lugar que para nós sempre foi sagrado, mas que percebemos que nossos vizinhos têm quase vergonha de admitir que pode ser visto assim. Quando nós falamos que o nosso rio é sagrado, as pessoas dizem: ‘Isso é algum folclore deles’; quando dizemos que a montanha está mostrando que vai chover e que esse dia vai ser um dia próspero, um dia bom, eles dizem: ‘Não, uma montanha não fala nada’. Quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivo dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista. (Krenak, 2019, pp. 21-24)

A perspectiva eurocêntrica tratou a terra como mercadoria, gerando disputas e injustiças em torno dos direitos territoriais. Para essas comunidades, o direito ao território é, sobretudo, o direito à vida, à dignidade e à preservação de seus modos de ser e viver em harmonia com a terra. Nesse contexto, conceito de território assume ainda diferentes dimensões quando analisado por Santos e Haesbaert, ampliando a compreensão sobre a questão do espaço e suas implicações sociais, culturais e políticas.

Para Santos (2012), o território é mais do que um espaço físico ocupado por construções e elementos naturais. Ele define território

como “o chão e mais a população, isto é, uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence” (Santos, 2012, p. 96). Esse conceito sublinha a importância do vínculo afetivo e identitário que as pessoas constroem com o lugar onde vivem, trabalham e convivem, mostrando assim a relação e a inseparabilidade entre território e o cotidiano das pessoas. Além disso, Santos (1999) complementa essa ideia ao destacar:

O território não é apenas o conjunto dos sistemas naturais e de sistemas de coisas superpostas. O território tem que ser entendido como o território usado, não o território em si. O território usado é o chão mais a identidade. A identidade é o sentimento de pertencer àquilo que nos pertence. O território é o fundamento do trabalho, o lugar da residência, das trocas materiais e espirituais e do exercício da vida. O território em si não é uma categoria de análise em disciplinas históricas, como a Geografia. É o território usado que é uma categoria de análise. Aliás, a própria ideia de nação, e depois a ideia de Estado Nacional, decorrem dessa relação tornada profunda, porque um faz o outro. (Santos, 1999, p. 8)

Já Haesbaert (2004), levanta uma dimensão diferente e mais complexa ao conceito de território, incluindo a ideia de poder, capital e a produção de significados. Para ele, o território além de um espaço físico onde funções são realizadas, também é um local onde as relações de poder e capital se manifestam e se consolidam, ao mesmo tempo em que se constrói uma dimensão simbólico-cultural. Essa perspectiva amplia o território para além de um recurso material, integrando-o à noção de produção de significados e conflitos sociais. Um exemplo claro disso é a extração de recursos naturais, como o ouro, que historicamente gera disputas territoriais entre comunidades locais e agentes externos,

como mineradoras e garimpeiros. Em uma contribuição mais recente, Haesbaert (2023), redefine o território como:

Território, então, pode ser definido como o espaço construído/construtor de relações de poder, tanto no sentido mais estritamente social (político-econômico e simbólico-afetivo) quanto no sentido da interação indissociável com as chamadas forças da natureza. Nem apenas um espaço material e simbólico socialmente dominado e/ou apropriado, nem apenas um espaço moldado na imbricação com a natureza, o território seria, sobretudo, um espaço político revelador de limites – tanto de limites como fronts/fronteiras das lutas por des-ordenamento da complexa e desigual sociedade dos humanos quanto dos limites impostos a todo o conjunto da vida terrestre cuja existência, profundamente articulada, está em risco. (Haesbaert, 2023, p.6)

Embora Santos e Haesbaert tenham abordagens distintas sobre o conceito de território, suas perspectivas apresentam convergências em alguns aspectos, especialmente no que se refere ao território como espaço de conflitos e resistências. Ambos veem o território como algo que ultrapassa a dimensão puramente geográfica, considerando-o uma construção social e política, marcada por relações de poder e por disputas. Quando povos e comunidades perdem o controle sobre seus territórios, surgem narrativas de luta em que a defesa do território não se limita à sobrevivência, mas envolve a preservação de identidades culturais, espirituais e sociais. Exemplos desses conflitos podem ser vistos nas narrativas de resistência de populações indígenas e comunidades atingidas por barragens, que vivem em territórios impactados por catástrofes ambientais ou prejudicadas por ações extrativistas.

No episódio *Genocídio* da série audiovisual Maracá, é retratada a invasão de territórios indígenas por garimpeiros em busca de ouro,

mostrando como para esses povos o território é completamente ligado à sua existência e identidade. De forma semelhante, às comunidades atingidas pelo rompimento da barragem de Fundão, em Mariana (MG), também enfrentam a destruição de seus territórios, o que vai além da perda material: é a perda de modos de vida. O jornal *A Sirene* aborda esse tema, reforçando a importância e o impacto da perda do território na vida dos atingidos.

Percebe-se, então, como nesses contextos o território se transforma em um campo de batalha simbólico, tornando-se palco de lutas por direitos à moradia, vida e também a preservação de uma memória coletiva. Para essas comunidades, retomar ou proteger o território é mais do que garantir a posse da terra, trata-se de retomar e fortalecer suas formas de organização social e identidades. Em uma entrevista concedida ao Observatório do Clima, Krenak discorre e reforça essa relação entre as populações e a terra que vivem:

Essas populações, como os Pataxó da Bahia que estão em Brumadinho, os quilombolas, ribeirinhos, os povos indígenas e algumas outras comunidades que sempre viveram colados na terra, não sabem imaginar outros mundos que não seja esse mundo cotidiano com a terra no sentido de extrair alimento, o sonho, o sentido da vida, essas pessoas ainda precisam da terra com saúde. É por isso que se debatem para não sair desse lugar. (Krenack, 2019)

Mídias radicais: Sirene e Maracá

O jornal *A Sirene* é produzido por pessoas atingidas pelo rompimento da barragem de Fundão em Mariana (MG) e a série audiovisual *Maracá* foi criada pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil

(APIB)³. Ambos produtos de mídia são criados por coletivos de pessoas que decidiram falar sobre as próprias histórias, problemas enfrentados e identidade. Downing (2002), ao cunhar o termo mídia radical, aborda o conceito de audiência ativa. Isso significa que os membros dos coletivos não aceitam as mensagens da mídia de forma passiva, mas as ressignifica e divulgam as suas formas de ver as próprias histórias.

Para Downing (2002), o conceito de mídia radical se relaciona com a criação de coletivos que se unem para elaborar formas de comunicação, divulgando informações sobre o entendimento que têm de si mesmos e sobre a comunidade que os cerca.

O impacto da mídia radical sobre os seus participantes e o entendimento que eles têm de si mesmos implica a cada um a oportunidade de criar suas próprias imagens acerca de si mesmo e do ambiente, que cada um seja capaz de recodificar a própria identidade... rompendo assim a aceitação tradicional dos signos e códigos impostos por fontes externas, que cada um se torne o contador da própria história... reconstrua o retrato pessoal que tem da própria comunidade e cultura. (McClure & Mouffe como citado em Downing, 2002, p. 89)

Downing (2002) também afirma que um dos papéis da mídia radical é quebrar o silêncio e abordar pautas que não teriam espaço em

3. Segundo seu site, a APIB é formada pelos seguintes povos: A articulação é composta por organizações regionais: a Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (COIAB), que representa os estados da Região Norte, somados ao Maranhão e ao Mato Grosso; a Articulação dos Povos Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (APOINME); o Conselho do Povo Terena, cujos membros estão localizados no Mato Grosso do Sul; a Grande Assembléia do povo Guarani (ATY GUASU) também no Mato Grosso do Sul; a Comissão Guarani Yvyrupa (CGY), que congrega lideranças do Sul e Sudeste; a Articulação dos Povos Indígenas do Sudeste (ARPINSUDESTE) e a Articulação dos Povos Indígenas da Região Sul (Arpin Sul). <https://apiboficial.org/sobre>

veículos de comunicação corporativos, expandindo as informações. O autor explica que os conteúdos fornecidos por essas mídias se relacionam com as culturas de oposição e populares⁴, também possuem um caráter livre, pois não prestam contas aos patrocinadores, às empresas ou ao estado. Assim, ela costuma dar voz aos movimentos sociais e as demandas dos sujeitos sócio-acêntricos⁵ ou excluídos, nas palavras do autor, que afirma que essa exclusão é fomentada por preconceitos sociais e econômicos.

Ao elencar as características de uma mídia radical, o autor reitera que o fato dela contestar as estruturas ideológicas dominantes, as quais Downing (2002) chama de hegemônicas. Essas formas de mídia trazem uma visão alternativa ou contra-hegemônica. O autor retoma Gramsci e seu pensamento sobre como as instituições reproduzem conceitos da hegemonia capitalista, controlada pelas classes dominantes que exercem um domínio cultural. Downing também utiliza conceitos como contra-hegemônica para caracterizar as mídias radicais, no sentido de que elas fornecem informações que contestam o “status quo” da sociedade (Downing, 2002, p.48).

As posições hegemônicas e dominância nos contextos de perda de território são ocupadas por empresas como a Samarco, a Vale e a BHP, responsáveis pela tragédia de Mariana. Enquanto no território indígena

-
4. Downing dialoga com as teorias de Adorno acerca de cultura e rejeita o sentido binário de cultura de massa e cultura popular presente em T.W. Adorno “Culture Industry Reconsidered”, em *New German Critique*, nº6, Cornell University, Ithaca, 1975.
 5. O termo foi cunhado por Ferreira (2011), segundo o autor opta-se por termo sócio-acêntricos no lugar de “minorias” para evitar confusão, pois associa-se que esses sujeitos são uma minoria numérica. Assim, o termo sócio-acêntrico representa grupos que não têm representação social e política, independente de sua quantidade populacional.

os responsáveis são garimpeiras ilegais, as madeiras e empresas de agronegócio que desmatam os biomas. Segundo a Fiocruz, o garimpo ilegal e a exploração ilegal do ouro são problemas que geram desmatamento na região da floresta amazônica. A instituição ressalta que a área de floresta destruída pelo garimpo ilegal, considerando somente o território Yanomami, superou 3 mil hectares em 2021.

“Somente na região do Parima, onde está localizada a comunidade de Macuxi Yano e uma das mais afetadas pela atividade ilegal, foi atingido um total de 118,96 hectares de floresta degradada, um aumento de 53% sobre dezembro de 2020” (Fiocruz, 2023). O desmatamento na floresta amazônica é algo contínuo, as áreas desmatadas acumulam anualmente.

Assim, tanto Maracá quanto Sirene contestam não só estruturas dominantes, mas agentes que ameaçam a sobrevivência das populações e invadem seus territórios, criando mundos da morte (Mbembe, 2018) nos quais as populações não conseguem viver em segurança.

Análise dos modos de comunicar sobre a perda do território

Neste artigo trouxemos duas produções, de formatos diferentes, para tratar sobre perda de território ou invasão territorial. O jornal A Sirene, produzido pelos atingidos da barragem de Fundão e a série audiovisual Maracá, com destaque para o episódio *Genocídio*, criada pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB). Eles abordam a perda da terra, a relação com o território e suas histórias, diretamente ligado à questão da preservação de uma cultura e identidade.

Aqui aplicamos a Metodologia das Conotações, proposta por Barthes (1986) e Eco (2007), para analisar como essas duas produções

abordam, além do aspecto visível, os significados simbólicos e culturais envolvidos na luta por pertencimento e resistência territorial. Para analisar o jornal *A Sirene*, selecionamos as edições 8, com “Um ano sem lá fora”, edição 15, com “Onde vou colocar minhas cabras?”, edição 17, “Ser da roça”. Para analisar o jornal e suas figuras escolheu-se as categorias “objetos”, “fotogenia” e “nível tópico”.

Figura 1

Jardim vertical construído na Escola Municipal de Paracatu de Baixo, em Mariana

Novembro de 2016

A SIRENE 3

Um ano sem “lá fora”

POR ANGÉLICA PEIXOTO (PROFESSORA DA ESCOLA MUNICIPAL DE PARACATU DE BAIXO)
APOIO DE FERNANDA TROPÍIA

FOTO: ANGÉLICA PEIXOTO



Jardim vertical construído na Escola Municipal de Paracatu de Baixo, em Mariana.

A Sirene, 2016

Objetos: o jardim vertical é o objeto central da imagem;

Fotogenia: a fotografia, capturada com um celular, tem como assunto principal o jardim vertical, que é representado pelas garrafas

PET dispostas em uma grade. Ao fundo, é possível ver os vales da cidade de Mariana, Minas Gerais. Fotografia tirada pela manhã ou tarde, em um dia nublado. Dentro das garrafas contém diversos tipos de plantas, destacando uma pequena variedade nesse jardim.

Nível tópico: a fotografia que acompanha a matéria, do jardim vertical, feita na Escola Municipal de Paracatu, Mariana - MG, funciona como uma tentativa de recriar esse “lá fora” que não existe mais. É uma reconstrução simbólica do que foi destruído, como um gesto de resistência frente a perda desse território. Essa substituição simbólica do “lá fora” pelo jardim vertical nos mostra a luta diária por pertencimento. Embora fisicamente o território tenha sido transformado, as memórias e o vínculo afetivo permanecem.

O jornal A Sirene ao fazer esse tipo de matéria nos mostra alguns dos movimentos que os atingidos fazem para manter a conexão ou vínculo da vida antiga com essa vida nova imposta, mostrando que a resistência territorial pode ocorrer por meio da preservação simbólica de sua importância. A imagem, então, torna-se um documento de luta que carrega o testemunho sobre um território que apesar de não mais existir, continua vivo nas lembranças e na memória das comunidades.

Objetos: as máquinas de construção, duas galinhas e duas mulheres, sendo elas Geralda de Paula Gonçalves e Tereza Cristina Gonçalves.

Pose: Geralda olha para a câmera, com o rosto um pouco tombado. Paula com as mãos apoiadas em um pedaço de madeira, a outra mão na cintura e olhando para o lado. Duas galinhas ocupam o espaço do canteiro de obras.

Figura 2

Matéria: Onde vou colocar minhas cabras

“Onde vou colocar minhas cabras?”

Por Sérgio Pellegrino
CORRESPONDENTE SILVANA FLORES

Desde que a lama foi levada para o quintal de suas casas, as nove famílias que moram na região do Parque de Expansão de Barra Longa lutam para lidar e conviver com os resíduos da Saneare e com a peste dos cupim.

Os moradores da área foram comunicados de que uma solução técnica consistia em recolher todos os resíduos do local, como forma de evitar mais danos à saúde. Entretanto, o plano de emergência temporária apresentado pela empresa não atendia as necessidades das famílias.

A proposta contempla apenas o pagamento de diárias, água e luz e não leva em consideração o modo de vida daquela família, que se sustenta do cultivo de alimentos em cultivos da terra. Os moradores reivindicam preocupação por não saber para onde vão os lixos e tudo mais que eles guardam em suas propriedades.



Lixo de obra, resíduos de obra que não é reciclado.



Geralda de Paula Gonçalves, 60

“É as cabras da minha mãe? São seis. Pra onde vão? Pra onde eu posso levar meus cabritos? Os meus não têm, não tá lá de comendo, tá lá? Nessa família tá de matar as 10 galinhas contra o veneno? É, tá. E o coelho? É, não dá pra ser? É o coelho? Que doído é esse coelho?”

Já tenho um só, os outros são meus filhinhos, são aqueles que brincam, correm e correm no chão da terra. São meus de 20 varredores que correm aqui. É pra de pé, pra manga, pra briga, pra briga, pra briga, coisa que não dá pra mais. E quando vai morrer? É lá, não dá pra mais de vida?”

“Precisa que come de cotidiano como nos é importante pra nós. Só de pensar que vamos ter que deixar tudo pra trás de. Imagina quando tiverem que sair?”



Tereza Cristina Gonçalves, 66

“Não queremos sair daqui. Não pode pra Sa-muão trazer lama pra gente da minha comita. Também não estamos semes mais lá. Mas se eu vermos que é, não vai ser do jeito que eles querem, vai ser do jeito que nós vamos exigir?”

Jornal A Sirene, 2017.

Fotogenia: o canteiro de obras é retratado em uma fotografia com enquadramento mais fechado, destacando as rodas das máquinas e a terra ao redor, enquanto duas galinhas aparecem no espaço, criando um contraste com o ambiente industrial. A fotografia de Geralda é um retrato em close, com foco em seu rosto. Ela veste uma blusa branca e usa um lenço amarelo na cabeça, ao fundo, uma cerca de arame delimita o espaço. Já Tereza, vestida com uma blusa azul, exhibe expressões corporais fortes: uma mão repousa na cintura e a outra se apoia em uma estrutura de madeira. A imagem sugere que ela está em sua casa, agora invadida pelas máquinas, o que reforça o impacto da presença dessas na vida cotidiana.

Objetos: porteira de madeira, pés calçando chinelo, cavalo, mão segurando terra, homem guiando cavalo e uma casa com uma mulher na porta.

Fotogenia: a imagem do homem com o cavalo nos remete a uma tradição agrícola, simbolizando a relação próxima entre as pessoas e seus animais, que é central na vida rural. A mão segurando a terra pode ser uma metáfora visual para a ligação visceral que os moradores têm com o solo, a fonte de vida, sustento e identidade. Os chinelos sobre o chão batido reforçam a simplicidade e a conexão das pessoas com a terra. Esse detalhe visual evoca a humildade e a proximidade com o território. A porteira, frequentemente associada ao limite entre o público e o privado, representa o acesso a um espaço que é tanto físico quanto simbólico e ainda pode ser vista como uma barreira que protege o território, mas que neste caso foi violada pela lama. É como se fosse um lembrete da fragilidade das fronteiras que separam o mundo interiorano do industrial e como essas fronteiras foram desrespeitadas pela mineração. E ainda, a imagem da casa no fim da página, que nos remete à ideia de lar, segurança e memória.

A perda de território por invasão de terras indígenas faz parte dos temas abordados pelo episódio “Genocídio” da série Maracá. Para analisar o produto audiovisual dentro da Metodologia das Conotações, elencou-se para esta pesquisa as categorias de análise: “trucagem”, “pose” e “objetos” (Barthes, 1985) e níveis “tópico” e “entimemático” (Eco, 2007).

Figura 4

Fotografia presente na série Maracá no Episódio Genocídio



APIB, 2020.

Trucagem: a imagem criada com uso de tecnologias de edição mostra olhos indígenas que observam. Acima há uma cabeça em chamas, o cocar se mistura com as labaredas e é difícil delimitar o começo de um e o final de outro. Ao lado esquerdo, há as máquinas utilizadas por garimpeiros para desmatar e explorar os minérios da terra causando a destruição do meio ambiente. A palavra “Invasão” corta a imagem no meio em letras garrafais.

Pose: os olhos observam as máquinas de garimpo com um olhar direcionado a elas. O rosto acima fita a câmera com enquanto fala sobre a situação.

Objetos: os únicos objetos em cena são as máquinas usadas pelos garimpeiros e o cocar que se mistura com as chamas.

Nível Tópico: o nível ideológico observado refere-se a denúncia da invasão de terras indígenas por garimpeiros e a destruição da natureza provocada por esses. A invasão de terras e a falta de demarcação de territórios indígenas é algo historicamente denunciado pelas populações

originárias, como ressalta Kopenawa (2015). O cocar é um objeto tradicional que remete a cultura e identidade de alguns povos, o fato dele estar em chamas mostra como a destruição da natureza também está associada à destruição da cultura, identidade e até existência dos indígenas. Isso está amplamente ligado ao nome do episódio “Genocídio”.

Durante a apresentação desta imagem, a cientista social Tipuci Manoki recita um trecho do livro “A Queda do Céu” de autoria de Kopenawa e Albert (2015). “Foi quando os garimpeiros chegaram até que realmente entendi do que eram capazes os napë. Multidões desses forasteiros bravos surgiram de repente de todos os lados e cercaram em pouco tempo as nossas casas, buscavam com frenesi uma coisa maléfica da qual nunca ouvimos falar “ouro”. Começaram a revirar a terra como um bando de queixadas⁶, sujaram os rios com uma lama amarelada e os enfumaçaram com a epidemia xarawa e seus maquinários. Então, meu peito voltou a se encher de raiva e angústia ao vê-los devastar as nascentes dos rios, com a voracidade de cães famintos. Tudo isso só para encontrar ouro para os brancos fazerem pentes e enfeites ou só esconderem em suas casas”.

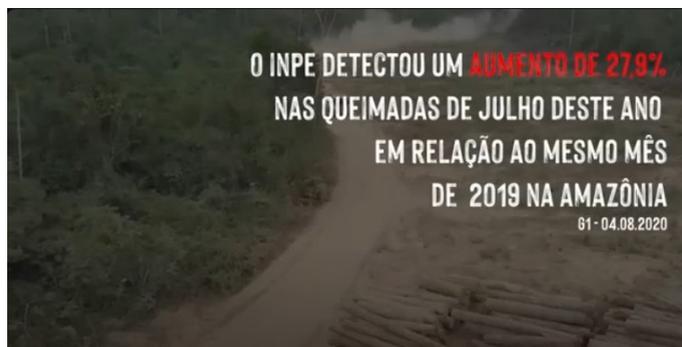
Nível Entimemático: a argumentação imagética e o texto narrado estão conotativamente relacionadas. A imagem reforça a destruição do ambiente, com as máquinas e as chamas no cocar ressaltam o desrespeito pela cultura, o apagamento e o genocídio das populações indígenas e seus ambientes. Perante o olhar atento dos indígenas, que percebem a ação criminosa e a denunciam. O texto demonstra a indignação de Kopenawa, compartilhada pelos indígenas da APIB, sobre o comportamento dos garimpeiros, que como porcos reviram a terra em busca

6. Queixada é o nome popular dado a uma espécie de porcos do mato, nativos da América do Sul.

de ouro. Ele ressalta a falta de sentido em destruir a natureza apenas para ter objetos de ouro, demonstrando a falta de lógica da sociedade capitalista globalizada. O autor também cita “xawara” que significa epidemias trazidas por forasteiros, historicamente uma das maiores causas de mortes indígenas e associada com o contexto em que o vídeo foi produzido - pandemia de Covid-19.

Figura 5

A imagem denuncia fatores ligados a perda de território indígena como as queimadas



APIB, 2020.

Trucagem: a imagem foi editada e mostra a mata virgem tendo suas árvores cortadas por madeireiras. O texto escrito em cima da foto denuncia um aumento nas queimadas na floresta amazônica durante o mês de julho de 2019.

Pose: não há pessoas na imagem.

Objetos: na imagem há a floresta, uma estrada de terra e diversos troncos serrados estão no chão.

Nível Tópico: o nível ideológico desta imagem se relaciona com a cultura de oposição. Os indígenas da APIB estão denunciando

a perda de seu território causada por diferentes formas de destruição. A imagem mostra o corte de árvores por madeireiras, provavelmente ilegais, que destroem a floresta. Enquanto, o texto denuncia o aumento das queimadas na região amazônica. Ambas práticas invadem terras indígenas e inviabilizam as suas vivências.

Nível Entimemático: a imagem mostra inúmeros troncos de árvores - retirados da floresta viva para virar mercadoria ilegal e gerar lucro. Em letras vermelhas, cor utilizada para marcar demarcar “alerta”, é indicado que um problema merece atenção, se relacionando com o caráter de denúncia das mídias radicais. A simultaneidade de eventos, como o corte de árvores e os dados sobre as queimadas também reforça o caráter de alerta para a invasão de territórios que acontece de diversas formas diferentes. O desmatamento é algo cumulativo e contínuo, as partes desmatadas não voltam a ser florestas e não voltam a pertencer aos territórios indígenas, o propósito da terra invadida é gerar lucro e não ser morada.

Figura 6

Desabamento de terra causado para garimpo em região de vegetação



APIB, 2020.

Trucagem: a imagem não apresenta trucagem.

Pose: a fotografia não apresenta pessoas.

Objetos: a floresta ao fundo permanece com a vegetação nativa enquanto uma parte da terra é intencionalmente desmoroada por atividades garimpeiras. Há construções na frente do desabamento e uma rua asfaltada.

Nível Tópico: a série apresenta o vídeo do desmoroamento intencional de uma porção de terra após o título “Garimpo”, os frames seguintes dessa imagem são de mulheres indígenas chorando. A floresta ao redor mostra que é uma área com vegetação nativa. O nível ideológico observado se relaciona novamente com a destruição de biomas em prol de ações extrativistas. As grandes proporções da destruição de terra causada pelo garimpo se contrasta com o respeito às florestas requisitado pelos povos indígenas no produto audiovisual de mídia radical.

Nível Entimemático: pela sequência em que a imagem está inserida há o intuito de chocar e fazer uma denuncia também sobre as consequências emocionais da perda de território e destruição da natureza. A imagem escolhida também possibilita que o público perceba que é uma explosão de grandes proporções que gera impactos eternos na natureza, a paisagem não será mais a mesma. A construção da série visa divulgar o tamanho da ambição humana pelo dinheiro, capaz de ampla destruição.

Considerações finais

Ao finalizar este artigo, percebemos que, apesar das transformações ao longo dos séculos, muitas questões permanecem inalteradas. Desde a chegada dos colonizadores ao Brasil, a ocupação, compra e venda de terras têm sido pautadas pelos interesses econômicos. Hoje,

esses mesmos interesses continuam a ser os principais responsáveis pela expropriação de territórios de diversas populações. Aqui, exploramos as realidades de comunidades indígenas e de atingidos por barragens, ambas vivendo o trauma da perda de seus territórios. Para esses grupos, o território não se restringe somente ao espaço físico, mas são também símbolos de ancestralidade, cultura, identidade e história.

A invasão desses espaços resulta não só na perda material de terras, mas também na destruição de florestas, fauna, segurança alimentar e até no comprometimento do acesso à água potável. Essas questões refletem o funcionamento de um poder que escolhe quem pode viver e quem deve morrer, consolidando o conceito de necropoder. O necropoder está diretamente ligado à fome, à falta de moradia e à insegurança física, mostrando assim como certos grupos são deixados à margem da vida e do direito de viver em condições de extrema vulnerabilidade.

Nesse contexto, a mídia radical é capaz de expor de forma profunda os problemas enfrentados pelas populações, pois dá espaço para a narrativa das próprias vítimas e testemunhas desses eventos, expondo de maneira mais real e humana os desafios que enfrentam. Além disso, as ideologias que justificam ataques às populações indígenas são fundamentadas na lógica de que esses grupos não se enquadram no sistema produtivo capitalista. O controle populacional e a vigilância sobre seus modos de vida têm o objetivo de garantir a perpetuação de uma população disciplinada e moldada para manter a produção econômica ininterrupta.

Por fim, em um mundo saturado de imagens e narrativas audiovisuais, a leitura crítica desses elementos torna-se essencial para compreender as complexas relações entre os povos e seus territórios. O jornal *A Sirene* e a série *Maracá* utilizam a comunicação como ferramenta de luta e resistência, contribuindo para a preservação da memória coletiva e a veiculação de suas lutas diárias por justiça e direitos territoriais.

Referências

- Articulação dos Povos Indígenas (2020, 2 de setembro). *Genocídio* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=i_BioJyaBe0&t=457s&ab_channel=APIBOFICIAL
- Jornal A Sirene. (n.d.). Jornal A Sirene. <https://issuu.com/jornalasirene>. Acessado em 20 de setembro de 2024.
- Jornal A Sirene. (2016, novembro). Edição 8. <https://issuu.com/jornalasirene>. Acessado em 30 de setembro de 2024.
- Jornal A Sirene. (2017, junho). Edição 15. <https://issuu.com/jornalasirene>. Acessado em 30 de setembro de 2024.
- Jornal A Sirene. (2017, agosto). Edição 17. <https://issuu.com/jornalasirene>. Acessado em 30 de setembro de 2024.
- Barthes, R. (1980). *A câmara clara: nota sobre a fotografia* (1. ed.). Nova Fronteira.
- Butler, J. (2016). *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Civilização Brasileira.
- Decreto-Lei nº 3.688, de 3 de outubro de 1941 Lei das Contravenções Penais. http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/Del3688.htm
- Eco, U. (2007). *A estrutura ausente* (7. ed.). Editora Perspectiva.
- Foucault, M. (1987). *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Vozes.

- Haesbaert, R. (2023) Território. *GEOgraphia*, 25(55). <https://periodicos.uff.br/geographia/issue/view/2770>
- Haesbaert, R. (2004). *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. Bertrand Brasil.
- Krenak, A. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. Companhia das Letras.
- Krenak, A. (2021). *Território e Resistência*. Cadernos PROMUSPP, 1(1). <http://cadpromuspp.each.webhostusp.sti.usp.br/edicoes.html>
- Krenak, A. (2019, setembro 18). *Ailton Krenak: “não existe democracia no Brasil e estamos sofrendo a terceira onda de invasão”* [Entrevista]. Observatório da Mineração. <https://observatoriodamineracao.com.br/ailton-krenak-nao-existe-democracia-no-brasil-e-estamos-sofrendo-a-terceira-onda-de-invasao/>
- Kopenawa, D., & Albert, B. (2015) *A queda do céu: Palavras de um xamã yanomami* (1. ed.). Companhia das Letras.
- Marx, K., & Engels, F. (2007). *A ideologia alemã* (1ª ed.). Boitempo.
- Santos, M. (1999). *O dinheiro e o território* [Transcrição de conferência]. Conferência de inauguração do Mestrado em Geografia da Universidade Federal Fluminense, 15 de março de 1999.
- Santos, M. (2012). *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal* (22ª ed.). Record.

MAXIMALISMOS FOTOGRÁFICOS

Wagner Souza e Silva¹

É recorrente a afirmação de que vivemos em tempos de abundância imagética. Afirmação que se baseia na inevitável convivência com as telas, principalmente as pequenas que nos acompanham em todo lugar e em muitas atividades do cotidiano. Neste contexto, a fotografia, agora amalgamada aos smartphones, se tornou uma ferramenta imensamente mais acessível, servindo a propósitos de grande variedade, diversificando de maneira muito expressiva os motivos a serem registrados e, invariavelmente, colocados em circulação nas redes. E observando este cenário de excessos, propomos discutir as suas consequências no próprio exercício da prática fotográfica, especificamente no que diz respeito aos seus efeitos para definir novas possibilidades estéticas para a fotografia.

1. Doutor em Ciências da Comunicação.
Professor do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da
Universidade de São Paulo.
wasosi@usp.br

Para isso, recorreremos ao uso do termo “maximalismo”, considerando a sua pertinência para localizar, mapear e traduzir manifestações que estejam sob as égides da abundância e do exagero. Em tempos de gigantismo numérico de produção e circulação, o clique fotográfico parece sempre se dar no plural, tornando cada instante registrado, seja ele em qualquer lugar do planeta, componente de um *continuum* inevitável de imagens enredadas. Essa fotografia maximalista é exigente de olhares menos em busca de contemplação e mais atentos às relações que se instauram nesse jogo de aproximações de uma diversidade fotográfica que se impõe aceleradamente para a construção de significados. Plataformas imagéticas contemporâneas como o Instagram, por exemplo, representam espaços de conexões fortuitas e convivência dessa abundância, forçando ao estabelecimento de diretrizes estéticas capazes de lidar com estes excessos que se manifestam nas telas conectadas.

As atuais redes sociais, que tanto sustentam um processo de midiatização da vida cotidiana e das relações baseadas em processos comunicacionais, poderiam ser definidas como verdadeiras *redes de imagens* (Souza e Silva, 2016), visto a dependência destas em relação às telas e, principalmente, às câmeras que para tudo podem apontar. Capturar e compreender este movimento de excessos parece ser um caminho possível para a convivência com as imagens contemporâneas.

O texto se estrutura em três breves seções: em primeiro, uma abordagem da fotografia plataformizada, com o objetivo de caracterizar as atuais estruturas tecnológica que impulsionam a produção e circulação fotográficas; em seguida, busca-se introduzir o termo maximalismo, utilizando-o para intitular a seção que tentará defendê-lo como um conceito pertinente a estas dinâmicas; por fim, a estética da abundância, seção

que propõe exemplos e frentes de produção que parecem responder a estes tempos de overdose fotográfica.

Fotografia plataformizada

Parte-se da ideia de que o contexto tecnológico atual impõe uma fotografia sempre pensada em sua produção abundante, numa inclinação para usos vernaculares, que são facilitados e fomentados pelas estruturas plataformizantes que se engendram pelas telas conectadas nos smartphones e redes sociais. E dentre as plataformas que ocupam protagonismo atualmente, não há como não considerar o Instagram, talvez o exemplo mais expressivo, pelo menos no que concerne ao uso da fotografia.

O Instagram é um objeto que não só expressa o atual estágio de nossos anseios e motivações em relação aos usos da imagem, mas também sugere acessar aquele que parece ser o cerne na constituição das redes imagetivamente conectadas, evidenciando como o entrelace entre tecnologia e imagem é um componente inevitável na atual configuração de uma sociedade e de uma cultura que se midiaticizam com uma intensidade cada vez maior. Desde sua criação, em 2010, até os dias atuais, o Instagram passou por diversas reformulações, mas sua interface é exemplar no sentido de aglutinar as dimensões envolvidas na produção estética destinada à comunicação, coisa que se dá de forma bruta e intensa por meio das trocas permitidas pelo compartilhamento que sustenta as dinâmicas de muitas outras plataformas.

Devemos observar as plataformas como objetos que vão além da consolidação de novos canais de distribuição, que desarticulam e descentralizam o modelo comunicacional baseado em um centro

irradiador de informação, tal como ocorria nas mídias de massa ao longo do século XX. O desenho comunicacional engendrado por essas mídias tende a ser mais complexo, em que a acepção proposta por Poell, Nieborg e Van Dijck (2020), permite analisar com mais amplitude a sua arquitetura.

Segundo os autores, plataformas são “infraestruturas digitais (re)programáveis que facilitam e moldam interações personalizadas entre usuários finais e complementadores, organizadas por meio de coleta sistemática, processamento algorítmico, monetização e circulação de dados” (Poell et al., 2020, p. 4). A definição abre espaço para pensar a plataforma como um processo de “reorganização de práticas e imaginações culturais” que ocorreu em seu entorno. Sua compreensão, portanto, abarca campos de estudos não só ligados a questões técnicas, restritas aos estudos de softwares, mas também a áreas de negócios, economia política ou formações institucionais – um conceito de *plataforma*, enfim, que reconhece a forte influência dessas redes na sociedade e na cultura, sem abandonar a dimensão comercial que lhes é intrínseca.

De certa maneira, o termo mantém o entendimento da plataforma como espaço sustentador para o desenvolvimento de usuários e empresas; por exemplo, segundo os autores, o conceito de Web 2.0 já aludiria à internet como uma plataforma. Hoje, X, Facebook ou Instagram, se entendidos como plataformas, seriam sintomas de uma “erosão” da web em redes sociais proprietárias, potencialmente capazes de penetrar e influenciar diferentes setores da vida cotidiana, sobretudo tendo em vista suas dinâmicas baseadas na coleta e na negociação de dados e informações de seus usuários (Poell et al., 2020, p. 5).

No fundo, observamos uma espécie de “loteamento” do ciberespaço, mas que não é definido por cercas, e sim pela capacidade de transformar o que gira ao seu redor, e somente sob tal circunstância é que poderíamos afirmar o Instagram como um processo de plataformação da prática fotográfica, dada a sua penetração e influência na própria experiência com fotografias. Ou seja, o potencial midiático da fotografia seria regido pela governança da plataforma, que inclui o programa criativo que ali se estabelece: temas censurados, filtros enlatados, imposição de funcionalidades e mecanismos de ajustes das imagens, mediação algorítmica do acesso ao seu conteúdo etc. Esses aspectos, a princípio, poderiam ser encarados como manifestação de um grande cerceamento criativo de uso, mas isso se partíssemos da discussão sobre a fotografia como arte, e não como um fenômeno que provocou a refuncionalização desta (lembremo-nos de Walter Benjamin e o potencial político das técnicas de reprodução automatizadas).

Dessa forma, a fotografia plataformação é, antes de tudo, uma fotografia facilitada. Estas interfaces acabam por gerar motivações de uso que seriam impensáveis nos tempos em que a fotografia era utilizada dentro de uma lógica de mais memorizar eventos solenes da vida cotidiana, como festividades, viagens etc. O bordão Kodak “Você fotografa, nós fazemos o resto”, que foi a ponta de lança de um conjunto consolidado de um *modus operandi* baseado em estruturas técnicas, industriais e comerciais— e que permitiu, dessa forma, instalar uma prática fotográfica vernacular na vida comum—, foi aprimorado pelo bordão recente da rede Tik Tok, “Para grandes eventos, e todos os outros”, demonstrando que a mediação da vida é também um processo de plataformação através da imagem.

A fotografia plataformizada é um fenômeno que responde a esta estrutura. E o faz com crescente abundância. O Instagram, nosso exemplo máximo, despeja cerca de 80 milhões de fotografias a cada dia na web, sendo que esta plataforma é o quarto website mais visitado do mundo (Newberry, 2024). Recentemente, a plataforma passou a permitir a publicação de até 20 fotografias num mesmo post (Ferreira, 2024), reforçando, na própria dinâmica interna de uso do aplicativo, essa lógica do excesso como força motriz da imagem contemporânea operada sob os processos de plataformização.

Maximalismo

Neste contexto de excessos, propomos enquadrar a fotografia numa vertente maximalista, termo emprestado do universo do design, moda ou arquitetura, que se baseia na pluralidade, complexidade e corpulência, opondo-se à vertente minimalista, que preza, por sua vez, a simplicidade e a singularidade de composições (Cuito, 2002). Na literatura, encontramos referências ao maximalismo para designar o movimento em que “um texto se torna maximalista pela perseguição da totalidade” (Colangelo & Rodrigues, 2020, p. 35), revelando-se a partir de um excesso descritivo para o detalhamento dos espaços e ambientes em que se dão as ações de seus personagens². Um movimento que levaria, em última instância, ao limite da dimensão subatômica da

2 Trata-se do reconhecimento de um aspecto que colabora para diferir o romance moderno dos textos épicos: "Eu argumento que o 'romance', como Bakhtin descreveu, é essencialmente maximalista, e os tratos que distinguem a forma romanesca da épica são os que levam ao surgimento do modo maximalista. Entretanto, o que também distingue o romance maximalista dos demais é o seu retorno à representação de uma cultura em si (Colangelo & Rodrigues, 2020, p. 31).

realidade concreta, refletindo a busca pela profundidade das coisas que a ciência cartesiana estabelece como diretriz, o que, por sua vez, gera um volume gigantesco de informações:

o detalhe progressivo, fornecido pelo nosso crescente conhecimento do subatômico, tem investido uma sensação de gigantesco no mundo ao nosso redor. Para registrar até a menor das ações, com o máximo de detalhes que esses desenvolvimentos permitem, geraria uma quantidade imensa de informações, de modo que, mesmo uma descrição dos segundos que passei digitando esta linha de texto, preencheria diversos volumes, uma vez que as várias reações elétricas e químicas, as quais impulsionaram os músculos dos meus braços e mãos, foram levadas em consideração na extensão mais aceita pela ciência. [...] e é precisamente tal consciência que nos aflige com o sentimento do gigantesco (Colangelo & Rodrigues, 2020, p. 34)

De certa maneira, podemos observar este “gigantesco” como uma forma de classificar a atual realidade de produção e circulação de fotografias.

Podemos recorrer a Vilém Flusser (2002;2008) para buscar uma forma de compreensão desta configuração de uso da fotografia. Como se sabe, na década de 1980, Flusser já observava o impacto sociocultural que as imagens, que naquele momento já se encontravam em ascensão exponencial (pela presença da fotografia, do vídeo e TV), estavam delineando para a construção de um modo de vida inédito na história da cultura humana. Para ele, estas technoimagens (ou imagens técnicas), sendo fruto de aparelhos programados, representavam um certo fascínio pela superfície como um espaço para o estabelecimento de um jogo de trocas de informações que seria capaz de influenciar nossos conceitos sobre o mundo. Como tudo tendia a ser filmado e fotografado, isto é,

transmutado para uma condição tecnoimagética, que necessariamente exigia a superfície como suporte, as telas ganhariam o status de ambiente em que vivências e relações concretas se dariam. Quarenta anos após seu modelo interpretativo, observamos, hoje, a presença massiva dos smartphones e suas pequenas telas confirmando essa preconização de uma vida permeada por imagens, agora mais fluídas e penetrantes a partir de sua configuração digital. Mas não se trata de uma vida imaginada, mas uma vida “imagenciada”, que elege as superfícies luminosas que portamos como um espaço de negociações e relações que determinam diretamente nossas ações sobre o mundo: o concreto “imagenciado” não é um concreto imaginado, é um concreto que não mais depende da distinção ontológica entre real e virtual, tamanha a imbricação tecnológica entre tecnoimagens e vida cotidiana.

Pois é justamente sob esta configuração que vemos um jogo de produção de informações que inevitavelmente passa pela chave do gigantismo. O bordão mais atual das plataformas que propulsionam a produção tecnoimagética, que foi proposto pelo Tik Tok e, tal como já assinalado, convoca à produção de imagens para todos os eventos da vida, permite-nos associar a realidade de produção fotográfica ou videográfica às mesmas lógicas que caracterizam o maximalismo observado por Colangelo & Rodrigues (2020, p. 35), que não é somente definido por uma certa “perseguição de uma totalidade”, mas principalmente pela busca do detalhe como unidade reveladora da complexidade do mundo.

Ao inserirmos a fotografia de tudo nas superfícies que estruturam o jogo flusseriano, inserimos os fragmentos do cotidiano, revelando uma dimensão subatômica de nossas vidas. E aqui poderíamos até correlacionar tal ideia à própria estrutura das tecnoimagens, visto que, para

Flusser, tais formas imagéticas produzidas por aparelhos seriam uma forma de reorganização de um mundo fragmentado pela ciência. Segundo o autor, “a ciência e a técnica, estes trunfos ocidentais, destruíram para nós a solidez do mundo, para depois recomputá-lo sob a forma de aura imaginística e imaginária de superfícies aparentes” (Flusser, 2008, p. 45). Uma reconstrução que se daria por pontos infinitesimais, imensuráveis em sua dimensão unitária do universo dos quanta, dos bits –uma dimensão subatômica– que se torna visível somente pelo agrupamento aos montes, aos milhares, aos milhões e bilhões.

Parece não ser à toa, portanto, que a fotografia nesta era maximalista recorra aos gigantismos numéricos para se definir, revestindo-se de nomenclaturas dependentes de termos técnicos que sempre operam com quantidades enormes de informação, oscilando entre os megapixels de resolução, milhões de cores do sistema RGB, gigabytes e terabytes de armazenamento, e, como já dito, os milhões de imagens despejadas pelas plataformas. Tudo parece ser superlativo na fotografia contemporânea das telas e das redes.

Estéticas da abundância

Manovich (2017), em sua abordagem do Instagram como expressão da imagem contemporânea, localizou manifestações estéticas próprias a esta rede, um certo tipo de imagem definida por ele como *designed photo*, que poderíamos traduzir aproximadamente como “fotos estilizadas”, pensadas para serem articuladas com a interface instagramática. Notando o cuidado e planejamento dos mosaicos que estruturam o feed de cada usuário, Manovich mostra que tais ambientes,

movidos pelo excesso, parecem sugerir a possibilidade de novas formas (ou fórmulas) de visibilidade para a fotografia.

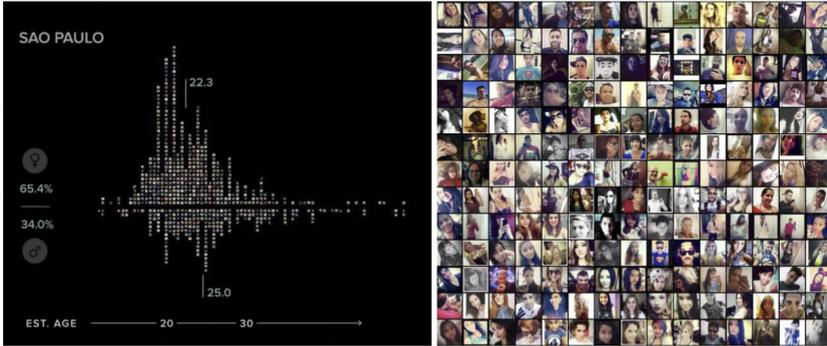
Essa mesma percepção de uma consequência estética da abundância de imagens poderia ser associada à recente ascensão das tecnologias de inteligência artificial generativas, cuja engenharia algorítmica opera a partir de um número sem fim de imagens circulantes. Como observa o autor (Manovich, 2024), a IA generativa é operada a partir de um “big content”, sendo direcionada a gerar novos conteúdos através da combinação de diversas mídias:

a IA generativa sintetiza um novo conteúdo que tem propriedades estatísticas semelhantes às do conteúdo existente. Mas não se trata de uma cópia do que já existe. A IA gera novo conteúdo (textos, imagens, animações, modelos 3D, música, canto etc.) interpolando entre pontos existentes no espaço latente. Esse espaço contém vários padrões e estruturas extraídos por redes artificiais de bilhões de pares imagem-texto, trilhões de páginas de texto e outras grandes coleções de artefatos culturais humanos existentes. A IA prevê o que pode existir entre esses pontos no espaço de padrões. (Manovich, 2024, p. 17)

A IA generativa seria uma espécie de novo método para o tratamento do volume crescente de dados disponibilizados. Assim, segundo o autor (Manovich, 2024, p. 17), após a ciência de dados, que “se concentra em encontrar padrões, relações, agrupamentos e exceções em big data, além de prever dados futuros”, a visualização de dados, que “tenta resumir os conjuntos de dados visualmente”, a IA generativa, com sua capacidade de produção de novos conteúdos, seria uma nova etapa dentro do percurso de ascensão vertiginosa de informações conectadas em rede.

Figura 1

Projeto Selfiecity, que reúne 3200 selfies advindas de cinco cidades ao redor do mundo: Bangkok, Berlin, Moscow, Nova York e São Paulo (cujo recorte é aqui apresentado)



Selfiecity (s.d.).

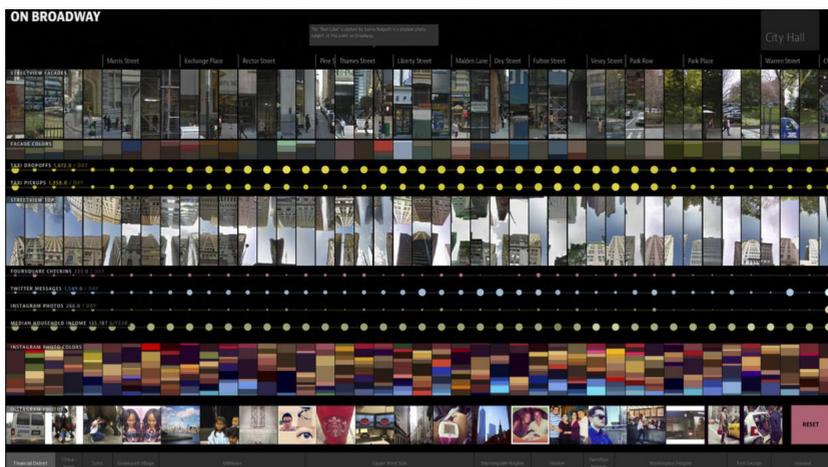
Interessa-nos observar como isso se dá a partir de uma perspectiva estética, e Manovich muito contribui para esta perspectiva. Suas incursões anteriores em projetos como Selfiecity (figura 1) e On-Broadway (figura 2) poderiam ser compreendidos como os passos anteriores ao estágio atual de reconhecimento do potencial criativo das IAs generativas, visto que são modelos de organização do excesso fotográfico circulante, articulando ciência de dados e soluções visuais para sintetizar e apresentar as informações coletadas.

Tais projetos demonstram uma relação entre estética e abundância, possuindo uma certa autonomia como objetos dotados de forte expressão visual. É certo que as IAs generativas de imagens distanciam-se dessa dimensão mais inclinada à infografia desses primeiros projetos, ao permitirem resultados visuais mais próximos de figurações mais objetivas e menos abstratas, tal como ocorre na própria fotografia a partir de seus

códigos de construção e decifração. No entanto, não podemos deixar de reconhecer que as duas frentes de manifestação visual, infográfica ou “fotográfica” (geradas por IA), dependem do excesso de imagens e (meta)dados correlatos como componentes formadores. Ambas parecem ser capazes de gerar formulações estéticas que se destacam a partir de traços identitários específicos, seja pelo arranjo e sistematização visual—no caso da infografia, seja pelo ineditismo do repertório visual inusitado e improvável das IAs generativas (figura 3), explorando os espaços intermediários entre outros padrões estéticos, tal como assinalado por Manovich (2024).

Figura 2

Projeto On-broadway, como proposta de visibilidade da cultura cosmopolita da cidade de Nova York, com imagens e dados coletados ao longo da Broadway, que é um celebrado endereço turístico da cidade



ON BROADWAY (s.d.).

Figura 3

Imagem gerada por IA, de autoria de Lev Manovich, criando situações improváveis e inusitadas, inclinadas a incrementar repertórios visuais



LevManovich (2024).

No caso específico da IA generativa, poderíamos ainda considerar uma certa estética advinda de aspectos formais que caracterizam esse tipo de imagem no atual estágio tecnológico em que se encontram. Texturas de pele muito padronizadas (independentemente da raça ou cor), defeitos de composição de elementos que evidenciam as limitações da tecnologia para construir determinadas informações (por exemplo, mãos humanas com mais de cinco dedos), ou pastiches de referências visuais que se sobrepõem criando anamorfofos (Foley, 2022), são exemplos de consequências na plasticidade da imagem resultante, que são potencialmente capazes de evidenciar que a origem da imagem se deu a partir de uma IA generativa.

Figura 4

Heathrow, da série “Airportraits”, de Mike Kelly, que sobrepõe, numa mesma fotografia, diversos voos capturados em momentos distintos, criando a percepção do movimento diário em grandes aeroportos pelo mundo



Felton, 2016.

Outra interessante frente de produção imagética que parece refletir essa imposição da abundância imagética encontra-se no mapeamento realizado por Nicholas Felton (2016), designer que trouxe um rol de imagens fotográficas que objetivam à organização e visualização de dados, nomeadas por ele como *Photoviz*, um acrônimo a partir dos termos *photography* e *dataviz*. Felton propõe observar como alguns fotógrafos constroem seus trabalhos a partir de uma abordagem que remete à formulações visuais que se assemelham a técnicas de infografia, de modo a propulsionar a informação documental que a fotografia é capaz de portar. A série “Airportraits”, de Mike Kelly (figura 4), exemplifica o tipo de imagem classificada por Felton nessa perspectiva

de amalgamar fotografia e visualização de dados, ao condensar, numa mesma imagem, os vários padrões de voos e aeronaves que operam em aeroportos pelo mundo.

As frentes estéticas apresentadas neste texto representam uma abordagem que aponta tanto para a possibilidade de se pensar a fotografia em suas unidades, permitindo mapear produções fotográficas que flertam com estes excessos de informação, como também pensá-la associada e este movimento constante intenso de conexões, obrigando ao seu trato sempre num âmbito de pluralidades imagéticas. Assim, ainda que a fotografia plataformizada seja a ponta de lança deste processo de construção de uma abundância, a IA generativa ou as formas manifestadas sob a ideia de *Photoviz* demonstram a possibilidade de se notar imagens singulares que poderiam ser classificadas como maximalistas, ao trazerem o excesso (de dados, informação etc.) como base sustentadora. E a aproximação entre tais formas é garantida pelo conceito de tecnoimagem, que permite determinar tais formulações como estratégias de síntese da intensa produção fotográfica de nosso tempo, sobretudo quando notamos as telas (portáteis ou não) como este campo em que se dá o jogo assinalado por Flusser, jogo este que assume a fortuna imagética como necessária e incontornável para promover uma intensa e constante produção e troca de informações, seja pelas interfaces das plataformas que organizam e enredam narrativas imagéticas diversas, seja por meio das IAs generativas que se alimentam de todo o *big content* imagético circulante.

Considerando que assistimos, portanto, ao surgimento de técnicas e estéticas que parecem aptas a mapear, controlar e transformar os exageros fotográficos de nosso cotidiano, devemos pensar em maneiras

de melhor qualificar o debate em torno da presença da abundância imagética, normalmente tomada sob um tom depreciativo, muito somente sustentado na ideia de que “não é possível visualizar tantas imagens assim”, ou outras assertivas semelhantes que se tornaram lugar comum nas discussões em torno de nossa realidade midiática. Como se fosse possível determinar um número adequado de imagens que deveria ser disponibilizado para uma contemplação adequada (e como se fosse possível determinar quanto tempo uma imagem precisa para ser contemplada). As imagens, ainda que passíveis de contemplação, estão mais aptas a se inscreverem em processos comunicacionais mais acelerados, tornando-se componente fundamental de movimentos decisivos dentro do jogo midiático inevitável.

Assim, observar a prática fotográfica contemporânea dentro do eixo maximalista poderia ser uma forma de inverter a questão: busca-se não condenar o excesso, mas, sim, promovê-lo e assimilá-lo, de modo a incrementar a fortuna imagética disponível, o que, por sua vez, permitirá aperfeiçoar as técnicas de manipulação; lembrando que essas técnicas não seriam somente eixos de produção de mais imagens, mas seriam também técnicas de mapeamento e compreensão de nossa cultura visual baseada no crescente “imagenciamento” da vida.

Referências

Colangelo, J. ., & Rodrigues, W. (2020). O Grotresco Gigante : Stephen Hero , Maximalismo, e Bakhtin. *Revista Odisseia*, 5(1), p. 26 – 60. <https://doi.org/10.21680/1983-2435.2020v5n1I D20260>

Cuito, A.(2002). *Del minimalism al maximalism*. H. Kliczkowski - Onlybooks.

- Fatorelli, A. (2017). Notas sobre a fotografia analógica e digital. *Discursos Fotográficos*, 13(22), 52-69, <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2017v13n22p52>
- Felton, N.(2016). *PhotoViz: visualizing information through photography*. Gestalten.
- Ferreira, C. (2024). *Instagram apresenta atualização e agora permite 20 fotos por publicação*. <https://www.cnnbrasil.com.br/tecnologia/instagram-apresenta-atualizacao-e-agora-permite-20-fotos-por-publicacao/>
- Flusser, V. (2002). *Filosofia da caixa preta*. Relume Dumará.
- Flusser, V. (2008). *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. Annablume.
- Foley, J. (2022). AI image generators: everything you need to know. *Digital Camera World*. <https://www.digitalcameraworld.com>
- LevManovich [@levmanovich] (2024, julho 7). *Normally I only share my #generatedart images that pass a strict aesthetic filter. In other words*, [Fotografia]. Instagram. https://www.instagram.com/p/C9Hum9sxV70/?img_index=1
- Manovich, L. (2024). Separar e Remontar: IA generativa através das lentes das histórias da arte e da mídia. *MATRIZES*, 18(2), 7-18. <https://doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v18i2p7-18>

- Manovich, L.(2017). *Instagram and contemporary image*. http://manovich.net/content/04-projects/163-instagram-and-contemporary-image/instagram_book_manovich_2017.pdf
- Newberry, C. (2024). *37 Must-know Instagram statistics for marketers in 2024*. <https://blog.hootsuite.com/instagram-statistics/>
- ON BROADWAY (s.d.). Recuperado de <http://www.on-broadway.nyc>
- Selfiecity (s.d.). Investigating the style of self-portraits (selfies) in five cities across the world. <http://selfiecity.net/>
- Souza e Silva, W. (2024). Imagens calculadas: a natureza algoritmica da fotografia. *Revista GEMInIS*, 15(1), 54–71. <https://doi.org/10.14244/2179-1465.RG.2024v15i1p54-71>
- Souza e Silva, W. (2022). Photoviz: expressões da fotografia no contexto do big data. *Revista Fronteiras - Estudos Midiáticos*, 24(2), 23-36. <https://doi.org/10.4013/fem.2022.242.03>
- Souza e Silva, W (2016). Redes de imagem e o (tele)fotografismo. *Leituras do Jornalismo*, 2(6), 64-73, https://www3.faac.unesp.br/leiturasdojornalismo/index.php/leiturasdo_jornalismo/article/view/111

FOTOGRAFIA ANALÓGICA EM TEMPO DE REDES SOCIAIS: A CONVIVÊNCIA COM A FOTOGRAFIA DIGITAL E O USO DE SMARTPHONES NA CONTEMPORANEIDADE

Jefferson Alves de Barcellos¹
Cid José Machado dos Santos Junior²
Marilena de Moraes Barcellos³

Na última década é possível observar de maneira radical uma mudança de comportamento significativa no que tange ao uso de

-
1. Fotógrafo e Jornalista. Doutor em Mídia e Tecnologia, pela Universidade Estadual Paulista (UNESP).
Docente no Centro Universitário Barão de Mauá de Ribeirão Preto e na Universidade de Ribeirão Preto. Desenvolve trabalhos autorais na área das artes visuais com ênfase em processos fotográficos digitais e físicos.
jeffbarcellos@gmail.com
 2. Produtor Audiovisual, mestre em Imagem e Som pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).
Professor do Centro Universitário Barão de Mauá de Ribeirão Preto.
cidmjr@hotmail.com
 3. Publicitária. Mestre em Mídia e Tecnologia pela Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Professora da Universidade de Ribeirão Preto.
marimor@uol.com.br

equipamentos eletrônicos, fica quase impossível observar no cotidiano da população em qualquer cidade, seja ela, pequena, média ou uma megalópole como Tóquio ou São Paulo, uma gama infinita de pessoas ensimesmadas em torno dos seus *smartphones*, a vida que antes transcorria de forma em que as trocas envolviam mais *approach* físico, vem pouco a pouco substituindo essa abordagem por interações digitais em sua quase totalidade.

Pensando a partir desse prisma, em 2024 é raro quem não se valha de uma câmera de um *smartphone* para realizar qualquer tipo de registro, sendo que essas imagens tem todo o caráter de uso e escolha, porém novas características dessa pós-fotografia tem surgido (Barcellos, 2020), é possível observar cada vez mais presente uma infinidade de efeitos, tratamentos e manipulações fotográficas. No entanto, no cerne desse cotidiano líquido (Bauman, 2003) e efêmero das imagens produzidas por *smartphones* e suas infinitas manipulações é possível acompanhar uma série de pesquisadores, profissionais, amadores e apaixonados por fotografia em geral, buscando uma nova conexão ou uma reconexão com a imagem produzida aos moldes do que se experimentava do século XIX até fins do século XX, a fotografia realizada com câmeras e películas. Esse interesse é latente e bastante perceptível no ciberespaço, onde se encontra uma série de grupos de interesse focal em simples buscas em sites como Google, ou mesmo redes sociais como o Instagram. Nota-se que o consumo de bens simbólicos, continua sendo uma constante se pensarmos em uma pós-modernidade, mesmo que não estejamos apontando diretamente para conceitos líquidos nesse caso, mas sim no consumo enquanto algo não palpável (Bourdieu, 1989). Assim, este meio híbrido contemporâneo é propício à oportunidade de

inter-relações entre fotografia enquanto uma expressão física e suas múltiplas possibilidades de apreciação no século XXI, através dos mais variados dispositivos. Dentre eles salientamos a possibilidade de maior utilização do Smartphone (no Brasil telefone celular) como uma ferramenta de resgate de um fazer artesanal, ainda vigente, e apreciado por uma parcela jovem que desconhece a práxis fotográfica tradicional baseada na prata (argêntica). Daí a relevância dos referenciais de autores como Ansel Adams (2001), em sua análise aprofundada da construção imagética física da imagem, seus estudos a cerca da exploração de campos tonais na fotografia em preto e branco, bem como seu adensamento em técnicas ópticas que contribuíram enormemente para que significativos avanços fossem possíveis no campo tanto da fotografia comercial (fotojornalismo, fotografia publicitária, retratos e artístico de modo geral); como também no campo das linguagens, na ideia do resgate da memória, ou residual dela proposto pelo "punctum" de Barthes (1998) que através do residual da imagem busca o lugar tempo espaço ali impregnado, esse desdobramento temporal se dá também na retomada do uso de suportes físicos (película) na contemporaneidade, há um lugar de contemplação em que realiza o processo que encontra o residual proposto pelo autor também quando expõem seus processos as novas plataformas sociais tão em voga em nossos cotidianos de seres movidos a interação constante, através das telas dos nossos gadgets. Já Fontcuberta (2016), artista visual espanhol e pensador crítico em relação ao universo fotográfico contemporâneo, propõem um momento pós fotográfico, onde não há mais a existência de barreiras pré definidas e sim o encontro de possibilidades que podem carregar imagens que guardam semelhanças profundas com o trabalho fotográfico tradicional,

considerando tradicional aqui a prática fotográfica executada na maior parte do século XX, ou seja, de maneira física com suportes definidos e comercializados pela indústria. Porém há no autor uma quebra paradigmática profunda, apontando que no século XXI, com advento das práticas digitais uma fissura se dá em aspectos bastantes definidos nas concepções sólidas, e como Baumann (2003) aponta, uma fluidez se coloca e nada se mantém sólido da forma como se consumiu imagens anteriormente.

Portanto, esse artigo reflete sobre a oportunidade de experiências que demarcam o reencontro com a película fotográfica e sua coexistência com as novas e múltiplas possibilidades de divulgação e apreciação dentro do universo das redes sociais, em especial do Instagram, notória rede de compartilhamento de imagens.

Fotografia digital, os primeiros anos e sua referência direta a fotografia argêntica

Por volta da metade dos anos 90 do século XX, acompanhamos uma troca significativa de suportes. Com um princípio relativamente caro e de pouca qualidade para a quase totalidade de uso comercial em comparação ao suporte fotográfico físico já consolidado até então, a fotografia em formato digital trouxe a possibilidade de a maioria das pessoas realizarem fotos e divulgá-las nos mais variados espaços disponíveis. Era o físico sendo substituído pelo virtual, pelo imaterial. Essas novas possibilidades resultaram de processos que remetem aos primeiros anos da década de 1920, quando foi possível realizar a primeira transmissão de imagens através do cabo submarino Bartlane, entre Londres e Nova Iorque, em um tempo de três horas.

Esse foi um feito bastante divulgado, pois um navio que fizesse a mesma rota cruzando os mares levava em média uma semana. As imagens eram transpassadas fisicamente em um papel, através de um sensor adaptado que as decodificava (Trigo, 2007).

Figura 1

Primeiros projetos envolvendo fabricantes de equipamentos fotográficos na metade da década de 1990



Nota. Kodak DCS 100. (MIR, 1998).

Vários fabricantes, no decorrer do século XX, se propuseram a transpor o suporte de película para pixels, de famosos fornecedores de suprimentos eletrônicos a indústrias específicas de material fotográfico. A própria Kodak, em parceria com fabricantes como Nikon, por exemplo, foi uma das empresas tradicionais que experimentou essa transposição. A principal mudança de suporte se deu pela substituição da película, que demandava um processo físico-químico de revelação, secagem e, por conseguinte, cópia, pela possibilidade de utilização de um sensor eletrônico. Através da utilização de fotodiodos, esse sensor

tornou possível a transformação da luz em conjuntos binários (pixels) e deu início à revolução digital que em poucos anos ocupou espaço considerável na indústria de equipamentos fotográficos, na comunicação e também no dia a dia das pessoas em todo o mundo. Desta forma, a empresa que foi a maior responsável pela consolidação do suporte película, a Kodak, foi pioneira no desenvolvimento das novas tecnologias digitais que colocaram mais tarde em cheque o seu próprio suporte tradicional, sendo aplicado também na indústria cinematográfica.

Os exemplos das imagens acima eram câmeras fabricadas para utilização de película que recebiam uma adaptação que colocava no lugar da película (filme), um sensor capaz de registrar a luz, como mencionado já nesse artigo, e transformá-la em pixels. Nota-se aí que as pesquisas de certa forma já se iniciaram como tendo como referência primária o filme. Outro ponto importante, é que tais imagens em quesitos como qualidade e possibilidades de impressão, eram incomparáveis com qualquer imagem produzida a partir de filmes e suas mais variadas películas, importante apontar que neste momento (após a metade da década de 1990 do século XX) a indústria fotográfica oferecia uma gama bastante significativa de películas, cobrindo uma parte importante de demandas do mercado tanto profissional como de uso doméstico.

Como forma de exemplificar, era possível encontrar desde filmes destinados ao público em geral para as mais variadas condições de luminosidade, como também filmes de caráter técnicos⁴ em que se demandavam processos específicos de revelação e tratamento.

4. Um dos filmes produzidos pela Eastman Company (Kodak), Kodachrome 64, possuía poucos lugares de processamento. O Brasil, inclusive, praticamente não comercializava esse tipo de película por não possuir laboratórios dedicados ao seu processamento, normalmente, era necessário enviá-lo para fora do país para depois ter acesso às fotos.

Notadamente a partir do início dos anos 2000 é possível observar o lançamento de inúmeras câmeras compactas já dotadas de tecnologia digital, por preços acessíveis para o grande público, que gradativamente vai abandonando o consumo de filmes fotográficos e também a prática de revelação e cópias em papel da fotografia, levando a mudanças impactantes na indústria fotográfica, que ou se reinventa ou enfrenta problemas financeiros sérios e acaba sucumbindo a planos de recuperação ou mesmo ao encerramento de atividades. Um dos casos mais notórios é da Eastman Kodak Company que reduz drasticamente suas operações e áreas de atuação ressignificando inclusive sua sede nos Estados Unidos da América na cidade de Rochester, ocupando pequenos espaços de estruturas imensas que hoje foram cedidas inclusive para a indústria de alimentos. Com isso surge um novo diálogo com o que McLuhan propõe ainda nos anos sessenta e podemos pensar em criar a ideia de uma Nova Ecologia dos Meios e seu encontro com a fotografia, em que momento e como essa fluidez se dá nos dias de hoje.

Reencontrando a película - Uma experiência na prática

Para que se posicione de maneira correta e seja possível relatar uma experiência prática, porém com recortes acadêmicos e técnicos, se faz necessário recuperar um pouco de como era possível se fotografar com película até então, salientando os principais fenômenos físicos e químicos do processo.

Para tanto, usaremos Daguerre, como o início de um fio condutor que nos transportará ao resgate, ou reencontro com a película e sua capacidade de formação de imagem. Louis Jacques Mandé Daguerre desenvolvia com um suporte diferente a possibilidade de se gravarem

imagens com melhor definição e inaugurar, com isso, uma indústria de imagens. Troca-se a figura do pesquisador amador, aquele que por entusiasmo se dedicava à captura e preservação da mesma pela profissionalização desse ofício (Freund, 2015; Sougez, 1994).

Daguerre expõe sua descoberta, ou seja, a possibilidade de colocar emulsão à base de prata em uma placa de metal e realizar a exposição da mesma e obter um original com uma característica peculiar. Não é possível a essa altura reproduzir essa peça. Isso aproxima essa descoberta à pintura e à escultura, agregando a ela a pecha de arte. Pela sua incapacidade de reprodutibilidade, tal descoberta vai ao encontro a uma parcela da sociedade com recursos financeiros e esse profissional passa a visitar clientes e inicia aquilo que hoje podemos entender como fotógrafos comerciais e sua profissionalização.

Tal profissionalização começa a dar seus primeiros passos rumo ao surgimento de ateliês e locais próprios para a execução do referido trabalho, que mais tarde seriam conhecidos como estúdios fotográficos, e cai no gosto de burgueses e monarcas, fazendo com que esse novo profissional tivesse uma supervalorização e sua produção, pequena, alcançasse consideráveis cifras. Ainda neste período do século XIX, é possível encontrar a aplicação dos usos do daguerreótipo como uma peça de decoração, um adorno (Freund, 2015; Sougez, 1994). Seu uso vai ganhar certa popularidade quando é apresentado na Academia de Ciências da França e sua patente adquirida pelo governo e disponibilizada para uso comercial.

Figura 2

Exemplo de negativo em papel e seu respectivo positivo



Nota. De *Oak Tree in Winter* [Fotografia], por William Henry Fox Talbot, 1842-43, British Library. (<https://www.bl.uk/collection-items/invention-of-photography>)

Isso dará uma condição de profissional à figura do recente “daguerreotipista”, que investe em seu equipamento (câmara escura, químicos, e placas de metal). William Henry Fox Talbot, cientista inglês no mesmo período do século XIX, faz uma contribuição definitiva para o entendimento do que se transformou a fotografia no transcorrer do tempo (Sougez, 1994). Suas principais características são gestadas por esse pesquisador. Sob a égide de não reprodutibilidade e com o signo de obra única, o daguerreótipo era uma peça pouco acessível à população. Sua fotografia possuía um valor alto para ser produzida em decorrência dos materiais utilizados para sua elaboração. Entretanto, Talbot, através de suas pesquisas, conseguiu criar uma matriz com materiais mais simples, em negativo (formato já mencionado acima) em papel e através da junção desse papel processado quimicamente criar através

da utilização de um novo papel que não havia recebido luz uma série de cópias do primeiro, invertendo na cópia, conseguindo vários positivos do original negativo.

O grande salto para que fosse possível contemplar a existência de uma fotografia comercial e acessível para inúmeras camadas da sociedade se dá com a descoberta de Talbot e através dos experimentos com polímeros e posterior introdução da película (tiras de plástico) desenvolvidas por George Eastman, com a já mencionada acima Kodak.

Esse artigo se debruça sobre a experiência prática envolvendo seus autores nos últimos anos, em que em decorrência de suas atividades na academia (professores do ensino superior) foi possível ter acesso a uma quantidade grande de material fotográfico baseado em prata que no transcorrer do tempo foi sendo descartado, ainda sem uso, pela enorme dificuldade de processamento e armazenamento dos mesmos.

Por volta do começo da primeira década dos anos 2000, houve uma profunda retração nos suprimentos fotográficos tradicionais, fossem eles filmes, papeis e por conseguinte químicos para a transformação de imagem latente em imagem real.

Era possível notar também que uma transformação da percepção dos discentes envolvidos em disciplinas que abordavam o campo das artes visuais e suas inúmeras aplicações, que com a presença maciça de aparelhos celulares e suas possibilidades de manuseio e uso da imagem tornavam-se cotidiano, intenso e diário. Isso de certa forma impactava a percepção desses mesmos discentes em relação aos processos de formação e captura de imagens tradicionais argênticos.

Figura 3

Parte das câmeras utilizadas para desenvolvimento das imagens que compõem o artigo (Canon Yashica Electra 35 e Rolleiflex 2.8)



Barcellos (2024a).

Baseado nessa miríade toda, havia suprimentos que seriam descartados mas que ainda possuíam capacidade técnica para formar imagens, e pouco interesse por esses materiais das instituições em preservá-los. Apenas a título de exemplo, em uma das Instituições que os pesquisadores tiveram acesso, todo o material que compunha o laboratório fotográfico foi encaminhado para descarte como sucata, sem uma única consulta aos docentes da área.

Com essa possibilidade em mãos, foi possível continuar desenvolvendo pesquisas no campo das imagens baseadas na prata, sobretudo no material em preto e branco, mesmo que esse material ou caminhava para seu prazo final de validade, ou já havia ultrapassado o mesmo. Junto da possibilidade de utilização desses suprimentos, houve por parte dos pesquisadores uma retomada de várias câmeras de película que com o tempo foram sendo ou adquiridas ou mesmo sendo presenteadas, em sua maioria em perfeitas condições de uso, tanto eletronicamente como mecanicamente. Com isso foi possível experimentar formatos de equipamentos pouco tradicionais, e que no transcorrer da vida profissional pouco utilizados devido ao alto custo, ou mesmo da pequena disponibilidade desses equipamentos em questão. Houve uma quantidade grande de câmeras dos mais variados tipos e aplicações agora disponíveis para uso, e parte delas contempla algumas imagens que compõem esse artigo.

Instagram como galeria de artes visuais e divulgação para um material híbrido

O Instagram, plataforma de compartilhamento de manifestações audiovisuais, foi pensada e lançada a princípio como um aplicativo para ser utilizado pelo *smartphone* da Apple, no modelo Iphone 4, por volta do segundo semestre do ano de 2010. Porém, em um curto período de tempo esse aplicativo foi disponibilizado para outros sistemas operacionais e rapidamente tornou-se uma referência no mundo da fotografia amadora e profissional, bem como abarcou inúmeras questões técnicas e de linguagem que sempre orbitaram ao redor desse universo.

Sua importância no estofó que este artigo discute coloca-se quando nos dedicamos a pensar que através de um dispositivo que é

extensão do nosso corpo (smartphone) temos a capacidade de publicar fotos, visitar museus, interagir com fotos publicadas e seus respectivos autores, bem como utilizar o aplicativo como uma ferramenta até então distinta do processo fotográfico de certa forma à parte dos meios convencionais e conhecidos, pois é possível através dele fotografar, atribuir uma série de filtros na fotografia realizada, pontuando que o filtro pode ser atribuído em tempo real no momento de tomada da foto, bem como é possível também depois acessar a fotografia realizada ou a de um usuário qualquer com a possibilidade de interação através de símbolos gráficos ou via texto.

Historicamente essas inovações e propostas fazem do Instagram uma ferramenta inusitada do ponto de vista fotográfico e simplificam, ainda que guardada suas proporções, todo um ferramental que era antes utilizado na edição e tratamento de uma imagem fotográfica digital profissional, para Manovich,

Isso faz do Instagram o meio visual mais puro que temos hoje, do ponto de vista teórico e de pesquisa. Em vez de nos preocuparmos com centenas de câmeras diferentes e peças de equipamento profissional e infinitas operações de edição possíveis disponíveis no Photoshop e / ou Adobe Lightroom, precisamos considerar apenas um aplicativo nativo que tenha um número limitado de controles e filtros e um tipo de câmera. Além disso, de 2010 a agosto de 2015, o Instagram teve outra restrição única: todas as fotos tinham que estar no mesmo formato quadrado. (2017, p. 12)

Portanto, aproveita-se a ideia aqui proposta por Manovich, para tomar a rede social Instagram como uma forma de uso, mas subvertendo de certa maneira sua ideia de operador de um celular (Flusser, 2002) para apenas utilizar a rede como forma de divulgação do material fotográfico desenvolvido com câmeras e películas fotográficas.

Figura 4

Publicação no Instagram com imagem realizada com câmera de médio formato, Rolleiflex 2.8



Nota. Kit de revelação (Barcellos, 2023b).

Procedimentos práticos - Da película ao Instagram

As imagens a seguir foram capturadas com equipamentos distintos, normalmente em formatos como o trinta e cinco milímetros (em sua quase totalidade), porém houve oportunidades de se trabalhar também com formatos médios como 120 milímetros, o que demandou um investimento financeiro por parte dos pesquisadores, já que esse tipo de película tem a sua produção em menor escala e não haviam grandes demandas por esse material. No meio acadêmico ele praticamente não era utilizado, portanto não se descartou quase nada neste formato.

O sistema de revelação do material, em sua maioria com a data de validade expirada, contou também com produtos que compõem a revelação, estabilização e fixação do material com datas de validade também vencidas. Portanto, esses experimentos trabalharam com todo

o seu suporte de captura a processamento em prazos de validade não recomendados pela indústria, e assumindo-se o risco de interferências⁵ físicas no resultado final dessas imagens.

Portanto o material foi todo processado seguindo as indicações dos fabricantes dos insumos fotográficos, sobretudo da Kodak, com seus tempos específicos e utilizando os insumos para revelação também da própria marca.

Após o processamento químico, optou-se pelo processo de escaneamento, para isso foi utilizado um scanner da marca Epson, pioneira neste tipo de interface, as imagens foram digitalizadas seguindo *presets* presentes no programa original disponibilizado pela própria Epson.

Após todo o processamento de digitalização, as imagens sofreram pequenos ajustes, sendo tratadas através do software Adobe Photoshop, em uma versão do ano de 2021, não sendo a mais atualizada do fabricante.

A seguir algumas publicações no Instagram seguidas da quantidade de interações representadas pela quantidade de curtidas em cada cena apresentada.

5. Interferências físicas dizem respeito a capacidade da prata, em seu formato de sal (aletos), resistir estável com o transcorrer do tempo, não tendo sido exposta a luz. Após longo tempo sem exposição e processamento, o material costuma passar por um processo de velatura, onde se compromete de forma não controlada, as regiões claras a serem registradas pela película. Quando pensamos em imagem em preto e branco, toda a região branca das cenas passa a ter uma leve tonalidade cinza.

Figura 4

Publicação no Instagram com imagem realizada com câmera de médio formato, Rolleiflex 2.8



Nota. Rolleiflex+tmx 100+ HC110. (Barcellos, 2023a).

Figura 5

Publicação no Instagram, imagem realizada com filme de 35 milímetros e câmera Canon EOS Elan II com lentes de 20 milímetros



Nota. Saxofonista. (Barcellos, 2024a).

Figura 6

Publicação no Instagram, imagem realizada com filme de 35 milímetros e câmera Canon EOS Elan II com lentes de 20 milímetros



Nota. Selfie. (Barcellos, 2024c).

Figura 7

Publicação no Instagram, imagem realizada com filme de 35 milímetros e câmera Canon EOS Elan II com lentes de 20 milímetros



Nota. Edifício Ida. (Barcellos, 2024d).

Figura 8

Publicação no Instagram, imagem realizada com filme de 35 milímetros e câmera Canon EOS Elan II com lentes de 20 milímetros



Nota. Viva o grão incontrolável. (Barcellos, 2024e).

Considerações Finais

Parte significativa desse artigo se baseia na busca por uma linguagem que parece ter sido abandonada em determinado momento do começo do século XXI, sobretudo no transcorrer de sua primeira década. E de certa forma vem sendo redescoberta no transcorrer da década atual, um interesse repentino de uma geração de jovens que nunca tiveram contato, em alguns casos nunca tinha tido qualquer tipo de aproximação com a película fotográfica passa a ter um interesse grande por essas tecnologias, de certa forma, históricas.

Há um princípio de consumo de vários suportes da tradicional fotografia de base prata, do filme propriamente dito, passando por tecnologias como a Polaroid, espécie de câmera bastante popular a partir

das décadas de 1960 do século XX. Essa câmera era de fácil operação, e como resultado final, entregava um papel fotográfico já impresso e com características distintas de cor e granulação específicas desse tipo de fotografia, além do próprio formato (em geral quadrado e emoldurado por um espaço significativo de branco).

Como já propunha Karl Marx em seu Manifesto Comunista, “tudo que é sólido, desmancha no ar”, esses históricos suportes tem servido de base para a criação de imagens que apresentam granulação, cor e aspectos que se diferem frontalmente da fotografia digital tão presente no cotidiano da população de um modo geral, porém, o que é notório é que as redes sociais tem sido a imensa galeria para essa redescoberta da película fotográfica. Portanto, ainda que a origem do material seja algo tangível, tátil, o meio a que se propõem expor é cada vez mais líquido, efêmero e dependente de aprovações dos grupos de seguidores ou próximos disso que acessam essas redes sociais. A construção imagética se dá por algo histórico, porém os meios para que esse material seja apreciado, divulgado ou mesmo publicizado, é líquido e segue as recentes regras sociais imputadas pelos nossos *smartphones*.

Referências

Adams, A. (2001a). *A câmera*. Senac São Paulo.

Adams, A. (2001b). *A cópia*. Senac São Paulo.

Adams, A. (2001c). *O negativo*. Senac São Paulo.

Bauman, Z. (2001). *Modernidade líquida*. Jorge Zahar,

Barcellos, J. A. (2020). *Quando a película encontra o pixel: novas intersecções na construção de imagens ancoradas em novos ecossistemas midiáticos* [Tese de doutorado, Universidade Estadual Paulista (UNESP)]. <https://repositorio.unesp.br/items/32afa01e-086e-487d-b691-e5fae47587b0>

Barcellos, J. A. de. [@jeff_a_barcellos]. (2024a, julho 1). *Dois formatos e uma máquina de ler luz! Na ativa!* [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C84ZS20uBmF/>

Barcellos, J. A. de. [@jeff_a_barcellos]. (2024e, agosto 1). *Maio, 2024. Saída no centro com a 20mm, Kodak tri-x + eos elan II. Viva o grão incontável!* [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C-JbeXRtRBC/>

Barcellos, J. A. de. [@jeff_a_barcellos]. (2024b, junho 2). *Sr. Sérgio Gargarella, artista de rua, maio de 2024. Aprendi com o mestre @newtonbarbosa2019 a usar grande* [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C87pxdzyyb7/>

Barcellos, J. A. de. [@jeff_a_barcellos]. (2023a, junho 21). *Rolleiflex+tmx 100+ HC110. Filme e revelador, vencidos! Super feliz com o resultado* [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CzSLndaNvWL/>

Barcellos, J. A. de. [@jeff_a_barcellos]. (2023b, novembro 5). *Logo, mais imagens físicas. Luz do sol, luz que imprime na película!* [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CzSLndaNvWL/>

Barcellos, J. A. de. [@ jeff_a_barcellos]. (2024d, julho 26). *Maio 2024, saída com o Kodak Tri-x vencido. Edifício Ida, centro da cidade!* [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C94tchbOAVL/>

Barcellos, J. A. de. [@ jeff_a_barcellos]. (2024c, junho 9). *Auto retrato em película, maio 2024. Canon EOS Elan ii + Kodak tri-x (validade 2005) e lente* [Fotografia]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/C9M3aTeOXE-/>

Bourdieu, P. (1989). *O poder simbólico*. Bertrand Brasil.

Burgi, S., & Costa, H. (2012). *As origens do fotojornalismo no Brasil*. IMS.

Flusser, V. (2002). *Filosofia da caixa preta*. Singular.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes: notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg,.

Fontcuberta, J. (2014). *A caixa de pandora*. Galaxia Gutenberg.

Manovich, L. (2017). *Instagram and the contemporary image*. CUNY.

MIR. (1998). *A brief info on Kodak DCS-Series Digital Still SLR cameras*. Malaysian Internet Resources. <https://www.mir.com.my/rb/photography/companies/Kodak/index.htm>

Schisler, M.W.L. (1995). *Revelação em Preto e Branco: A fotografia com qualidade*. Editora Martins Fontes/ Editora Senac.

Zumthor, P. (2007). *Performance, recepção, leitura*. Cosac & Naif.

REGISTRE SUA INDIGNAÇÃO: REFLEXÕES SOBRE O PROJETO “AH! BRANCO, DÁ UM TEMPO” E A NEGRITUDE NA FOTOGRAFIA BRASILEIRA

Kahena Quintaneiro Bizzotto¹

Este artigo é resultado de um processo reflexivo realizado na disciplina de Poéticas Fotográficas no ano de 2024 na Faculdade de Arquitetura, Artes, Comunicação e Design do Câmpus de Bauru. A ideia é realizar uma aproximação sobre as poéticas fotográficas e a iniciativa do projeto: “Ah! Branco, Dá um Tempo” que dialoga sobre os processos de desigualdade racial no Brasil, a universidade pública e a construção social da identidade racial brasileira. O objetivo é tentar realizar uma reflexão que leve à uma compreensão sobre a construção da identidade

1. Doutoranda em Comunicação na FAAC Unesp, orientanda da Dra. Caroline Kraus Luvizzoto e Mestre em Política Social pela UnB.
k.bizzotto@unesp.br

nacional na fotografia brasileira e como se relaciona com as poéticas fotográficas da população negra.

O projeto ‘Ah! Branco, Dá um Tempo’ surgiu na Universidade de Brasília (UnB) como uma resposta midiática criativa e contundente ao racismo cotidiano enfrentado por estudantes negros e afrodescendentes no ambiente acadêmico brasileiro. Inspirados pelo movimento “I, Too, Am Harvard” iniciado por estudantes negros na Universidade Harvard, os alunos da UnB lançaram uma campanha online. O objetivo era não apenas conscientizar, mas também provocar reflexões sobre o racismo cordial e muitas vezes velado, que permeia as interações sociais no Brasil.

Lorena Monique dos Santos, estudante da UnB, foi a mentora por trás do projeto, coordenando a participação dos estudantes que decidiram expressar suas experiências através de plaquinhas com frases que frequentemente ouviam, mas que refletiam estereótipos e preconceitos enraizados. As fotografias resultantes do projeto capturaram essas mensagens, apresentando-as de forma impactante e gerando uma repercussão nacional. Rapidamente, ‘Ah! Branco, Dá um Tempo’ não apenas se consolidou como um movimento dentro das universidades públicas brasileiras, mas também como um símbolo de resistência e empoderamento para estudantes negros em todo o país.

Para entender o contexto e a importância do projeto ‘Ah! Branco, Dá um Tempo’ dentro da fotografia brasileira, é essencial considerar as contribuições teóricas de obras fundamentais como “Realidades e Ficções na Trama Fotográfica” de Boris Kossoy (2012) e “Da Minha Terra à Terra: Pela primeira vez o maior fotógrafo do mundo conta sua história” de Sebastião Salgado com Isabelle Francq (2014). Kossoy explora a construção da identidade nacional na fotografia brasileira,

destacando como o olhar eurocêntrico moldou as representações visuais do país, muitas vezes marginalizando ou estereotipando grupos minoritários como os negros.

Por outro lado, Salgado, em sua obra, desafia esses estereótipos ao retratar a África e suas diásporas não como “outros”, mas como parte essencial da identidade brasileira. Suas imagens não só documentam, mas também celebram a diversidade e a dignidade das comunidades negras, oferecendo uma contranarrativa poderosa às representações tradicionais dominadas pelo olhar colonial.

Ao aplicar esses referenciais teóricos à análise do projeto ‘Ah! Branco, Dá um Tempo’, torna-se evidente como as fotografias produzidas não são simples registros visuais, mas sim manifestações políticas e culturais que desafiam as normas estabelecidas. As plaquinhas com frases como “Você é inteligente para uma pessoa negra” ou “Você não parece negra” não apenas denunciam a perpetuação do racismo estrutural, mas também convidam o espectador a confrontar seus próprios preconceitos e privilégios.

Além disso, o impacto nacional do projeto evidencia sua capacidade de mobilizar uma ampla discussão sobre questões raciais no Brasil contemporâneo. As fotografias e as histórias por trás delas não apenas sensibilizaram o público, mas também inspiraram movimentos similares em outras instituições acadêmicas e sociais, fortalecendo um movimento coletivo de resistência e conscientização.

Apesar de seu impacto visual e cultural, projetos como o objeto deste artigo, são parte de um movimento maior de mobilização social que tem sido fundamental na conquista de direitos e no combate ao racismo estrutural no Brasil. Movimentos históricos como o movimento negro,

as lutas por direitos civis e sociais, bem como os esforços contínuos por igualdade racial, têm desempenhado um papel crucial na transformação da sociedade brasileira. Desde o movimento abolicionista até as mobilizações contemporâneas como o Movimento Black Lives Matter, essas iniciativas têm desafiado o status quo, pressionando por mudanças legislativas, políticas públicas inclusivas e uma maior conscientização social sobre as injustiças enfrentadas pela população negra. Assim, ‘Ah! Branco, Dá um Tempo’ se insere em um contexto mais amplo de resistência e luta por justiça racial, contribuindo para um movimento contínuo em direção a uma sociedade mais equitativa e inclusiva para todos os brasileiros.

O sistema de dominação escravista não foi estruturalmente superado, a passagem de um sistema econômico a outro não significou muito para os trabalhadores negros, sua força de trabalho continuava sendo exaustivamente apropriada em vista de que, nesse novo sistema competitivo, os imigrantes ou brasileiros brancos tomavam os melhores postos de trabalho e que a subalternidade instituída pela cor da pele já estava marcada naquela sociedade.

Partindo para uma análise histórica de produção e acumulação e a forma pela qual o capitalismo foi instaurado, Carneiro afirma que, para o desenvolvimento do capitalismo, foi essencial a definição de corpos adequados para suportar tal processo, havendo um ajustamento de fenômenos de população, através de políticas imigratórias, resultando propositalmente em um processo de embranquecimento populacional. A raça se torna funcional para a reprodução social capitalista.

Não bastava redefinir as relações de produção em moldes essencialmente capitalistas, o fundamental era definir sobre que

bases raciais o trabalho livre ia ser operado no Brasil. Isso coloca desde cedo a raça no centro das relações sociais de produção capitalista no país. (Martins 2012, p. 58)

Ianni desenvolve o argumento de que a imigração e a colonização eram valorizadas para substituir o trabalho escravo, mas também com o objetivo revalorizar o trabalho produtivo.

Tornar o trabalho braçal digno de ser realizado por brancos através dessa ressignificação era necessário para a economia de produção. O autor coloca que, com o pós-Abolição, a questão social se torna mais visível, aparecendo sob uma nova forma, ao passo que alguns setores no âmbito do governo começam a reconhecer a realidade da questão social e de modo que talvez tal questão pudesse deixar de ser tratada apenas como problema de polícia, apesar de a repressão estar sempre muito presente nas ações do Estado durante toda a trajetória histórica brasileira.

Aponta ainda que há processos estruturais que irão permear a base das desigualdades sociais em conjuntos de antagonismos que vão constituir a questão social tais como o desenvolvimento extensivo e intensivo do capitalismo e seu impacto no meio urbano e rural. Isso vai gerar movimentos diversos dos trabalhadores: o movimento de idas e vindas entre campos e cidades em busca de trabalho e de melhores condições de vida, e a expansão da industrialização, e o aumento do pauperismo. “As crescentes diversidades sociais estão acompanhadas de crescentes desigualdades sociais. (...) Conforme a época e o lugar, a questão social mescla aspectos raciais, regionais e culturais, juntamente com os econômicos e políticos” (Ianni, 1989, p. 147).

Belo (1996) ao discorrer sobre a velhice e os discursos dominantes sobre a mesma reconhece que a morte vem de forma antecipada para brasileiros e principalmente nordestinos, população predominantemente negra, segundo dados do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – IBGE no caderno de informação demográfica e socioeconômica do Brasil (2016) segundo a Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios – PNAD do ano de 2015 o Brasil foi o quinto país em volume de população sendo que 2,8% da população mundial reside no Brasil. Em complementação a essa informação, apontou-se que há uma tendência ao aumento do envelhecimento populacional e um aumento da taxa de idosos na população e conseqüentemente uma baixa nos outros grupos etários. Quanto à distribuição por raça/cor em 2015 mais da metade da população se declarava negra (preta ou parda) chegando a representar 53,9% da população, enquanto o percentual das que se declaravam brancas foi de 45,2%. Sobre a divisão por região apontou-se que:

A proporção de pessoas por declaração de cor ou raça variou bastante segundo as Grandes Regiões: 77,3% das pessoas da Região Norte se declararam pretas ou pardas, o indicador foi de 73,0% no Nordeste, 59,9% no Centro-Oeste, 46,2% no Sudeste e somente 22,5% no Sul, em 2015. (IBGE, 2016, p. 17)

Não obstante, pesquisas feitas pelo IBGE em 2017 e parte do detalhamento da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios Contínua (PNAD) apontam que de três desempregados no Brasil, dois são negros (pretos e pardos)[1]. Dados da pesquisa de Síntese de Indicadores Sociais 2017 – SIS 2017 apontam que entre as pessoas com os 10% de rendimentos mais baixos do país 78,5% são negros (pretos e pardos),

comprovando que a raça pauta o estrato mais precarizado da classe trabalhadora brasileira e a pobreza.

Ao pensarmos quanto à formação racial e social brasileira, alguns autores como Quijano (2005) e Baldwin (1984) defendem que podemos perceber que há uma estratégia de dominação e de conquista de um povo sobre outros. A modernidade/colonialidade ao criar a ideia das raças, e se incluir despretensiosamente nela, se pautou em uma identidade colonial que reforça uma perspectiva eurocêntrica de entendimento do mundo, a **raça** enquanto central no processo das relações coloniais de dominação entre colonizadores e colonizados, europeus e não europeus.

O conceito raça pode ser definido como:

um conceito que não corresponde a nenhuma realidade natural. Trata-se, ao contrário, de um conceito que denota tão-somente uma forma de classificação social, baseada numa atitude negativa frente a certos grupos sociais, e informada por uma noção específica de natureza, como algo endodeterminado. A realidade das raças limita-se, portanto, ao mundo social. (...) tal conceito tem uma realidade social plena, e o combate ao comportamento social que ele enseja é impossível de ser travado sem que se lhe reconheça a realidade social que só o ato de nomear permite. (Guimarães, 1999, p. 11)

Em concordância com Almeida (2019), consideramos aqui a raça enquanto um elemento que é em sua essência político já que é utilizado como legitimador da segregação e do genocídio de grupos étnicos específicos – a população negra.

Vale-se dizer que o sistema capitalista se pautou e se fortaleceu através desse sistema de dominação, impondo uma divisão racial do trabalho e da vida social (Quijano, 2005). Há, ainda hoje bem delimitados,

os locais de acesso a determinados âmbitos da sociedade que foram demarcados social e racialmente, e, assim, Carneiro (2005) vai nos dizer que em uma sociedade multirracial como a que vivemos é importante partir do pressuposto que a raça é determinante para a compreensão de sua estrutura. É o genocídio do povo preto sob os cuidados e responsabilidade (a falta dela) do Estado brasileiro que foi temporariamente tomado por quem acredita que devemos voltar para as senzalas.

O projeto “Ah! Branco, Dá um Tempo” e a negritude na fotografia brasileira

Ao relacionarmos a temática abordada com o texto *Fotografia y Cultura Visual en América Latina* que explora o conceito de fotografia social, se referindo ao uso da fotografia para documentar e comentar questões sociais, políticas e culturais. A fotografia, nesse contexto, pode ser interpretada como um meio de capturar e refletir a realidade social, servindo como um documento visual que pode influenciar a percepção pública e promover mudanças sociais, percebemos isso muito forte no projeto: Ah! Branco, dá um tempo! já que são estudantes universitários tratando de sua própria realidade.

Os estudantes participantes ao trazerem à tona a realidade de jovens negros nas universidades, demonstrando a desigualdade racial no ambiente acadêmico brasileiro que continua a ser um tema de grande relevância, especialmente em instituições históricas como a Universidade de Brasília (UnB). Após a realização do projeto fotográfico foi realizado um documentário (Neggata, 2015) sobre “Ah, Branco Dá Um Tempo!”, lançado em 20 de novembro de 2015, no Dia da Consciência Negra, que proporciona também uma visão crítica sobre a experiência

social de estudantes negros em uma universidade que, apesar de ter sido construída com a contribuição de pessoas negras, mantém ainda nos dias de hoje uma perspectiva que marginaliza as identidades e contribuições negras, conforme representado no documentário.

Ao discorrer sobre a função documental da fotografia, ao lermos *Fotografía y Cultura Visual en América Latina* podemos perceber o destaque dado à como uma maneira de registrar e analisar as condições de vida, os eventos históricos e as dinâmicas sociais são importantes. A fotografia pode agir não apenas como um registro visual, mas também como uma ferramenta crítica, podendo revelar aspectos ocultos ou negligenciados da sociedade.

Apresentando depoimentos de estudantes negros, o documentário busca trazer visibilidade e representatividade para as suas vozes e experiências, oferecendo um meio para que suas histórias e desafios sejam expressados. Também provoca uma reflexão crítica sobre a estrutura e a cultura da universidade. Demonstrando como a fotografia interage com o contexto social em que é produzida. Refletindo as tensões e as contradições da sociedade, capturando a complexidade das experiências em sociedade.

A maneira como as imagens são recebidas e interpretadas pelo público é um ponto central do texto: *Fotografía y Cultura Visual en América Latina* que analisa como a fotografia pode gerar empatia, conscientização e debater sobre questões sociais, dependendo de como as imagens são apresentadas e contextualizadas. Podemos perceber ainda mais sobre o contexto em que essa juventude está inserida quando os mesmos podem se expressar através do documentário, que em seus depoimentos revelam uma realidade marcada por desafios constantes e

microagressões, bem como pela força para superar essas adversidades em busca de um diploma. O documentário usa a fotografia e a narrativa visual para intensificar o impacto desses relatos, criando uma conexão entre o público e as experiências vividas pelos alunos.

O texto mencionado acima e trabalhado na disciplina de poéticas fotográficas na Universidade Estadual Paulista (UNESP), também aborda as limitações da fotografia como forma de documentação social. A fotografia, por si só, pode não capturar a totalidade da complexidade social e pode ser influenciada por preconceitos e perspectivas subjetivas dos fotógrafos, daí analisamos a importância da identidade ao se fotografar populações socialmente marginalizadas.

Nesse sentido, o documentário segue a linha do projeto fotográfico original de Ah! Branco, dá um tempo!, utilizando imagens visuais que reforçam a narrativa e os depoimentos dos estudantes. A estética e a apresentação visual são feitas dando destaque para as realidades vividas pelos estudantes negros da universidade. A construção do discurso no documentário demonstra que a ideia central do projeto fotográfico era questionar as normas estabelecidas e tentar promover uma maior compreensão e reconhecimento da contribuição negra na universidade, principalmente a UnB e na sociedade como um todo.

Portanto, ‘Ah! Branco, Dá um Tempo’ não é apenas um projeto fotográfico, mas uma intervenção cultural que subverte narrativas dominantes, promove a representação positiva e empoderadora dos negros na sociedade brasileira e continua a ser uma voz crucial na luta por igualdade e justiça social. Ao refletir sobre seu legado, é nítida a importância do projeto que vai além das imagens capturadas; está enraizada na capacidade transformadora da arte e na urgência de narrativas que

refletem a diversidade e a complexidade da experiência negra no Brasil, este artigo pretende explorar e fundamentar teoricamente este processo.

Abaixo seguem algumas imagens produzidas pelo projeto: “Ah! Branco dá um tempo”:





Conclusão

Ao relacionarmos a teoria da fotografia social, que explora como a fotografia pode servir como um meio para documentar e criticar questões sociais e o projeto “Ah! Branco Dá Um Tempo!” que exemplifica na prática esse conceito ao usar a fotografia e o documentário para documentar e refletir sobre a experiência dos estudantes negros na Universidade de Brasília (UnB). A fotografia nesse sentido não é apenas um registro visual, mas uma ferramenta crítica que questiona e revela as dinâmicas de exclusão e racismo dentro de instituições pensadas inicialmente para pessoas brancas.

Para além dessa análise, o projeto aborda como as imagens podem refletir e influenciar a percepção pública sobre a negritude e o racismo. Ao explorar as contradições entre a contribuição histórica

negra para a UnB e a exclusão atual enfrentada pelos estudantes negros o projeto demonstra como a fotografia interage com o contexto social em que a população fotografada está inserida, refletindo sobre suas contradições e representações.

Ao gerar empatia, a fotografia possui o potencial de sensibilizar o público para a realidade dos estudantes negros na UnB, estimulando uma discussão mais ampla sobre racismo e exclusão nas universidades, o que gerou inspirações para que outros estudantes negros de outras universidades públicas pudessem se expressar da mesma forma. As imagens e depoimentos ajudaram a criar uma conexão emocional e a promover uma reflexão crítica sobre a necessidade de mudança nesses espaços acadêmicos.

É importante mencionar que a relação do sistema escravista e a representação da população negra na mídia está interligada e para que tenhamos uma mudança estrutural na nossa sociedade, a mídia e as representações fotográficas de pessoas negras precisam mudar, ao representarmos pessoas negras protestando e falando sobre sua própria vivência e realidade, já modificamos a experiência e a representação fotográfica ao não reforçarmos estereótipos raciais sobre essa população.

Por fim, o projeto “Ah! Branco Dá Um Tempo!” se alinha com os conceitos discutidos no texto “*La fotografia como documento social*” ao utilizar a fotografia e o documentário para documentar e criticar a realidade social dos estudantes negros na Universidade de Brasília (UnB). O projeto reflete as tensões e contradições discutidas e promove uma maior compreensão das questões raciais. Ao fazer isso, demonstra como a fotografia pode ser uma ferramenta poderosa para a documentação social e a promoção de mudanças sociais, possibilitando a mudança de

narrativa e representação da comunidade negra nas fotografias, o que pode ser considerado uma grande mudança no imaginário social sobre a população negra que consegue entrar na universidade pública no Brasil.

Referências

Almeida, S. L. de. (2019). *Racismo estrutural* (Feminismos Plurais / coordenação de Djamila Ribeiro). Sueli Carneiro

Baldwin, J. (1984). *On Being and other lies*.

Carneiro, S. (2005). *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser*. [Tese de doutorado, FEUSP].

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE *Síntese de indicadores sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira: 2016*. (2016). IBGE.

Ianni, R. (1989). *A nova desordem mundial*. Editora Paz e Terra.

Kossoy, B. (2012). A construção do Nacional na fotografia brasileira: O espelho europeu. In M. A. Mattos, J. Janotti Júnior, & N. Jacks (Orgs.), *Realidades e ficções na trama fotográfica*. EDUFBA.

Martins, T. C. S. (2012). *Racismo no mercado de trabalho: limites à participação dos trabalhadores negros na constituição da “questão social” no Brasil*. O Autor.

Neggata. (2015, novembro 21). *Ah, Branco! Dá um tempo! - Construindo espaço* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=CykGViSzDbk>

Quijano, A. (2005). *Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Salgado, S., & Francq, L. (2014). *Da minha terra à Terra: Pela primeira vez o maior fotógrafo do mundo conta sua história*. Editora Paralela.

Guimarães, A. S. (1999). *Racismo e anti-racismo no Brasil*. Fundação de Apoio à Universidade de São Paulo..

A IMAGEM DA CIDADE E O ESTILO INDUSTRIAL DE BERND E HILLA BECHER

Denise Guimarães-Guedes¹
Renata Svizzero Fakhoury²
Livia Maria de Oliveira Furlan³
Denis Porto Renó⁴

Desde a invenção da fotografia, a cidade foi um dos objetos preferidos dos fotógrafos, tornando possível assim, documentar as transformações urbanas ocorridas ao longo do tempo, produzindo sentido com um recorte de determinado período da história. O registro

-
1. Doutora em Comunicação.
Universidade Estadual Paulista (UNESP).
guimaraes.guedes@unesp.br
 2. Doutoranda em Comunicação.
Universidade Estadual Paulista (UNESP).
r.fakhoury@unesp.br
 3. Mestre em Comunicação. Universidade Estadual Paulista (UNESP).
livia.o.furlan@unesp.br
 4. Livre Docente em Ecologia dos Meios e Narrativas Imagéticas.
Universidade Estadual Paulista (UNESP).
denis.reno@unesp.br

fotográfico é utilizado então como forma de documentar a cidade, seus conceitos arquitetônicos e seus espaços.

Na história da arquitetura, a realidade e a cultura sempre foram exibidas por meio das transformações dos contextos humanos em imagens, em narrativas arquitetônicas, na qual a sua arte não é uma questão de invenção, mas de interpretação, uma vez que está arraigada na realidade da vida (Pallasmaa, 2013).

Nos anos 1950, o fotógrafo alemão Bernd Becher (1931-2007) iniciou um vasto trabalho documental de edifícios industriais que viria a ser, com a parceria de sua esposa Hilla Becher (1934-2015), possivelmente o maior trabalho de documentação sistemática de arquitetura industrial em toda a história da fotografia. A obra do casal Becher é considerada uma referência no estilo, tendo influenciado a fotografia documental arquitetônica e urbana. Além das imagens facilmente identificadas como uma criação dos Becher, o trabalho conta ainda com as chamadas “tipologias”, conjuntos que reúnem fotografias de construções semelhantes, mas com pequenas diferenças quanto ao objeto da foto, função, padrões, arquitetura ou outros critérios identificados de acordo com a cena.

As imagens formam um extenso acervo que, além da beleza e construção estética primorosas, serve como base para pesquisas sobre o espaço construído, a preservação e a memória. Kossoy (1999, p. 21) afirma que as informações contidas nas representações fotográficas “não se esgotam em si mesmas, mas são ponto de partida para tentarmos desvendar o passado”. A trama fotográfica descrita pelo autor envolve fragmentos imateriais compostos por circunstâncias sociais, políticas, ideológicas que, quando contextualizadas, permitem que a leitura da

imagem seja mais completa. Como aponta o autor (1999), a fotografia se conecta fisicamente ao que se refere através de um filtro cultural, estético e técnico, mas sempre articulado com o imaginário de quem as registra. Tem-se assim um documento iconográfico acerca de uma dada realidade, que evidencia elementos específicos à que deseja informar.

A partir desses conhecimentos, utiliza-se a teoria da análise fílmica, de Vanoye e Goliot-Leté, para analisar três tipologias realizadas pelo casal Becher. Por se tratarem de fotografias, adaptou-se a teoria para uma análise imagética, mantendo o conceito de se estudar as imagens de forma individual para, depois, concluir em um ensaio da peça como um todo.

Tipologias de Bernd e Hilla Becher

A obra do casal de fotógrafos Bernd e Hilla Becher é singular. O enquadramento quase cirúrgico dos edifícios dentro do espaço limitado de cada fotografia revela não apenas o olhar criterioso na composição, mas também uma cuidadosa metodologia no fazer fotográfico, que se estende por todos os trabalhos. A temática, também peculiar, explora as construções vulgares e pouco valorizadas em termos de arquitetura. O comum, aos olhos dos fotógrafos, também pode ser arte.

A motivação de Bernd e Hilla, no entanto, estava além da arte e de uma estética incomum na fotografia até aquele momento. Primeiro, porque os fotógrafos optaram por uma estética contrária à tendência humanista dominante no período do pós-guerra, principalmente após a popularidade da exposição *The family of man*. A inspiração dos fotógrafos estava em um estilo anterior à guerra, a Nova Objetividade, em que critérios como a nitidez, a precisão e a documentação realista eram

atributos essenciais. Ainda assim, a escolha do casal Becher também era formar uma família, no entanto composta por objetos ou motivos (Stimson, 2004). Cientes das mudanças que as paisagens atravessam ao longo do tempo e do rápido desaparecimento das construções, o casal iniciou uma vasta documentação fotográfica que durou cerca de 50 anos em cidades da Alemanha, Inglaterra, Bélgica, Holanda, França e Estados Unidos.

Bernd Becher começou sua carreira como fotógrafo em 1957, após estudar pintura e litografia na Staatliche Kunstakademie, em Stuttgart, e tipografia na Staatliche Kunstakademie, em Düsseldorf, Alemanha. Conheceu a fotógrafa Hilla Wobeser em 1959 e, em 1961, casaram-se. Juntos, Bernd e Hilla desenvolveram uma sistemática que consistia em documentar da maneira mais realista possível a arquitetura industrial, composta de prédios, chaminés, bunkers, contêineres, fornos, torres e andaimes, algumas das esculturas urbanas abandonadas que denotavam os avanços da indústria e as características singulares da arquitetura industrial. Os cenários pouco atraentes para grande parte das pessoas foram obsessivamente registrados sob os olhares fascinados dos autores e através de um novo estilo criado por eles.

Para Bernd, as imagens fotográficas tinham a propriedade de reter o tempo e materializar, de certa forma, parte da paisagem urbana, evitando que se perdessem com o abandono e a demolição das construções. O sentimento de posse era parte do instinto de preservação do fotógrafo, tanto que suas primeiras fotografias foram feitas, de acordo com Hilla - em entrevista ao San Francisco Museum of Modern Art (2015), em uma antiga fábrica abandonada na Alemanha, onde passara a infância. As imagens impressas poderiam ser carregadas para qualquer lugar e

sua infância estaria, assim, preservada. Hilla explica, no documentário *Fotografen Bernd und Hilla Becher* (Kapfer, 2012), seu interesse pelas construções como uma forma de contestação ao lugar comum, fruto, possivelmente, de sua infância vivida durante a guerra.

Os cenários escolhidos não eram obras famosas ou de grandes arquitetos, o que reforçou o caráter de ineditismo da obra, que alia também uma precisão técnica admirável, com grãos finos e escala de cinza extremamente precisa. Nas imagens, as únicas referências à atividade ou história humana são as próprias construções, já abandonadas. Não há qualquer interferência artística, como planos desfocados ou subjetividades; não há sombras e cor, apenas uma paisagem silenciosa, que reduz as enormes instalações industriais a esculturas visuais.

Se a escultura é por natureza a redução de uma realidade a um momento, a câmera fotográfica é o instrumento de mediação do olhar, que permite reduzir a realidade a um plano de enquadramento, ou seja, a um espaço. [...] Os Becher são, por essência, observadores. Etnógrafos com maior ou menor consciência, revelam em suas imagens o que não é mostrado. Ao dissociar as construções do seu entorno, de suas funções sociais e da presença humana, ao reduzir cada um daqueles conjuntos à condição de escultura, eles não contam a verdade: criam uma nova realidade. (Bezerra Menezes, 2019, p. 21)

Outro aspecto inédito da obra de Bernd e Hilla Becher está na edição das fotografias, organizadas em grupos chamados de Tipologias. Após notarem padrões que se repetiam em certas construções, os fotógrafos passaram a agrupar as imagens segundo esses padrões, que variam de acordo com formas, texturas, função ou outros aspectos identificados individualmente. Como afirma Bezerra Menezes (2019,

p. 20), a composição das Tipologias prima pela elegância, mais que pelo rigor científico e “sugere uma reflexão sobre a forma e a função, suas semelhanças e diferenças”.

O estilo fotográfico do casal Becher foi amplamente disseminado no período em que Bernd e Hilla lecionaram na Escola de Fotografia de Düsseldorf, entre 1976 e 1997, e ficou conhecido como um dos principais movimentos fotográficos do século XX. Por esse motivo, a Escola de Düsseldorf é considerada um dos principais movimentos fotográficos do século XX (Keyte, 2016). A nova percepção estética desenvolvida pelo casal Becher influenciou fotógrafos em todo o mundo e é uma importante referência para a fotografia contemporânea urbana e arquitetônica.

A imagem e a cidade

Registros fotográficos partem da compreensão do espaço como produto das relações sociais, enfatizando o ambiente e seus estilos arquitetônicos, e sua correlação com a cidade (Lefebvre, 2013). O registro não tem como finalidade demonstrar a incapacidade de diversidade dos espaços, mas apropriar-se de recortes que expressem a sua interação cotidiana e histórica, que dialogam com a construção da cidade e seus processos (Silva, 2008).

Uma das modalidades presentes no campo da fotografia é a prática de fotografar cidades e suas características únicas, chamada também de fotografia urbana (Carvalho, 1999). De acordo com a autora, este tipo de fotografia é importante para o desenvolvimento da técnica fotográfica, e provavelmente sua maior utilização foi durante a construção das cidades ideais, “repletas de imagens e símbolos, ‘concretizadas’ nas

fotografias, essenciais para a propagação e assimilação destes símbolos pela população local.” (Carvalho, 1999, p. 267).

Capaz de registrar fielmente a realidade, a fotografia teve a tarefa de documentar as transformações ocorridas na cidade. No século XIX, o registro dos espaços e de suas transformações imaginárias de uma modernidade tecnológica, principalmente dos processos da urbanização, evidenciavam a propagação das rápidas mudanças que construíam uma nova imagem para a cidade.

No final do mesmo século foram vários os fotógrafos que se dedicaram a capturar registros de aspectos inusitados e até então específicos de certas cidades, advindos inclusive das transformações e consequências da Revolução Industrial. A fotografia foi então considerada como um instrumento capaz de construir uma representação visual do urbano, o que tornava a cidade e a imagem de suas vistas urbanas inteligíveis e ao alcance de outros habitantes.

A imagem da cidade se constitui nas imagens produzidas e consumidas por seus habitantes. “Todo o cidadão possui numerosas relações com algumas partes da sua cidade e a sua imagem está impregnada de memórias e significações” (Lynch, 2009, p. 11). O processo de percepção da cidade se localiza na memória. A lembrança constrói um entendimento dos lugares que se vive e que se visita. E na prática cotidiana da vivência na sociedade e dos deslocamentos são associados significados agregados às imagens formadas dessas cidades, e dos conceitos relativos a ela.

A noção de cidade, propiciada pelo registro, permite o fazer sentir a cidade a partir da noção ampliada da realidade. O ser humano se conecta então com o espaço em uma relação direta com a imagem,

em um fluxo intermitente de histórias, lugares e objetos. Experienciada de maneira diferente por cada um, a cidade enquanto imagem se manifesta com as relações que o indivíduo carrega consigo. Quando o espaço reproduzido é bem percebido, a imagem criada pelo pensamento reflete no entendimento da imagem da fotografia, onde os sentidos são aguçados pelas imagens da esfera sensorial que ocasionam memórias e lembranças em quem as vê (Pallasmaa, 2011). Quanto maior a quantidade de informações do mundo real uma imagem representar, maior e mais profunda será a compreensão e a habilidade perceptivas do usuário (Decarlo & Stone, 2010).

Em seu modo de representar e estruturar a ação e o poder, a ordem cultural e social, a interação e a separação, a identidade e a memória, a arquitetura se envolve com questões existenciais fundamentais. Qualquer experiência implica atos de recordação, memória e comparação. (Pallasmaa, 2011, p. 68)

O registro possibilita não só ilustrar algo, mas expressar uma complexidade e permitir que ela possa ser estudada, avaliada ou pesquisada posteriormente. Em diferentes temporalidades, a imagem permanece intacta, condensando a história e a imagem obtidas no momento do registro. As fotografias adquirem autonomia e integram particularidades simbólicas que contribuem para uma mediação entre os indivíduos e suas memórias.

Deste modo é possível pensar a cidade como uma imagem elaborada pelas pessoas que a vivenciam. Lynch (2009) ressalta que o sentido da cidade não é apenas entendê-la como objeto percebido, mas como produto construído e constantemente modificado por quem nela habita ou transita. Nesse sentido, a fotografia de Bernd e Hilla

Becher, apontada neste trabalho, documenta a ação do ser humano no ambiente construído; embora as imagens não contenham o elemento humano diretamente, denotam intensa atividade humana e com grande quantidade de informações do mundo real.

A seguir, este trabalho propõe uma análise sobre os registros imagéticos de Bernd e Hilla, com o intuito de examinar as fotografias que as compõem e, desse modo, observar o padrão que o casal propôs ao construir as tipologias analisadas.

Breve análise das cidades industriais do casal Becher

Analisar fotos tão icônicas é uma tarefa desafiadora, afinal, trata-se de fotografias históricas que possuem grande importância para a área. Por tal motivo, não se pretende apresentar um veredicto definitivo, mas sim apresentar, dentro de teorias pré-estabelecidas, uma visão dentre tantas possíveis. Para tanto, a teoria da análise fílmica de Vanoye e Goliot-Leté (1994) foi utilizada pois, considerando que um filme é composto de inúmeras fotografias, foi possível adaptar a teoria para a análise de imagens. Os teóricos explicam que para analisar uma imagem é preciso decompor a mesma, a fim de se destacar aquilo que não se consegue perceber “a olho nu”, já que tal elemento seria tomado pela totalidade da imagem. Após a extração de todos os elementos da fotografia, se estabelece elos entre eles, reconstruindo a imagem, adicionando o recurso da interpretação, com o intuito de compreender o todo significativo da cena (Vanoye & Goliot-Leté, 1994).

Outro ponto relevante, segundo Vanoye e Goliot-Leté (1994), é definir o contexto do que está sendo analisado. Ressaltamos aqui que as tipografias do casal Becher analisadas no presente artigo, foram

realizadas em regiões industriais da Alemanha e dos Estados Unidos no período pós-guerra. O casal tinha por intuito documentar o que estava sendo demolido ao longo dos anos e da evolução da indústria. “percebi que, a partir de 1950, mais ou menos, as siderúrgicas estavam fechando; depois, foi a vez das minas, uma atrás da outra. Senti a necessidade – não diria a obrigação – de documentar essas coisas também.”, conta Bernd Becher, em entrevista republicada no portal online da revista Zum (Ziegler, 2015). As fotos aqui trazidas fazem parte dessa série de fotografias que demonstra a desconstrução do espaço e a evolução da história naqueles locais.

Bernd e Hilla Becher se dedicaram a fotografar o maquinário da arquitetura de tais indústrias e minas. “São trabalhos de engenharia, donos de uma estética própria. Precisa-se de certa quantidade de formas para comprovar isso”, explica Bernd ao ser contestado sobre a possibilidade de voltarem a fotografar (a entrevista ocorreu em 2000, antes do falecimento de ambos). Além do objeto de estudo do casal ser voltado à engenharia e arquitetura, outro elemento de seus trabalhos traz a matemática presente no dia-a-dia da vida do ser humano e que, muitas vezes, passam despercebidos. Todos esses elementos são os quadros utilizados para realizar as tipologias criadas pelo casal. Após testes com painéis, os quais começaram a ser compostos por nove fotografias (3x3), Bernd e Hilla chegaram ao quadrado formado por quatro fotografias na horizontal e quatro na vertical. Essas fotos se conversam para compor o todo, um bloco de 16 imagens.

Vimos que, postas uma ao lado da outra, as coisas adquirem uma correspondência. Quando dispostas em grupo, coisas que mal se distinguem umas das outras ganham individualidade.

As casas dos operários, por exemplo, ou as torres de extração, se parecem muito, mas só quando se está passeando por elas (Ziegler, 2015).

A ideia de colocar uma foto ao lado da outra foi de Hilla Becher. Ao coletar ilustrações relacionadas à biologia, ela teve a percepção de que, em conjunto, elas tinham sua individualidade. Isso fez com que ela levasse essa ideia ao seu trabalho com Bernd. “Nós olhamos para algumas fotos de torres de resfriamento e vimos certo padrão que se repetia continuamente, mas com algumas pequenas diferenças [...]. E nós as colocamos juntas e então acabou”, conta em entrevista para o San Francisco Museum of Modern Art. Para Hilla, era como se o casal estivesse montando um filme ao criar as tipologias.

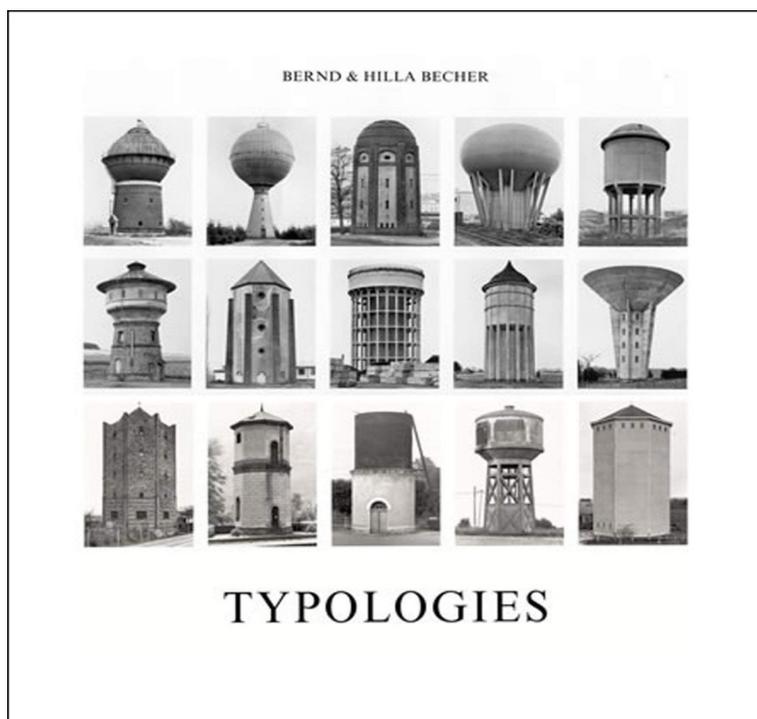
Neste artigo, analisamos algumas das tipologias que aparentavam terem saído de uma linha de produção (Ziegler, 2015), visto a semelhança do enquadramento das imagens, bem como as formas das construções que as compõem.

A partir da teoria de Vanoye e Goliot-Leté (1994), cada fotografia da Tipologia 1 foi analisada de forma individual. Os formatos que as torres de extração possuem são icônicos e distintos, ainda que possuam alguma mera semelhança ou apenas lembrem uma às outras construções. Alguns lembram desenhos de naves espaciais, como os que costumamos ver em desenhos e filmes, como no caso da torre dez (segunda torre da última coluna da direita), como o formato de um funil, de boca larga e afunilamento do corpo. Outros, relembram igrejas europeias, por exemplo, a torre onze (última torre da primeira coluna da esquerda), apresentando o topo triangular com algumas colunas sobressalentes, formando várias outras formas geométricas. De forma

individual, algumas torres chamam a atenção por conta desses formatos diferenciados. Outras, mesmo com seu formato comum, nos prendem a atenção por fazer parte de um todo.

Figura 1

Tipologia 1



Verde, 2010.

É interessante observar o conjunto de fotografias em uma linha e, dessa forma, compreender o raciocínio do casal Becher ao criar essa tipologia. Na primeira fileira, percebemos que todas as torres têm formato arredondado no topo. Todas se erguem em linha reta, porém, seus topos são redondos, tendo algumas, inclusive, algum detalhe em seu

cume. Os formatos do que seriam o “tronco” principal da torre variam, dando singularidade para um dos objetos arquitetônicos. A segunda linha apresenta torres que, em um primeiro momento, não é tão fácil de perceber o que elas possuem em comum para estarem neste grupo. Três delas têm formato triangular em seus finais e duas têm formato redondo achatado. Porém, nota-se que todas as cinco têm uma estrutura externa aparente, suas colunas. Já na última fileira, o casal Becher traz torres retas, sem muitas formas como as demais. Além disso, de alguma forma, todas lembram naves espaciais dos desenhos infantis. Quatro delas apresentam uma pequena ponta em seu topo. Além de possuírem formato circular por todas suas estruturas.

De forma geral, a Tipologia 1 apresenta torres circulares, algumas com topo arredondado, outras com topos pontiagudos. Parte delas apresenta janelas em suas estruturas, além de algumas trazerem suas colunas na parte externa. No todo, elas conversam entre si pelas diferenças e, principalmente, pelas semelhanças.

Analisar a Tipologia 2 a partir da individualidade das fotografias que a compõem é relativamente mais difícil do que na Tipologia 1. Os formatos dessas torres são parecidíssimos, começando pela torre em formato de “v” invertido e alargando no topo, como se tivesse um círculo achatado no cume. Aqui, ressalta-se a matemática das fotografias do casal Becher: além das torres apresentarem formas geométricas, o casal ainda centraliza cada uma delas em sua individualidade. É possível perceber diferenças nas arquiteturas das torres. As três primeiras, que integram a primeira linha, são mais finas e se alargam, de forma a ficarem com uma caixa redonda menos achatada. Diferente do que acontece com as três fotografias que formam a fila dois, as quais possuem torres mais grossas e o cume é achatado. Já a terceira fila da Tipologia 2 é composta por torres que aparentam serem mais baixas do que as outras. Elas também

são mais grossas do que as demais. O que une as nove fotografias na Tipologia 2 é a semelhança entre suas arquiteturas. De certa maneira, as imagens parecem agrupadas em trios, como trípticos. Cada fileira apresenta três fotografias em que as torres são mais semelhantes, seguindo um mesmo padrão de base e topo. São como membros de uma mesma família que, embora façam parte de um todo, apresentam similaridades com indivíduos mais próximos.

Figura 2

Tipologia 2



The Broad, 2021.

Figura 3

Tipologia 3



Daudén, 2020.

A Tipologia 3 é no formato 3x7, possuindo 21 fotografias. Sua análise exige maior atenção. As imagens, quando analisadas individualmente, mostram construções muito semelhantes, com estruturas de madeiras em fundo branco que desenham formas geométricas. A primeira linha da tipologia é composta por edifícios que possuem em sua parte inferior, uma base de concreto. Seu meio é branco com madeiras que reproduzem formas geométricas; e a parte superior do prédio é em madeira, formando quase um triângulo. A segunda fileira da tipologia tem apenas prédios com fundo branco e madeiras em formato geométrico. Além disso, as estruturas são mais longitudinais, sendo mais longas. Já na terceira linha, os prédios são mais achatados, sendo mais largos. As madeiras aparentam serem mais grossas, e todas possuem o detalhe de terem uma linha paralela à linha do telhado. A Tipologia 3 chama a

atenção por ser composta por inúmeras formas geométricas, em detalhes ou em plano aberto. Tal como no conjunto anterior, a edição das imagens parece seguir uma sequência e em que cada fileira horizontal apresenta objetos de uma mesma família, identificáveis pela similaridade quanto à textura, equilíbrio entre áreas claras e escuras, formato. Por vezes as imagens dão a impressão de fazerem parte de uma mesma construção, o que, sabemos, não seria possível, pois teoricamente cada um dos edifícios tem apenas 4 faces. Tal arranjo torna ainda mais evidente o estudo tipológico.

Considerações Finais

A análise das tipologias revela que mais do que simplesmente agrupar as imagens, Bernd e Hilla Becher criaram narrativas que convidam a examinar detalhadamente cada construção, desvendando os detalhes comuns e que apontam para o mundo concreto. Além disso, ao fotografar os edifícios, os fotógrafos perpetuam referenciais que muitas vezes passam despercebidos do olhar cotidiano e documentam, ao mesmo tempo em que combatem, a dinâmica de apagamento sofrida nos espaços urbanos. A fotografia das cidades e do ambiente construído são fundamentais para a compreensão do ser humano e seu entorno, como apontado anteriormente.

A linguagem desenvolvida pelo casal Becher propõe também que a documentação sistemática e metodológica do ambiente construído deve, antes de tudo, romper as barreiras das convenções, visto que ao registrar o incomum, os fotógrafos criaram um acervo único sobre arquitetura industrial.

Partindo de reflexões acerca das tipologias do casal, os registros imagéticos aqui selecionados permitiram uma discussão sobre sua capacidade de atuar como mediação construtiva de experiências humanas, suas possibilidades narrativas e a significação das fotografias urbanas ao transmitir memórias. Sua potencialidade e efeitos no campo da compreensão são argumentados com base nas mediações proporcionadas entre imagem e usuário. Através da utilização dessas imagens, e da análise do padrão das tipologias de suas vistas, congeladas pela subjetividade dos fotógrafos, pôde-se perceber uma reconstrução da memória do lugar e da percepção do espaço, criando referenciais capazes de conectar passado e presente.

Referências

- Adams, A. (2002). *The negative*. Little Brown and Company.
- Bezerra Menezes, R. (2019). *A Escola de Düsseldorf: a fotografia entre memória, documento e arte* [Dissertação de Mestrado, Universidade de Lisboa]. UL – Repositório da Universidade de Lisboa. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/40817>
- Carvalho, T. C. (1999). Fotografia e cidade: São Paulo na década de 1930. *Proj. História*, 19, 265-272.
- Daudén, J. (2020, 20 de junho). Uma breve história da fotografia de arquitetura. *ArchDaily*. <https://www.archdaily.com.br/br/899786/tres-momentos-na-fotografia-de-arquitetura>

- Decarlo, D., & Stone, M. (2010). *Visual explanations*. Proceedings of the 8th international symposium on non-photorealistic animation and rendering, 173-178.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Capitán Swing.
- Kapfer, M. (2012). *The photographers Bernd & Hilla Becher*. <http://bernd-hilla.becher-film.com/>
- Keyte, M. (2016, 28 de dezembro). 10 things you should know about Düsseldorf School. *Culture Trip*. <https://theculturetrip.com/europe/germany/articles/the-dusseldorf-school-10-things-you-should-know/>
- Kossoy, B. (1999). *Realidades e Ficções na trama fotográfica*. Ateliê Editorial.
- Pallasmaa, J. (2011). *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Bookman.
- Pallasmaa, J. (2013). *A imagem corporificada: imaginação e imaginário na arquitetura*. Bookman.
- San Francisco Museum of Modern Art. (2015). *Hilla and Bernd Becher invented a new genre of photography* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=v-1O0NxIWdc>
- Silva, R. H. A. (2008). Cartografias Urbanas: construindo uma metodologia de apreensão dos usos e apropriações dos espaços da cidade. *Visões Urbanas*, 5, 3-18.

- Stimson, B. (2004). *The Photographic Comportment of Bernd and Hilla Becher*. http://www.estt.ipt.pt/download/disciplina/2635__The%20Photographic%20Comportm.pdf
- The Broad (2021). Water Towers. <https://www.thebroad.org/art/bernd-and-hilla-becher/water-towers>
- Vanoye, F, & Goliot-Leté, A. (1994). *Ensaio sobre a análise filmica*. Papyrus.
- Verde, P. (2010). *Representação tipológica através da fotografia - silos no Alentejo, partindo da obra de Bernd e Hilla Becher*. <https://dspace.uevora.pt/rdpc/bitstream/10174/12180/1/apresenta%c3%a7ao%20final%20Pedro%20Verde.pdf>
- Ziegler, U. (2015, 14 de outubro). O léxico industrial de Bernd e Hilla Becher. *Zum*. <https://revistazum.com.br/revista-zum-1/hilla-becher/>

RETRATOS DO URBANO EM BAURU: ARQUITETURA E CIDADE

Lucas Silva Pamio¹

O estudo das imagens remonta às abordagens dos séculos XVIII e XIX, quando começaram a ser usadas como ferramentas para capturar e preservar aspectos da vida cotidiana, eventos e transformações sociais. Nesse sentido, o uso de imagens, especialmente a fotografia, torna-se um meio poderoso de contrastar o passado com as visualidades contemporâneas. Fotografias de épocas anteriores revelam não apenas a estética e a arquitetura, mas também as relações sociais, os modos de vida e as mudanças na paisagem urbana. Elas permitem vislumbrar as transformações pelas quais a cidade passou e como suas estruturas físicas e simbólicas foram moldadas ao longo do tempo, criando uma ponte entre o presente e o passado. Esse contraste enriquece a compreensão

1. Mestrando no Programa de Pós Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual Paulista (UNESP).
lucas.s.pamio@unesp.br

das dinâmicas urbanas e reforça a importância de preservar as histórias visuais que narram a trajetória das cidades, como é o caso de Bauru, cujos registros fotográficos de Guedes e Giaxa são testemunhos valiosos.

As fotografias, conforme Kossoy (2002), não devem ser vistas como cópias exatas da realidade, mas como elementos que constroem novos significados sociais. Cada imagem capturada vai além do visível, criando uma “segunda realidade” que transcende o instante do clique. A realidade registrada é um fragmento único de tempo e espaço, que só existiu naquele momento específico e só pode ser revivido por meio da imagem. Assim, a fotografia não apenas retrata o real, mas oferece uma interpretação do mundo, filtrada por escolhas técnicas, estéticas e culturais do fotógrafo, abrindo possibilidades para novas formas de entendimento e apreciação visual.

Bauru, uma das principais cidades de médio porte do estado de São Paulo, reflete a conexão entre sua história ferroviária e o desenvolvimento urbano, documentada em milhares de registros fotográficos. Entre as décadas de 1930 e 1960, Bauru experimentou um boom imobiliário, comercial e urbanístico, consolidando-se como um importante polo regional. Durante esse período de intensa transformação, as famílias de fotógrafos Guedes e Giaxa desempenharam um papel fundamental na documentação do crescimento urbano. Suas fotografias capturaram o dinamismo de uma cidade em plena expansão, preservando a memória das transformações que moldaram Bauru.

Cada indivíduo carrega consigo uma percepção única da paisagem urbana. Desde a pintura até o advento da fotografia, aprimorada por Joseph N. Niépce em 1826, nossa forma de interpretar o espaço evoluiu. Lynch (1997) observa que a conexão entre os habitantes e suas

idades é profundamente pessoal e complexa, sendo que cada pessoa constrói uma imagem singular do lugar que chama de lar, composta por memórias e significados.

A fotografia, desde seu surgimento, desempenha um papel fundamental ao retratar e preservar culturas, capturando momentos que refletem sociedades e seus modos de vida. Sabaté (2008) e Besse (2014) destacam que toda paisagem é parte de uma cena cultural, sendo a fotografia uma representação visual e um produto moldado pela cultura. Ao registrar esses cenários, a fotografia torna-se uma poderosa ferramenta de interpretação e preservação da memória coletiva.

Além dos aspectos técnicos e estéticos, a fotografia é moldada pelas circunstâncias em que foi criada. Sua análise deve transcender a apreciação estética, reconhecendo que cada imagem está inserida em um contexto cultural, histórico ou social. A fotografia carrega camadas de significado que vão além do visível. Fotografar, como aponta Bresson (1952), envolve a mente, o olho e o coração. Essa tríade conecta o fotógrafo à paisagem e às emoções que deseja transmitir.

Assim, o registro de paisagens, edifícios e da vida sociocultural de determinado período serve como documento histórico, revelando inovações e características que orientam as transformações no cenário urbano. Novas edificações, expansão territorial, mudanças nos modos de circulação e diferentes usos dos espaços urbanos tornam-se evidentes. Símbolos, mobiliário urbano e até códigos de vestimenta, quando comparados com registros antigos, oferecem uma rica perspectiva sobre as mudanças e continuidades no cenário urbano. Cada detalhe capturado pela lente torna-se peça-chave para entender o desenvolvimento da cidade e as camadas culturais que moldam a identidade urbana.

A cidade é um cenário dinâmico, moldado por ações políticas, econômicas e sociais que transformam constantemente suas paisagens e padrões arquitetônicos, refletindo momentos históricos específicos. O papel dos fotógrafos que documentam essas mudanças é essencial para a preservação da memória urbana. Seus registros permitem comparações, análises e uma compreensão mais profunda de como o passado influencia o presente e o futuro das cidades. Nesse sentido, preservar o trabalho desses registradores, como Guedes e Giaxa, é válido tanto do ponto de vista patrimonial quanto documental.

Os fotógrafos Guedes e Giaxa, através de suas lentes, atuaram como memorialistas urbanos. Eles capturaram a cena cultural, social, política e urbana de várias cidades, incluindo Bauru, cujo entroncamento ferroviário foi consolidado no início do século XX (Ghirardello, 2002). Suas fotografias são testemunhos da história da cidade, preservando marcos que continuam a simbolizar eras antigas, mas que ainda dialogam com o presente. No modo de fotografia de ambos prevalece o campo aberto, provavelmente por fotografarem em 35 mm, ângulo que favorece a captura de paisagens. Os registros trabalham proporções e um bom uso de luz para evidenciar as áreas que são o objetivo da captura.

A composição das formas e a noção de proporção são fundamentais na produção fotográfica de cenas urbanas, especialmente onde edificações, ruas, pontos de fuga, elementos construídos e pessoas coexistem. Esses aspectos ajudam a criar equilíbrio visual, direcionando o olhar do espectador e realçando a profundidade da imagem. Os fotógrafos analisados, Guedes e Giaxa, eram mestres nessa leitura, capturando de forma precisa a interação entre os elementos da cidade. Embora hoje os equipamentos digitais e móveis ofereçam ferramentas para facilitar o

registro, no passado era necessário um olhar crítico e domínio técnico para produzir fotografias tão ricas e detalhadas.

Hoje, a fotografia está presente em nosso cotidiano, com milhões de imagens sendo capturadas e compartilhadas a cada instante (Manovich, 2017). Embora possa parecer banal, a fotografia mantém sua relevância como ferramenta de registro e expressão pessoal, permitindo que indivíduos relatem e representem suas realidades. A prática de fotografar desenvolve habilidades de comunicação e resolução de problemas, contribuindo para uma maior aptidão em navegar por uma cultura visual (Rivera, 2012). Esse processo de observação e produção de registros permite estudar as temporalidades e perceber as transformações ao longo do tempo.

A fotografia tem uma relação íntima com a história, atuando como um elo direto com a memória. Cada imagem carrega uma narrativa visual que transcende o presente, conectando-nos ao passado. Lisovsky (2008) destaca que a fotografia é uma “memória visual do mundo físico e social”. É por meio dela que podemos entender melhor as transformações temporais e valorizar as experiências coletivas e pessoais.

Este estudo analisa as transformações urbanas de Bauru, comparando registros fotográficos antigos capturados por Guedes e Giaxa com cenas atuais. Ao confrontar o passado e o presente, a pesquisa propõe uma leitura das mudanças na cidade. As fotos antigas servem como base para discutir a preservação de componentes arquitetônicos e urbanísticos, refletindo sobre a importância de evidenciar a temporalidade local, mesmo diante das transformações.

Metodologia

Este estudo se baseia na combinação da pesquisa bibliográfica, que contextualiza a fotografia como uma importante fonte documental em cidades de médio porte, como Bauru, e na comparação entre fotos antigas e os locais atuais onde essas imagens foram capturadas. Essa metodologia é parte de um projeto maior que busca analisar as transformações urbanas ao longo do tempo, com um foco especial no trabalho dos fotógrafos bauruenses, em particular Guedes e Giaxa, cujas obras oferecem um rico registro das mudanças na cidade.

O reconhecimento da importância da fotografia no estudo do desenvolvimento urbano é indiscutível. No entanto, no início da pesquisa, surgiu a dúvida sobre qual seria a melhor forma de leitura para evidenciar essas transformações. A técnica de sobreposição foi escolhida para explorar as mudanças na paisagem de Bauru. Apesar dos ajustes digitais utilizados para aprimorar o enquadramento e adaptar os contornos, o processo metodológico de criação de imagens comparativas ocorreu de maneira física. Isso permitiu uma interação direta com o espaço e com as pessoas que, ao passar, observavam as tentativas de capturar o alinhamento entre passado e presente.

O processo de escolha das imagens envolveu uma análise criteriosa, buscando representar com precisão a evolução urbana de Bauru, especialmente a partir da chegada da ferrovia, que impulsionou o desenvolvimento da cidade. Os critérios de seleção dos locais se basearam em sua relevância histórica e no impacto que tiveram no crescimento urbano. As ruas Primeiro de Agosto, Batista de Carvalho e a Avenida Rodrigues Alves, por exemplo, foram escolhidas por serem eixos centrais de comércio, circulação e transformação social ao longo

das décadas. As tentativas de alinhamento das imagens antigas com o cenário atual foram feitas com cuidado, considerando a arquitetura, os pontos de referência e as mudanças na paisagem, com o objetivo de preservar a autenticidade das comparações e capturar as nuances das transformações que moldaram a cidade.

O material fotográfico utilizado foi consultado em fontes, como Arquivos Públicos, o Museu Histórico de Bauru, além de blogs e páginas virtuais, como o “Histórias de Bauru”. Essas imagens foram combinadas com visitas in loco, a fim de identificar na paisagem atual elementos que, mesmo modificados, ainda se assemelhassem aos registros antigos. As fotografias copiadas foram impressas, e, utilizando o conceito de sutura, originado no cinema e na psicanálise, conforme apresentado por Oudart (1969), alguns elementos das imagens foram recortados. Essa técnica permitiu uma combinação física e visual entre o passado e o presente, evidenciando as mudanças na paisagem urbana.

A análise das transformações nos espaços urbanos, como sugere Ricoeur (2007), evidencia o papel fundamental da fotografia na captura e interpretação dessas mudanças ao longo do tempo. Ao comparar imagens antigas com o cenário atual, especialmente em locais que permanecem fisicamente reconhecíveis, é possível reavivar a memória dos espaços e torná-la parte integrante do presente. Essa abordagem, inspirada pela visão de Ricoeur, vai além de uma simples justaposição de imagens, promovendo uma imersão profunda na relação entre passado e presente. Ela reforça a importância de reconhecer e preservar as camadas históricas que constroem a identidade de uma cidade, ao mesmo tempo que oferece uma compreensão mais rica e detalhada das paisagens urbanas. O estudo sublinha, assim, a relevância do uso de

fotografias de décadas anteriores como meio de explorar as interações entre o tempo e o espaço na formação da memória urbana.

Guedes e Giaxa, os pioneiros da memória fotográfica bauruense

A história da fotografia em regiões menores, como Bauru, difere significativamente da fotografia nos grandes centros urbanos, onde o acesso a equipamentos e ao profissionalismo no início do século XX era mais facilitado. Assim como na Europa, a fotografia começou com o foco em retratar famílias mais abastadas, visto que tanto o serviço fotográfico quanto os processos de revelação, esmaltação e acabamento das fotos impressas eram caros e restritos. Nesse contexto, a presença de dois grupos de fotógrafos em Bauru, dedicados ao registro da memória e da imagem da cidade, é extremamente valiosa. Sua contribuição preserva visualmente a história local e o cotidiano da população em uma época de grandes transformações.

As famílias Guedes e Giaxa são nomes tradicionais em Bauru, com raízes profundas nos setores educacional e comercial, possuindo uma vasta árvore genealógica. No campo da fotografia, destaca-se Yvan Pereira Guedes, popularmente conhecido como “Barão”, uma referência ao Barão do Rio Branco, devido ao icônico bigode que ambos exibiam. Junto com seu irmão, Aldire Guedes, Yvan foi um dos pioneiros da fotografia em Bauru. Yvan, pai de Flávio Guedes, também fotógrafo e jornalista de uma geração mais recente, foi por muitos anos proprietário do Estúdio Fotográfico Foto Guedes, localizado na quadra 07 da Rua Batista de Carvalho. Tanto Yvan quanto Aldire foram responsáveis por capturar as paisagens da cidade e registrar eventos marcantes da sociedade bauruense.

Em entrevista ao Museu da Pessoa - MUPE (2021), Flávio Guedes relembra que seu tio, Aldire Guedes, foi um precursor na realização de registros fotográficos aéreos em Bauru, numa época em que a tecnologia de drones ainda não existia. Utilizando câmeras que chegavam a pesar seis quilos, Aldire conseguia realizar essas capturas aéreas inovadoras, ampliando o repertório visual da cidade e criando imagens únicas do cenário urbano em transformação. As contribuições dos irmãos Guedes ajudaram a documentar um período crucial da história local, preservando a memória visual de Bauru.

Na família Giaxa, também envolvida no mundo da fotografia com seu próprio estúdio, Júlio Giaxa, junto com seus filhos Carlos e Francisco Giaxa, deixou um legado significativo ao registrar momentos históricos de Bauru. Entre seus trabalhos mais notáveis estão as fotografias da canalização do Córrego das Flores e a criação do Plano de Avenidas Nações Unidas, que passa sobre o córrego canalizado. Além de documentar esses marcos, os Giaxa foram responsáveis por transformar essas imagens em cartões postais, levando paisagens bauruenses para todo o país. Muitos desses postais eram utilizados por funcionários e usuários da ferrovia, que os enviavam para seus familiares, espalhando, assim, a imagem de Bauru e suas transformações urbanas para além das fronteiras locais.

Sobre o trabalho de Júlio Giaxa, Kossoy (2002), em seu Dicionário histórico-fotográfico brasileiro, destaca sua passagem por cidades do interior paulista, como São Carlos, Rio Claro e Bauru, onde atuou como fotógrafo tanto de eventos quanto da cena urbana. Já sobre Yvan Guedes, seu filho Flávio Guedes, em depoimento ao Museu da Pessoa (2021), relembra que seu falecido pai via a fotografia como dois projetos

distintos. Um deles era mais comercial, atendendo no estúdio pessoas, noivos e homenageados para retratos formais. O outro projeto envolvia capturar vistas urbanas de Bauru, cujas imagens eram reveladas e comercializadas como postais ou emolduradas para decorar residências. Ambos os fotógrafos deixaram uma marca significativa na documentação visual e na preservação da história urbana e social de Bauru.

O trabalho dos fotógrafos mencionados, ao registrar acontecimentos e transformações ao longo do tempo, vai além da simples captura de imagens, refletindo uma contribuição significativa para a produção de informação e a construção documental da história de Bauru. Embora na época não se apresentassem como memorialistas, ao revisitar esse material — seja impresso ou digitalizado — é possível perceber o impacto que tiveram no fomento da história local. Yvan Guedes e Júlio Giaxa, através de seu ideal e dedicação à fotografia, não apenas preservaram lembranças pessoais, como festas, bailes, reuniões e eventos sociais, mas também deixaram um legado valioso. Suas fotografias, hoje comparadas e estudadas, oferecem uma leitura rica das paisagens e do cotidiano bauruense, permitindo uma compreensão mais profunda das transformações urbanas e sociais que marcaram a cidade ao longo dos anos.

Este estudo, que faz parte de uma pesquisa maior focada na análise comparativa, utiliza a sobreposição de registros fotográficos das famílias Guedes e Giaxa para explorar as transformações urbanas em Bauru. As imagens históricas, impressas e sobrepostas nas cenas atuais da cidade, foram selecionadas com base em endereços de relevância para a compreensão do processo de formação e consolidação de Bauru. As seis fotografias apresentadas, compõem a tabela 01 e possuem em

comum a paisagem urbana, edificações que, em alguns casos, foram preservadas, enquanto em outros foram modificadas ou demolidas, transeuntes, veículos e características urbanas que evidenciam as mudanças no cenário local.

Tabela 01

Registros fotográficos originais utilizados na análise

Fotografia Original	Nome e Autoria	Período e Localização	Descrição do registro e análises
	<p>Figura 01: Autoria de Giaxa.</p>	<p>Entre 1940 e 1950. Registrada na Rua Primeiro de Agosto, próximo ao cruzamento com a Rua Virgílio Malta</p>	<p>Nota-se o Edifício Sampieri a esquerda. E o Ed. Da Companhia Telefônica Brasileira à esquerda. Calçamento livre, predomínio do Eclétismo nas edificações Vestimentas, automóveis.</p>
	<p>Figura 02: Autoria de Guedes.</p>	<p>Entre 1945 e 1955. Registrada na Rua Treze de Maio com a Rua Batista de Carvalho.</p>	<p>Nota-se ao fundo o Edifício dos Correios à época, hoje Hotel Martha, os carros em dois sentidos na via, os modelos de automóveis, as palmeiras, as fachadas das edificações.</p>
	<p>Figura 03: Autoria de Giaxa.</p>	<p>Registro feito em 1939. Na Rua Batista de Carvalho, próximo ao cruzamento com a Rua Virgílio Malta.</p>	<p>Na vista fotográfica observa-se ao fundo em estilo Eclético o Edifício Pagani, no centro, à esquerda a fábrica e loja da Tilibra, à direita a Loja Paulistana. Ao fundo um Chevrolet Monte Carlo.</p>

	<p>Figura 04: Autoria de Guedes</p>	<p>Fotografia feita entre 1970 e 1975. Na Avenida Rodrigues Alves, próximo ao cruzamento com a Avenida Nações Unidas.</p>	<p>Observando a Avenida Rodrigues Alves no sentido centro. Edifício modernista Brasil Portugal a esquerda (tombado). Residências, hoje algumas transformadas em comércios. Fuscas e pouca vegetação urbana.</p>
	<p>Figura 05: Autoria de Giaxa.</p>	<p>Fotografia feita entre 1940 e 1950. Na Rua Batista de Carvalho, defronte à Praça Rui Barbosa.</p>	<p>No registro, a igreja, demolida em 1960, deu lugar a Catedral do Espírito Santo. A edificação ao lado, era o Telégrafo, permanece nos dias atuais. A Rua Batista de Carvalho ainda era uma via de circulação de autos.</p>
	<p>Figura 06: Autoria de Giaxa.</p>	<p>Registro fotográfico de 1932. A partir da Rua Primeiro de Agosto, próximo ao cruzamento com a Rua Agenor Meira.</p>	<p>Na vista o Edifício Abelha, em Art Déco de 1934 (tombado), ao lado a Alfaiataria Gasparini (inexistente), observa-se o poste de fiação mais simples, as vestimentas dos pedestres e o Ford T 1924.</p>

Elaborado pelo autor.

Nora (1996) argumenta que, no ato de ser um memorialista, mesmo que indiretamente, a responsabilidade de lembrar transforma cada pessoa em sua própria historiadora, guardiã das memórias que moldam sua identidade e trajetória. Ao revisitar o passado, mesmo que de maneira individual, reconstrói-se uma narrativa que conecta experiências pessoais a contextos coletivos, criando laços com o tempo e o espaço que habitamos. Lembrar é, assim, um ato de preservação e construção da própria história.

Embora este trabalho se concentre em análises históricas das paisagens urbanas de Bauru por meio dos registros fotográficos das famílias Guedes e Giaxa, é importante destacar que, no mesmo período, outros fotógrafos também contribuíram significativamente para a produção de memórias e a captura de vistas da cidade. Profissionais e comerciantes do ramo fotográfico, como o Photo Reis, o Photo Colombo e o Photo Cherry, também desempenharam um papel crucial. Na época, o Photo Cherry era propriedade de Júlio Kosaka e Kazuo, e, notavelmente, ainda está em atividade na cidade de Bauru, mantendo viva a tradição fotográfica local e perpetuando a documentação do cotidiano urbano.

O urbano bauruense apresentado em análises fotográficas

A produção de imagens é uma prática inerente à evolução da humanidade, intimamente ligada à narrativa de histórias e à comunicação. A fotografia, em especial, destaca-se como um meio poderoso de transmitir mensagens visuais desde sua invenção. Ao longo do tempo, sua relação com as transformações sociais, os avanços tecnológicos e as dinâmicas informacionais tornou-se incontestável. Originalmente concebida para auxiliar na produção artística, a fotografia evoluiu para documentar o cotidiano e, mais importante, os processos de desenvolvimento urbano, arquitetônico, social e cultural. Nesse sentido, o fotógrafo desempenha um papel crucial, capturando e preservando cenas que, ao lado de observações contemporâneas, ajudam a narrar as histórias que moldam as cidades e as sociedades. Assim, o registro fotográfico transcende seu papel como documento visual, tornando-se fundamental para a compreensão das mudanças que transformam os espaços urbanos e suas memórias.

Ao analisar os registros fotográficos de Bauru entre as décadas de 1930 e 1970, é possível identificar um processo claro de crescimento e expansão. Nesse período, mais do que as mudanças visíveis na paisagem urbana, a chegada das indústrias provocou transformações profundas no tecido socioeconômico da cidade. A instalação dessas indústrias foi impulsionada pela ferrovia, que consolidou Bauru como um importante ponto de conexão, facilitando o transporte de mercadorias e o fluxo de pessoas. A ferrovia abriu novas oportunidades, gerando empregos e atraindo novos moradores, o que alterou as dinâmicas sociais. Essa sinergia entre industrialização e transporte ferroviário impulsionou a cidade a um novo patamar de desenvolvimento, tornando-a um polo emergente de progresso e modernidade.

Os registros fotográficos, portanto, constituem uma prova material que preserva o passado de manipulações e alterações. Esses registros capturam momentos que, inevitavelmente, se tornam nostálgicos, preservando a autenticidade do passado. Ao resguardar fragmentos de um tempo vivido, permitem que gerações futuras acessem e compreendam a essência daquele período, mantendo viva a memória coletiva.

De acordo com Pesavento (1999), a fotografia, enquanto prova temporal, carrega uma dualidade poderosa entre conservação e mudança. Essa potencialidade permite que, ao observar os registros impressos, seja possível identificar elementos preservados ao longo do tempo, coexistindo com outros que foram transformados ou reconstruídos. As analogias entre passado e presente revelam como certos aspectos capturados pelos fotógrafos ainda ressoam no cenário atual, enquanto novos elementos foram incorporados, compondo uma paisagem urbana em constante evolução. Assim, a fotografia não apenas documenta, mas

também oferece um olhar comparativo que conecta o passado com o presente em um processo contínuo de transformação.

Desde sua criação, a fotografia tem fascinado a humanidade com sua capacidade extraordinária de preservar momentos e imortalizar memórias. Atualmente, capturar imagens faz parte do cotidiano e está ao alcance de muitos, mas é essencial reconhecer que, até pouco tempo atrás, esse processo era não apenas caro, como também exigia equipamentos menos acessíveis e algum domínio técnico. Ao investigar tanto fotografias históricas quanto imagens digitais, estabelece-se uma conexão visual entre memória, fotografia e história da cidade. Esse diálogo evidencia as mudanças e transformações constantes que moldam sua arquitetura ao longo dos anos, revelando a evolução urbana em diferentes momentos.

A fotografia é resultado não apenas de aspectos técnicos e estéticos, mas também das circunstâncias em que foi criada. Ao analisá-la, é fundamental ir além da simples apreciação de sua composição ou estética. Cada imagem está inserida em um contexto maior, seja ele cultural, histórico ou social, representando o momento e o ambiente em que foi registrada. Portanto, quem se dispõe a interpretá-la deve considerar essas camadas de significado, reconhecendo as influências do tempo e as especificidades que a cercam. Como afirma Canabarro (2005), a fotografia oferece uma alternativa para a leitura da realidade.

As fotografias selecionadas para este estudo sobre as transformações na paisagem de Bauru, utilizando o processo metodológico previamente apresentado, retratam corredores emblemáticos da cidade. Essas ruas centrais estão diretamente ligadas ao desenvolvimento local, como a Rua Batista de Carvalho, que começa próxima à Estação Noroeste

do Brasil e termina no Cemitério da Saudade. Na época, era caracterizada por edificações de sobreloja, com comércio no térreo e moradia no andar superior. Outro exemplo é a Rua Primeiro de Agosto, conhecida por ser uma rua de serviços e lazer, abrigando cinemas, restaurantes e pontos de encontro da sociedade bauruense.

A partir de Entler (2007), é revelado no trabalho de Guedes e Giaxa, o uso de categorias estéticas e epistemológicas, garantido pela profundidade visual que vai além da simples documentação urbana e que estão presentes nas figuras 01, 02, 03, 04, 05 e 06. O realismo visual presente em suas fotografias busca capturar a vida cotidiana da cidade com precisão, sem grandes intervenções estilísticas, enfatizando a fidedignidade com o ambiente retratado. A estética do cotidiano e da efemeridade também está presente, ao registrar momentos aparentemente banais, mas que, com o passar do tempo, adquirem um valor histórico e sentimental, oferecendo um olhar sobre a vida ordinária que, de outra forma, poderia se perder. Além disso, a estética do tempo é refletida nas imagens que revelam a passagem dos anos, evidenciando transformações urbanas e a coexistência de elementos antigos e novos, enquanto o jogo de luz e sombra nas composições acrescenta um caráter dramático à paisagem urbana, ressaltando sua arquitetura e a interação das pessoas com os espaços.

No campo epistemológico, as fotografias de Giaxa e Guedes cumprem um papel vital na preservação da memória coletiva e patrimonial. Seus registros visuais funcionam como arquivos da história urbana. Ao criar um inventário urbano, essas imagens catalogam edifícios, ruas e a relação entre os habitantes e o ambiente, servindo como uma forma de classificar e ordenar o conhecimento sobre a cidade. Além disso, os

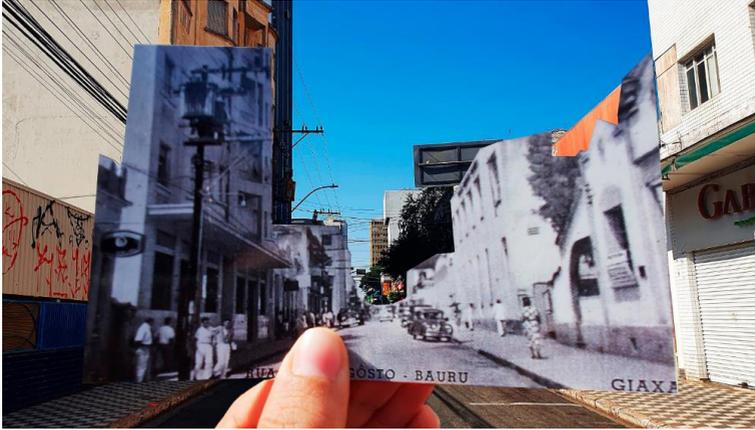
registros de Giaxa e Guedes funcionam como testemunhos históricos e antropológicos, oferecendo uma visão detalhada das mudanças sociais, culturais e políticas ao longo do tempo. Através dessas imagens, é possível inferir aspectos da vida cotidiana, das mudanças nos hábitos dos moradores e das interações sociais que moldaram o desenvolvimento da cidade, como o código de vestimenta da época, sentido de vias, fluxos, detalhes presentes nas fachadas, ornamentos, vegetação, etc.

As imagens a seguir devem ser interpretadas pelos elementos que permanecem na paisagem ao longo do tempo. A fotografia que se sobrepõe à cena de fundo é um registro histórico, ora assinado por Guedes, ora por Giaxa, e em algumas delas é possível identificar claramente a assinatura do autor. A imagem de fundo, por sua vez, é a cena atual capturada *in loco*, resultado de várias tentativas de enquadrar e sobrepor as duas perspectivas. Essa justaposição cria um diálogo visual entre passado e presente, revelando as continuidades e transformações que moldam a cidade ao longo dos anos.

Ao longo dos anos, e certamente nos que estão por vir, a fotografia se mantém como uma poderosa ferramenta para registrar as contínuas transformações do espaço e da paisagem. Como bem observa Ricoeur (2007), a fotografia tem a particularidade de captar essas mudanças, não apenas nos aspectos físicos, mas também nos sociais, culturais e, de modo geral, nos espaços em que vivemos. Ela se torna uma testemunha visual dessas transições, preservando momentos que documentam a evolução das cidades e a forma como elas se reconstróem com o passar do tempo, momentos estes presentes na figura 01, de registro fotográfico endereçado na Rua Primeiro de Agosto, próximo ao cruzamento com a Rua Virgílio Malta.

Figura 01

Leitura urbana a partir de registro fotográfico da Rua Primeiro de Agosto



Nota. Elaborado pelo autor, 2024, a partir de registro de Giaxa.

Na figura anterior, é possível identificar construções que permanecem até hoje, como o Edifício Sampieri, cujo térreo, com sua marquise projetada sobre o calçamento, ainda é utilizado para fins comerciais. Do outro lado da Rua Primeiro de Agosto, observa-se que uma edificação térrea foi substituída por uma mais recente. Contudo, o prédio ao lado, que antigamente era ocupado pela Companhia Telefônica Brasileira, ainda existe e é usado pela Telesp para armazenar equipamentos. O registro, datado entre as décadas de 1940 e 1950, reflete um período em que o estilo eclético predominava na arquitetura local. A sobreposição das imagens também permite observar detalhes como os transeuntes da época, com as mulheres vestindo longos vestidos de verão e os homens trajando esporte fino, com calças e camisas de manga curta. O fluxo de veículos manteve-se na mesma direção até os dias atuais, conforme

o registro de Giaxa. Na imagem de fundo, edifícios construídos em estilo modernista, datados entre as décadas de 1960 e 1970, também são visíveis, revelando as transformações urbanas ao longo dos anos.

Na figura 02, que retrata a Rua Treze de Maio, próxima ao cruzamento com a Rua Batista de Carvalho, possivelmente entre 1945 e 1955, vemos um cenário em transformação. Naquela época, os Correios estavam localizados no cruzamento da Avenida Rodrigues Alves com a Rua Treze de Maio, onde atualmente se encontra o Hotel Martha. O registro feito por Guedes e sua sobreposição permitem identificar várias mudanças significativas, como a demolição das fachadas do lado esquerdo, que deram lugar a um edifício com sobreloja, atualmente ocupado pela Loja Roth de confecções, em frente ao calçadão da Batista. Do lado oposto, em frente à Avenida Rodrigues Alves, há um espaço de beleza no térreo, enquanto a sobreloja é utilizada como estoque.

Na época do registro original, o arruamento tinha circulação em mão dupla, mas hoje a rua tem sentido único em direção à linha férrea. A vegetação que antes compunha a paisagem desapareceu, assim como novas edificações surgiram, como um prédio construído nos anos 2000 para ser uma garagem vertical. Curiosamente, esse edifício nunca cumpriu sua função original e continua inativo para tal propósito e que também contribui com a ideia de que a cidade é esse campo interminável de processos. Nesse sentido, Soulages (2010), apresenta o conceito de fotograficidade, sugerindo que a fotografia, assim como a cidade nunca está realmente concluída. Para ela, a fotografia é uma obra aberta. Cada vez que uma fotografia é revisitada, ela ganha novas camadas de significado, conforme o contexto e a perspectiva de quem a observa.

Figura 02

Vista da Rua Treze de Maio em direção aos altos da cidade



Nota. Elaborado pelo autor, 2024, a partir de registro de Guedes.

Recorrer aos registros fotográficos para analisar o desenvolvimento do espaço urbano é, ao mesmo tempo, uma oportunidade de revisitar histórias secundárias e descobrir os detalhes que marcaram o cotidiano de uma época. Esses registros revelam curiosidade, como espaços e nome de comércios que já não existem mais. Na figura 03, observa-se o famoso Calçadão da Batista em direção à estação da Noroeste do Brasil (NOB), com parte de sua fachada visível ao fundo no registro de Giaxa. Os letreiros de antigas casas comerciais, como a Casa Paulista, que já não fazem parte da cidade, surgem como lembranças da vida comercial de Bauri. Entre os edifícios do passado que ainda marcam a paisagem atual, destaca-se a edificação onde funcionava a fábrica e loja da Tilibra, com sua empena visível no lado esquerdo da

via, seguida pelo Edifício Pagani, em estilo eclético, também do lado esquerdo.

Figura 03

Vista da Rua Batista de Carvalho em direção a Estação Noroeste do Brasil



Nota. Elaborado pelo autor, 2024, a partir de registro de Giaxa.

No lado direito da via, um edifício de escritórios da década de 1960, com sua fachada cinza e faixas vermelhas, contrasta com as edificações mais antigas que o cercam. O registro de Giaxa também revela uma época em que automóveis ainda circulavam por esse trecho da via. Atualmente, desde a Praça Machado de Melo até a Praça Rui Barbosa, o espaço é destinado quase exclusivamente aos pedestres, transformado em 1992 no principal centro de comércio popular de Bauru. A comparação entre as imagens de épocas distintas evidencia as transformações físicas e sociais da cidade, revelando o quanto o comércio e a circulação de pessoas reconfiguraram a paisagem urbana ao longo das décadas.

Nos estudos que combinam fotografias antigas com visitas ao local “cenário” dos registros, o arco temporal se torna um elemento interessante. Tanto Giaxa quanto Guedes, além de seus filhos, que também contribuíram para a documentação visual de Bauru, exploraram essas mudanças em suas produções ao longo do tempo. Um exemplo disso é a imagem na figura 04, que retrata a Avenida Rodrigues Alves, próxima ao cruzamento com a Avenida Nações Unidas, duas das principais vias da cidade. Nessa vista, os edifícios modernistas se destacam no horizonte, especialmente o Edifício Brasil Portugal à direita da imagem. Ao fundo, o Edifício Terra Branca é visível, e na via oposta encontra-se o Edifício Bauru, o primeiro da cidade a ter mais de três pavimentos, construído em 1955.

Figura 04

Vista da Avenida Rodrigues Alves no sentido Centro



Nota. Elaborado pelo autor, 2024, a partir de registro de Guedes.

Além dos edifícios que permanecem até os dias de hoje, o registro revela outras edificações que passaram por modificações ao longo do tempo. Também se pode notar a presença dos automóveis que circulavam na época, com destaque para o modelo Fusca, da Volkswagen, predominante nas ruas de Bauru durante esse período. A sobreposição das imagens do passado e do presente permite não só uma análise arquitetônica, mas também um mergulho nas transformações culturais e sociais que moldaram a cidade ao longo das décadas.

A figura 05 traz uma curiosidade histórica sobre a Catedral do Divino Espírito Santo, construída em 1950, de frente para a Praça Rui Barbosa, no coração de Bauru. Ela ocupa o local onde, anteriormente, estavam a Capela, demolida em 1913, e a Igreja Matriz do Espírito Santo, que também foi derrubada na década de 1950. No registro fotográfico de Giaxa, é possível ver a antiga matriz em estilo neogótico, que divide a cena com a torre do sino, erguida em 1952 e que ainda compõe o atual conjunto católico da catedral.

Ao lado da igreja, encontramos um sobrado de uso misto, onde o comércio ocupa o térreo e a residência o andar superior. Esse prédio preserva suas características originais e ainda cumpre as mesmas funções. A coexistência entre elementos antigos, como esse sobrado, e as transformações no entorno ao longo dos anos, especialmente em uma área tão central da cidade, destaca-se como um exemplo de continuidade histórica. De acordo com Costa (1995), o edifício, assim como a fotografia, é uma construção que também funciona como um documento, ressaltando o papel do sobrado como um registro vivo das mudanças e permanências na paisagem urbana.

Figura 05

*Vista da Praça Rui Barbosa, junto a igreja,
na Rua Batista de Carvalho*



Nota. Elaborado pelo autor, 2024, a partir de registro de Giaxa.

A paisagem, carregada de significados, desempenha um papel essencial na preservação da memória coletiva das comunidades que nela se reconhecem e, por meio dela, mantêm sua identidade. Da mesma forma, a fotografia surge como um recurso vital para acessar o passado, recuperando memórias e facilitando a compreensão dos contextos socioculturais. A figura 06 exemplifica essa conexão entre passado e presente, mostrando o Edifício Abelha, construído na década de 1930, conforme registros do CODEPAC (2004). No registro de Giaxa, o edifício possuía dois níveis além do térreo, que, assim como hoje, era destinado ao comércio. Atualmente, o prédio está em processo de reforma e restauração, ainda servindo como moradia. Ao lado do edifício, onde antigamente estava a Alfaiataria Gasparini, encontra-se hoje uma unidade do Magazine Luiza. O registro também permite observar a fiação

característica da época, os automóveis como o Ford T, e os transeuntes com as vestimentas cotidianas daquele período.

Figura 06

Vista a partir de registro da Rua Primeiro de Agosto



Nota. Elaborado pelo autor, 2024, a partir de registro de Giaxa.

O estudo que compara essas imagens sobrepostas revela de forma clara a relação delicada entre a memória e o avanço das cidades. Ao mesmo tempo que a verticalização e as mudanças no espaço urbano mudam a paisagem visível, elas também alteram a forma como vivemos e nos conectamos com o lugar. Quando olhamos para a arquitetura rica em detalhes e comércios vibrantes do passado e a comparamos com o ambiente atual, mais prático e pensado para pedestres, nos faz refletir sobre o que ganhamos e o que perdemos ao longo do caminho. O progresso traz modernidade, facilita o acesso e cria novas formas de viver o espaço, mas também coloca em risco a preservação da história e da identidade do local. Essa sobreposição nos lembra que, nas cidades,

sempre há um equilíbrio sendo buscado entre o antigo e o novo, entre manter o passado vivo e seguir em frente com o desenvolvimento.

Considerações Finais

A fotografia, como produto social e cultural, é uma ferramenta indispensável para a análise de temporalidades e realidades urbanas. Mesmo com o avanço das tecnologias digitais, seu papel na preservação da memória histórica e cultural continua insubstituível. Em um mundo cada vez mais digital, é crucial refletir sobre a materialidade da fotografia e seu impacto na interpretação e preservação da história. É necessário que o poder público, entidades culturais e educacionais e grupos ligados ao patrimônio se dediquem à preservação de registros fotográficos históricos, fundamentais para a memória urbana e cultural. A criação de fóruns e comunidades virtuais pode fortalecer esse compromisso, promovendo a troca e reflexão sobre as transformações capturadas ao longo do tempo.

Em Bauru, o trabalho de Guedes e Giaxa é essencial para a documentação das transformações urbanas. Suas fotografias possibilitam uma análise detalhada das mudanças arquitetônicas e sociais da cidade, revelando tanto os avanços quanto as perdas ao longo dos anos. A modernização urbana, muitas vezes, resulta na perda de memória coletiva, à medida que novas estruturas substituem edifícios antigos, silenciando histórias comunitárias. Valorizar as marcas do passado e promover um diálogo entre o antigo e o novo é essencial para preservar a identidade cultural.

Relatos e memórias individuais complementam a compreensão das mudanças urbanas. Alimentar sistemas de inteligência artificial com

essas informações pode criar uma base de dados robusta para estudos futuros, contribuindo para a preservação da memória coletiva. No entanto, a IA não substitui o papel dos memorialistas, que oferecem interpretações culturais e subjetivas imprescindíveis ao entendimento histórico.

O registro fotográfico, no passado, era desafiador devido às limitações econômicas, tecnológicas e logísticas. Como Kossoy (2001) aponta, esses profissionais tinham o desejo de “congelar em imagem um aspecto dado do real”. Graças a esse esforço, hoje podemos analisar as transformações históricas e culturais das cidades. Assim, iniciativas que resgatem memórias e analisam temporalidades são fundamentais para compreender a complexidade urbana e fortalecer o senso de pertencimento. A fotografia documental desempenha um papel crucial ao capturar essas mudanças, preservando o patrimônio e sensibilizando a comunidade para a importância da memória coletiva.

A preservação de registros fotográficos é essencial para manter viva a memória coletiva de uma cidade, especialmente em Bauru, onde o legado visual capturado por fotógrafos como Guedes e Giaxa retrata momentos cruciais de transformação urbana. Para garantir que essas imagens continuem acessíveis e bem conservadas, é fundamental a implementação de ações específicas. Uma delas é o fomento de clubes de fotografia, que não apenas incentivam o engajamento de novos fotógrafos, mas também promovem a educação sobre a importância da preservação de registros históricos. Além disso, é necessário que o município invista em plataformas digitais, facilitando o acesso a arquivos fotográficos com dados técnicos e autoria dos registros, assegurando a credibilidade e autenticidade do material. A criação de um banco de imagens digital, por exemplo, aliado a tecnologias de ponta para armazenamento e

catalogação, seria uma ação que garantiria tanto a preservação quanto a democratização do acesso a essas memórias visuais.

Referências

Besse, J. M. (2014). *O gosto do mundo: Exercícios de paisagem*. EdUERJ.

Canabarro, I. (2005). Fotografia, história e cultura fotográfica: Aproximações. *Estudos Ibero-Americanos*, 31(2), 23-39.

Carlos, A. F. A. (2001). *A cidade*. Contexto.

Cartier-Bresson, H. (1952). *O instante decisivo*. Bloch Comunicação (nº 6, pp. 19-25). Bloch Editores.

Codepac. (2004). Edifício Abelha. https://sites.bauru.sp.gov.br/codepac/bem_detalhes.aspx?id=5

Costa, L. (1995). *Registro de uma vivência*. Empresa das Artes.

Entler, R. (2007). A fotografia e as representações do tempo. *Revista Galáxia*, 14, 29-46.

Ghirardello, N. (2002). *À beira da linha: formações urbanas da Noroeste Paulista*. Editora UNESP.

Kossoy, B. (2001). *Fotografia e história* (2ª ed.). Ateliê Editorial.

- Kossoy, B. (2002). *Dicionário histórico-fotográfico brasileiro* (1ª ed.). Instituto Moreira Sales.
- Lisovsky, M. (2008). *A máquina de esperar: Origem e estética da fotografia moderna*. Mauad X.
- Lynch, K. (1997). *A imagem da cidade*. Ed. 70.
- Manovich, L. (2017). *Instagram and contemporary image*.
- Museu da Pessoa. (2021). Bauru pelas lentes fotográficas de quatro gerações. <https://museudapessoa.org/historia-de-vida/bauru-pelas-lentes-fotograficas-de-quatro-gera-es/>
- Nora, P. (1996). General introduction: Between memory and history. In P. Nora (Org.), *Realms of memory: Rethinking the French past* (Vol. 1: Conflicts and divisions). Columbia University Press.
- Oudart, J. P. (1969). La suture. *Cahiers du Cinéma*, 211/212.
- Pesavento, S. (1999). *O imaginário da cidade: Visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre*. Ed. Universidade/UFRGS.
- Ricoeur, P. (2007). *A memória, a história, o esquecimento*. Ed. Loyola.
- Rivera, C. D. (2012). *Enseñanza de la fotografía en ambientes virtuales de aprendizaje*. Undécima Conferencia Iberoamericana en Sistemas, Cibernética e Informática, Anais.

Sabaté, J. (2008). Paisajes culturales y proyecto territorial. In J. Nogué (Ed.), *El paisaje en la cultura contemporánea* (pp. 249-273). Editorial Biblioteca Nueva.

Soulages, F. (2010). *Estética da fotografia: Perda e permanência*. Editora SENAC São Paulo.

ÍNDICE REMISSIVO

A

Allen 40, 42, 44, 45, 51, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68

Amazônia 92, 93, 94, 99, 100, 101, 104, 107, 108, 109

América Latina 145, 353, 354, 360

arquitetura 227, 309, 311, 362, 363, 364, 368, 370, 376, 377, 378, 380, 386, 394, 395, 397, 404

arte 18, 53, 67, 93, 94, 95, 96, 98, 104, 105, 106, 109, 115, 116, 133, 134, 164, 182, 183, 204, 209, 210, 220, 222, 223, 224, 275, 276, 310, 322, 331, 355, 362, 363, 377

artes 95, 205, 208, 214, 229, 324, 333, 335

Artes 137, 178, 260, 261, 346, 407

audiovisuais 239, 242, 303, 335

audiovisual 239, 244, 284, 288, 289, 292, 297, 302

Audiovisual 180, 324

autorretratos 139, 144, 146

B

Becher 362, 363, 364, 365, 366, 369, 370, 371, 372, 373, 376, 378, 379

C

Carpenter 39, 40, 42, 44, 45, 51, 53, 54, 56, 58, 63, 64, 65, 66, 67

Chambi 116, 123, 124, 135, 137, 138, 139, 140, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 184, 196, 271, 277

charge 158, 159, 161, 162, 163, 167, 169, 178

charges 157, 158, 159, 160, 161, 162, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178

comunicação 17, 40, 43, 44, 46, 48, 49, 51, 53, 57, 69, 77, 82, 90, 95, 111, 113, 114, 116, 118, 119, 122, 134, 160, 161, 165, 168, 170, 172, 173, 179, 180, 181, 182, 184, 188, 194, 201, 204, 205, 218, 232, 233, 237, 252, 254, 257, 260, 261, 275, 290, 291, 303, 308, 329, 384, 392

Comunicação 37, 69, 71, 90, 91, 92, 109, 137, 156, 157, 159, 160, 179, 180, 182, 197, 199, 225, 250, 260, 261, 280, 306, 346, 361, 407

Comunicación 107, 135, 156, 248

conotações 35, 141, 142, 148, 150, 152, 154

D

Davin Allen 40, 58

documental 19, 64, 77, 78, 93, 94, 96, 97, 101, 102, 104, 106, 116, 117, 119, 120, 123, 128, 132, 139, 159, 186, 205, 208, 213, 223, 319, 354, 362, 383, 385, 389, 406

D. Pedro 165, 166

E

estética 16, 19, 23, 27, 53, 92, 100, 103, 105, 112, 117, 118, 119, 123, 124, 134, 205, 213, 216, 218, 219, 221, 223, 307, 308, 315, 316, 318, 355, 362, 363, 366, 370, 380, 382, 394, 395, 408

Estética 16, 19, 409

estéticas 20, 104, 134, 243, 306, 307, 314, 317, 320, 381, 395

Estéticas 314

F

Facebook 120, 185, 230, 235, 240, 257, 309

fotografia 15, 18, 19, 20, 22, 24, 27, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 39, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54,

55, 56, 58, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 73, 74, 79, 81, 82, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 142, 143, 144, 145, 146, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 161, 175, 183, 184, 185, 186, 187, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 197, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 217, 220, 221, 222, 223, 224, 226, 234, 235, 239, 241, 242, 243, 244, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 259, 260, 262, 266, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 279, 293, 294, 295, 296, 302, 304, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 319, 320, 322, 323, 325, 326, 327, 330, 332, 333, 335, 336, 341, 342, 345, 347, 353, 354, 355, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 366, 367, 368, 369, 371, 376, 377, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 392, 393, 394, 396, 398, 402, 403, 405, 406, 407, 408, 409

Fotografia 26, 54, 67, 68, 90, 107, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 135, 149, 153, 155, 183, 193, 197, 214, 215, 217, 223, 224, 238, 248, 277, 278, 279, 294, 298, 308, 322, 324, 327, 332, 343, 344, 366, 377, 390, 391, 407

fotografia 155, 156, 358, 408

Fotografia 353, 354

fotografia analógica 20, 32, 36, 322

fotografias 16, 18, 19, 22, 23, 24, 25, 36, 40, 41, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 60, 63, 71, 72, 92, 93, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 108, 112, 118, 120, 122, 132, 133, 134, 139, 142, 143, 144, 145, 146, 184, 186, 190, 191, 195, 203, 208, 210, 215, 218, 219, 222, 227, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246,

251, 254, 255, 258, 262, 266, 310, 311, 312, 347, 348, 359, 362, 363, 364, 365, 367, 368, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 377, 381, 383, 384, 386, 387, 388, 389, 394, 395, 401, 405

Fotografias 108, 123, 234, 239, 380

fotojornalismo 42, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 64, 66, 69, 116, 117, 120, 138, 155, 185, 203, 205, 208, 210, 211, 212, 213, 218, 222, 223, 227, 233, 235, 237, 241, 244, 245, 246, 247, 250, 251, 254, 255, 256, 260, 276, 277, 323, 326, 344

Fotojornalismo 67, 69, 70, 197, 224, 277, 279

G

Gabriela Biló 227, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 245, 246

H

Henri Cartier-Bresson 105, 138, 185, 194, 205, 208, 209, 210, 212, 214, 215, 217, 221, 222, 223, 224

I

imagem 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 47, 50, 51, 52, 53, 56, 58, 61, 64, 68, 73, 74, 77, 81, 85, 93, 94, 95, 96, 98, 103, 104, 105, 113, 114, 115, 124, 125, 126, 129, 131, 132, 133, 134, 136, 146, 152, 166, 167, 170, 178, 189, 190, 192, 194, 201, 202, 204, 205, 208, 209, 213, 215, 219, 221, 244, 245, 250, 251, 252, 253, 255, 256, 258, 259, 263, 264, 266, 267, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 308, 310, 311, 314, 315, 318, 319, 320, 321, 323, 325, 326, 329, 330, 333, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 363, 366, 367, 368, 369, 377, 378, 381, 382, 383, 384, 387, 388, 394, 396, 398, 401, 406, 408

Imagem 26, 28, 30, 32, 33, 34, 67, 107, 135, 146, 147, 148, 149, 151, 153, 242, 243, 278, 318, 324

imagens 16, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 36, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 58, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 68, 72, 85, 93, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 102, 104, 105, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 123, 124, 132, 133, 134, 136, 153, 157, 158, 159, 163, 164, 168, 169, 172, 173, 175, 176, 181, 182, 183, 184, 188, 190, 194, 199, 201, 203, 204, 207, 208, 209, 211, 217, 219, 220, 221, 222, 233, 234, 237, 238, 240, 241, 244, 245, 247, 251, 252, 255, 256, 257, 258, 259, 275, 277, 278, 290, 296, 303, 307, 310, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 319, 320, 321, 322, 325, 326, 327, 328, 329, 331, 333, 334, 335, 337, 338, 342, 343, 348, 354, 355, 356, 357, 358, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 374, 375, 376, 377, 380, 384, 385, 386, 388, 389, 392, 394, 395, 396, 397, 400, 402, 404, 406

Imagens 122, 182, 323

imagética 19, 72, 79, 93, 108, 182, 184, 188, 198, 205, 256, 259, 273, 299, 306, 319, 320, 321, 326, 342, 363

Imagética 180

imagéticas 110, 112, 133, 247, 276, 307, 314, 320

Imagéticas 361

imagético 191, 200, 320

Imagético 15, 137

imagéticos 369, 377

Instagram 39, 40, 43, 58, 59, 62, 64, 65, 67, 70, 71, 72, 77, 79, 84, 86, 88, 89, 120, 121, 185, 226, 227, 230, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244, 246, 247, 248, 251, 256, 257, 258, 261, 262, 277, 278, 279, 307, 308, 309, 310,

311, 314, 322, 323, 325, 327, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 343, 344, 408

Iturbide 138, 139, 140, 142, 144, 145, 146, 148, 149, 152, 153, 154, 155, 156

J

jornalismo 46, 48, 51, 60, 62, 96, 123, 140, 203, 222, 226, 227, 230, 231, 232, 233, 236, 239, 250, 255, 256, 279, 284, 323

Jornalismo 15, 67, 92, 110, 137, 141, 180, 238, 250, 260, 261, 323

L

Luísa Nhantumbo 251, 258, 259, 260, 261, 262, 276

M

Maomé 158, 159, 165, 170, 171, 173, 175, 176, 177

Maracá 280, 283, 284, 288, 289, 292, 297, 298, 303

midiática 40, 167, 233, 241, 245, 321, 347

midiáticas 160, 228

midiático 43, 48, 176, 310, 321

midiáticos 48, 69, 173, 343

Midiáticos 323

N

negra 29, 55, 56, 62, 63, 64, 347, 348, 349, 351, 352, 355, 356, 358, 359

negras 39, 55, 62, 66, 348, 354, 358

negritude 353, 357

negros 41, 42, 44, 50, 53, 56, 60, 63, 64, 66, 69, 206, 347, 348, 349, 351, 353, 354, 355, 357, 358, 359

P

pardos 351

poéticas 92, 93, 94, 184, 185, 186, 188, 262, 276, 346, 347, 355

povos originários 138, 139, 141, 142, 145,
146, 150, 151, 154, 155
preta 264, 265, 274, 322, 344, 351
preto 16, 27, 92, 93, 100, 102, 103, 104,
105, 106, 108, 127, 189, 264, 271,
273, 326, 335, 338, 353
pretos 351

R

raciais 54, 65, 348, 350, 358
Ricardo Franco 112, 119, 120, 121, 122,
123, 125, 126, 127, 129, 130, 131,
132, 133, 134, 135
Robert Capa 187, 190, 204, 205, 206, 207,
210, 212, 221, 222, 223, 224, 277

S

Sebastião Salgado 15, 16, 17, 18, 19, 20,
21, 22, 23, 27, 29, 31, 36, 92, 93, 94,
97, 98, 102, 103, 104, 105, 106, 107,
108, 109, 116, 194, 347
Sirene 280, 283, 284, 289, 292, 293, 294,
295, 296, 303, 304
smartphones 43, 44, 200, 306, 308, 313,
325, 342

T

Telegram 230, 232
TikTok 230, 235, 236, 240, 246
Twitter 230, 235, 257

U

urbano 271, 273, 350, 367, 381, 382, 385,
388, 392, 395, 399, 404, 408

W

WhatsApp 230, 232, 236

X

X 230, 235, 309, 408

Y

YouTube 230, 236, 304, 359, 378

RIA

Editorial